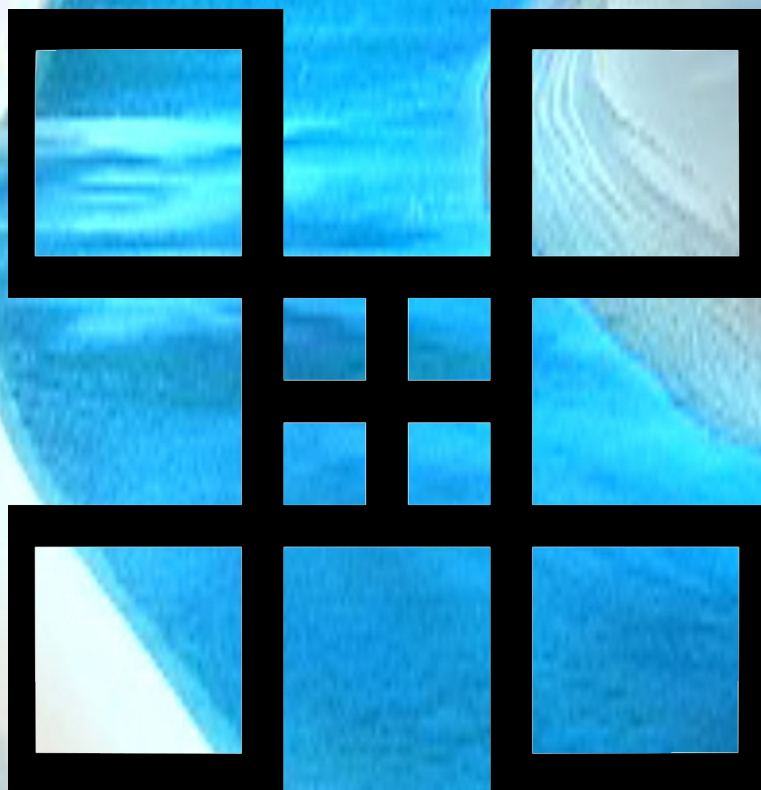


REVISTA CRIOLA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP
Número 21 - 1º semestre/2018



REVISTA CRIOULA é a revista eletrônica dos alunos de pós-graduação dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP.



QUIPE EDITORIAL

EDITORES-CHEFE

Carla Moreira Kinzo

Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudia Rocha da Silva

Universidade do Estado da Bahia e Universidade de São Paulo,
Brasil

Estefânia Francis Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Saes

Universidade de São Paulo, Brasil

José Welton Ferreira dos Santos Júnior

Universidade do Estado da Bahia e Universidade de São Paulo,
Brasil

Lucas Meirinhos Costa

Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra
Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha
Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi
Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes
Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin
Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio
Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes
Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho
Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho
Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito
Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento
Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva
Universidade da Integração da Lusofonia
Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto
Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes
Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro
Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem,
Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos
Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana
Universidade Estadual do Sudoeste da
Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro
University of Leeds, Inglaterra

COMISSÃO DE REVISÃO

Aline Pasquoto Perissonotto
Universidade de São Paulo, Brasil

Aline Tótolí Molina
Universidade de São Paulo, Brasil

Ariadne Catarine dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Bianca Hauser
Universidade de São Paulo, Brasil

Carolina Catarina Medeiros de Souza
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarine Aurora Pereira
Universidade de São Paulo, Brasil

Clarisse Lyra
Universidade de São Paulo, Brasil

Elizabeth Ferreira Cavalcanti
Universidade de São Paulo, Brasil

Emily Ouros
Universidade de São Paulo, Brasil

Fernanda Fátima da Fonseca Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Jéssica Fabrícia da Silva
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Jéssica Policastri
Universidade de São Paulo, Brasil

Larissa Souza
Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Helena Micas
Universidade de São Paulo, Brasil

Lívia Galeote
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Nilda de Carvalho Mota
Universidade de São Paulo, Brasil

Silvaneide da Silva Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Henrique Coelho
Universidade de São Paulo, Brasil

Fabrizio Uechi
Universidade de São Paulo, Brasil

Filipe Martins Santos Mercês
Universidade de São Paulo, Brasil

Henrique Moura
Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Giron
Universidade de São Paulo, Brasil

Saulo de Assis Saes Neto
Universidade Bordeaux Montaigne, França

COLABORADORAS ESPECIAIS

Maria Paula de Jesus Correa
Universidade de São Paulo, Brasil

Nara Lasevicius Carreira
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosana Baú Rabello
Universidade de São Paulo, Brasil

Filipe Martins Santos Mercês
Universidade de São Paulo, Brasil

Saulo de Assis Saes Neto
Universidade Bordeaux Montaigne, França

CONCEPÇÃO DE CAPA

Thiago de Jesus Correa
Universidade de São Paulo, Brasil
Escola de Comunicações e Artes - Centro de
Artes Plásticas

EDITORIA DE LAYOUT DESTA EDIÇÃO

Gabriella Fernandes Rampinelli
Universidade de São Paulo, Brasil

DESIGN, LOGOTIPO E EDIÇÃO DE ARTE

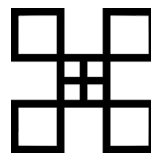
Jeferson Santiago de França
Universidade de São Paulo, Brasil

REVISTA CRIOLA
ISSN 1981-7169

Adinkra da capa:

NSAA

Significado: excelência,
genuinidade e autenticidade



**Centro de Estudos das Literaturas
e Culturas de Língua Portuguesa**

*Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo*



UMÁRIO

EDITORIAL 17

Stela Saes e José Welton Ferreira dos Santos Júnior ... 18

ARTIGO MESTRE 24

Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna

Livia Natália Souza 25

DOSSIÊ

CÂNONE E SILÊNCIOS: O (NÃO) LUGAR DAS MINORIAS

NA LITERATURA 44

ARTIGOS 45

Discursos marginais em obras de Sacolinha e João Melo: a contemporaneidade do passado colonial nas literaturas brasileira e angolana

*Ana Lucia Liberato Tettamanzy e Bruna Borges de Almeida
..... 46*

Vozes sobre a literatura periférica: A recepção crítica das edições da *Caros Amigos* “Literatura marginal - A cultura da periferia”

Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Maria Luiza Navarro Martins 67

O levante da voz feminina às margens do cânone: nacionalismo, identidade e resistência na poética guineense de Odete Semedo

Claudia Letícia Moraes e Rayron Lennon Costa 85

Literatura afro-brasileira e relações étnico-raciais na sala de aula: o papel da literatura para superar o preconceito na escola

Cleide Silva de Oliveira, Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho e Alcione Correa Alves, ... 116

Literatura negra: do direito ao sonho

Deborah Monteiro 156

A quebra do silêncio: o espaço da fronteira cultural na escrita de Gloria Anzaldúa e Milton Hatoum

Fidelainy Sousa Silva 176

Literatura de minorias como crítica do presente e politização radical: reflexões desde a literatura indígena brasileira

Julie Dorrico e Leno Francisco Danner 197

*Performance e escrita em produções literárias marginais-
-periféricas de Allan Santos da Rosa e Dinha*

Karina Lima Sales 234

*A abordagem da temática racial no ensino da literatura ca-
nônica: algumas reflexões*

Nara Lasevicius Carreira 264

*O enfrentamento cotidiano do silêncio: escrita diarística e
homossexualidade na literatura brasileira, os diários de Lú-
cio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*

Daniel da Silva Moreira 291

*Dia bonito pra chover: escrita negra e poética da interpreta-
ção em Lívia Natália*

*Davi Nunes, Ricardo Oliveira de Freitas e Thiago Martins
Prado 324*

*O movimento Queer Rap no Brasil e a descentralidade da
identidade em “Aceite-C”, de Rico Dalasam*

Eder Ahmad Charaf Eddine 348

*Quarto de Despejo: uma análise acerca do racismo e da
branquitude*

Jorge Luis Felizardo dos Santos 378

*Beleléu e a poética da violência nas canções de Itamar As-
sumpção*

Juliano Nogueira de Almeida 404

Corpos nus nas margens da cidade *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Marginais*, de Evel Rocha

Luca Fazzini 425

“Aqueles dois”: a heterossexualidade compulsória, a moral, o julgamento e as metáforas do amor sob o olhar de Caio Fernando Abreu

Paulo José Valente Barata 455

DIÁRIO ACADÊMICO 486

Leite de peito e leite de pedra: uma USP feminina e negro-periférica

Maria Nilda de Carvalho Mota, Dinha 487

ENTREVISTA 496

Por uma *Herstory* de Cordel: entrevista com Jarid Arraes

Bianca Mafra Gonçalves 497

RESENHAS 509

Descamuflar a palavra, parir a poesia: a voz de coragem da poeta galega Lupe Gómez

Bruna Renata Bernardo Escaleira 510

Fátussengóla: escrita cativante de Gociante Patissa

Rosana Baú Rabello e Nvunda Tonet 518

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS 525

Perguntas a um policial da passeata

Lígia Moscardini 526

ARTIGOS E ENSAIOS 528

Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus: alteridade, linguagem e insubmissão

Ivana Ferrante Rebello e Leonardo Tadeu Nogueira Palhares 529

Ruy Duarte de Carvalho: habitando a fronteira da autoficção

Laura Regina dos Santos Dela Valle 546

A ressonância das vozes dos paratextos ficcionais em *Vinte e zinco*, de Mia Couto

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina 565

A Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e as metáforas no contexto da literatura pós-colonial

Maria Elizabeth Bueno de Godoy e Fabrício Lemos da Costa 593

Portugal e Angola: poéticas de pólvora

Adilson Fernando Franzin 620

Aspectos cancionais do rap em Criolo e Emicida

Alexandre Carvalho Pitta 641

A violência atmosférica na Luanda de Ondjaki
Antonio Eliano Juvencio da Silva 674

Quatro mulheres, quatro canções: a representação do estereótipo feminino na lírica de Chico Buarque
Henrique Lima Araujo 698

Formas do real e representação da violência em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino
Igor Iuri Dimitri Nakamura 716

Mediação e transculturação no orientalismo de Antero de Quental
José Carvalho Vanzelli 735

A imagem oficial do Estado Novo português e suas desconstruções
Márcio Aurélio Recchia 756

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS 779

A poesia presente
Ecila Lira de Lima Mabelini 780

Sobre solidão e outras coisas
Francisco Neto Pereira Pinto 783

EDITORIAL

EDITORIAL

Stela Saes

José Welton Ferreira dos Santos Júnior¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.criola.2018.147565

A questão do Cânone vem suscitando muitos debates no âmbito dos estudos literários. Sob uma perspectiva revisionista, as listas de autoras, de autores e de obras consagradas têm sido confrontadas em sua constituição e permanência. O discurso contestatório, na maioria das vezes, tem sido acompanhado da crítica aos conceitos mobilizados para a valoração e hierarquização entre textos, problematizando as estratégias que defendem o discurso da supremacia estética de alguns textos e autores. Nesse sentido, torna-se urgente uma abertura, em termos metodológicos, teóricos e analíticos, que invista nas complexas relações entre autor, obra e leitor, considerando as forças históricas que se organizam para a consagração de alguns nomes no cenário literário e cultural.

Tendo em vista a complexidade do debate, tanto a historiografia literária quanto a crítica, a escola, as academias

¹ Os editores são alunos de pós-graduação do Programa de 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 (FFLCH-USP).

de letras e a Universidade devem ser compreendidas como instâncias de poder que selecionam e definem um repertório cultural organizado em torno da ideia de cânone. Repensar o cânone no interior de tais instituições é, portanto, também repensá-las.

Deslocando a herança sagrada do conceito advindo da religião, os estudos literários contemporâneos - apesar de ainda lidarem com o conceito - interrogam a natureza daquele *corpus* e evidenciam as estratégias de silenciamento que inserem a literatura em um debate político mais amplo, no qual as representações literárias podem corroborar ou romper com os padrões dos grupos culturalmente hegemônicos.

Inserindo-se nesse debate, a Revista Crioula lança seu 21º número com o dossiê “*Cânone e silêncios: o (não) lugar das minorias na Literatura*”, composto por um leque variado de textos que coloca no centro da discussão as relações entre o cânone e as minorias sociais que hoje se apresentam nos contextos culturais dos países de língua oficial portuguesa.

No Artigo Mestre da presente edição, a professora e poeta Lívia Natália apresenta uma reflexão teórica acerca do já canônico conceito de “escrevivência”. Ao articular o conceito - concebido pela escritora Conceição Evaristo - com outros como “subalternidade” e “Literatura Menor”, Lívia Natália aponta para a potência teórica da “escrevi-

vência” na análise da produção da literatura brasileira de autoria negra, considerando a dimensão biográfica como investimento formal e político dessa produção. O texto torna-se ainda mais instigante se examinado diante da atual conjuntura literária e acadêmica do Brasil, diante da qual Evaristo acaba de se candidatar à Academia Brasileira de Letras, depois de sua obra ganhar prêmios, homenagens e o reconhecimento por importantes segmentos da crítica.

Os artigos que compõem o Dossiê colocam em evidência autoras, autores, temáticas e obras que instigam a reflexão e questionam a pretensa estabilidade do cânone. Dessa maneira, o discurso homoafetivo presente nas letras de rap ou em contos, a escrita de mulheres negras, aspectos da literatura marginal e periférica, o ensino de literatura afro-brasileira na escola, a presença da literatura indígena, entre outros, são alguns dos vieses que indicam agenciamentos discursivos que pretendem romper com o silenciamento histórico imposto às minorias sociais e suas representações simbólicas.

No diário acadêmico, intitulado “*Leite de peito e leite de pedra: uma USP feminina e negro-periférica*”, acompanhamos a narrativa de Maria Nilda de Carvalho Mota, Dinha, que, com extrema sensibilidade, revolve os retalhos de sua memória particular perfazendo seu percurso da graduação até a conclusão do doutorado. Suas memórias revelam uma profunda consciência social e política de sua

inserção como estudante mulher, negra e periférica e as especificidades de tal condição no contexto da Universidade de São Paulo. Ao definir sua trajetória singular, Dinha apresenta o modo especial como a literatura contribuiu para sua formação intelectual e pessoal, faces da mesma moeda unidas pelo relato sensível da escritora, professora e doutora, para quem a literatura parece fonte inesgotável de vida.

Temos, ainda, o prazer de apresentar a entrevista “*Por uma Herstory de cordel*”, com Jarid Arraes, realizada por Bianca Mafra Gonçalves, que aborda, entre outros temas, as relações entre o cordel, a cultura popular e o discurso feminista nos textos da escritora. Entre perguntas que inquiram dados biográficos e aspectos temáticos de sua obra, delineia-se um percurso singular como mulher e cordelista que a insere nos trilhos de outras autoras que se ocuparam de reescrever a história sob a perspectiva das mulheres.

Na seção de Resenhas, Bruna Escaleira salienta a contemporaneidade da obra *Camuflaxe* da galega Lupe Gómez, destacando o discurso acerca da condição histórica de invisibilidade imposta às mulheres e o papel da poeta na genealogia da escrita feminista galega. Rosana Rabello e Nvunda Tonet se debruçam sobre o livro *Fátussengóla: o homem do rádio que espalhava dúvidas*, de Daniel Gocian-te Patissa, escritor angolano cuja obra evoca uma série de

imagens da Angola contemporânea por meio de narrativas marcadas pelo experimentalismo formal - particularmente no diálogo da língua portuguesa com as línguas angolanas - sem perder de vista a capacidade sensível para captar imagens e movimentos do cotidiano de Benguela.

Na seção Poesia, Contos e Outras Prosas, o poema de Lígia Moscardini incorpora a pergunta no discurso poético, como signo de um tempo de incertezas, no qual o braço armado se lança como principal agente da violência em curso. A voz poética interpela seu interlocutor apostando na possibilidade da imagem poética despertar os fragmentos de humanidade que se escondem por baixo da farda e do autoritarismo. Os dois poemas de Ecila Lira de Lima Mabelini, em um jogo de palavras, atestam a existência de uma voz poética feminina que problematiza o universo simbólico do gênero. Em ambos, a fala de contestação assume um tom crescente que chega à afirmação peremptória e libertária do ser feminino. Para a prosa, a crônica de Francisco Neto Pereira Pinto traz um relato ligeiro e intenso da vida da personagem Pedro, que, tendo vivido na beira do Araguaia, acumula histórias de afeto e de abandono em relação a sua família. A experiência pessoal é liricamente revisitada, inserindo aspectos da desagregação social vivida pelo protagonista e seus desdobramentos subjetivos no centro da narrativa, entrecortada por versos que inscrevem outras temporalidades.

Os artigos e ensaios da seção revelam uma profusão de temas que se ocupam de analisar a produção literária de Angola, de Moçambique, Portugal e do Brasil, estabelecendo diálogos instigantes com outras artes, como a música e o cinema, e apresentando perspectivas críticas que destacam aspectos linguísticos, históricos e sociológicos na leitura de textos literários de diferentes épocas e contextos.

Diante desse universo variado de questões, desejamos que os diversos lugares aqui indicados fomentem ainda mais os debates em torno do cânone. Afinal, acreditamos que produzir conhecimento implica romper silêncios. Ao oferecer o espaço de enfrentamento do não lugar através da linguagem, ao nos voltarmos para as chamadas minorias, recusamos a perenidade dessa condição e reforçamos o convite constante ao exercício primordial de revisão histórica.

Desejamos a todas e a todos uma excelente leitura!

 ARTIGO MESTRE

**UMA REFLEXÃO SOBRE OS DISCURSOS
MENORES OU A ESCRIVIVÊNCIA COMO
NARRATIVA SUBALTERNA**

**A REFLECTION ON THE MINOR DISCOURSES
OR THE WRITABILITY AS
SUBALTERN NARRATIVE**

Livia Maria Natália de Souza¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.146551

RESUMO: Este artigo toma para si a tarefa de discutir como o operador teórico “escrevivência”, forjado na escrita de Conceição Evaristo, pode ser acionado para construir uma reflexão sobre o modo como a Literatura Brasileira de Autoria Negra investe numa representação biográfica reescrevendo a experiência singular de cada sujeito como uma travessia de agenciamento coletivo de enunciação.

ABSTRACT: This article takes on the task of discussing how the writability – as a theoretical operation conceived in the writing of Conceição Evaristo – can be used to construct

¹ Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura (2008) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre na mesma área e Instituição (2005). Possui graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2002). Atualmente Professora Adjunto IV do Setor de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia. Coordena o grupo de pesquisa CORPUS DISSIDENTE e estuda a escrita de intelectuais e escritoras negras contemporâneas.

a reflection on the way in which the Brazilian Literature of Black Authors invests on a biographical representation, rewriting the singular experience of a subject via an enunciation as a collective acquisition process.

PALAVRAS-CHAVE: Escrevivência; Conceição Evaristo; Literatura; Autoria negra; Subalternidades.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; Literature; Black authorship; Subalternities.

SOBRE OS DISCURSOS MENORES: AS PRIMEIRAS PALAVRAS

m dos primeiros gestos nos quais investe o pensamento que opera pela diferença é o desrecalque de sentidos comumente invisíveis. Assim, dá-se espaço aos devires que atravessam as palavras que, no cotidiano, são cerceadas, minoradas em seu sentido e controladas em sua circulação, conforme nos ensinou Foucault na já clássica aula na *Collège de France*, em 1970, intitulada *A ordem do discurso* (1971). É, neste sentido, que serão aqui utilizadas as expressões *escrevivência*, *subalternidade* e *Literatura Menor*. Nesta tarefa, começarei de trás para frente, obedecendo a lógica das diferenças.

Em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak nos lança esta paradigmática indagação, que nos exorta a, primeiramente, compreender o que está sendo

chamado de subalterno. Ao analisar o modo como Michel Foucault e Gilles Deleuze se referem ao proletariado em meados do Século XX - afirmando que, pela especificidade das suas pautas, apenas eles poderiam falar por si, autogerenciando a sua representação - a autora argumenta que os intelectuais estabelecem um limiar de afastamento estratégico que gera uma não responsabilização com a demanda desta alteridade, ou seja, não é preciso falar sobre eles, uma vez que eles são capazes de se representar.

Comparando a postura dos intelectuais citados com a ideia de que há um esforço de se manter “o sujeito do Ocidente ou Ocidente como sujeito” (SPIVAK, 2010, p. 20), a escritora indiana nos demonstra que, quando contemplados pelo olhar do Ocidente, todo aquele que escapa à sua ótica finda por ser um sujeito-efeito dos discursos sobre eles engendrados. Foucault e Deleuze, talvez querendo escapar disto, fraqueiam a palavra aos proletários e, com isto, incorrem em outro risco: a omissão. Ao desprezar o peso do capital e da sua ideologia na possibilidade de expressão do proletariado, e ao descrevê-los como massa amorfa e potente, desprezam as regras que norteiam a produção da mais-valia e de outros elementos que sustentam o capitalismo. A ideologia, parte fundamental da estruturação das relações capitalistas, não é apenas um fenômeno textual, discursivo, mas carrega uma prática de submissão e imposição que sustenta a lógica capitalista do trabalho. Negar-se a adentrar nesta lógica trouxe, segundo Spivak, um limite ao pensamento destes intelectuais.

Sendo assim, o subalterno é alvo da violência epistêmica, se constituindo como o Outro do discurso colonial, que ora está por sua própria conta, ora deve estar sob tutela. Este último caso é aquele que ocorrerá com as viúvas [(sati)] na Índia colonizada pelos britânicos.

Subvertendo a lógica da tradição local e no desejo de salvar as mulheres do seu próprio *modus faciendi*, os soldados britânicos se punham a cumprir a lei que estabelecia que as viúvas não deveriam se oferecer em sacrifício no momento dos rituais fúnebres de seus maridos preservando, sob a ótica ocidental, as suas vidas. Salvando-as de sua própria cultura, sem sequer indagar a estas mulheres se o salvamento era um ato indispensável a elas, o que, por ação, fizeram os soldados, é o mesmo que fizeram Foucault e Deleuze por omissão: subalternizaram o outro [colocando-o como o Outro do Ocidente]. Ou seja, o subalterno não é aquele que não tem voz, mas é aquele que é continuamente falado pelo desejo do outro.

Uma forma bastante profícua de subalternização está também no modo e nas escolhas discursivas nas quais investimos quando elegemos pares teóricos ou conceitos para diálogo. Interessa-nos, na discussão aqui empreendida, fazer uma revisão nos percursos teóricos que embasam o conceito de *escrevivência* (2007), forjado pela professora e escritora Conceição Evaristo.

A primeira coisa a ser entendida é que este breve esboço tem embasamento numa travessia analítica maior e sonda a escrita de mulheres negras, considerando que

estes textos não exigem apenas a construção de percursos teóricos específicos para a sua análise, como também muitas vezes instauram, em seu próprio corpo, uma conceituação teórica que pode servir de chave analítica.

Pela construção de uma dicção específica ou, como afirmavam Deleuze e Guattari (2014), pelo alcance de seu próprio ponto de “subdesenvolvimento”, muitas autoras negras brasileiras exigem do especialista (e estudioso) em literatura a instauração de outros paradigmas de análise, os quais devem emergir do próprio texto produzido por essas mulheres. O conceito de “escrevivência” cede o exemplo mais ilustrativo dessa exigência. Utilizada na maioria das vezes de maneira instrumental neste texto, a escrevivência comparecerá como conceito teórico que demarca como se constituem as formas de expressão da escrita negra contemporânea. Partindo do pressuposto de que, quando escrevem, os autores negros estão não sublimando a vida pela escrita, mas expressando (2014) – no sentido deleuziano do termo – aquilo que a literatura hegemônica recalca na sua representação. Nesta cena, opõem-se as duas noções: expressar e representar, compreendendo a primeira como uma não subordinação à lógica eurocêntrica e hegemônica de *mimesis*, através da qual a segunda está submetida. Operando para além da relação entre vida e ficção, a expressão alcança elementos, cenas e formas de dizer que a representação guarda no limiar ficção/realidade.

Expressar é inventar, dentro da língua dominante, uma literatura menor, utilizando-se daquilo que aqui escolhemos

chamar de dicção poética. Ou seja, há um *modus operandi* específico no discurso expressivo que, pela sua intimidade com a biografia de quem escreve, ultrapassa a noção de ficção, mas não se reduz nem à ideia de autobiografia (LEJEUNE, 2008), nem à de autoficção (KLINGER, 2007).

Ao se investirem na tarefa de explicar o que seria “uma Literatura Menor”, Deleuze e Guattari nos explicam que esta não nasce de uma língua menor, mas do que uma população minoritária pode fazer dentro de uma língua maior. Compreendemos este gesto pela noção de *força plástica* (NIETZSCHE, 1992), ou seja, que tipo de acionamentos faz um sujeito em um lugar minoritário, adentrando na estrutura da língua do dominador, ao expressar as demandas que atravessam o seu ser e estar no mundo, questões que, normalmente, são ou minoradas ou faladas pelo olhar estereotípico do hegemônico (?), ou seja, pela Literatura Menor, reencenando-se a pergunta: “pode um subalterno falar?”. Pode. No entanto, a sua fala não poderá fazer coro às formas de representação do lugar hegemônico, ela se dará por outros atravessamentos.

AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E ESCRITA DE SI: OS LIMITES DO MODELO ETNOCÊNTRICO

Os discursos que comumente se dedicam a estudar a autobiografia e outras formas de arquivamento de si (LEJEUNE, 2008; ARFUCH, 2010; SOUZA, 2007) investem na análise de discursos de memória, que têm algumas es-

peculiaridades no seu contexto e natureza de enunciação. Há um interesse pelos modos de registro da vida cotidiana desde os estudos dos diários, que, segundo Lejeune, eram ainda muito anteriores à autobiografia, sendo portanto uma categoria separada desta, por conta de suas características específicas, a exemplo do não planejamento de escrita, a imediatez do relato e o não distanciamento interpretativo. Diferente disto, a autobiografia, ainda de acordo com Lejeune, tem características muito diferentes, investindo na narração da vida e trazendo, no seu bojo, o intento de dar a sensação de abarcar a totalidade dos fatos em uma narração ampla, analítica e distanciada, ofertando uma falsa impressão de que a vida estaria ali escrita e desprezando o que de ficcional um texto como este carrega.

Alguns estudos investem em aproximar a autobiografia da *escrita de si*, conforme pensada por Michel Foucault, o que é um mal intento, uma vez que esta nada tem a ver com aquela. Os rituais de escrita de diário são antigos, e segundo Foucault (1983), recuperam o século II d.C. Quando as pessoas registravam não o seu cotidiano, mas frases, descrições de cena e lições aprendidas no decorrer do dia como forma de, num momento posterior, retirar dali um aprendizado, um ensinamento sobre como se comportar perante as eventualidades da vida. Estas pessoas eram copistas, não havia nelas o hábito da interpretação ou análise do seu dia ou do seu cotidiano no decorrer da escrita. Em outras palavras, apesar da constante vulgarização do termo “escrita de si”, as primeiras vezes

em que este gesto foi feito, nada ou quase nada se escrevia rigorosamente sobre si, mas muito mais para si ou para o outro, sempre com uma função de aprendizagem, aconselhamento ou autoanálise. Reforçando esta ideia, voltamos a Lejeune, que afirma que os primeiros diários eram coletivos e públicos, tal qual livros de notas, de contabilidade, etc. Somente no século 18 eles passam a funcionar a serviço da pessoa. Ou seja, a escrita dos diários coaduna-se com um contexto iluminista de culto à pessoa, assim como o auge da autobiografia corresponde à virada da modernidade para a pós-modernidade. Neste bojo, surgem estudos relativos ao que se convencionou a chamar de crítica biográfica (SOUZA, 2007; ARFUCH, 2010), estudos que, seguindo a lógica pós-estruturalistas, problematizam o lugar da realidade, pluralizando as potencialidades do acontecimento (FOUCAULT, 2012 e FOUCAULT, 1997).

A crítica biográfica renova os estudos de biografia ao acionar a interessante noção de textualidade na qual a leitura, seja de um depoimento, entrevista ou texto de ficção, sempre irá compor o caldo de potências representativas que, longe de conformar a unidade de uma pessoa, compõe as várias possibilidades de ser do sujeito, em todas as suas contradições. Mais contemporaneamente, emerge a noção de autoficção que, dando um passo a mais no que concerne à crítica biográfica, destitui a diferenciação entre os textos e subverte os lugares de biografia, autobiografia e ficção, denunciando a dimensão profundamente ficcional que sustenta todos estes discursos e a

impossibilidade de delimitar, no amplo espectro de interpretações de si, o que poder-se-ia chamar de verdade.

Há, apesar de todas as rupturas, um *continuum* que atravessa estes discursos. O sujeito enunciador, ainda que não racialmente marcado, será sempre um sujeito hegemônico, aquele que, portanto, investirá na narrativa exemplar e diferencial. E esta só tem o valor simbólico que recebe porque assim se comporta: há ali a exiguidade e a originalidade de um lugar de fala único, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari: aquela é a literatura dos grandes mestres. É desta forma que os pensadores se referem quando querem dizer de uma literatura hegemônica produzida dentro de uma língua de hegemonia. Este talvez seja um dos mais fortes traços distintivos entre a Literatura hegemônica e a Literatura Menor, esta última não pretende ser o discurso articulado de um sujeito, mas aquilo que se chamou de um agenciamento coletivo de enunciação.

Desta forma, a excepcionalidade que se tornou fetichiosa nas narrativas bio e autobiográficas, sendo justamente aquilo que garantia a validade do relato e a importância do registro e se transformando em algo a ser escamoteado nos discursos menores, uma vez que tais discursos têm uma função de representatividade coletiva.

A NARRATIVA MENOR, UMA QUESTÃO DE AGÊNCIA

Tomarei aqui, como exemplar para a discussão aqui iniciada, o conceito de “escrevivência” conforme apresenta-

do por Conceição Evaristo. Um dos gestos mais importantes ainda antes de adentrar a discussão é compreender que, quando aqui acionamos Evaristo, levamos em conta aquilo que assinalamos no início desta reflexão, a saber: acreditamos que a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção poética tal qual se instaura a demanda de desenvolvimento de instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, estes instrumentais emergem do próprio texto, em estudo, pela sua capacidade de agência.

A primeira vez que a noção de escrevivência toma corpo é em um depoimento intitulado *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita* (2007). Evaristo narra que a primeira vez que teve contato com um sinal gráfico foi quando, num gesto antigo, “quase ancestral”, a sua mãe se agachara e com um graveto tornado lápis e a terra barrenta, papel; de cócoras, acompanhada pelo olhar cúmplice das filhas, a sua mãe desenhara o sol, tornando aquele rito de escrever uma simpatia que deveria trazer o astro-rei em lugar da chuva, que, se viesse, inviabilizaria o trabalho da lavadeira. A escrita relatada carrega gestos da hoje famosa multimodalidade:

Era um ritual de uma escrita composta de inúmeros gestos, em que todo o corpo dela se movimentava, não só os dedos. E nossos corpos também, que se deslocava no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele ges-

to de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. (EVARISTO, 2007, p. 16)

Ao riscar no chão o sol, inscrevia-se, há um só tempo, a beleza do gesto e o desespero de quem dependia daquele ganho para alimentar as filhas. Ao riscar o sol no chão, afirma Evaristo, a mãe não representava o sol, ela clama-va por ele, presentificando, no desenho, aquilo que ali era nomeado. Neste sentido, a negação da representação tem sua força uma vez que se instaura a noção de “expressão” (DELEUZE, 2014), já discutida aqui como sendo um gesto de cisão entre a ficção e a realidade, incidentes da ideia de representação.

A expressão é, segundo Deleuze e Guattari, elemento da literatura menor que, sem as afetações de linguagem comuns na literatura representativa, opta por acionar elementos de linguagem que deslizam da camada do simbólico para inscrever-se num plurilinguismo que nasce da refrega com a língua, através das incisões e rasuras impostas a ela: “foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (EVARISTO, 2007, p. 18).

Localizando a discussão na dimensão do compromisso, a autora revela o limite do universo representacional que se orgulha por lustrar as potencialidades da vida quando, pela expressão das escritas menores, a vida aparece reequaliza-

da, repensada, inclusive, nas suas diferenças, sublinhando como, dentro dos poderes maiores, os menores se inscrevem:

E quando eu, menina, testemunhava as toalhinhas antes embebidas em sangue, e depois, já no ato da entrega, livres de qualquer odor ou nódoa, mais a minha incompreensão diante das mulheres brancas e ricas crescia. As mulheres da minha família, não sei como, no minúsculo espaço em que vivíamos, segredavam seus humores íntimos. Eu não conhecia o sangramento de nenhuma delas... durante muito tempo pensei que as mulheres ricas urinassem sangue de vez em quando. (EVARISTO, 2007, p. 18)

Assim, a relação da escritora com escrita nasce de um compósito de experiências cotidianas que vinham desde a lista com as peças enviadas pelas patroas para lavar, passando às listas de acontecimentos menores feitas por uma das tias, até quando ganha seus primeiros trocados, numa sala de aula improvisada para os filhos dos vizinhos. Evaristo localiza a gênese da sua escrita no “acúmulo” de tudo o que ouviu e viu a datar de sua infância; há toda uma cena na qual comparecem vizinhas, familiares, outras crianças – gestos de sobrevivência e de resistência todas assentadas na oralidade – para quem falar e ouvir era “a única defesa e o único remédio” que possuíam.

Ao afirmar ter construído uma consciência que “com-

promete a minha escrita como um lugar de autoafirmação das minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra” (2007, p. 20), Evaristo adentra largamente na ideia de agenciamento coletivo de enunciação uma vez que, como nos ensina Patricia Collins (2016), o lugar da mulher negra é atravessado por múltiplas pertenças, todas minoritárias.

O entrecruzamento dos lugares de gênero, raça e classe resulta no nascimento de especificidades de demandas que fazem parte deste exclusivo universo, o das mulheres negras pobres, neste caso, com destaque para aquelas que nasceram na diáspora negra. Ao colocar-se a partir deste contexto, a saber, do privilegiado e estreito contexto da enunciação escrita, Evaristo fala, conforme conseguimos depreender neste texto, com a sua fala e com a fala de todas as outras mulheres negras sistematicamente subalternizadas pelo desejo do outro.

Operando para fora do estereótipo e gerenciando a expressão das suas demandas a partir da indagação sobre o que levaria determinadas mulheres nascidas e criadas em contextos não letrados, semialfabetizados, quando muito, afirma, “romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” (2007, p. 20), Evaristo fala por si, conta a sua própria história que, no entanto, se dilata.

Adentrando ao agenciamento coletivo ao colocar-se no lugar de enunciação, ela articula a sua voz com as vozes de um sem número de mulheres que são, sistematicamen

te, caladas, minoradas ou estereotipadas. E, neste caso, adentramos no terreno da Literatura Menor que – diferente da outra literatura, que pode se dispensar de casos representativos, pois nenhum deles é único, exemplar, nenhum deles é capaz de, sozinho, dar conta de qualquer situação – faz com que cada caso de enunciação seja individual, e, imediatamente, coletivo e, por conseguinte, político: “O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma história se agite nele” (Deleuze, 2014, p. 36).

Na Literatura Menor, tudo toma um valor coletivo uma vez que, pelas limitadas condições de vida e de acesso a bens simbólicos, não há estímulo suficiente para que os talentos abundem nos contextos contra-hegemônicos, o que torna mais fácil formar um escritor branco medíocre do que formar um escritor negro. Pelas próprias condições de acesso aos bens culturais e econômicos numa comunidade minoritária, não há [pelos índices de acesso à educação formal e também pela pressão da mortalidade precoce] condições para a formação de grandes celeiros de talentos. Desta forma, a Literatura Menor não se trata de uma literatura de mestres, marcantes e únicos, mas de enunciações coletivas, o que ele faz e diz é, por si, coletivo:

[...] a máquina literária toma, assim, um lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo que, por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a fazer as condições de uma

enunciação coletiva que faltam por toda outra parte neste meio: a literatura é tarefa do povo.
(DELEUZE, 2014, p. 37)

A consequência imediata disso é que não há, nas falas advindas de minorias, a possibilidade de se ouvir exclusivamente a voz de um sujeito, havendo, apenas, contextos de *agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime estes agenciamentos, que findam por ser um gesto que não está na índole da literatura hegemônica, mas que caracteriza a Literatura Menor. Para o bem e para o mal, a autoria no contexto minoritário está a reboque da coletividade. Isto, certamente, depõe contra a possibilidade de emparelhar-se com as noções estéticas que regem a literatura hegemônica, mas cria, neste ponto de inflexão, aquilo que chamamos de dicção própria, que se dá não apenas pelo assunto em cena, mas pelo modo como ele se organiza esteticamente. Quem escreve uma literatura menor deve encontrar a sua própria dicção “... achar seu ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto”.

É neste sentido que Conceição Evaristo, como resposta para a sua pergunta sobre o que levaria estas mulheres à escrita, aventa que estas mulheres tenham compreendido que escrever oferece uma forma peculiar de apreensão de mundo, ultrapassando os limites da percepção da vida. É aqui que comparece a discussão sobre a qual este texto dedicou-se: contrariamente ao que se pode afirmar, a es-

crevivência não se contém nos limites etnocêntricos da autobiografia, da biografia, da escrita de si nem da autoficção.

A dimensão política e coletiva alcançada por este tipo de enunciação inscreve, a um só tempo, o sujeito enunciador no mundo, como fazem os tipos de narrativas acima listadas, mas os suplanta na medida em que, ao nascerem de mulheres negras que “historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação” (EVARISTO, 2007, p. 21), e isto se dá pelo movimento de desterritorialização provocado na língua maior pela Literatura Menor, conforme afirmaram Deleuze e Guattari. Esta rasura, esta incisão no tecido da língua hegemônica pode ser construída tanto ao ferir a norma culta, marcando a sua dicção pelo elastecimento e até desrespeito à norma culta, como bem fez Carolina de Jesus (SOUZA, 2015), quanto pela escolha da matéria narrada.

Neste sentido, a escrevivência cresce como *modus faciendi* dxs escritorxs de Literatura Negra que, ao portar consigo uma bandeira desfraldada na sua escrita em lugar de minorar-se esteticamente, crescem pela construção de sua dicção coletiva, pelo encontro do seu ponto de inflexão, a partir do qual o mundo passa a ser lido. Uma das questões que sempre comparecem quando, em Teoria da Literatura, estuda-se escritorxs negros é a existência de uma pretensa desproporção estética entre o que elxs constroem e a Literatura canônica. O modo de leitura das Literaturas Menores sempre desprivilegia o que estas têm de inventiva

e, abrigando-as no lugar do queixume e da limitação temática, negam a esta literatura a possibilidade do exercício estético do sublime.

O que não se compreende é que a estética do sublime está na ordem da representação, e o que se faz nas Literaturas Menores, com destaque aqui para a Literatura Negra, está na ordem da expressão que media o surgimento do agenciamento coletivo de enunciação. Pela ausência da submissão irrefletida à ficção, alinham a produção de escritors negrxs à autobiografia e reduzem a ampla noção de escrevivência a ela. Ora, isto é, para pouco dizer, um equívoco grave de análise. O conceito de autobiografia e todos os demais a ela relacionados é ainda muito limitado para compreender a força plástica (Nietzsche, 1992) com as quais estas Literaturas estão comprometidas: abrir mão do espaço narcísico da literatura para dar corpo amplo, coletivo à sua fala, eis o gesto destes textos.

Evaristo, assim como centenas de outrxs escritors de Literatura Negra, rechaça a possibilidade de fazer a sua literatura se prestar a “ninar os da casa-grande” e, comprometendo a vida com a escrita, empenha a sua escrita com o compromisso de incomodar a branquitude no seu sono sempre injusto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ,

2010.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, vol. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma Literatura Menor. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por uma Literatura Menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas Brasileiras: Teorias, Práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FOUCAULT, M. A escrita de si [1983]. In: _____. *Ética, sexualidade e política: Ditos e escritos*, vol. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

_____. Arqueologia e a história das ideias. In: *Arqueologia do Saber*. 8. ed., Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 2012.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-113.

SOUZA, Livia M. N. De. *A poética da fome e a escrita da precariedade: Carolina Maria de Jesus escritora*. No prelo, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Submissão: 28/05/2018

Aceite: 28/05/2018



DOSSIÊ

**CÂNONE E SILÊNCIOS:
O (NÃO) LUGAR DAS MINORIAS
NA LITERATURA**



DISCURSOS MARGINAIS EM OBRAS DE SACOLINHA E JOÃO MELO: A CONTEMPORANEIDADE DO PASSADO COLONIAL NAS LITERATURAS BRASILEIRA E ANGOLANA

MARGINAL DISCOURSES IN SACOLINHA AND JOÃO MELO'S WORKS: THE CONTEMPORANEITY OF THE COLONIAL PAST IN BRAZILIAN AND ANGOLAN LITERATURE

Ana Lucia Liberato Tettamanzy¹

Bruna Borges de Almeida²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143343

RESUMO: Este trabalho pretende analisar dois livros: *Os marginais e outros contos* (2013), de autoria do angolano João Melo; e *Estação Terminal* (2010), de autoria do brasileiro Sacolinha. Tais livros apresentam contos que engendram narrativas a respeito do presente problemático que rememora e revive o passado colonial sem gerar esperanças positivas para o futuro. Tal análise busca, através do estudo do espaço literário (BRANDÃO, 2013) e da verificação do tom ideológico do discurso (FOUCAULT, 1996) que

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS –, professora associada do Instituto de Letras UFRGS e coordenadora do grupo de pesquisa Letras e Vozes Anticoloniais.

² É aluna de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades, área de Estudos de Literatura.

esboça a construção de identidade (HALL, 2004) do sujeito do discurso, a reflexão acerca do colonialismo e suas facetas – colonialidade do poder, do saber e do ser (QUIJANO, 2000) – manifestadas na experiência literária e na epistemologia (MIGNOLO, 2013) que advém dela.

ABSTRACT: This article intends to analyze two books: *Os marginais e outros contos* (2013) written by the Angolan author João Melo, and *Estação Terminal* (2010) by the Brazilian author Sacolinha. Such books present short stories that produce narratives about the problematic present that recalls and revives the colonial past while it does not generate positive hopes for the future. This analysis seeks to make a reflection about the colonialism and its facets – coloniality of power, knowledge and being (QUIJANO, 2000) – manifested in the literary experience and in the epistemology (MIGNOLO, 2003) that comes from it. To achieve this aim, I utilize the study of literary space (BRANDÃO, 2013) and the verification of the ideological tone of the discourse (FOUCAULT, 2013) that outlines the construction of identity (HALL, 2004) of the subject of discourse.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura marginal; Colonialidade; Discurso anticolonial.

KEYWORDS: Marginal literature; Coloniality; Anticolonial discourses.



colonialismo português empreendido em Angola e no Brasil, não obstante as diferentes durações e peculiaridades sócio-históricas, deixou marcas que se manifestam na configuração social de ambos os países. Tal herança determina o momento presente a ponto de encontrarmos, nas literaturas contemporâneas desses países, a narrativa de uma experiência colonial que se mantém, dada a condição de colonialidade constantemente reelaborada. A leitura que propomos parte do entendimento de que o passado colonial interfere na atualidade de Brasil e Angola a partir da condição colonial vigente no sistema-mundo na forma de colonialidade do poder (QUIJANO, 2000), que pode ser observada nas narrativas literárias por meio da caracterização dos personagens, dos espaços em que circulam, das ações das quais são sujeitos e objetos, e das referências temporais que permeiam a narrativa. A leitura que propomos parte do entendimento de que o passado colonial interfere na atualidade de Brasil e Angola a partir da condição colonial vigente no sistema-mundo na forma de colonialidade do poder (QUIJANO, 2000) que pode ser observada nas narrativas literárias por meio da caracterização dos personagens, dos espaços em que circulam, das ações das quais são sujeitos e objetos, e das referências temporais que permeiam a narrativa.

Observar o espaço literário como focalização (BRANDÃO, 2003), isto é, como perspectiva narrativa, implica observar a relação que os personagens estabelecem com os

espaços da narrativa. Essa relação revela o tom ideológico de enunciação de personagens e narradores. De modo geral, tanto a prosa de Sacolinha como os contos de João Melo engendram, a partir da abordagem do espaço social periférico, um discurso anticolonial, ou, segundo Mignolo, um “pensamento liminar”, isto é, “a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa a partir das e sobre as fronteiras” (MIGNOLO, 2003, p. 159).

Estas obras têm em comum o locus de enunciação periférico de seus personagens e narradores, embora Melo aborde a situação de Angola como periferia em contexto internacional e Sacolinha concentre o olhar sobre a periferia urbana brasileira. Tais representações colocam em evidência um padrão de colonialidade contemporâneo. Aníbal Quijano, ao esboçar os conceitos de modernidade e colonialidade, descreve a amplitude do padrão de poder contemporâneo instaurado, como um sistema, com o avanço da colonização e do capitalismo:

En primer término, el actual patrón de poder mundial es el primero efectivamente global de la historia conocida. En varios sentidos específicos. Uno, es el primero donde en cada uno de los ámbitos de la existencia social están articuladas todas las formas históricamente conocidas de control de las relaciones sociales correspondientes [...]. Dos, es el primero donde cada una de esas

estructuras de cada ámbito de existencia social, está bajo la hegemonía de una institución producida dentro del proceso de formación y desarrollo de este mismo patrón de poder. Así, en el control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, está la empresa capitalista; en el control del sexo, de sus recursos y productos, la familia burguesa; en el control de la autoridad, sus recursos y productos, el Estado-nación; en el control de la intersubjetividad, el eurocentrismo. Tres, cada una de esas instituciones existe en relaciones de interdependencia con cada una de las otras. Por lo cual el patrón de poder está configurado como un sistema. Cuatro, en fin, este patrón de poder mundial es el primero que cubre a la totalidad de la población del planeta. (QUIJANO, 2000, p. 214)

A OBRA DE SACOLINHA

No que se refere à obra de Sacolinha, um escritor não canônico da literatura brasileira, propomos que a inserção das produções literárias de escritores “marginais” no panorama literário nacional pode ser melhor compreendida tomando a teoria dos Polissistemas de Even Zohar (1990), que amplia a noção sobre o sistema literário. Zohar considera, por exemplo, que tanto produtores como consumi-

dores de literatura podem mover-se em diferentes níveis de atividades, e define o sistema literário como uma ampla rede de relações que compõe um conjunto de “observáveis” assumidos, quais sejam: instituição, repertório, produtor, consumidor, mercado e produto. Dessa forma, é possível compreender a existência de diferentes circuitos no campo literário brasileiro.

Regina Dalcastagnè, ao estudar a produção literária das grandes editoras brasileiras entre 1990 e 2004, verifica, entre outras constatações, a predominância de autores homens e brancos, bem como a recorrência de representações que acabam por invisibilizar a figura de negros e negras. Percebe-se, dessa forma, uma considerável lacuna no que diz respeito à autoria e representações de grupos subalternos na literatura brasileira contemporânea publicada pelas maiores editoras do país. Concomitantemente, começam a surgir e se tornar cada vez mais visíveis, em grandes cidades brasileiras, iniciativas culturais e literárias, como os saraus, feiras de hip hop e editoras ou publicações individuais independentes, o que, de certa maneira, ilustra a amplitude de relações no sistema literário preconizada por Evan Zohar.

Érica Peçanha do Nascimento, em sua tese publicada em livro sob o título *Vozes marginais na literatura* (2009), traz à tona a produção literária de que teve notícia nas feiras de hip hop da cidade de São Paulo. A autora analisou as edições da Revista *Caros Amigos* (de 2001, 2002 e 2004)

que traziam, sob o comando editorial do escritor Ferréz, contos de diversos autores independentes que se definiam como “marginais”. O estudo de Érica Peçanha descreveu esse novo circuito literário, protagonizado por sujeitos periféricos, que está em relação tensa e dinâmica com um sistema literário instituído como oficial; e discutiu o conceito de marginalidade tendo em vista outros momentos em que o termo ganhou destaque na historiografia literária brasileira. Alejandro Reyes chama a atenção para o posicionamento crítico e engajado dessa produção urbana e popular, que “valoriza formas de vida ignoradas, folclorizadas ou criminalizadas pelos discursos hegemônicos e pela mídia” (2013, p. 48) e que faz uso extensivo das novas tecnologias de comunicação não só para compartilhar criações num circuito alternativo como para denunciar situações de violência e demais arbitrariedades.

Tais escritos periféricos, contudo, ainda não foram amplamente analisados tomando como viés seu discurso anticolonial que questiona instituições de poder de matriz colonial vigentes ainda hoje e que evoca a ancestralidade africana como componente cultural expressivo das periferias brasileiras. Dessa forma, o presente estudo trata de uma obra brasileira que amplia as possibilidades de autoria, recepção e representações, diversificando as perspectivas que o texto literário pode apresentar. O autor, Sacolinha (como assina Ademiro Alves), é natural da cidade de São Paulo, onde fundou a Associação Cultural Literatura do Bra-

sil, que visa ao incentivo à leitura e à divulgação de novos escritores. Também já foi organizador de rádio comunitária, em que apresentava programa sobre rap. Sua atuação como escritor independente e agente cultural na periferia de São Paulo já confere certa aura de marginalidade à sua obra, que, assim como a produção de escritores como Sérgio Vaz ou Ferréz, circula com maior contundência em um circuito extra canônico, marcado pela dinâmica do polissistema.

Regina Dalcastagnè (2008) chama a atenção para o fato de não haver, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais:

O campo literário reforça esta situação, através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. [...] a valorização sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. A exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade. Uma segunda questão, então, se impõe: o que se perde com isso? Perde-se diversidade. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 81)

Num viés mais contundente ainda, Alejandro Reyes

situa na subversão de vocabulário e sintaxe e na corporalidade e conceitos do escritor Allan da Rosa as razões da incompreensão que sua fala provoca nas “estruturas do edifício conceitual que orienta a visão de mundo – e dá sentido ao próprio lugar nesse mundo – dos pensadores representantes do “erudito no universo cultural brasileiro” (2013, p.159). Assim, mais do que abrir o leque de sua visada para a diversidade, a crítica literária precisa de novas categorias e atitudes para “desaprender o privilégio teórico”, algo que o mediador subalterno/periférico/marginal realiza naturalmente porque “transita em seu cotidiano, como forma de sobrevivência, por uma pluralidade de mundos coexistentes e simultâneos. No seu caso, o limite é outro: sua capacidade de resistir a (sic) internalização das categorias e da escala de valores dominantes” (REYES, 2013, p. 159).

Considerar a obra de Sacolinha, portanto, implica não apenas observar a condição periférica que o autor ocupa com relação ao cânone literário brasileiro devido ao seu locus de enunciação enquanto escritor, implica lidar com um foco narrativo e um perfil de personagem ou de linguagem pouco visível na criação literária e pouco compreensível pelo arcabouço intelectual do mediador tradicional da classe média e mesmo do intelectual dos estudos subalternos. Sacolinha publicou *Estação Terminal* em 2010 com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, através do Programa de Ação Cultural, iniciativa da Secretaria de Cultura. O autor destaca que sua narrativa se passa entre os anos de 1995

e 2006, o período de 12 anos em que ele próprio trabalhou como cobrador no terminal de metrô que é cenário das suas histórias. Ao ressaltar que, embora o cotidiano da Estação Terminal tenha sido por ele vivenciado, o livro é uma ficção, Sacolinha (2010, p. 10) explica que “é necessário recontar literariamente para dar espaço e voz aos vencidos”, o que já explicita sua intenção em trazer pontos de vista de sujeitos que vivem os conflitos urbanos do transporte em um bairro periférico da cidade de São Paulo.

Estação Terminal é um romance fragmentado em pequenas histórias³ que compõem uma paisagem comum aos distintos personagens: o Terminal Itaquera, estação de metrô da cidade de São Paulo, constitui o espaço onde convivem prostitutas, catadores, ciganos, mendigos, ambulantes, perueiros, taxistas, seguranças, motoristas, cobradores, além dos próprios passageiros. Partes da narrativa são destinadas especialmente aos fatos diversos que marcaram esse lugar, a partir da apresentação objetiva de mudanças de ação do poder público municipal de São Paulo que interferiram diretamente na rotina do local. Contudo, o leitor tem também a possibilidade de conhecer a história do lugar a partir das experiências de diferentes sujeitos que por ele circulam e com ele mantêm relações.

³ O autor faz uma subdivisão em partes e capítulos, apresentando separadamente histórias de personagens e a história do Terminal Itaquera e do transporte alternativo. Tal divisão, contudo, não prejudica a percepção de identidade entre os sujeitos e o espaço.

O próprio autor explica a construção da sua obra com base nos personagens que têm vínculos com o Terminal: “o romance é permeado pela vida de sete protagonistas: Pixote, Gago, Mastrocolo, Maria José, Cadeirinha, Arilson e Helton Lima” (SACOLINHA, 2010, p. 9). O primeiro personagem apresentado ao leitor é Sávio, adolescente de quatorze anos que está em seu primeiro dia de trabalho e é “batizado” pelos colegas com práticas de constrangimento diversas. O menino representa o que acontece de modo geral com novatos que ingressam no Terminal, já que “toda criança, adolescente ou jovem que chega para trabalhar como cobrador no universo clandestino é batizado, querendo ou não” (SACOLINHA, 2010, p. 15). Em seguida, somos apresentados a Pixote, fiscal de lotação na linha em que Sávio trabalhará, descrito como um malandro de vinte e dois anos de idade e praticante de pequenos furtos. No fragmento seguinte, é apresentada a história de vida de Pixote: filho de um casal de criminosos, entregue para adoção e por fim morador de rua que desenvolveu a habilidade de roubar. Pixote passa a trabalhar no Terminal Itaquera após ter contato com Gago, outro personagem central. Gago é natural de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, e passa trabalho para sustentar a família na capital paulista.

Uma das histórias mais impactantes é a de Mastrocolo:

Na verdade foi preso injustamente, sendo obri-

gado, debaixo de pauladas, a confessar crimes de que não foi autor. Passou por pau-de-arara, choque elétrico nos testículos, foi amarrado e pendurado em arame farpado. Perdeu dois dedos da mão, além de ter três unhas arrancadas com alicate. Depois foi estuprado por vários presos. (SACOLINHA, 2010, p. 31)

O personagem tem o destino trágico após ser abordado por policiais enquanto ouvia e contava histórias junto de três amigos em volta de uma fogueira na rua durante a noite. A descrição da cena caracteriza o ato de extrema violência policial em uma abordagem tipicamente preconceituosa, o que denuncia um problema social real: a vulnerabilidade da juventude brasileira predominantemente negra residente das periferias urbanas. Dessa forma, a narrativa apresenta como foco o locus de enunciação periférico de personagens que, a partir de suas caracterizações e ações, apresentam uma postura contra-hegemônica com relação ao padrão de poder vigente na forma de colonialidade.

Por fim, o narrador comenta a construção de um shopping próximo ao Terminal que modifica completamente a rotina do local e as relações de identidade que se mantinham ali:

O Terminal Corinthians-Itaquera encerrou seus anos de agitação, cumprindo apenas o papel de

um terminal.

O espaço onde se passa essa história passou a ser frio como o ferro e o concreto que o sustentam.

Ninguém nunca mais ouviu um canto alegre do Bem-Te-Vi, só aquela melodia triste, que dói no coração da gente. (SACOLINHA, 2010, p. 143)

Tal caracterização do espaço permite que seja verificada inclusive na voz do narrador a presença da focalização do espaço periférico, uma vez que a narrativa expõe as mudanças ocorridas no terminal a partir do ponto de vista de quem convivia naquele espaço.

A OBRA DE JOÃO MELO

Assim como no Brasil, em Angola também é evidente uma produção artística que pauta a situação de sujeitos periféricos tanto quanto à exclusão social como ao entrecruzamento de culturas que compõem suas identidades na era colonial e posteriormente a ela. João Melo, ao publicar *Os Marginais e outros contos* (2013), comenta que os marginais de que trata em seu livro são os “marginais do processo histórico”, o que o aproxima, em alguns aspectos, da construção narrativa de Sacolinha.

Aníbal João da Silva Melo é o nome completo do escritor João Melo, com carreira literária relativamente vasta,

publicando, desde a década de 1980, poemas, contos e um ensaio jornalístico. Em *Os Marginais e outros contos*, temos narrativas que denunciam a colonialidade do poder que coloca o país como periferia em escala global e sustém as desigualdades internas promovidas pelos revolucionários de outrora que tomaram o poder e não tiveram êxito na realização de sua utopia. A obra é composta por sete contos que esboçam a posição marginal de Angola no cenário mundial a partir de um processo de colonização que, embora tendo sido oficialmente extinto da sociedade angolana com a independência da nação, influencia diretamente o presente, uma vez que a utopia de muitos angolanos que lutaram pela independência do país foi transformada em frustração.

O conto “Esplendor e frustração” caracteriza bem esse ponto crucial. O protagonista, Dombaxi, é um jovem que seguiu carreira militar durante as guerras angolanas e que abandonou as forças armadas para trabalhar na reconstrução do país diretamente, em uma empresa de construção civil. Já mais velho, acaba demitido da empresa e chega a conclusões que o levam aos sentimentos que dão título ao conto:

A pátria tinha-se transformado, mas apenas invertera os termos da perversa equação que mantinha os homens e as mulheres reféns da lógica de dominação, milenar e contumaz, que estava inscrita no seu DNA histórico. [...] A his-

tória, implacável, tinha-se encarregado de tornar absurdas e inúteis as esplendorosas afinidades do passado. A fim de legitimar o presente, alguns não hesitavam em refazer o próprio passado. [...] Assim, o futuro, ao invés de um destino branco, parecia um enorme buraco negro, pelo qual, em último caso, todos seriam engolidos. (MELO, 2013, p. 71-72)

Frente à constatação frustrante com relação à história de Angola, Dombaxi não vislumbra um futuro promissor ao país. O personagem demonstra estar ciente do que podemos chamar de sobreposição da colonialidade do poder – novas elites locais mantêm hegemonia ocidental, estrutura sistêmica do padrão de poder, conforme descrito por Quijano (2000) – e o pior, o ser colonizado não consegue retomar “as esplendorosas afinidades do passado” neste contexto.

O primeiro conto apresentado ao leitor, “Trinta e cinco anos”, também traz um personagem desconfortável quanto à história da nação. Trata-se de um encontro de amigos que defendiam ideais revolucionários ao tempo da Independência colonial e que se afastaram com o passar dos trinta e cinco anos posteriores. O narrador da história parece ser o único a estar desconfortável e com sentimento de que o jantar dos amigos comentando o passado de forma trivial pode ser uma forma de alienação:

Unia-nos o futuro e não o passado. O que, dramática e infantilmente, esquecemos é que o futuro não acontece como simples e mera consequência do tempo: é construído violentamente pelo presente, o qual, muitas vezes, não hesita em mistificar, adulterar ou elidir o passado. O presente é sempre truculento. (MELO, 2013, p. 25)

A concepção que o narrador tem sobre o momento presente e a sucessão histórica do país define seu olhar crítico para o futuro. Esse futuro, em contrapartida, depende do presente. Em outras palavras, o narrador nos diz que o que mais une aquele grupo de revolucionários não é o sonho que não concretizaram, é a trivialidade com a qual o rememoram de forma acrítica.

Essas concepções apresentadas no discurso literário de João Melo corroboram estudos de intelectuais sobre a condição de periferia de Angola e do continente africano em escala global. De acordo com Kwame Nkrumah (2012) o neocolonialismo é um problema africano contemporâneo visível sobretudo a partir da política de balcanização internacional, que busca manipular o continente através do enfraquecimento dos ideais de nacionalidade e da promoção da dependência econômica e política em nível internacional. Dessa forma, o autor defende que o neocolonialismo atua em encoberto. Ao se propor a escrever sobre “os marginais

do processo histórico”, João Melo vê Angola à margem do sistema modernidade-colonialidade.

Nesse sentido, a identificação de um discurso anticolonial na obra de Melo vem de uma perspectiva pós-colonial que não busca tratar de discursos posteriores ao processo histórico colonial, mas de discursos que mostram perspectivas em resposta à condição colonial ainda presente em estruturas de poder da hierarquia social e na anulação de cosmovisões e epistemologias não-europeias. Tal discurso é observável na tomada de posições de diferentes personagens. Ao longo da obra temos constantemente exposta a oposição de perspectivas sobre a história de Angola e seus obstáculos do presente, sobretudo nos contos “Trinta e cinco anos”, “Esplendor e frustração”, “Dialética e poder” e “Os marginais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado compõe uma pesquisa que não se esgota na análise se alguns contos ou alguns fragmentos do romance. O que se constata a partir dessa leitura é que os escritores – Sacolinha e João Melo –, seus narradores e personagens apresentam uma visão crítica do processo colonial e da permanência de sua condição. Através do discurso de diferentes personagens e narradores é possível observarmos o questionamento a alguns padrões de colonialidade: a desigualdade na configuração das gran-

des cidades brasileiras, a exemplos do retrato literário que temos de São Paulo; e a exploração das elites, a corrupção sistemática dos postos de governo e das grandes empresas agentes do ideal de desenvolvimento, a exemplo do retrato literário que temos de Luanda, capital de Angola.

Ambos os escritores denunciam condições de colonialidade presentes em seus países. No caso de João Melo, temos desnudada a situação de Angola contemporânea abalada por conflitos que não se resolveram com a independência do país, mas se revestiram de novas formas de opressões sociais viabilizadas sobretudo pela elite do país, muitas vezes composta pelos próprios revolucionários que pretendiam livrar a nação da opressão colonial, mas acaba por reproduzi-la em formato atualizado: a colonialidade.

Na medida em que entendemos a temática questionada como estreitamente vinculada ao passado colonial, é possível afirmar que os discursos literários dos escritores estudados se configuram como discursos anticoloniais contemporâneos, a exemplo, inclusive, da nomenclatura que o próprio colonizador português usava para acusar os escritores angolanos que faziam uma literatura de denúncia social e se opunham ao regime colonial. Tais discursos não trazem visões positivas de futuro, uma vez que Sacolinha acaba seu romance lamentando a mudança da configuração espacial e cultural do Terminal Itaquera, que garantia emprego de muitos sujeitos marginalizados, e João Melo apresenta personagens frustrados com relação à percep-

ção histórica sobre o país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El Giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 26, 2005.

_____ (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

EVEN- ZOHAR, Itamar. *El sistema Literario*. Tradução de Ricardo Bermudez Otero. Primavera, 1990, p. 27-44.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MELO, João. *Os Marginais e outros contos*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

_____. *Filhos da Pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NKRUHMAH, Kwame. O neocolonialismo em África. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os Impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, vol. 6, n. 2, p. 342-386, 2000.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SACOLINHA. *Estação Terminal*. São Paulo: Nankin; Secretaria de Cultura, 2010.

SCHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Mário Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 08/05/2018

VOZES SOBRE A LITERATURA PERIFÉRICA: A RECEPÇÃO CRÍTICA DAS EDIÇÕES DA *CAROS AMIGOS* “LITERATURA MARGINAL - A CULTURA DA PERIFERIA”

VOICES ABOUT THE PERIPHERAL LITERATURE: THE CRITICAL RECEPTION OF *CAROS AMIGOS* “LITERATURA MARGINAL - A CULTURA DA PERIFERIA”

*Ana Paula Franco Nobile Brandileone*¹

*Maria Luiza Navarro Martins*²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143163

RESUMO: O presente artigo objetiva discutir a recepção crítica feita no “calor da hora” dos três atos das edições *Caros Amigos* “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia”, que são um marco para a consolidação do movimento literário marginal. Os recortes jornalísticos publicados em *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* concorrem para comprovar que este movimento literário se fez ouvir, fazendo-se ecoar não apenas pelos seus pares.

¹ Doutora, professora adjunta da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), *campus* de Cornélio Procópio. Desenvolve pesquisa intitulada “A representação de territórios marginais na ficção brasileira contemporânea: recepção crítica e práticas de letramento”.

² Graduanda em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná, *campus* de Cornélio Procópio. Desenvolve pesquisa intitulada “Literatura marginal: a memória do lançamento das edições da *Caros Amigos*”. Bolsista da Iniciação Científica da Fundação Araucária.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the critical reception in the “heat of the moment” about the three acts of *Caros Amigos* editions “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia” that are considered a milestone for the marginal literary movement consolidation. The journalistic clippings published in *O Estado de São Paulo* and *Folha de São Paulo* contribute to prove that this literary movement made itself heard, making itself echoes not only by its pairs.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção brasileira contemporânea; Recepção crítica; Revista *Caros Amigos*: “Literatura marginal - A Cultura da Periferia”

KEYWORDS: Contemporary Brazilian fiction; Critical reception; *Caros Amigos* magazine: “Literatura marginal - A Cultura da Periferia”

ABRINDO ESPAÇOS NOS LIMITES LITERÁRIOS

É notório que na contemporaneidade grupos têm rompido territórios e conquistado espaços que *a priori* não foram feitos para serem protagonizados por indivíduos que não pertencem aos nichos de poder. Prova disso é a emergência da expressão de novas vozes na ficção brasileira contemporânea, lugar de enunciação de sujeitos à margem do poder econômico, social, étnico-racial, de gênero, de orientação sexual, e que, por isso mesmo,

vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante.

Como uma das manifestações literárias contemporâneas que reivindicam e criam seu espaço no discurso literário hegemônico, está a literatura marginal dos escritores das periferias urbanas, que se destaca por colocar o marginalizado como sujeito da própria história. Adotando como critério primeiro a da territorialidade textual, os autores periféricos se apropriam do campo literário como forma de manifestação de sua realidade, e, para tanto, utilizam a periferia dos grandes centros urbanos como cenário para as narrativas, buscando, assim, não apenas estabelecer um *lôcus* identitário, mas também a conscientização de todo um grupo, assumindo, portanto, a função de agenciar politicamente as minorias. Sendo assim, o texto literário está intrinsecamente ligado às suas vivências, trazendo aos escritos um tom, não raro, documental, confessional e biográfico (PATROCÍNO, 2013; NASCIMENTO, 2009). É nesse contexto que os três atos da revista *Caros Amigos* “Literatura Marginal – A cultura da periferia” se destacam, por se oferecerem como símbolo para o movimento literário dos escritores periféricos.

As edições especiais da revista *Caros Amigos* foram organizadas pelo escritor paulistano Férrez, em parceria com a Editora Casa Amarela, e publicadas entre agosto de 2001 a abril de 2004, sendo compostas por poemas, contos, crônicas e letras de *rap*, acompanhados por ilus-

trações de South, de 48 escritores residentes nas periferias dos grandes centros urbanos do país, principalmente da capital São Paulo. A temática geral desses textos heterogêneos que trazem à tona a realidade da periferia refere-se ao “[...] cotidiano das classes populares, a violência urbana, a carência de bens e equipamentos culturais, as relações de trabalho e precariedade – sempre calcados numa ideia comum sobre o espaço social da periferia” (NASCIMENTO, 2009, p. 76-77).

Além disso, é importante mencionar que o critério adotado para a seleção dos textos que comporiam as coletâneas não é propriamente estético, mas ético: “Na estruturação desse novo grupo, o estético foi colocado em segundo plano, não negligenciado, mas é suprimido pela importância conferida à ética” (PATROCÍNIO, 2013, p. 39). Desse modo, é o compromisso territorial, político e ético com a periferia que norteia a produção literária marginal (PATROCÍNIO, 2013; HOLLANDA, 2014). Em outras palavras, pertencer, representar e retratar a margem são atributos indispensáveis para fazer da literatura um meio de afirmação cultural, de conscientização crítica e de transformação social, conforme está prescrito nos prefácios que abrem cada um dos volumes.

A reunião das composições dos escritores da periferia, em sua maioria inéditos, sob o título “literatura marginal”, representou “[...] um importante marco na formação e estruturação desse grupo de autores, favorecendo a forma-

ção de um espaço discursivo próprio dentro da série literária hegemônica” (PATROCÍNIO, 2013, p. 16). Além disso, para Érica Peçanha do Nascimento (2009), as edições favoreceram a apropriação e a legitimação do novo sentido para o adjetivo marginal, qualificando, assim, uma nova vertente literária no panorama contemporâneo. Além de a denominação “marginal” caracterizar a produção literária que está à margem do cânone, bem como a que retrata minorias sociais, também se refere ao espaço periférico e à própria origem dos escritores.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a coletânea da *Caros Amigos* ajudou também a firmar “[...] a noção de literatura marginal como a nova expressão literária das periferias” (2014, p. 33), por isso, considera esses volumes “seminais”. De acordo com o *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* (2011), o adjetivo está relacionado a sêmen ou semente. Logo, a coletânea pode ser apreendida como um marco fértil para o desenvolvimento, a consolidação e principalmente a disseminação da literatura marginal ao dar visibilidade aos autores e às produções marginais em nível nacional. Como prova disso, Nascimento (2009) afirma que, dos 48 escritores envolvidos, apenas nove haviam publicado seus trabalhos anteriormente. Portanto muitos escritores se beneficiaram com o alcance nacional dos volumes da revista, como é o caso, por exemplo, de Allan Santos da Rosa e Sacolinha, que publicaram seus livros em 2005, *Vão e Graduado em marginalidade*, respectivamente.

A partir dos pressupostos abordados anteriormente, quanto à importância das edições, surge o interesse em investigar a recepção crítica dos volumes especiais e identificar o espaço que eles obtiveram na cena literária, já que se inscrevem como marco para firmar e afirmar o movimento literário marginal. Para tanto, realizou-se o mapeamento da fortuna crítica escrita no “calor da hora” em dois jornais de grande circulação nacional, a *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DAS EDIÇÕES *CAROS AMIGOS*: A CRÍTICA JORNALÍSTICA

Se outrora Afrânio Coutinho e Álvaro Lins protagonizaram uma das maiores querelas quanto à legitimidade do exercício da crítica literária no Brasil, hoje, é patente a perda de espaço da crítica literária no jornal, ficando restrito aos poucos suplementos literários que ainda resistem, a exemplo, o *Jornal Rascunho*, o *Cândido* e o *Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco*, ou então os cadernos culturais de circulação em massa que, atualmente, estão mais a serviço do colunismo social que do exercício propriamente dito da crítica literária. Esta é a posição de Paulo Franchetti (2005), para quem a crítica literária se “demituiu”, em função da pulverização do valor da cultura literária em prol do imediatismo midiático, do condicionamento das artes aos imperativos da globalização e da manifesta-

ção da economia de mercado e da sociologia do consumo.

Apesar do paulatino apagamento da literatura nos jornais, a exposição e o tratamento conferidos a um autor, uma obra ou uma manifestação literária neste suporte são uma importante instância legitimadora. Como bem lembra Bourdieu (2009), embora o campo de produção dita erudita não devesse nunca ser dominado por demandas externas, impondo princípios de legitimidade propriamente culturais, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte, não há como evitar que o exercício de legitimação da prática artística seja determinado por critérios externos. Nesse contexto, os aparelhos do Estado, como a universidade e as instituições como a Academia Brasileira de Letras; as resenhas em jornais e revistas de grande circulação; as fundações e associações que concedem recursos financeiros aos escritores, como bolsas de criação literária e prêmios; a publicação de antologias, livros didáticos; a mídia em geral, tudo isso se inscreve como instâncias de legitimação, conservação e difusão da literatura. Não por outro motivo é que se objetiva resgatar a recepção crítica produzida no “calor da hora” dos volumes da *Caros Amigos* nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, entre os anos de 2001 a 2004.

No que se refere à *Folha de São Paulo*, ganha destaque o fato de que no suplemento cultural denominado “Folha Mais!” (hoje “Ilustríssima”), não foram encontrados recortes, especificamente, sobre as edições de “Literatura

marginal: a cultura da periferia”, apesar de haver publicações sobre Ferréz, Paulo Lins, literatura marginal e cultura *hip hop*, por exemplo. Dessa forma, optou-se pela investigação em outros cadernos, dos quais se obteve os seguintes resultados: duas notas publicadas no caderno “Folha-teen”, em 2001 e 2002, e outros dois recortes jornalísticos em 2002, no caderno “Ilustrada”. Os recortes encontrados não promoveram discussões extensas nem centrais sobre os volumes, contudo, por meio deles, é possível extrair reflexões e apreender um posicionamento crítico sobre as edições e sobre a literatura marginal, de um modo geral.

A nota publicada em 2001, intitulada “‘Caros Amigos’ em versão mano”, traz uma notícia bastante sumarizada do Ato I e destaca as edições por colocar em cena a “[...] produção literária que nunca chega ao grande público: aquela que vem da periferia, das prisões, da marginalia” (2001, p. 8). No ano seguinte, Fischer, em seu artigo “A conquista do direito à arte, na marra, em uma sociedade desigual” (2002) apresenta uma discussão um pouco mais densa sobre o Ato II. Conforme o crítico, a produção e o consumo artístico e cultural estão restritos às classes elitizadas e a expressão dos menos privilegiados limita-se à cultura e à arte populares. Valendo-se de exemplos como Machado de Assis, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga, Fischer sustenta a hipótese de que, numa sociedade desigual, como a brasileira, quando há a conquista pelo direito à arte, seja sob o ponto de vista da produção ou da recepção, há o estra-

nhamento. Por esse motivo, para o professor, a segunda edição da *Caros Amigos* merece atenção por introduzir na esfera literária – leia-se também elitizada – vozes de comunidades cuja regra seria “viver e morrer em silêncio”, se não fossem aqueles que “[...] conseguiram ultrapassar dificuldades e conquistar o direito à arte” (FISCHER, 2002, p. 8). Desse modo, assim como Machado de Assis, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga, os autores marginais também conquistaram o direito de “fazer arte”, apesar de, igualmente àqueles, não pertencerem a grupos com distinção social. Merece destaque, por fim, a expressão “na marra”, presente no título do artigo, porque suscita que, para Fischer, esse processo de superação de barreiras ou muros culturais não ocorre pacificamente, mas por meio da reivindicação e da apropriação desses espaços, como faz a literatura marginal.

O artigo de Esther Hamburguer (2002) trata sobre o espaço de autorrepresentação da literatura marginal, veículo potencial para rivalizar com a imagem banalizada e deturpada das periferias e das margens na mídia. Nesse quadro, a produção literária marginal “[...] arrisca a entrada daqueles que durante séculos carregaram o estigma da ignorância no mausoléu dos letrados” (p. 6). A professora encerra o artigo com um trecho do poema-*rap* “A Bahia que Gil e Caetano não cantou”, de Gato Preto, publicado no Ato II, que retrata, dentre outras coisas, do desejo do marginalizado de construir uma identidade própria e de romper com

a imagem hegemônica do suporte televisivo: “A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha terra, sem inverdades, maquiagens, cenas de novela” (HAMBURGUER, 2002, p. 6).

Já o colunista Marcelo Coelho (2002) explora em seu artigo a relação entre a ascensão de Lula à presidência da República e o surgimento de uma “onda cultural” advinda da periferia, da qual o *rap*, o cinema e a literatura são manifestações culturais centrais. Dentre elas, Coelho cita o romance de Paulo Lins (1997), *Cidade de Deus*, considerado por alguns críticos como marco inaugural desse movimento de autores periféricos (PATROCÍNIO, 2013), e sua adaptação para o cinema, dirigida por Fernando Meireles (2002); cita também o *rap* dos Racionais MCs, bem como a literatura marginal, figurada pela coletânea “Literatura marginal – a cultura da periferia”. Para Coelho, a aproximação entre os fatos não reside no caráter político, social engajado ou denunciativo que essas manifestações apresentam, mas sim na valorização do chamado “lugar de fala”, isto é, a pauta dessa “nova onda cultural” seria colocar a margem ou a minoria como “[...] ‘sujeito’, e não ‘objeto’ de um olhar” (COELHO, 2002, p. 10).

No que se refere ao jornal *O Estado de São Paulo*, os volumes especiais da *Caros Amigos* também repercutiram de forma discreta, apenas três recortes de jornal, mas de maior fôlego. Tendo em vista que houve um intervalo de quase dois anos entre a segunda e a terceira publicações,

não houve qualquer registro sobre o movimento literário marginal no ano de 2003³.

No artigo publicado em 26 de agosto de 2001, sob o título de “Ferréz lança movimento literário reunindo escritores da periferia”, Sereza não apenas traz considerações sobre o movimento recém-surgido e nomes que o integram, como Alessandro Buzzo, Erton Moraes, Edson Veóca, Sérgio Vaz, Ferréz, Jocenir e Paulo Lins, mas também faz apreciação de alguns dos textos publicados no Ato I. O crítico, de forma subliminar, parece apontar para o caráter didático da fábula de Erton Moraes, “A peregrinação da varejeira”, e do conto de Paulo Lins, “Destino de Artista”, os quais se colocam “[...] em defesa do grupo social que os autores pretendem representar” (SEREZA, 2001, D4). De forma geral, “A qualidade dos textos – em prosa e poesia – oscila, como é natural numa reunião de autores” (SEREZA, 2001, D4).

Um outro aspecto relevante deste artigo é a retomada que Sereza faz de uma discussão trazida por Ferréz no texto de abertura do Ato I e que diz respeito à filiação literária da literatura marginal: “No texto Ferréz reivindica a herança de alguns autores, que conseguiram, de certo modo, superar a barreira que existe contra autores marginais: João Antônio (uma presença constante na obra),

³ A discussão, na íntegra, sobre a recepção da Revista *Caros Amigos*/"Literatura Marginal" no jornal *O Estado de São Paulo* pode ser encontrada nos Anais da ABRALIC de 2016.

Máximo Gorki e Plínio Marcos”. Apesar de o crítico não ter considerações sobre essa tradição literária que Ferréz evoca e reivindica, não se pode negar a proximidade ideológica com a literatura marginal, sobretudo no caso de João Antônio, eternizado como um “autor da literatura marginal”.

Também aqui ganha destaque a comparação estabelecida entre o romance de Patrícia Melo, *Inferno*, e os contos de Ferréz e de Garret, “Inimigos não levam flores” e “Sonhos de um menino de rua”, respectivamente. A discussão de fundo trazida pelo autor está relacionada a uma problemática levantada por muitos críticos e leitores em geral a respeito da autoridade que a escritora tinha de falar sobre uma realidade a qual desconhece, já que o romance narra a história de Reizinho, um garoto que começou a trabalhar no tráfico de drogas com onze anos de idade, chegando a ser líder do tráfico no morro em que morava. Considerando que a literatura marginal encerra no ponto de vista interno e na própria origem social e racial dos autores o seu fator de reconhecimento, Patrícia Melo não estaria credenciada a tratar do mundo das drogas, da criminalidade, enfim, da violência experienciada por aqueles que estão à margem. Sob o título “Literatura marginal, no ato 2, firma movimento”, Sereza inicia o texto, publicado no dia 07 de julho de 2002, fazendo inúmeros questionamentos que, possivelmente, expressam as incertezas de outros leitores e críticos literários, já que escreve considerando a edição do Ato II da *Caros Amigos*:

Depois do primeiro número da revista Literatura Marginal – Caros Amigos, restavam algumas dúvidas: nascia um movimento literário de fato ou a revista era apenas uma reunião de textos de ‘gente da periferia’? Qual a real força e o significado simbólico da publicação? A literatura de protesto angaria leitores ou seria, aos poucos, novamente afastada da discussão? (SEREZA, 2002, D4)

Respondendo parcialmente às suas próprias perguntas, o crítico afirma que o novo número da revista “[...] demonstra claramente que a produção ‘periférica’ não chamou a atenção de muita gente pelo país, não necessariamente os leitores dos grandes jornais” (SEREZA, 2001, D4). Se-reza dá ainda destaque não apenas ao número mais expressivo de escritores e de textos poéticos comparativamente ao Ato I, mas também à ampliação de participantes de outros estados brasileiros, majoritariamente paulistas na primeira edição: “Há ainda autores do Recife, de Salvador e uma tribo indígena de Miranda (MS), além de presidiários” (SEREZA, 2001, D4).

Depois de um interregno de quase dois anos entre a primeira e a segunda edições, Antonio Gonçalves Filho publica, no dia 20 de junho de 2004, o artigo intitulado “Literatura marginal muda de cara no Brasil”, no qual faz um

balanço da literatura marginal no Brasil e, para tanto, convida autores representativos da ficção contemporânea brasileira – Fernando Bonassi e Marçal Aquino – e estrangeira – o colombiano Efraim Medina Reys, e o cubano, Pedro Juan Gutiérrez, para comporem a discussão. Estabelecendo uma relação com a literatura marginal da década de 70 do século XX, Gonçalves Filho afirma: “A literatura marginal, aparentemente, foi domesticada pela indústria editorial, que assimilou a transgressão dos autores e aprendeu a faturar em cima da rebeldia reprimida dos leitores” (SEREZA, 2001, D4). Com isso, o autor imprime um caráter crítico à discussão quando, emprestando de Bonassi a frase “Os marginais estão mortos”, assegura que os escritores marginais de hoje em nada se assemelham à geração dos “anos de desbunde”, na medida em que se renderam às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme circuito estabelecido pelas grandes editoras; ao contrário, portanto, daquela que se fez à margem do sistema social e cultural vigentes.

Ainda que, de fato, os escritores marginais, entende-se aqui a apropriação recente da expressão “Literatura Marginal” feita pelos escritores da periferia, não estejam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação, há uma certa incompreensão do crítico e dos escritores brasileiros chamados à discussão, quanto à apropriação que o movimento faz do termo “literatura marginal”. Diferente da literatura marginal dos anos 2000, constituída

por representantes das classes populares e moradores dos bairros das periferias urbanas brasileiras ou por presidiários, a dos anos 1970 foi composta por universitários, representantes das camadas privilegiadas. Desse modo, cada um desses movimentos literários representa um “lugar” diferente de enunciação, *lócus* que, além de geográfico, é também espaço social e afetivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Importa destacar que está no horizonte deste resgate crítico sobre o lançamento dos volumes especiais da *Caros Amigos* nos periódicos jornalísticos, percorrer outros suplementos culturais literários nacionais. Mas no que se refere aos recortes jornalísticos, considerando o *corpus* aqui em análise, pode-se afirmar que eles indicam que as edições da *Caros Amigos* não passaram despercebidas pela crítica especializada ao serem objeto de discussão em suportes de grande relevância nacional, como os jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, que concorrem para reforçar a visibilidade dos autores periféricos, agregar-lhes prestígio social, reconhecimento público, dada a sua circulação em âmbito nacional e o reconhecimento granjeado ao longo do tempo.

Ainda que sem a possibilidade de estabelecer um posicionamento definitivo sobre a produção literária marginal que, dada a falta de distanciamento histórico em relação a

esta produção, leva à indefinição a respeito daqueles autores e obras que se figurarão ou não no cânone, por isso, “[...] o adjetivo ‘contemporâneo’ funciona como um termo vazio a ser preenchido *a posteriori* pela crítica e pela história literária” (BRANDILEONE, 2013, p. 18), não se pode negar que a literatura marginal foi levada “[...] para a agora, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas leva [da] por suas [a dos autores marginais] próprias mãos” (RESENDE, 2008, p. 39).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos. In: BRANDILEONE, Ana Paula F. Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. *Desafios contemporâneos: a escrita de agora*. São Paulo: AnnaBlume, 2013, p. 17-33.

“Caros Amigos”, em versão mano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 set. 2001. Folhateen, p.8. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2001/09/03/25//147112>. Acesso em: 22 jun. 2017.

COELHO, Marcelo. A vitória de Lula e uma nova onda cultural. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 2002. Ilustrada, p.10. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010200214.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Seminais. In: *Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa*. 2. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2011, p. 802.

FISCHER. Luís Augusto. A conquista do direito à arte, na marra, em uma sociedade desigual. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago. 2002. Folhateen. p.11. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2002/08/05/25//126776>. Acesso em: 22 jun. 2017.

FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica, abr. 2005. Disponível em: http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm. Acesso em: 05 fev. 2018.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Literatura marginal muda de cara no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 2004. Suplemento Cultura, p. D4.

HAMBURGER, Esther. A disputa pelos pobres na TV. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 set. 2002. Ilustrada. p.6. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2002/09/02/21/>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Crônica marginal. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRA, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 25-38.

NASCIMENTO. Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2013.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ferréz lança manifesto literário reunindo escritores da periferia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001. Suplemento Cultura, p. D4.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. 'Literatura marginal', no ato 2, firma movimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jul. 2002. Suplemento Cultura, p. D4.

RESENDE, Beatriz. A literatura na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 15-40.

Submissão: 06/02/2018

Aceite: 15/03/2018

**O LEVANTE DA VOZ FEMININA ÀS MARGENS DO CÂNONE:
NACIONALISMO, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NA POÉTICA
GUINEENSE DE ODETE SEMEDO**

**THE RISE OF THE FEMININE VOICE ON THE MARGINS OF
THE CANON: NATIONALISM, IDENTITY AND RESISTANCE IN
THE GUINEAN POETRY OF ODETE SEMEDO**

Claudia Letícia Moraes¹

Rayron Lennon Costa²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143113

RESUMO: O presente estudo visa analisar quatro poemas significativos da autora guineense Odet Semedo, levando em consideração o engajamento da poetisa no sentido de dar visibilidade à literatura do seu país, tendo como temas principais as questões linguísticas que permeiam a Guiné-Bissau, a afirmação da nacionalidade como forma de resistência por meio do uso da língua crioula e a ênfase na constituição de uma identidade ancorada na ancestralidade e na complexa relação estabelecida com o colonizador.

ABSTRACT: This study aims to analyze four significant poems of Guinean author Odet Semedo, taking into account

¹ Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília.

² Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão.

the poet's commitment to give visibility to the literature of her country, having as main themes the linguistic issues that permeate Guinea-Bissau, the affirmation nationality as a form of resistance through the use of the Creole language and the emphasis on the constitution of an identity anchored in the ancestry and complex relationship established with the colonizer.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia de autoria feminina; Nacionalismo; Resistência; Odete Semedo; Margens do cânone.

KEYWORDS: Poetry of female authorship; Nationalism; Resistance; Odete Semedo; Margins of the canon.

INTRODUÇÃO

A literatura produzida por minorias culturais ou de gênero busca dar visibilidade a produções de autoria de grupos pouco prestigiados no contexto social e que, consequentemente, têm menor visibilidade dentro do contexto da tradição literária. Essas literaturas marginalizadas ganham espaço à medida que a crítica, também parte importante do processo de circulação e recepção de obras literárias, ocupa-se em dar notoriedade a ela.

Neste ínterim, pretende-se, a partir do presente estudo, investigar algumas poesias de uma autora ainda pouco analisada por parte da crítica literária brasileira, oriunda de

um dos países africanos de língua portuguesa parcamente conhecido em nossas letras: trata-se da guineense Maria Odete da Costa Soares Semedo, que traz em sua voz poética questões voltadas para uma espécie de invenção da nação guineense, ao tempo que problematiza a fala dessa identidade a partir do percurso insidioso do neocolonialismo e de uma intrincada relação entre língua oficial e língua de uso comum (português/crioulo). Ressalta-se que os poemas aqui trazidos para análise são escritos de forma bilíngue, em crioulo e português, sendo que optamos para este estudo, para fim de entendimento, apresentar um recorte das poesias da autora escritas em língua oficial portuguesa.

Semedo evoca, em seus poemas, ecos de ancestralidade e do passado guineense, portando-se como mensageira de uma nação de história profundamente marcante – e não faltam, no percurso poético da autora, marcas da colonização e da guerra civil que assolaram seu país.

Guiné-Bissau foi durante muito tempo um centro de comércio escravagista relegado a segundo plano pelo domínio português, o que fez com que a educação e a alfabetização em língua portuguesa, na colônia, fossem amplamente negligenciadas. Essa operação sistemática de displicência com o país justifica, portanto, o surgimento tardio de uma literatura guineense consolidada, esta que em sua emergência expõe as feridas de um longo período de exploração colonial. Apesar desse problema inicial, o suposto “vazio li-

terário” guineense tem sido preenchido por um sistema literário em pleno florescimento e que reclama, com urgência, a preocupação dos estudos acadêmicos e a divulgação de suas obras no Brasil (AUGEL, 2007).

A participação da mulher como voz criadora, nas literaturas africanas de língua portuguesa, é discreta se a compararmos com a produção realizada pelos homens. Representante da nova geração, Odete Semedo é autora de contos e poemas. Publicou as obras *Entre o Ser e o Amar* (poemas, 1996), *SONÉÁ histórias e passadas que ouvi contar I* (contos, 2000), *DJÊNIA histórias e passadas que ouvi contar II* (contos, 2000) e *No Fundo do Canto* (poemas, 2003). Foi a primeira poetisa a publicar, em 1996, em seu país, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), um livro de poesia, intitulado *Entre o Ser e o Amar* (TÉ, 2011, p. 39).

Nos quatro poemas escolhidos como objeto de análise deste estudo, e que compõem os livros *Entre o ser e o amar* (1996) e *No fundo do canto* (2007), existe a evidência de um conflito e de uma aproximação que deve ser levada em consideração: os poemas são apresentados de forma bilíngue, em português e em crioulo. A dualidade é propositalmente explorada: por um lado, a autora está inevitavelmente ligada à cultura portuguesa; por outro, sua memória e seus afetos estão arraigados às tradições de sua cultura, linguisticamente representada pela adoção do crioulo em seus versos. A autora explica sua urdidura poética: “nem todos os poemas

são apresentados em duas versões, dado que uns foram escritos originalmente em *kriol* e outros em português. E a tradução fá-los-ia perder a autenticidade” (SEMEDO, 1996, p. 7).

Nos poemas em análise encontram-se temas de importância significativa, tais como os desenganos vividos no período pós-independência, ressaltando as dificuldades e avanços que acompanham, de modo sistemático, a formação da nação guineense, a busca por uma constituição identitária que tenta unificar um eu que se vê dissolvido em uma teia de relações contraditórias advindas da decolonialidade, dentre outros conflitos de cunho étnico-cultural. Assim, a presente investigação se apoia na análise desses temas, aliados à perspectiva de possibilitar maior visibilidade para uma autora importante no contexto da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, a fim de dar voz à autoria de uma poetisa por muitos anos silenciada no contexto político de seu país.

QUEBRA DE SILÊNCIOS E REPRESENTATIVIDADE NA CONTESTAÇÃO DO CÂNONE

Discutir sobre questões que envolvem as minorias é falar sobre a dinâmica das relações sociais, em que determinados grupos encontram-se em situação de inferioridade ou subordinação sócio-política, econômica ou cultural em

relação a outros grupos. Essa discussão envolve conceitos diversos, como direitos humanos, reconhecimento e representatividade, relevando complexas tessituras sociais que estão em constante tensão. Em toda esta contextualização, portanto, cabe uma reflexão sobre as diferentes identidades que compõem os quadros culturais das minorias espalhadas pelo mundo.

No contexto da crítica literária, tal como foi amplamente estabelecido pelo cânone ocidental (BLOOM, 1995), grande parte das teorizações e desenvolvimentos conceituais são elaborados a partir de uma perspectiva tida como universal, que põe em primeiro plano determinadas categorias: “hierarquia”, “civilização”, “masculinidade”, “heteronormatividade”, em uma norma eurocêntrica que geralmente ignora tudo aquilo que se distancia desse padrão.

Assim, aquilo que é entendido como “cânone literário” mostra, por meio de suas ausências e silenciamentos, suas exclusões e suas lacunas, o quanto ainda se trata de um espaço de disputa pelo poder. O cânone apresenta-se como um campo rígido desde seu estabelecimento e, dessa maneira, é de suma importância que sejam questionadas as escolhas contempladas por ele, buscando abrir novos espaços para que este deixe de ser homogeneizado, privilegiando poucas vozes. Para Regina Dalcastagnè, em obra intitulada *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012, p. 12): “[...] ignorar essa abertura é

reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado as suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório". Já Florentina Souza, em texto denominado "Literatura Afro-Brasileira: algumas reflexões" (2005, p. 71), mostra o atual cenário de recepção de obras literárias, que já não tem o cânone como centro de suas atenções e propõe uma nova perspectiva de abertura àqueles que foram sempre emudecidos:

Imbuída de que lhe cabia a função de selecionar leitores, imbuída de que o hermetismo garantiria o acesso de poucos, fosse pela dificuldade da leitura/escrita, fosse pela dificuldade econômica, excluiu de seu campo a literatura oral e todos outros "impuros" usos de recursos expressivos e estilísticos que a sua linguagem assumiu como se fossem a ela restritos. Literatura oral, literatura popular, ensaios, crônicas foram por muito tempo tachados de menores, se não excluídos dos jardins das Musas. As mudanças políticas e sociais, as transformações tecnológicas e da indústria cultural abalaram o pedestal da literatura e ela se viu obrigada a conviver com as "marcas sujas" da vida. Dos seus lugares desprestigiados, mulheres, afro-brasileiros/

as, homossexuais, analfabetos juntamente com a cultura de massa e a cultura popular atacaram o campo literário e reivindicaram para si a possibilidade de tematizar, no interior deste campo, questões e problemas sociais e passaram a conferir qualificação de etnia e gênero, por exemplo, à literatura". (SOUZA, 2005, p. 71)

Observa-se, contemporaneamente, que o estatuto do cânone literário tem sido posto em questão, suscitando estudos preocupados em analisar temas que diferem desse padrão normatizado. Nesta perspectiva é que a imagem das mulheres e das minorias étnicas na escrita literária vem ocupando espaços cada vez maiores, retirando-as dos mais variados graus de marginalização, haja vista a lógica de exclusão se apoiar numa matriz de dominação que combina dimensões diversas, tal como gênero, etnia, classe ou região.

No tocante às questões relativas ao gênero observa-se, historicizando o conceito, que um primeiro movimento de luta pelos direitos femininos incluía o direito à educação, ao voto e à igualdade de acesso e oportunidades, sobretudo nos países ocidentais. A partir daí houve, mais tarde, um novo movimento de busca pelo aumento das intervenções femininas, principalmente no que tange à sua construção simbólica (RAGO, 1998). Dessa forma, vêm sendo

estabelecidas novas perspectivas que buscam inscrever as mulheres como agentes em processos social, político, econômico e cultural, num processo que evolui em diferentes temporalidades e em sociedades distintas, considerando suas características peculiares.

Já a etnicidade, compreendida pelo viés literário, baseia-se, sobretudo, no conceito de identidade; esta, no país em análise, apresenta uma peculiaridade em relação aos outros países da CPLP. Segundo Filomena Embaló: “A Guiné-Bissau é dos raros países africanos onde uma das línguas étnicas não se impôs como língua franca ou língua dominante. E esse fenómeno deve-se sem dúvida à existência do crioulo guineense” (2008, p. 105). Por tratar-se da língua de comunicação entre os diversos grupos populacionais ao longo do processo independentista, o *kriol* teve papel de elemento de congregação num contexto de variada diversidade étnica. A utilização de uma língua comum, diferente da língua oficial imposta pelo colonizador, apresentou-se como símbolo de resistência cultural contra o jugo português e contribuiu para a criação de uma unidade nacional. A língua oficial, amalgamada ao *kriol*, também teve sua contribuição na formação da língua comum própria, elemento fundamental na formação da identidade nacional guineense.

As diversas manifestações de contestação da ordem vigente, tais como os estudos culturais e os estudos femi-

nistas, apresentam-se como um campo fértil de discussões acerca da aceitação da diferença, pondo em relevo, epistemologicamente, as diferentes trocas culturais a partir de contextos pós-coloniais que questionam o conceito de universalismo cultural.

A partir do estabelecimento de lugares institucionais e simbólicos do discurso literário, tais como o da academia, da universidade e hoje, de forma mais evidente, o do mercado, realiza-se um processo de resgate e de reconhecimento de obras escritas por mulheres que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo ou, no contexto contemporâneo, não tiveram visibilidade e/ou reconhecimento no cânone. A partir desse ponto de vista, o artigo visa analisar parte dos poemas da bissau-guineense Odete Semedo enquanto espaço de resistência linguístico-cultural, com ênfase na tradição crioula e na oralidade, entendendo a cultura guineense como um rico e singular mosaico étnico-linguístico, pois, conforme afirma Amarino Oliveira de Queiroz na tese “As inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana” (2007, p. 151), trata-se de uma: “[...] poética do Diverso, caracteristicamente heterogênea, múltipla e imprevisível, situação através da qual passa a se opor frontalmente à ideia do Mesmo, ou seja, à de uma identidade fechada sobre si própria”.

LÍNGUA E RESISTÊNCIA: A POESIA DE ODETE SEMEDO

As intersecções observadas entre as práticas poéticas e narrativas de países luso-falantes, mais especificamente os países africanos com variadas dinâmicas culturais aponta para um leque de investigações que, nos últimos anos, vem ganhando maior espaço e interesse de pesquisadores brasileiros. Nessa conjuntura, é importante destacar que a crítica que aqui se procede intenta estabelecer conexões com teorias e críticas literárias que têm como referência a própria autora analisada, bem como autores africanos e brasileiros que tecem considerações sobre as literaturas africanas de expressão portuguesa.

No caso específico de Guiné-Bissau, ainda são escassas as pesquisas acerca da literatura produzida neste país, sendo este um dos mais desconhecidos da lusofonia e considerado como um “espaço vazio” no tocante à literatura. Neste ínterim mostra-se relevante empreender pesquisas sobre essa literatura extremamente loquaz que questiona, de dentro, as relações entre línguas nativas e língua colonial, apresentando um mosaico étnico que se reflete na riqueza linguística do país e que é uma questão também discutida e representada na poética de Odete Semedo. Para Jane Tutikian (2006, p. 11): “[...] pensar a literatura é ainda, e cada vez mais, pensar a questão da identidade”. É nesse cenário que é apresentada a eleva-

da plasticidade poética em que o crioulo reaviva o português, dando-lhe uma nova dimensão que empreende uma aliança entre as temáticas sociais e as líricas, considerando, nesse entremeio, os valores culturais e a oralidade presentes de forma marcante, para a contextura da identidade guineense.

As questões linguísticas são interessantes na medida em que se observa que o termo “lusofonia” ganha diferentes sentidos com o passar do tempo: designava, inicialmente, as pessoas, as regiões e os países onde o português gozava do estatuto de língua segunda, língua não materna, para se referir, contemporaneamente, a todas aquelas pessoas que de alguma maneira se identificam com a língua portuguesa. Nesse caso está incluída Guiné-Bissau, onde uma grande quantidade de línguas vernáculas concorre com o *kriol*, largamente utilizado para a comunicação interétnica, e o português, que goza do status de idioma oficial. Para Maria Nazareth Soares Fonseca (2015, p. 37) o caso da literatura guarda ainda mais peculiaridades na formação de uma identidade que represente a nação: “A escrita literária, considerada veículo para a concretização de identidades culturais e híbridas, mescladas, imprime, na língua oficial de cada espaço, marcas e tons diferenciados”. O fato é esclarecido por Hildo Honório do Couto, no artigo “A poesia crioula Bissau-guineense”:

Acontece que na Guiné-Bissau convivem mais de 16 línguas, todas elas com uma longa tradição de literatura oral, frequentemente chamada de oratura ou oralitura. Além da oratura nas línguas étnicas africanas (fula, balanta, mandinga, manjaco etc.), temo-la também na língua franca nacional, o crioulo, que resultou do contato dos colonizadores portugueses com falantes dessas línguas. De modo que em vez de “literatura guineense/da Guiné-Bissau” parece mais adequado falar-se em “literaturas guineenses”. (2008, p. 83)

Feita esta colocação, é importante a observação de que o crioulo guineense tem um *status* de prestígio, sendo, segundo afirma a própria autora, em sua tese de doutorado (SEMEDO, 2010, p. 87): “[...] a língua nacional, falada pelos membros das diversas etnias que compõem o mosaico linguístico guineense [...] esse crioulo de base portuguesa é também a língua da tradição oral, da oratura, língua materna de muitos guineenses”.

No presente artigo foram selecionados para análise dois poemas do livro *Entre o ser e o amar* (1996) e outros dois poemas de *No fundo do canto* (2007), representando parte da poética de temáticas variadas da autora, que formam elementos de questionamento da identidade nacional,

do trabalho com a poesia e dos sofrimentos experienciados no contexto pós-colonial. Logo em sua primeira obra a autora apresenta uma composição inovadora, tal como demonstra Hildo Honório do Couto:

Entre o ser e o amar está dividido em dois blocos. O primeiro (Oscilações) consta de doze poemas, sendo três (“Flor sem nome”, “Noite imaculada” e “Esperança”) só em português e os demais em crioulo e português. Os poemas bilíngues não são uma mera tradução um do outro. Frequentemente a versão portuguesa apresenta mais versos do que a crioula, que vem em primeiro lugar [...] O segundo bloco de poemas, Entre o ser e o amar, que dá nome ao livro, consta de 32 poemas, sendo 22 bilíngues, cinco só em português e cinco só em crioulo. (2010, p. 153)

É esse crioulo que dá base às oraturas que são de extrema relevância na tessitura de narrativas e líricas. A poesia da autora levanta, ainda, questões sobre a legitimidade do crioulo e sobre a sua plasticidade enquanto espaço de representação das experiências vividas pelo povo guineense a partir de uma língua própria, tal como demonstra o poema a seguir:

*Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar?*

*Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!*

*Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?*

*Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século*

*Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem*

*Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
No caminho da vida
Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos*

(SEMEDO, 1996, p. 12-13)

Ainda segundo a observação de Maria Nazareth Soares Fonseca (2015, p. 39): “As indagações que atravessam o poema de Semedo expressam os impasses que se põem entre falar crioulo, a língua de identificação nacional, o idioma em que se expressam os afetos mais íntimos, e escrever em português, a língua oficial do país”. Nota-se, a partir da análise do poema, que a(s) língua(s) funcionam ao mesmo tempo como elemento de união e da segregação, sendo o veículo pelo qual a poetisa expressa seus mais íntimos contornos, apresentando-se, também, como fonte do próprio conflito em si: expressar-se em português ou em crioulo?

Como dissemos inicialmente, grande parte dos poemas de Semedo, do seu livro inaugural *Entre o ser e o amar*, está apresentada paralelamente em duas versões: português e crioulo, demonstrando uma dupla face da autora. Assim como Semedo, quase todos os escritores guineenses

também escrevem na sua língua materna (crioulo), mas Semedo também se sente à vontade para expressar-se em língua portuguesa. Desse modo, o poema em análise expressa as contradições desta dupla influência - de um lado sua língua materna, corrente em seu país; de outro a língua oficial, que a liga com o mundo exterior. Considerando que o crioulo funciona como uma língua franca, utilizada por cerca de 70% da população (SILVA, 2006), em contraposição ao português como língua oficial (utilizada na administração e no ensino), surgem os conflitos e as tensões próprias de países bilíngues na constituição de sua identidade, daí a afirmativa de Semedo: “Falarei em crioulo!” A língua se apresenta como uma incômoda forma de revelação, pois ao se manifestar marca um posicionamento que é também político e representa uma fratura existencial, de acordo com Albert Memmi: “[...] munido apenas de sua língua o colonizado é um estrangeiro dentro do seu próprio país” (MEMMI, 1977, p. 97).

Em outros poemas, a autora reflete sobre as angústias do pós-colonialismo, trazendo elementos da tradição africana mesclados à aflição e à esperança que permeiam este momento histórico, conforme é abordado no poema abaixo:

Silhueta da desventura

Sou a sombra dum corpo que não existe

*Sou o choro desesperado
Sou o eco de um grito articulado
Numa garganta sem forças
Sou um ponto no infinito
Silhueta da desventura*

*Perdida neste espaço
Vagueando... finjo existir
Insistem chamar-me criança
E eu insisto ser
A esperança do incerto
O meu tantã é de outros tempos
A melodia que oiço
É o crepitar de chamas
Confundindo-se com o roncar da fome
E o chão onde piso
É uma ilha de fogo*

*A minha nuvem é a fumaça
Da bala disparada
Gotas salgadas orvalham
O meu pequeno rosto
Enquanto choro
Na esperança do incerto*

(SEMEDO, 1996, p. 27)

Para análise do poema é importante investigar, em um primeiro momento, o local de fala, de onde ecoa a voz da poetisa. Em artigo intitulado “A Guiné-Bissau no fundo do canto: o tempo/espço pós-colonial de Odete Semedo”, Monaliza Rios Silva faz a indagação:

Mas, de onde fala Odete Semedo? Da Guiné-Bissau pós-independente, mas ainda tomada pelos ranços de muitos anos de colonização portuguesa. Nota-se que o fato histórico retratado é um momento de conflito gerado pelas forças políticas de um país recém-independente com amarras no sistema autoritarista pós-colonial. (SILVA, 2010, p. 12)

É nesse contexto pós-colonial ainda conflituoso, de disputas vivas, que a autora impõe sua voz poética – daí, portanto, a imagem da “esperança do incerto”: mediante as turbulências políticas e os conflitos armados sofridos internamente é que surge esta esperança ainda tênue, manifesta na incerteza do contexto nacional. Do sofrimento apresentam-se as imagens do “choro desesperado”, “roncar da fome” e “bala disparada”, bem como o próprio título do poema, que reforça a imagem de uma “silhueta da desventura”, todas as marcas de um país ainda não pacificado. A evocação da ancestralidade (o meu tantã é de outros tempos) marca um lugar social que representa tanto o individual

quanto a coletividade de seu povo.

É assim que a história recente do país se faz presente na poesia de Semedo, evidenciando os horrores da guerra ao mesmo tempo em que afirma uma esperança ainda que de forma hipotética. Esta nação, material e emocionalmente destruída pelos anos de guerra, é reconstruída poeticamente através de uma voz que exalta a multiplicidade, as angústias, o retorno às tradições e, sobretudo, o uso do crioulo guineense para fazer uma afirmação da identidade nacional. Nas palavras da autora, em análise crítica em parceria com Maria Calafate Ribeiro:

Se é certo que se questiona sobre a existência de uma Guiné-Bissau enquanto projeto de nação, antes e depois da colonização – uma nação seja ela imaginada e/ou em construção -, não é menos certo que, mais do que qualquer área do saber, é a literatura, pela força da sua expressão, que vai configurar a ideia de uma nação guineense [...] As cantigas de mulher, por exemplo, revelaram-se, e revelam-se, como lugar de expressão de tensões individuais e coletivas. (RIBEIRO; SEMEDO, 2011, p. 11)

A importância da literatura, nesse momento de (re) construção, é reforçada por Semedo, tanto através da pró-

pria literatura, quanto por meio de textos teóricos que analisam a condição literária dos países africanos de língua portuguesa. É, portanto, na voz feminina, subalterna entre os subalternos de seu país, que surgem alegorias, situações e vivências afetivas que contestam o processo colonizador e reafirmam a multifacetada cultura nacional e sua respectiva identidade.

Outras temáticas, como a figura do poeta como portador de uma mensagem, também são caras à autora, como demonstra o poema a seguir:

O teu mensageiro

*Não te afastes
aproxima-te de mim
traz a tua esteira e senta-te
[...] Aproxima-te de mim
pergunta-me e eu contar-te-ei
pergunta-me onde mora o dissabor
pede-me que te mostre
o caminho do desassossego
o canto do sofrimento
porque sou eu o teu mensageiro*

(SEMEDO, 2007, p. 22)

Percebe-se, nesses versos, a figura do contador de

histórias, aquele que se senta diante dos ouvintes e conta o que sabe, sendo ele também o representante e/ou porta-voz da sabedoria e da experiência dos fatos a serem narrados: o poeta é o portador da experiência, o guardião da tradição que faz o passado presente a partir de narrativas orais que privilegiam a memória. A voz do eu-lírico, nestes versos, transfigura-se como um pedido de audiência ao exortar: “traz a tua esteira e senta-te / Aproxima-te de mim” a fim de que possam compartilhar as experiências a partir do ato narrativo. Trata-se, portanto, de um pedido de retorno à tradição, demonstrando como a oralidade ainda guarda seu poder de encantamento/ensinamento.

Outra preocupação constante de Semedo é a expressão de si mesma, ao mostrar aos outros que está entre as demais pessoas e quer se aproximar delas. Ela quer expressar-se para se comunicar com elas, mesmo que esta comunicação traga dissabores.

A kontrata começara

*O grande lugar de rónia
tronco de um velho poilão
aguardava a cerimónia
que abria o encontro
[...]
Bissau tomou a palavra
era a anfitriã*

*kumbu da mufunesa
antro de desespero
[...]
Que coisa atroz
tão grande mufunesa
filhos seus corriam
de um lado para outro
Bissau era culpada: concluíam
Não criou bem os seus filhos
largou-os ao léu
mal abençoados
vagueando feito rastilhos
debaixo de sol e serunu*

*Esses filhos desgraçados
porfiaram as suas raízes
renegaram a verdade
apostaram na mentira
na calúnia e lobo
fez do seu manjar
outro lobo*

(SEMEDO, 2007, p. 29)

A última poesia aqui em análise traz, agora, a imagem do poema enquanto forma de expressão das manifestações culturais por meio da sensibilidade e do olhar crítico com os

quais Semedo retrata tanto a história de seu país, numa forma mais ampla, quanto os comportamentos e as consequências colocadas nos versos: “Esses filhos desgraçados/ porfiaram as suas raízes/renegaram a verdade/apostaram na mentira”.

Os conflitos da guerra civil surgem em imagens poéticas como: “Bissau era culpada/ não criou bem seus filhos”. A construção da identidade guineense parte, sobretudo, destes acontecimentos históricos que marcam toda a trajetória sócio-política do país. O historiador Eric Hobsbawm (2008, p. 15) considera, com base em sua análise sobre o processo de construção das nações a partir do século XVIII, que estas surgem a partir da articulação de aspectos ambíguos e variáveis como “a língua ou a etnia ou em combinação com outros critérios com a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais” (HOBSBAWM, 2008, p. 15). Já Amarino Oliveira de Queiroz (2007, p. 91) faz a seguinte assertiva:

[...] as dizibilidades que tanto a palavra poética quanto a imagem podem desencadear abrem possibilidades para uma leitura simultânea de elementos considerados extraliterários e suplementares ao texto, sugeridos na fixação por escrito: os códigos da comunicação não verbal herdados da tradição oral africana, além do tom coloquial que caracteriza a linguagem utilizada

em muitos desses textos, impregnando-os da musicalidade da conversa. (QUEIROZ, 2007, p. 91)

Assim, existe uma dupla possibilidade de leitura que abrange tanto as imagens poéticas evocadas por Semedo quanto os elementos temáticos constituintes de sua poesia, que perpassam pela resistência linguística do crioulo, pela construção da identidade guineense em meio às tensões do contexto pós-colonial em versos que colocam as angústias do eu poético diante de situações de violência e atrocidade. A poetisa é a porta-voz que constrói imagens a partir de uma revisão que pretende compreender as experiências humanas no território de seu país, abrangendo uma gama diversa de formas de narrar as culturas, daí o termo “dizibilidades” utilizado pelo autor. Todo este processo é percorrido para culminar na afirmação da identidade nacional. Segundo a colocação de Moema Parente Augel em *O desafio do escombro* (2007, p. 40):

[O] pertencimento [e a] compartilha da história comum, com seus mitos, crenças e tradições, ancorada no momento fundador da nacionalidade foi o libertar-se do jugo colonial [...] os escritores em seu papel de bardos, reflexos e porta-vozes de uma consciência e de uma identidade coletiva. (AUGEL, 2007, p. 40)

Odete Costa Semedo, a partir de sua lírica repleta de preocupação social e retomando temas caros à sociedade guineense, como a guerra, a natureza e a intrincada relação com o colonizador; contribui com valores humanistas para a construção de uma literatura guineense, consolidando-se como uma das destacadas vozes femininas dos países africanos de língua portuguesa, capaz de representar ao mesmo tempo um país de pequena visibilidade, no Brasil, e de compartilhar a história de construção da nação guineense em sua poética engajada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões levantadas ao longo da presente pesquisa demarcam um território ainda em disputa no âmbito da expressividade poética de Guiné-Bissau, mais especificamente representada pela poesia de resistência de Odete Semedo. A autora, em sua incursão pela poesia, aborda temas relacionados à língua de sua pátria, que correlacionam diretamente as faces da identidade do povo guineense: apresentando-se como fruto da “convivência” da língua oficial portuguesa com as línguas étnicas africanas, mas também na constituição do crioulo, resultado do contato dos colonizadores portugueses com falantes das citadas línguas étnicas, sobretudo com o *kriol*.

Na esteira desse percurso histórico, e ainda conside-

rando a demora na emergência de uma literatura considerada estritamente guineense, surge a figura de Semedo, engajada em vários âmbitos da sociedade guineense e considerada como importante representante feminina da leva de escritores críticos ao violento processo colonial e suas consequências. Sua poesia toca temas linguísticos, conforme já dito, mas que têm ecos ainda mais longínquos nas questões voltadas para a identidade nacional e para sua afirmação enquanto mulher que fala às margens das vozes oficiais, tomando uma iniciativa de escrever inclusive de forma bilíngue: seu livro *Entre o ser e o amar* (1996) é escrito tanto em português quanto em crioulo, revelando desde seu processo de edição e escolha da forma de escrita, aos conflitos que a autora deve mediar entre duas línguas de igual importância no contexto de seu país.

Assim, foram analisados quatro poemas da autora de duas obras distintas (*Entre o ser e o amar* e *No fundo do canto*) que evocam uma relação entre o oral e o escrito, plasmando imagens de um universo cultural africano, sempre híbrido e plural, e proporcionando tanto uma reflexão sobre o passado cultural, quanto uma exortação à valorização da língua de uso corrente – a autora afirma em um de seus poemas: Falarei em crioulo!

Essa voz poética faz emergir um olhar sobre um dos países da CPLP ainda pouco estudado e pouco conhecido longe das fronteiras de seu território, buscando apresentar um apanhado da complexa rede de relações que compõe a

literatura, a língua e a cultura guineenses, pondo em relevo sua importância social e linguística e abrindo uma nova possibilidade de inscrição no cânone através de uma autora que faz da afirmação da nacionalidade sua bandeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escomburo: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura de Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

COUTO, Hildo Honório. A poesia Crioula Bissau-guineense. *Revista PAPIA*, São Paulo, v. 18, p. 83-100, 2008.

COUTO, Hildo Honório; EMBALÓ, Filomena. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau: um país da CPLP. *Revista PAPIA*, São Paulo, v. 20, 2010 (edição comemorativa).

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte/Ed. UERJ, 2012.

EMBALÓ, Filomena. O crioulo da Guiné-Bissau: língua

nacional e factor de identidade nacional. *Revista PAPIA*, São Paulo, v. 18, p. 101-107, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Tradução Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Trad. R. Corbvisier e M. Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.) *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete. *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos das histórias*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

QUEIROZ, Amarino. *As inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-

Graduação em Teoria da Literatura. Recife, 2007.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. *As Mandjuandadi, cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à Literatura*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2010.

_____. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1996.

_____. *No Fundo do Canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SILVA, Luciano. Maria Odete da Costa Semedo, uma alma inquieta da Guiné-Bissau. *Carta Maior*, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editorial/Midia/Maria-Odete-da-Costa-Semedo-uma-alma-inquieta-da-Guine-Bissau/12/1130>. Acesso em: 25 dez. 2017.

SILVA, Monaliza Rios. A Guiné-Bissau no fundo do canto: o tempo/espço póscolonial de Odete Semedo. *Cadernos Imbondeiro*. João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010.

SOUZA, Florentina. Literatura Afro-Brasileira: algumas reflexões. *Revista Palmares*, Brasília: Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura, n. 2, p. 64-72, dez. 2005.

TÉ, Júlio António Aponto. *Estudo da prática de escritores contemporâneos guineenses*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras: Campus de Araraquara, 2011.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

Submissão: 05/02/2018

Aceite: 09/05/2018

**LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E RELAÇÕES
ÉTNICO-RACIAIS NA SALA DE AULA:
O PAPEL DA LITERATURA PARA SUPERAR O PRECONCEITO
NA ESCOLA**

**AFRO-BRAZILIAN LITERATURE AND ETHNIC-RACIAL
RELATIONS IN THE CLASSROOM:
THE LITERATURE ROLE IN OVERCOMING PREJUDICE AT
SCHOOL**

Cleide Oliveira¹

Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho²

Alcione Corrêa Alves³

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143336

RESUMO: Este trabalho analisa o papel do ensino de literatura afro-brasileira na escola, evidenciando as discussões atuais acerca das concepções de relações étnico-raciais no Brasil. Discute-se este tema a partir dos contos “Alice está morta”, de Miriam Alves e “Ana Davenga”, de Conceição

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação da UFPI. Mestrado acadêmico em Literatura. Integrante do grupo de Pesquisa Americanidades: lugar, diferença e violência. Professora da Secretaria de Educação do Estado do Piauí.

² Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação da UFPI. Professora tutora pelo Centro de Educação Aberta e à Distância da UFPI. Integrante do grupo de Pesquisa Americanidades: lugar, diferença e violência.

³ Professor Doutor da Pós-graduação em Letras/Literatura da Universidade Federal do Piauí.

Evaristo. Argumenta-se que o estudo da literatura produzida por escritoras(es) negras(os) pode ser auxiliar nas discussões sobre a temática das relações étnico-raciais no país, além de ser uma das formas de aplicação da Lei nº 11.645/2008.

ABSTRACT: This paper analyzes the role of the Afro-Brazilian literature teaching in school, highlighting current discussions about ethnic-racial relations conceptions in Brazil. This subject is discussed from the tales "Alice está morta", by Miriam Alves and "Ana Davenga", by Conceição Evaristo. It is argued that the study of the literature produced by black writers can help in discussions on the ethnic-racial relations subject in this country, in addition to being one of the ways to apply the law 11,645/2008.

PALAVRAS-CHAVE: Relações étnico-raciais; Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008; Literatura afro-brasileira; Miriam Alves: conto; Conceição Evaristo: conto.

KEYWORDS: Ethnic-racial relations; Laws 10,639/2003 and 11,645/2008; Afro-Brazilian literature; Miriam Alves: tale; Conceição Evaristo: tale.

INTRODUÇÃO

No contexto acadêmico brasileiro, os estudos interseccionais acerca das noções de gênero e relações étnico-raciais têm crescido consideravelmente nos mais diversos cursos e perspectivas, notadamente nas áreas de Literatura, História e Educação⁴, com aceitação e difusão desses estudos em variados meios de comunicação, e entre a instituição acadêmica e a sociedade. Cabe ressaltar que essa produção crítica tem sido importante para propor novas ideias sobre a sociedade e sua organização, ante a diversidade populacional e social.

A educação básica é um dos âmbitos para propor reflexões atinentes à História e à Cultura Africana e Afro-brasileira. Com esse objetivo, foram criadas leis estipulando a obrigatoriedade desses conteúdos na educação básica, notadamente, a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003⁵. Cabe

⁴ Alguns estudos que partem do diálogo interseccional, do gênero e da prática pedagógica são: OLIVEIRA, Jônata Alisson Ribeiro de. *A resistência ao olho do poder: rastro, gênero e colonialidade no romance Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, de Maryse Condé. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016; MENDES, Melissa Rosa Teixeira. *Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013; GOMES, Ana Beatriz Sousa. *A pedagogia do Movimento Negro em Instituições de Ensino em Teresina, Piauí: as experiências do NEAB IFARADÁ e do Centro Afrocultural "Coisa de Nego"*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

⁵ A referida lei, complementada pela Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008,

ressaltar que, a partir da observação da lei e das diretrizes que a acompanham, o ensino de Literatura deve contemplar a análise de textos diversos e propor reflexões de maneira a relacionar o texto literário com o contexto social, político ou cultural, conforme Moreira (2014, p. 41):

A proximidade do aluno-leitor com o texto literário [...] está relacionada com a capacidade do educando em perceber a literatura como algo que, apesar de fictício, pode ser compreendida como acontecimento cultural, histórico, político e social, capaz de expressar as incongruências da sociedade. Desse modo, seguindo esse ponto de vista, o ensino de literatura se estabelece como interação do leitor com o texto, utilizando a teoria, a crítica e o prazer na (re)construção de uma leitura própria mediada pelo(a) professor(a).

Assim, visto que a escrita de sujeitos marginalizados, como negros e mulheres, foi mais silenciada no passado, é importante na contemporaneidade o desenvolvimento de projetos de leitura fora do cânone, assim como de leituras-mais críticas deste último. Eduardo de Assis Duarte (2014)

altera a Lei nº 9.394/1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para inclusão, no currículo oficial, da obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira, em especial nas áreas de Educação Artística, Literatura e História Brasileira. Conferir: BRASIL. Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 8 mai. 2018.

advoga que muitos textos da literatura afro-brasileira têm, como protagonistas, personagens negras, fato literário que nos possibilitaria, mediante uma dupla dimensão (complementar) investigativa e docente, em pesquisas acadêmicas e em sala de aula, promover análises literárias que situem os problemas étnico-raciais em primeiro plano, além de possibilitar um trabalho docente visando a despertar, no educando, o respeito à diversidade.

Discute-se a ideia de literatura afro-brasileira⁶ neste trabalho a partir da análise de obras de Conceição Evaristo e Miriam Alves⁷, especificamente os contos “Ana Davenga”

⁶ Conforme Duarte (2014, p. 381), “o termo afro-brasileiro, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e linguística, religiosa e cultural”. No âmbito da literatura, segundo o autor, o termo abarcaria “as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária” (DUARTE, 2014, p. 384), enfatizando-se, assim, a importância do lugar de enunciação do escritor. Contemporaneamente, a crítica literária brasileira dedicada a esse campo de pesquisa utiliza-se também de outras terminologias, como literatura negra, literatura afrodescendente ou literatura negro-brasileira. Para as discussões empreendidas neste estudo, o conceito de literatura afro-brasileira apreende os sentidos aqui analisados, como também propõe um modo de estudo sistemático, facilitando a compreensão dos aspectos político-literários que estão presentes em boa parte dessas literaturas. Para outras análises em torno dos conceitos, conferir: CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. *Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis*. 128f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

⁷ A primeira é mineira e vencedora do Prêmio Jabuti de Literatura em 2015. Dentre os vários romances de sua autoria, está *Ponciá Vicêncio* (2003). A segunda é poeta, dramaturga e prosadora. Autora, por exemplo, de *Bará na trilha do vento* (2015).

e “Alice está morta”. Ambas associam literariedade⁸ à reivindicação de um lugar feminino negro na literatura através de trabalhos que privilegiam os problemas e a resistência da mulher negra. Nesse sentido, Dawn Duke esclarece sobre os objetivos da escrita de autoras negras como Evaristo e Alves: “Além de resistirem ao silêncio herdado, à invisibilidade imposta e à subordinação institucional, continuam a compreender os fundamentos existenciais por trás da elaboração de personagens e contextos [...]” (2016, p. 12). Assim, a literatura exerce a função social de possibilitar a identificação de sujeitos, antes ignorados, para uma representação positiva e reflexiva, ao mesmo tempo que expressa a resis-

⁸ Em sentido geral, a ideia de literariedade ressalta, em primeiro plano, a linguagem e as estratégias verbais por meio das quais, mediante observação, considera-se um texto literário ou não-literário. Além disso, valoriza-se uma espécie de “estranhamento” provocado por essas estratégias e formas que essa linguagem assume. Desde suas primeiras formulações, no domínio do formalismo russo, se mostra um conceito que propõe continuidade às noções de Literatura e de produção de sentidos de textos literários, a partir da análise formal dos elementos que os constituem. Contudo, para que pensemos em um viés político este conceito, central a uma história ocidental da Teoria Literária (e, a nossos fins, central a uma história possível das literaturas negras brasileiras), cumpre atentar ao que nos aponta Fábio Durão: “Uma resposta que se tornou tradicional na teoria literária foi aquela dada pelos Formalistas Russos há quase 100 anos atrás, a da *literariedade*. Até hoje ainda é objeto de incompreensão. Com esse termo não se visava alcançar uma essência recôndita ou constante trans-histórica do fenômeno literário, mas justamente o contrário: a literariedade responderia pela *diferença* entre a linguagem adotada pelas obras e a cotidiana ou comum” (DURÃO, 2015, p. 381, grifos do autor). Alguns dos textos de escritoras negras, como os aqui estudados, promovem novas significações ao termo reivindicando, na prática da produção literária e também na prática reflexiva acerca dos próprios sentidos da literatura, um lugar às literaturas produzidas por sujeitas(os) negras(os).

tência de quem, por muito tempo, permaneceu à margem.

Assim, no presente trabalho, analisamos de que forma as referidas leis contribuem para discutir, de forma propositiva, a presença e modos de superar o preconceito⁹, a partir do ambiente das salas de aula, tendo em vista discussões empreendidas a partir do uso da Literatura na escola, enfatizando as possibilidades de trabalho com a literatura afro-brasileira produzida por escritoras negras, de modo a promover o debate em torno das relações étnico-raciais no Brasil.

RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E ENSINO NO BRASIL

Desde a publicação da Lei nº 10.639/03, a despeito de seus quatorze anos, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2017) assevera que muitos dos conteúdos, formação e

⁹ O uso do termo superar está embasado na proposta da obra *Superando o preconceito na escola*, publicada originalmente em 1999, sob organização de Kabengele Munanga, obra destinada a professores da Educação Básica no intuito de propor ações de combate ao preconceito nas salas de aula, a partir da reflexão em relação a diversos campos: construção do livro didático; exame de personagens negros em histórias infantis; construção da autoestima da criança negra; aprendizagem de artes e diversidades na escola; entre outros temas. Em tudo isso, coloca-se o pressuposto de que a escola pode ser espaço de reprodução dos preconceitos, assim como pode propor ações efetivas para superá-lo, especialmente na atualidade, por meio dos instrumentos que fundamentam o conhecimento acerca dos desafios da questão racial, formando e preparando professores para lidar com esses (e outros problemas) de maneira eficiente. O uso do termo *superar*, assim, não parte de uma perspectiva demasiadamente otimista, mas de intervenções legítimas na formação de docentes mais preparados para propor uma escola democrática.

temáticas a serem trabalhadas não estão sendo cumpridas nas instituições de educação básica. Nesse espaço, o cumprimento da lei ocorre, geralmente, devido ao esforço individual de alguns professores, sem o comprometimento das instituições ou a integração entre os docentes. Em entrevista na qual aborda os avanços da lei, Gonçalves e Silva ressalta que

Ao longo do século 20, pelo país inteiro, houve professores e professoras negras e indígenas que, isoladamente na sua classe e, às vezes, sendo o único em sua escola, trabalhavam elementos da história e da cultura negra local ou em elementos nacionais. As diretrizes curriculares foram possíveis porque havia uma construção principalmente de professores negros, apoiados pelo movimento negro, que criaram condições para isso. (GONÇALVES E SILVA, 2017, s.p)

Assim, as demandas de criação da lei e sua primeira aplicação na educação básica deram-se a partir do auxílio prestado pelos membros do Movimento Negro¹⁰, que forne-

¹⁰ Para entender o papel do Movimento Negro para a construção da Lei Federal nº 10.639/2003, sugerimos o artigo “O Movimento Negro Brasileiro e a Lei nº 10.639/2003: da criação aos desafios para a implementação”, no qual o autor, Almicar Pereira, disserta sobre a participação dos membros do Movimento Negros nos debates acerca da construção da lei, atuando no sentido da transformação social que ela poderia possibilitar para a popula-

ceram subsídios tanto para a criação da lei quanto para o modo de trabalhar os conteúdos nelas mencionados nas salas de aula, primeiramente a partir de iniciativas individuais, mas pensando no seu estabelecimento como projeto maior. As Leis Federais nº 10.639/03 e 11.645/08 foram frutos de discussões travadas em muitos setores da sociedade em relação à importância da história e cultura negra e indígena para a organização e formação nacional.

Com elas, seria garantido mais um aspecto para a construção de uma escola democrática, que valorizasse os mais diversos aspectos culturais, sociais e históricos do público atendido pelas instituições de educação básica, podendo ser a garantia da formação mais completa para docentes, levando em consideração as temáticas que são tratadas nas referidas leis, para que, a partir de reflexões e discussões acerca da diversidade histórico-cultural da sociedade brasileira, assim como de que modo isso pode ser trabalhado nas variadas áreas do conhecimento abrangidas pela lei, não professassem em sala de aula ideias de teor racista, ou discriminatório de qualquer natureza.

No entanto, o trabalho já executado encontrou, e ainda encontra, muitos desafios na vida prática das instituições escolares, afinal, sendo o livro didático o principal instrumento

ção negra brasileira. Conferir: PEREIRA, Almicar Araújo. O Movimento Negro Brasileiro e a Lei nº 10.639/2003: da criação aos desafios para a implementação. *Revista contemporânea de educação*, v. 12, n. 23, ago./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/3452/7577>. Acesso em: 22 jun. 2018.

de ensino na maioria das escolas públicas, mesmo com a lei, o material disponível ainda era insuficiente, sendo a adaptação dos livros didáticos um desafio até hoje presente para uma educação formativa que visa a importância da história e da cultura afro-brasileira, visto que esse instrumento ainda é veiculador de uma perspectiva de ensino excludente¹¹.

Assim, além de propor novas temáticas, sujeitos e histórias para estudo, as Leis nº 10.639/03 e 11.645/08 são importantes por possibilitarem novos materiais e perspectivas de análise, inclusive sobre aquilo que é canônico, afinal, em grande medida, a produção literária nacional diverge da própria formação populacional e histórico-social do país, sendo sintomático o fato de que a construção do cânone literário se fundamenta em práticas de exclusão de grupos já marginalizados socialmente¹². Mas, no contexto contemporâneo,

¹¹ Conforme Ana Célia Silva (2008, p. 17) permanece nos livros didáticos a invisibilização das diferenças, inclusive em relação à população negra, não havendo a efetiva preocupação com a representatividade ou adaptação às características étnicas, sociais e históricas dos educandos: “No livro didático a humanidade e a cidadania, na maioria das vezes, são representadas pelo homem branco e de classe média. A mulher, o negro, os povos indígenas, entre outros, são descritos pela cor da pele ou pelo gênero, para registrar sua existência”. Para a pesquisadora, permanece, ainda, a visão estereotipada e de cunho negativo do sujeito negro, dificultando, assim, o reconhecimento de pertença étnica ou identitária desses sujeitos desde os primeiros anos de vida, afinal, o que permanece é o que a autora chama de “ideologia do branqueamento”.

¹² Regina Dalcastagné (2012) realizou, em conjunto com o grupo de pesquisa em literatura brasileira contemporânea, estudo acerca da representação do negro na literatura nacional, como voz autoral ou personagem de obras literárias. Em levantamento de cerca de 258 romances nacionais publicados entre os anos de 1990 e 2004, e mais 130 romances publicados entre 1965 e

esse cenário começa a apresentar mudanças, conforme Regina Dalcastagné:

Desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 9)

Dessa forma, o docente deve estar preparado para trabalhar as novas formas de construção da literatura brasileira e dos sujeitos constituintes dessa literatura, tendo em vista o caráter cada vez mais democrático exigido para este espaço, inclusive por meio do enfrentamento às construções hegemônicas. Assim, literatura brasileira e sociedade esti-

1979, constata-se que a literatura brasileira é branca, masculina e de classe média, e os personagens correspondem, majoritariamente, a esse mesmo perfil. Surgem, dessa forma, questionamentos acerca da formação da literatura nacional, bem como as nuances que acompanham as construções que até hoje se fazem dela.

veram unidos, e a produção literária intimamente ligada com as estruturas sociais que lhe deram vida. Terry Eagleton (2006) defende a ideia de que, como tantos outros aspectos do mundo contemporâneo, a crítica literária e a literatura não são neutras. Sentidos políticos estão presentes em cada produção e eles podem servir para perpetuar ou obliterar princípios e desejos de grupos sociais específicos. Tudo girando em torno do fato de que existe um discurso literário e ele pode ser usado como forma de poder na sociedade; e o reconhecimento disso implica a afirmação de que o político está presente em todo e qualquer período histórico, em todo e qualquer discurso.

Nas instituições de ensino superior, em especial nos cursos de licenciatura, há algum tempo vem crescendo o número de estudos que refletem sobre a questão racial no Brasil. No entanto, conforme Carlos Magno Gomes (2014), estudos que poderiam afetar positivamente a sociedade estão ainda presos aos muros das Universidades, sendo necessário ultrapassá-los, um exemplo são as pesquisas em torno da história, cultura e arte afro-brasileiras. Se, nas Universidades, cresce consideravelmente o número e a qualidade dos estudos, isso quer dizer que se desenvolve nesse ambiente a visão crítica em torno de questões contemporâneas importantes para a obliteração dos preconceitos, o que deverá contribuir para sujeitos com formação mais completa para a construção de uma maneira diferente de lidar com os contextos da educação básica.

Retornando à entrevista concedida por Gonçalves e Silva (2017), a execução das leis nas escolas, até hoje fruto, em grande parte, de iniciativas individuais, é prova da ainda pouca comunicação entre a instituição escolar e a diversidade de jovens que hoje podem ter acesso à educação. Além disso, a resistência em aceitar essa diversidade também é um dos motivos pelos quais a integração entre os diversos setores e sujeitos não ocorre no âmbito escolar. Para isso, os espaços, no sentido de ambientes e sujeitos receptivos para a mudança na forma de trabalhar os conteúdos escolares, devem existir. Mas, para que seja concretizado, é preciso tomar como ponto de partida as metas e compromissos estabelecidos nas *Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana*, que é parte das políticas de reparação e material de orientação complementar às leis, que pode suprir muito do conhecimento necessário e promover a desejada integração entre a escola e os sujeitos que a compõem. No texto, informa-se que:

A demanda por reparações visa a que o Estado e a sociedade tomem medidas para ressarcir os descendentes de africanos negros, dos danos psicológicos, materiais, sociais, políticos e educacionais sofridos sob o regime escravista, bem como em virtude das políticas explícitas ou tácitas de branqueamento da população, de ma-

nutenção de privilégios exclusivos para grupos com poder de governar e de influir na formulação de políticas, no pós-abolição. Visa também a que tais medidas se concretizem em iniciativas de combate ao racismo e a toda sorte de discriminações. (BRASIL, 2004, p. 11)

Trechos como esse possibilitam a reflexão acerca das atuais formas de discriminação e aquelas já marcadas na história nacional, opondo-se ao argumento de que não há racismo no Brasil ou que todos possuem as mesmas oportunidades, discursos que desnudam o processo histórico de discriminação e a falta de políticas que reparem as consequências dela, fazendo com que ocorra a formação e consolidação da ideologia da democracia racial¹³. As Leis nº

¹³ Silva e Tobias (2016, p. 183-184) abordam a questão do mito da democracia racial no Brasil, uma construção histórica que, desde a escravidão, beneficia um sistema e estrutura social considerada ideal. Nos livros de história e em estudos relativamente recentes prevalece a apresentação do sistema escravagista como uma relação de benevolência entre senhores e escravizados, e não como uma violência que transformou toda uma concepção de sociedade e relações sociais no país. Com a abolição, apesar das mudanças na estrutura econômica, a estrutura social permanecia a mesma: sujeitos brancos e negros “transportaram consigo valores, padrões, ideais, técnicas de comportamento específicos do mundo escravista, que convergiam com a identificação do negro como membro da camada inferior”. Assim, a discriminação até hoje perpetua a distância social originada na vigência do sistema escravagista, pois as representações dadas aos sujeitos negros foram construídas a partir de aspectos negativos e estereótipos: o negro como preguiçoso, malandro etc. Nesse contexto, o mito da democracia racial seria uma forma de eximir o branco de qualquer responsabilidade ou “solidariedade moral” para com os sujeitos que foram vítimas da escravização e sua

10.639/03 e 11.645/08, e as variadas fontes de estudos que as acompanham, são importantes para reverter uma visão equivocada sobre a questão étnico-racial no país. Oferecer a todos os educandos a chance de conhecer histórias e culturas em seus aspectos positivos, distante dos estereótipos construídos em séculos de história de discriminação no país, proporcionando a identificação de sujeitos negros com o que é apresentado, para além de uma política reparadora, é uma forma de humanidade e compromisso com essa população por muito tempo ignorado.

Nesse contexto, o papel da escola e dos professores passa pelo reconhecimento de que “As formas de discriminação de qualquer natureza não têm o seu nascedouro na escola, porém o racismo, as desigualdades e discriminações correntes na sociedade perpassam por ali” (BRASIL, 2004, p. 14). Assim, é também responsabilidade dessa instituição oferecer subsídios para a reflexão e desconstrução de preconceitos. A escola é também o ambiente para a emancipação de grupos marginalizados, pois, em grande medida, é por meio da educação formal que conhecimentos são construídos para que alcancem outros ambientes e *status* social. Além disso, é por meio dela que reflexões acerca das estruturas sociais são construídas, assim como o reconhecimento da organização racista da sociedade brasileira,

descendência, um mito criado pela elite dominante para dar continuidade a sua hegemonia, e deixar a cargo dos sujeitos negros suas dificuldades em ascensão, ou mesmo aceitação social.

mas, para isso, os professores devem estar preparados para determinados questionamentos e reflexões.

Propor a reflexão acerca da discriminação racial é um trabalho que em nenhum momento será simples na educação básica e, em tempos de ascensão de uma onda conservadora, que ataca os direitos de populações marginalizadas, trazendo novamente preceitos há séculos arraigados na mentalidade nacional, torna o trabalho docente ainda mais difícil. Exemplo disso é a pretensa igualdade de direitos e oportunidades, além da falsa ideia de que negros e brancos já ocupam os mesmos lugares sociais, separados apenas pela desigualdade social que atinge a ambos.

No entanto, pesquisas mostram ser superior a quantidade de sujeitos negros em situação de marginalização, como também é marcadamente maior a taxa de homicídios e situação de risco para a população negra¹⁴. Para discutir e enfrentar esse contexto, manter o foco no cumprimento das leis, tanto nos cursos de formação de professores quanto nos ensinos fundamental e médio, é importante para que, além da voz de grupos hegemônicos e posturas já conhecidas e arraigadas no imaginário nacional, sejam também conhecidos vozes e discursos da população negra marginalizada.

¹⁴ Conferir: *Pesquisa apresenta dados sobre violência contra negros*. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/igualdaderacial/index.php?option=com_content&view=article&id=730. Acesso em: 16 jan. 2016; ESCÓSSIA, Fernanda da. *A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil, diz CPI*. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>. Acesso em: 16 jan. 2016.

Deixar de lado qualquer desconforto em sair da lógica didática dos livros e manuais de literatura poderia ser uma das tantas medidas a serem trabalhadas, além do estudo da produção literária escrita por autores negros, que rompem com a tradição canônica nacional. Segundo Márcia Pessanha:

Daí a necessidade de reverter este quadro segregador do negro e reconstruir seu espaço, visando tornar positivo o anteriormente visto como negativo, impuro, inculto, desvalorizado. A literatura, então, que buscamos, deve se nutrir da ideia de desconstrução de verdades, que negam o negro, substituindo-as por outras que afirmam e exaltam-lhe a condição humana. (PESSANHA, 2003, p. 162)

Assim, a literatura afro-brasileira é, além de um projeto de enfrentamento aos discursos universalizantes de construção do objeto literário, um meio pelo qual sujeitos negros produzem o objeto artístico a partir de, entre outros tantos temas, sua própria subjetividade e experiência na sociedade brasileira. Dessa forma, ressignificar termos tem sido um trabalho realizado há décadas por escritores e teóricos que lutam e advogam pelo reconhecimento da literatura afro-brasileira, atravessando ideias e concepções já construídas e estabelecidas no atual cenário literário do país. Pensar a

atuação do sujeito negro no âmbito excludente da intelectualidade brasileira passa pelo processo de reconhecê-lo como criador de sua própria produção literária, e consciente de sua participação social, trazendo as marcas do racismo e da falsa ideia de supremacismo branco na identidade social constituída e abraçada pela população.

Tendo isso em vista, professores de literatura podem lançar um novo olhar para a literatura canônica, bem como trazer para a sala de aula as produções de autores menos conhecidos pelo público das instituições escolares, escritores que ainda não integram o cânone dos livros didáticos, mas que já possuem larga produção, que leva em consideração valores estéticos e políticos, a exemplo de Miriam Alves e Conceição Evaristo. As Leis nº 10.639/03 e 11.645/08 lançam subsídios para que essas e outras autoras tornem-se conhecidas pela literatura produzida, tanto em seu aspecto estético quanto em sua dimensão política e social.

Estudar a produção dessas escritoras de maneira crítica pode ser uma das medidas para questionar o preconceito, por meio da literatura, no âmbito da sala de aula. Além disso, possibilita o conhecimento de sujeitos negros intelectualmente ativos que podem manter uma identificação de maneira positiva com crianças e jovens negros, reforçando sua autoestima e ligação com sua identidade em constante processo de formação. Saber que, na literatura, muitas são as representações do sujeito negro, positivas e negativas, é um exercício necessário para o combate à

discriminação, além de poder ver a literatura como algo que vai além do aspecto ficcional e passa a ser produto, também, das relações sociais estabelecidas pelos escritores antes da composição das vozes narrativas de suas obras.

LITERARIEDADE E PROTESTO EM CADERNOS NEGROS

*a mulher no entanto conspira
na sua ira secular de silêncio
em sua ilha de não
e arremessos
exercitando batalhões oníricos*

Cuti

Neste tópico, trabalha-se com algumas possibilidades de leitura de textos de escritoras negras no ensino médio, propondo uma abordagem aos sentidos impressos nas produções de Miriam Alves, com o conto “Alice está morta”; e de Conceição Evaristo, a partir do conto “Ana Davenga”; ambos publicados em edição comemorativa dos *Cadernos Negros*, de 1998. As narrativas trazem a perspectiva da mulher negra abordando temas concernentes à opressão e à violência sofridas em diversos âmbitos; entende-se que a apropriação dos referidos textos para leitura e interpretação, em sala de aula, se mostra pertinente para as discussões relativas à exclusão deste grupo social, contribuindo

para a prática das leis em discussão.

Luiz Silva (Cutí), no poema “É tempo de mulher” (2015), apresenta a discriminação imposta historicamente à mulher negra. Sobre a universalização da escrita como um direito restrito a mulheres brancas, bell hooks é enfática:

Quando exercemos um trabalho intelectual insurgente que fala a um público diverso, a massas de pessoas de diferentes classes, raça ou formação educacional nos tornamos parte de comunidades de resistência, coalizões que não são convencionais. (HOOKS, 1995, p. 476)

Assim, no que se refere ao conteúdo inerente à literatura afro-brasileira, o texto é um meio de apropriação de um lugar social onde as escritoras apresentam seus legados e reivindicações. Por meio da aliteração presente no verso *sua ira secular de silêncio*, é possível perceber a trajetória feminina composta pela resistência. O poeta confere a este gênero o mérito da busca insistente por novos rumos, como expresso pelo verbo *conspirar*, no primeiro verso transcrito na epígrafe; em consonância às posições das protagonistas femininas nos contos de Alves e de Evaristo, constata-se, no excerto do poema de Cutí, a prerrogativa de ação a estas mulheres: as ações de *conspirar* e *exercitar*, dirigindo a *ira* como motor necessário. Em Cutí, assim como nos contos analisados a seguir, se nos mostra fundamental considerar a

hipótese de uma ação política manejada por protagonistas femininas, ainda que resulte em malogro ou, como no desfecho de ambos contos, suas respectivas mortes¹⁵. Dentre as características perceptíveis na mulher, está a de se rebelar contra qualquer tipo de maltrato, inclusive, utilizar-se da escrita para tal finalidade. É o caso das escritoras Miriam Alves e Conceição Evaristo.

Em 1978, publicou-se a primeira edição de *Cadernos Negros*; desde então, a referida coletânea de contos e poemas de escritoras(es) negras(os) tem sido publicada anualmente. Editado pelo grupo Quilombhoje, de São Paulo, seu objetivo principal é ampliar espaços de divulgação da literatura, além de estabelecer referências sociais capazes de protestar contra as condições de desfavorecimento impostas historicamente a negros e mulheres. Adélia Mathias resume a importância da coletânea:

No campo estético e também enquanto forma de resistência sociocultural, os Cadernos são

¹⁵ Neste sentido, se nos mostra crucial o apontamento de Édouard Glissant (1996), ao expor sua noção de crioulaização, como ferramenta de compreensão das trocas culturais e, neste jogo, das re-existências de sujeitas(os) negras(os) nas Américas: do fato de que se busca um contexto de trocas culturais e partilha da mesma totalidade-mundo (em seu texto, *Tout-monde*), não se segue, necessariamente, que: as trocas se deem de modo harmônico; as trocas se deem de modo exitoso a ambas partes ou, em uma palavra, em equilíbrio; e – quiçá fundamental – não se segue que, ao final, nossa busca por crioulaizações em equilíbrio obtenha êxito. Nenhuma destas consequências, contudo, invalida a busca por tais trocas, pela convivência, pela partilha.

importantes por propiciarem oportunidade para o exercício de uma criação literária diferenciada, construída a partir do local de fala de afro-brasileiros/as, possibilitando a eles/as a passagem de objeto a sujeito desses discursos, enriquecendo ainda mais a discussão a respeito das questões racial e literária no Brasil. (MATHIAS, 2014, p. 56)

Percebemos um esforço para tornar visível e valorizada a literatura afro-brasileira a partir de seus fundamentos estéticos e do conteúdo tratado, o que propicia a ampliação de espaços para autores e personagens. Além disso, é possível identificar a abordagem de temas relacionados à identidade, afetividade e marginalização do negro no Brasil. Cuti escreveu a introdução da coletânea em análise e explicou que “a literatura enquanto arte não deve ser mero reflexo de ideologias, não se pode negar que entre elas se mantêm fortes vínculos” (1998, p. 16). Assim, o papel da literatura afro-brasileira está além do protesto, pois abarca as dimensões estéticas e sociais.

Em 1998 foram reunidos dezesseis textos para a edição de *Cadernos Negros: melhores contos*. Dentre eles, “Alice está Morta”, de Miriam Alves e “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo, que tratam da violência contra a mulher. Nesse sentido, considera-se a representação das violências institucional e doméstica para discutir os contos em

análise. Entendemos que as literaturas negras contemporâneas reivindicam as situações social e histórica da mulher negra enquanto sujeitas que buscam reconhecimento e rompimento de estereótipos. Por este motivo, Conceição Evaristo afirma que “as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma auto-representação” (EVARISTO, 2005, p. 205), isto pelo fato de que a escrita se vincula às subjetividades de quem a realiza.

Tenho concordado com os pesquisadores que afirmam que o “ponto de vista” do texto é o aspecto preponderante na conformação da escrita afro-brasileira. Estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Na produção de Conceição Evaristo, em especial na

noção de *escrevivência* tomada como elemento essencial de estilo literário (mas que funciona como ponto central da produção literária de outras escritoras negras), prioriza-se o discurso identificado a partir de uma concepção interna do autor do texto literário, formando um projeto literário, a um só tempo, estético e político. A subjetividade do sujeito empírico é o aspecto caracterizador de uma literatura afro-brasileira, seu elemento vital, como aponta a própria escritora. Ademais, o lugar de enunciação da mulher negra se apresenta ao centro de sua poética quando atentamos a seu *corpo-mulher-negra em vivência*¹⁶ enquanto lugar de produção de conhecimento, assim como a necessidade de demarcar esta experiência de conhecimento desde um lugar próprio a sujeitas negras – daí porque *o meu corpo, e não outro*.

As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de

¹⁶ Eis, em amostragem, as palavras geminadas recorrentes na produção de Conceição Evaristo, enquanto conceitos a operar produção de conhecimento seja na dimensão da ficcionalidade, seja na do ensaio (como na citação acima). A respeito de um uso político das palavras geminadas, operando como conceitos a interpretar este lugar de corpo-mulher-negra em vivência, vide a dissertação da Profa. Ms. Maria do Desterro da Conceição Silva, intitulada *Violência-resistência em Duzu-querença e Ana Davenga, de Conceição Evaristo*.

mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade – às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. (Idem, p. 18)

Por estes motivos, entende-se que as narrativas em questão constituem exemplos pertinentes de textos a serem inseridos no ambiente escolar, dada sua abertura para discutir uma relação, a nosso ver necessária, entre as disciplinas de Literatura e História, em sua capacidade: de discutir uma trans-historicidade do racismo, em contexto brasileiro,

em sua propriedade de permear nossa constituição histórica¹⁷; assim como de abordar, devido a sua perspectiva interseccional, seja enquanto ficcionalidade ou enquanto ensaio, distintos níveis de dominação e de desigualdade social em nosso contexto (notadamente, nas representações de personagens negras no romantismo brasileiro, em contextos de sala de aula de Literatura Brasileira e de História do Brasil)¹⁸.

“Ana Davenga” apresenta uma protagonista moradora do subúrbio e apaixonada por um homem envolvido em crimes. Neste conto, a violência contra a mulher negra é

¹⁷ Dito de outro modo, a inserção de tais narrativas em ambiente escolar visa a discutir o racismo, no âmbito de distintas disciplinas (notadamente, em contextos de sala de aula de Língua Portuguesa, de Literatura Brasileira e de História do Brasil, mais diretamente; e, de maneira transversal, em salas de aula de Geografia do Brasil) em sua dupla dimensão de constituição histórica – própria ao passado escravagista brasileiro – e de formação do tecido social brasileiro – própria a nossas atuais configurações políticas e sociais, a nossos espaços urbanos, ao lugar de uma certa divisão social[mente aceita] do trabalho cara a nossas matrizes econômicas.

¹⁸ Sobre a representação de personagens negras no romantismo brasileiro (e, desde aí, em nossa concepção do que seja Literatura, assim como do modo que apresentamos esta concepção em sala de aula), Evaristo nos assevera: “Além dos estereótipos de negros sempre renovados e revitalizados em todos os momentos da literatura brasileira, conforme argumenta Alberto Mussa (1989) sobre o assunto, também pode ser apreendido, em obras consagradas da literatura brasileira, um incômodo discurso eugênico na composição dos personagens negros. [...] Uma é o famoso romance abolicionista, *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. O autor, incapaz de compor uma heroína que pudesse ser negra, desenha a protagonista como uma escrava mulata, quase branca, educada pela sinhá, que lhe transmite todos os valores de uma educação europeia. Na narrativa a senhora elogia a tez clara da escrava e felicita a moça por ter tão pouco ‘sangue africano’” (*Idem*, p. 23).

representada de duas maneiras. A primeira, através da personagem Maria Agonia: morta pelo amante simplesmente pelo fato de não aceitar assumi-lo publicamente: “Vê só, se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo para morar com um marginal, com um bandido?” (EVARISTO, 1998, p. 38). Após a recusa, ele decide mandar executá-la. A segunda, um caso de violência institucional em que Ana - grávida - é morta pela polícia: “os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga” (EVARISTO, 1998, p. 40). A pouca importância dada à mulher em sociedade está implícita no fato de apenas os amigos de Davenga lamentarem a morte de Ana.

O espaço construído por Conceição Evaristo é, propositalmente, o do morro. As personagens são construídas a partir de seu caráter humanitário e das condições de vida desprivilegiadas. No caso de Ana Davenga, apesar da comemoração de vinte e sete anos, ela não se recorda de seu aniversário. O que chama sua atenção é o fato de todos adentrarem seu barraco para festejar, exceto Davenga. A preocupação se deve à consciência que ela tem sobre os crimes nos quais o marido está envolvido. Desse modo, mistura, ao longo do conto, sensações de medo e desespero porque ele poderia ter sido preso ou até morto e, ao mesmo tempo, alegria com a presença dos amigos. Apesar disso, admirava seu homem: “pele negra, esticada, lisinha,

brilhosa” (EVARISTO, 1998, p. 33). Amava-o e era correspondida.

Assim, o educando das regiões periféricas observa a verossimilhança presente no trabalho da autora, bem como consegue se localizar nesses ambientes identificando suas vivências com os enredos em análise: fatores preponderantes para a construção da aprendizagem. Temas como a violência contra a mulher são pertinentes porque permitem a abordagem de questões sociais que são inerentes ao cotidiano da educação básica. Além disso, proporcionam reflexões e despertam a atenção para fatos, causas e consequências, permitindo ao docente conduzir a aprendizagem através do envolvimento dos aprendizes. Ademais, a narradora é uma mulher negra, todos os personagens são tratados de maneira humana e a escritora volta a literatura para um espaço diferente do que é estabelecido como canônico quando apresenta o subúrbio; a falta de privilégio financeiro e social. Isto colabora para a aproximação entre o leitor das classes sociais menos favorecidas e o texto.

Passando às discussões acerca do conto “Alice está morta”, notamos que a violência provém do companheiro e o narrador é o homem que pratica o crime: a mulher não tem voz e nem vez: “Crescia entre nós algo sem nome, mas tinha cara de ciúmes. E noutras oportunidades tinha cara de medo” (ALVES, 1998, p. 130). Depois dos ciúmes, vêm as agressões. Por fim, os sentimentos negativos desenvolvidos pelo cônjuge e justificados pela monotonia do relacio-

namento levam à morte de Alice. Assim, temos um narrador capaz de lançar hipóteses sobre o que Alice sente e pensa: “Precisávamos daquela dependência rotineira” ou “Crescia entre nós algo sem nome, mas tinha cara de ciúmes” (ALVES, 1998, p. 130). Fala e sente por ele e por ela, como no trecho em que localizamos a agressão física:

Rotina cotidiana, nada mudava. Somente aquele odor de esperanças pisadas, misto de crenças desmedidas, impregnava os tijolos da casa, os meus e os poros. Também as lágrimas. Saíam da torneira e faziam nascer uns fungos vermelhos na pia da cozinha e do banheiro. No começo os fungos irritavam-me, depois achei que eram eles os responsáveis pela exacerbação do odor. Não os removi porque precisava culpar alguém ou alguma coisa. (ALVES, 1998, p. 131)

A violência habitual pela qual passava Alice também nos serve como parâmetro para avaliar a afirmação de que ela não tem direito à palavra. Sobre as agressões a que estava exposta a personagem e que constitui a vivência de inúmeras mulheres na vida real, Saffioti (2004, p. 85) acrescenta que: “a violência doméstica apresenta características específicas. Uma das mais relevantes é sua rotinização, o que contribui, tremendamente, para a co-dependência e o estabelecimento da relação fixada”. Não oferecer oportuni-

dade a Alice e descartá-la no final é reafirmar sua insignificância enquanto mulher negra: ela está presente, mas não necessariamente precisa se manifestar. Mais que isso, é enfatizar sua pouca importância perante o companheiro e frente a uma conjuntura social em que ao homem é dado o status de superioridade.

A violência se faz presente de maneira brutal nos contos e perpassa os caminhos familiares para denunciar instâncias diferenciadas de poder. Tal temática é pertinente aos estudos de literatura, sobretudo na educação básica, quando se forma cidadãos. De acordo com Marilena Chauí, a sociedade e o Estado podem ser considerados violentos, entretanto “não é possível um poder violento, desde que entendamos o poder como exercício e reconhecimento efetivo dos direitos e da prática política. O poder não exclui a luta. A violência sim” (1985, p. 35). Vemos o homem e o Estado se apropriando de poder abusivo nas narrativas. É a transgressão hedionda dos direitos da mulher. Ana, por exemplo, tem comportamento comedido perante os parceiros criminosos de Davenga. Dessa maneira, é respeitada por ele e pelos que a cercam, no entanto, por estar em companhia errada, morre em um descarte com finalidade similar ao de Alice.

A morte de Ana não importa porque era apenas mais uma envolvida com um criminoso: estava ciente dos riscos que corria. Para muitos, o relacionamento com Davenga justifica e oferece consentimento a quem quisesse violentá-la. Além de tudo, tanto no caso de Alice, como no de Ana,

a impunidade é certa. Neste contexto, é possível detectar o conceito de intersecção proposto por Patrícia Hill Collins: raça, classe e gênero:

Atualmente, estamos todas/os envolvidas/os em uma complexa rede de relações problemáticas que garantem aos nossos semelhantes uma subjetividade humana completa, enquanto este-reotipa e objetifica àqueles/as mais diferentes de nós. (COLLINS, 2015, p. 16)

Mulheres negras nunca foram consideradas musas ou puras e sempre trabalharam exaustivamente. Historicamente, a prática sempre se deu neste sentido, o que leva à premissa de que o gênero associado à raça é motivo suficiente para coisificação. Conceição Evaristo (2005, p. 205) reafirma a interseccionalidade proposta por Hill Collins: “A *escre(vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra”. Desse modo, é relevante estudar narrativas cujas personagens ilustram uma condição tão desfavorável ao mesmo tempo em que apresentam um ponto de vista historicamente negado pela literatura canônica.

Entende-se que a condição da mulher negra deve permeiar a educação básica como forma de alerta, de inclusão e de formação humanitária. O respeito é essencial nas re-

lações e precisa ser despertado no ambiente escolar. Neste caso, o formato de análise literária aqui desenvolvido serve como parâmetro para atitudes pedagógicas afirmativas na luta contra a discriminação. É importante que os textos com os quais o educando tenha contato vislumbrem questões sociais do cotidiano de maneira a torná-lo consciente de sua realidade e das atitudes que deve incorporar em sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a necessidade de maior disponibilização de material adequado, mostra-se também necessária a formação de professores para trabalhar com as novas demandas de uma educação democrática. Para isso, é mister ter em mente que todo docente pode trabalhar a questão racial na escola e torná-la instrumento para intervir nessa problemática social. Adequar o conteúdo e tentar contribuir para uma visão crítica do educando em relação à questão racial, unindo conteúdo e realidade social brasileira, são alguns dos desafios nesse momento.

Visando a estes objetivos, propôs-se a utilização de textos pertencentes à literatura afro-brasileira, aqui representados por “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo e “Alice está morta”, de Miriam Alves, como ferramenta para cumprir as metas propostas pela legislação em vigor. As autoras apresentam trabalhos literários pertinentes ao rompimento dos estereótipos e à construção de valores como o respeito

e a igualdade. Os textos auxiliam no trabalho pedagógico no sentido de que transgridem a versão antes implantada pelo cânone que privilegiava os autores homens e brancos e personagens negras marginalizadas.

Acredita-se, enfim, que identificar o educando com seu material de estudo, através da apresentação de escritos capazes de despertar para a realidade que o cerca, seja o meio mais fácil para a obtenção de resultados na aprendizagem. Além disso, o conteúdo relacionado à temática do racismo proporciona discussões aprofundadas sobre tais práticas sociais e acerca das mudanças que se deseja implementar no sentido de promover um posicionamento afirmativo e igualitário entre os indivíduos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Miriam. Alice está morta. In: *Cadernos Negros: melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, p. 129-133.

BRASIL. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana*. Brasília: Ministério da Educação - MEC, 2004.

BRASIL. Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/

leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 7 mai. 2018.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. Implementação da Lei Federal 10.639/03: significados e desafios da institucionalização da luta anti-racista no Brasil. In: *Multiculturalismo e educação: experiências de implementação da Lei Federal 10.639/03 em Santa Catarina*. Itajaí: Casa aberta, 2008, p. 101-112.

CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. *Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCFkzJsFjKUAhBh_VviO7iFym8tyl. Acesso em: 7 mai. 2018.

CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre mulher e violência. In: *Perspectiva antropológica da mulher 4*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1985.

COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata (Org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015, p. 13-42 (Coleção Cadernos Sempre Viva. Série Economia e Feminismo, 4). Disponível em:

<http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2016/01/B5esepraticasdetransforma%C3%A7%C3%A3ofeminista.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2018.

CUTI. *É tempo de mulher*. Disponível em: <http://manmessias.blogspot.com.br/2015/04/poesia-e-tempo-de-mulher-cuti.html>. Acesso em: 8 de jan. 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 375-403.

DUKE, Dawn. Narrativas afrofemininas no Brasil. In: _____ (Org.). *A escritora brasileira afro-brasileira – ativismo e arte literária*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2016.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA* [online], vol. 31, n. spe, p. 377-390, 2015. Disponível no sítio http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502015000300015&script=sci_

abstract&tling=pt. Acesso em 21 de abril de 2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 7 mai. 2018.

_____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Escritoras brasileiras contemporâneas*. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

_____. Ana Davenga. In: _____. *Cadernos Negros*: melhores contos. São Paulo: Quilombhoje, 1998, p. 31-41.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

GOMES, Ana Beatriz Sousa. *A pedagogia do Movimento Negro em Instituições de Ensino em Teresina, Piauí: as experiências do NEAB ÌFARADÁ e do Centro Afrocultural*

“*Coisa de Nego*”. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

GOMES, Carlos Magno. *Ensino de literatura e cultura: do resgate à violência doméstica*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

GOMES, Nilma Lino. Educação e relações raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2 ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2008, p. 139-150.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, vol. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 29 abr. 2018.

MATHIAS, Adélia Regina da Silva. *Vozes femininas no “quilombo da literatura”: a interface de gênero e raça nos Cadernos Negros*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17188/1/2014_AdeliaReginadaSilvaMathias.pdf. Acesso em: 19 jun. 2017.

MENDES, Melissa Rosa Teixeira. *Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula*,

de *Maria Firmina dos Reis*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

MOREIRA, Maria Aparecida Rita. (Re)pensando as relações entre literatura e sociedade. In: _____. *A educação para as relações étnico-raciais e o ensino de literatura no ensino médio: diálogos e silêncios*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014, p. 39-52.

NOLASCO, Edgar Cézar. Quando as teorias itinerantes esbarram nas teorias do sul. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 1, p. 25-40, jan./jul. 2017. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4218>. Acesso em: 7 mai. 2018.

NOLASCO, Edgar Cézar; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. No Brasil, estudar cultura brasileira “é” o mesmo que estudar estudos culturais? *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 1, n. 2, p. 301-316, jul./dez. 2010. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/2ed_ensaio_1.pdf. Acesso em: 7 mai. 2018.

OLIVEIRA, Jônata Alisson Ribeiro de. *A resistência ao olho do poder: rastro, gênero e colonialidade no romance Eu,*

Tituba, feiticeira... negra de Salem, de Maryse Condé. 82f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B5wrKyOZNIBYcWNiYm15RXpfVke>. Acesso em 7 mai. 2018.

PEREIRA, Almicar Araújo. O Movimento Negro Brasileiro e a Lei nº 10.639/2003: da criação aos desafios para a implementação. *Revista contemporânea de educação*, v. 12, n. 23, ago./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/rce/article/view/3452/7577>. Acesso em: 22 jun. 2018.

PESSANHA, Márcia Maria de Jesus. O negro na confluência da educação e da literatura. In: OLIVEIRA, Iolanda (Org.). *Relações raciais e educação: novos desafios*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 145-172.

PINA, Rute. *Ensino de história da África ainda não está nos planos pedagógicos, diz professora*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/01/08/ensino-de-historia-da-africa-ainda-nao-esta-nos-planos-pedagogicos-diz-professora>. Acesso em: 16 jan. 2017.

SAFFIOTI, I.B. Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. Editora Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2004

SILVA, Ana Célia. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2 ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2008, p.17-33.

SILVA, Maria do Desterro da Conceição. *Violência-resistência em “Duzu-querença” e “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Piauí, 2017, 95f. Orientação: Prof. Dr. Alcione Correa Alves. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCFkzJsfiKUAhBh_VviO7iFym8tyl. Acesso em: 7 mai. 2018.

SILVA, Roberto da; TOBIAS, Juliano da Silva. A educação para as relações étnico-raciais e os estudos sobre racismo no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 65, p. 177-199, dez. 2016.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 08/05/2018

LITERATURA NEGRA: DO DIREITO AO SONHO

AFRO-BRAZILIAN LITERATURE: ABOUT RIGHTS AND DREAMS

Deborah Monteiro¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142676

RESUMO: Este artigo tem como objetivo mostrar como as diversas exclusões às quais a população negra brasileira foi submetida criaram barreiras para que a literatura fizesse parte da vida da maioria das crianças e jovens negros brasileiros, assim como evidenciar a empreitada de negras e negros que ousaram desafiar o racismo com romances e poesias.

ABSTRACT: The article aims to show how various exclusions of Brazilian black population have created barriers to make literature part of the lives of most black children, just as evidence the work of blacks who dared to defy racism with novels and poetry.

¹ Mestranda da Faculdade de Educação da USP. Título da pesquisa: *Poesia que pula os muros da escola: a prática de Saraus e slams nas escolas para descolonização do currículo através do ensino de literatura negra e resgate da corporeidade ancestral, sob orientação da Professora Dra. Ana Cristina Zimmermann.*

PALAVRAS-CHAVE: Literatura negra; Ensino de literatura; Relações étnico-raciais.

KEYWORDS: Black literature; Literature studies; Racial relations.

SONHAR, MAIS UM SONHO IMPOSSÍVEL?

“[...] Ceis já pararam pra ouvir alguma vez os sonhos dos menino? É tudo coisa de centímetros: um pirulito, um picolé, um pai, uma mãe e um chinelo que lhe caiba no pé...” (RIBEIRO, 2017)

iteratura é sonho. Alimenta a alma e nos torna maiores. Transforma, de dentro para fora, o olhar para o espelho e o movimento do corpo que se debruça à janela do mundo. Seus enredos, invenções e ritmos têm lógica própria e, sem pudor algum, nos arrancam de nossas vidas e nos conduzem a universos outros. Nessas viagens, deparamo-nos com provas, estranhamentos, maravilhas e conflitos que passam a habitar nossa existência, preenchendo-a sem nunca a completar.

A relação entre sonho e literatura foi apresentada várias vezes, sob diversas perspectivas, considerando os muitos sentidos da palavra *sonho*. Sobre os devaneios que o leitor vivencia através das imagens literárias, Mata comenta que “[...] as imagens comprometem o ser, aumentam a lin-

guagem e a liberam de sua função utilitária. Nesse sentido, tanto o filósofo como o poeta são ‘sonhadores de palavras’” (MATA, 2014, p. 49). A escritora Ana Maria Machado, em entrevista ao jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, afirma que:

Ler permite sonhar, vencer angústias, desenvolver a imaginação, viver outras vidas, conhecer outras civilizações. Por isso, é natural que as pessoas gostem. Basta dar uma chance para que isso aconteça. (MACHADO, 2012 apud ROMAGNOLLI, 2012)

Já Vincent Jouve compara o ato de ler ao de sonhar tomando emprestado o conceito de “regrediência” de Christian Metz (1984) analisando as sensações do sujeito leitor durante o ato de ler:

Em termos de energia psíquica, a situação do sujeito que lê aparenta-se com a do sonhador. A leitura, como o sono, fundamenta-se na imobilidade relativa, uma vigilância restrita (inexistente para aquele que dorme) e uma suspensão do papel de ator em favor do de receptor. O leitor colocado assim numa situação econômica parecida com a do sonhador, deixa suas excitações psíquicas se engajarem em um início de “regre-

diência". (JOUVE, 2002, p. 115)

O mesmo autor entende ainda que saímos da leitura-sonho “nutridos da ficção” e que cada mergulho que damos em uma história se configura em nossa mente como experiência vivida, o que também pode ocorrer quando sonhamos e nossas vivências durante o sono, de alguma maneira, modificam nossa vida acordados. Logo, o sonho pode determinar nosso humor ao acordar, pode trazer uma resposta a um problema, pode nos fazer sentir pavor, medo ou esperança, tal qual a literatura (JOUVE, 2002).

Durante toda a história da humanidade, temos nos interessado por devaneios. O fascínio humano pela ficção é inegável, não à toa, histórias criadas estão presentes em praticamente todas as sociedades. Tais criações são riquezas incalculáveis e se configuram como parte constituinte das culturas dos povos, sejam registradas na escrita ou transmitidas pela tradição oral, estão vivas para que vivamos também por meio delas e têm poder de ressignificar fatos corriqueiros da vida privada, assim como os históricos de uma nação.

Nesse sentido, consideremos o artigo “O direito à literatura”, de Antonio Candido, no qual o autor se vale da relação entre literatura e sonho para defender a necessidade fundamental desta, caracterizando-a como um direito humano e argumenta:

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. Alterando o conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 242)

No decorrer deste artigo, pretendo me aliar a Candido na ideia de literatura como direito humano promotor de equilíbrio psíquico e social, reconhecendo seu caráter humanizador. Contudo, parto do seguinte questionamento: se a literatura, assim como sonho, é um direito humano, será que esse direito tem sido garantido a todas e todos?

Os enredos da sociedade brasileira nos mostram que nem mesmo direitos humanos ligados à subsistência, integridade física e dignidade têm sido garantidos a todas as pessoas. Segundo o CEERT (Centro de Estudos das Rela-

ções de Trabalho e Desigualdade):

[...] os indicadores de proporção de domicílios, segundo cor e raça do chefe da família, em diversos serviços como abastecimento de água, domicílio com esgotamento sanitário ou com saneamento básico adequado, com acesso à energia elétrica ou a serviço de coleta de lixo, mostram, invariavelmente, uma menor cobertura para a população negra. (BENTO; SANTOS; SILVA JUNIOR, 2010, p. 187)

Nessa escassez de serviços e direitos, o sentimento de dignidade fica comprometido e percebemos que o sonho da literatura se torna fator secundário para parte da população. No Brasil, ainda hoje, o acesso à literatura tem raça, classe e gênero. Com essa afirmativa não pretendo aqui reforçar barreiras, mas estudar como foram construídas e ousar sugerir possibilidades de diluí-las significativamente por meio de um ensino que valorize o pacto entre autores e leitores, para que a literatura seja garantida a todas e todos desde a mais tenra idade através da educação pública, e que sonhar deixe de ser um privilégio de alguns e torne-se direito de todos.

Proponho, portanto, que tracemos algumas reflexões em torno da posição do negro na literatura nas instâncias de leitores, autores, personagens e estudantes de literatura

na escola pública.

O SONHO DOS OUTROS

“Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.” (COUTO, 2012, p. 5)

A ideia de caça e caçador do provérbio que citei acima nos leva à sensação de conflito que aqui é intencional, não porque seja meu desejo tencionar a relação entre brancos e negros na literatura, mas para mostrar a tensão já existente da qual se trata insuficientemente.

Se pouco conhecemos, principalmente na escola, autores negros, verdades negras, culturas negras e personagens negros que não fossem estereotipados, se a maior parte do que lemos eram os sonhos dos outros, como poderia nossa própria imagem nos parecer interessante e digna de literariedade?

Os autores brasileiros, em maioria homens brancos, não apenas trouxeram poucos personagens negros ao nosso imaginário, como colaboraram para a manutenção de uma série de características negativas, ainda hoje associadas a essa população. Segundo Viviane B. Fernandes e Maria Cecília C. C. de Souza:

As representações de todos os grupos sociais

circulam no meio social produzindo sentidos e consequências. No entanto, algumas representações ganham maior visibilidade e passam a ser consideradas como expressão da realidade social. Na sociedade brasileira, assim como em outras, as representações que prevalecem são construídas por narrativas hegemônicas, capazes de representar um grupo social em detrimento de outros. Essas representações foram construídas mediante a óptica eurocêntrica, que institui sentidos de “normalidade” e “anormalidade”, estabelecendo como norma padrão o homem, branco, heterossexual, cristão. Os indivíduos que não correspondem a esse padrão são vistos como desviantes, abjetos, e excluídos socialmente. (FERNANDES; SOUZA, 2016, p. 104)

A literatura dos homens brancos em muitos casos simplesmente reproduziu os padrões eurocêtricos aí citados na construção das tramas e personagens negros. Domício Proença Filho analisa alguns estereótipos desses personagens: *o negro nobre, negro vítima, negro infantilizado, negro pervertido e negro exilado na cultura brasileira* (PROENÇA FILHO, 2004). A literatura, portanto, não inventou as imagens negativas atribuídas à população negra, mas reproduziu a invisibilidade das pessoas negras ao represen-

tá-las como seres sem subjetividade.

Ainda hoje a literatura se mostra como privilégio branco e masculino. Regina Dalcastagnè coordenou a pesquisa *A Personagem do Romance Brasileiro Contemporâneo: 1990 – 2004*, pela Universidade de Brasília, na qual constatou que, mesmo após a ampliação da escolarização e algumas políticas afirmativas voltadas à igualdade de oportunidades, é preocupante a disparidade entre homens e mulheres na literatura nacional e que ainda mais alarmantes são os dados que trazem o recorte racial, como consta no relatório:

Mais gritante ainda é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os “não brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%). Uma imensa maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31)

Observemos a tabela:

Tabela 11: Cor das personagens

branca	994	79,8%
negra	98	7,9%
mestiça	76	6,1%
indígena	15	1,2%
oriental	8	0,6%
sem indícios	44	3,5%
não pertinente	10	0,8%
total	1245	100%

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 45)

A mesma pesquisa expõe ainda a relevância das personagens para as narrativas:

Tabela 12: Cor e posição das personagens

	branca	negra	mestiça	indígena	oriental	sem indícios	não pertinente
protagonista	84,5%	5,8%	5,8%	1,5%	-	2,0%	0,3%
coadjuvante	77,9%	8,7%	6,3%	1,1%	0,9%	4,0%	1,0%
narradora	86,9%	2,7%	3,8%	-	-	4,9%	1,6%
total	79,8%	7,9%	6,1%	1,2%	0,6%	3,5%	0,8%
	<i>n = 994</i>	<i>n = 98</i>	<i>n = 76</i>	<i>n = 15</i>	<i>n = 8</i>	<i>n = 44</i>	<i>n = 10</i>

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “posição”.

Fonte: pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46)

As personagens foram divididas também por gênero e raça, o que levou a constatação de que a ausência é também feminina, já que entre protagonistas, 206 eram homens

brancos, 83 mulheres brancas, 17 homens negros e apenas 3 mulheres negras. Como se vê, ainda hoje há poucos personagens negros na literatura nacional, e entre os existentes, raríssimos são os protagonistas, coadjuvantes ou narradores e qualquer que seja a posição, mulheres negras estão em menor número. São 3 mulheres negras protagonistas contra 206 homens brancos (DALCASTAGNÈ, 2005).

A respeito da trajetória das personagens femininas negras, Andréia Lisboa de Sousa afirma:

Essa personagem figurando ora como anjo ora como demônio é vista como um ser irresistível: a “tentação”, como objeto sexual, desregrada etc. Desde os versos de Gregório de Matos, podemos notar que, apesar de muitas vezes desferir ataques atingindo também à personagem da mulher branca, esta ocupa uma posição de maior dignidade, cabendo à personagem feminina negra o aviltamento e a depreciação. (SOUSA, 2005, p. 186)

Se, por um lado, não é uma obrigação dos autores criarem personagens encomendados para melhor equilibrar essa realidade, por outro, como ficam os meninos e as meninas negras que estão na escola, sendo ensinadas a ler e

a apreciar literatura, quando se deparam apenas com livros que tratam de pessoas completamente diferentes delas e deles?

Chimamanda N. Adichie em *Os perigos de uma história única* (2009) comenta que, mesmo com pouca identificação com as personagens, ela nutria interesse pela literatura, até porque ela era de uma família mais abastada e letrada, que tinha contatos com outras culturas. Mas a autora também mostra que, antes de conhecer os autores que contavam histórias de seu povo, com personagens africanos, ela mal conseguiria conceber que uma garota negra poderia ser protagonista de um romance e, até quando ela mesma tentava escrever histórias, a literatura era lugar distante, como se estivesse sonhando o sonho de outro, o que poderia ser incrível não fosse apenas o efeito da história única que a fazia reproduzir lógicas e símbolos que não lhe faziam sentido e a impediram, por algum tempo, de reconhecer a poesia ao seu redor.

LEÕES QUE CONTAM SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS

Como já citado, a memória oral da ancestralidade não parou nunca de criar e contar histórias e, à medida que negras e negros foram se colocando na cultura escrita, novas vozes surgiram também na literatura. É preciso compreender as trajetórias daqueles que ousaram contar as próprias histórias, analisando as barreiras sociais ainda tão presen-

tes, assim como as possibilidades de sonhar que a literatura negra nos possibilita.

Segundo Proença Filho, “Evidenciam-se, na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: *a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada*. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro”. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161)

Muitos autores negros têm apresentado *o negro como sujeito, numa atitude compromissada* e, mesmo diante dos racismos à brasileira, têm tecido com as linhas da poesia tramas e personagens que expõem as tantas questões que envolvem o cotidiano do povo negro. O racismo das mídias mais populares e dos currículos impediu que muitos desses autores fossem reconhecidos ou, quando não pode omiti-los, branqueou suas imagens, o que manteve a ideia de uma literatura pertencente à elite branca. Ainda assim, esses autores existiram e fizeram de sua literatura resistência humanizadora.

A esse respeito, Sarteschi (2015) comenta:

São vozes que não pretendem calar o outro, mas têm, sobretudo, a intenção de colocar-se dialeticamente diante desse outro, construindo um diálogo pleno de significados em que as dores, as fraturas e as tensões não são escamoteadas ou ignoradas. Neste trabalho de desconstrução e

reconstrução, reinventam uma mitologia libertadora a partir de novas bases; transformando, assim, o caráter tornado reificador da experiência negra, devolvendo-lhe a humanidade sequestrada. (SARTESCHI, 2015, p. 386)

Mario Augusto Medeiros da Silva intitula sua tese sobre literatura negra e periférica de *A descoberta do insólito*, não porque tivesse ele próprio descoberto algo que quase não existia, mas pelo fator de estranhamento que a insurgência desses autores causa na mídia e na academia:

(...) o insólito é o resumo da pergunta, muitas vezes preconceituosa, frequentemente feita ao surgimento de cada um dos estudados aqui, por diferentes autores, críticos, jornalistas e intelectuais: Como eles foram possíveis? Um escritor nessas condições? Isso é literatura ou documento social? Na história literária brasileira, o escritor negro passou a ser visto como uma espécie de avis rara. (SILVA, 2013, p. 29)

Para compreender a invisibilidade de autores negros e suas dificuldades de se manterem na profissão de escritores, tomemos como exemplo a trajetória de Carolina Maria de Jesus, em suas palavras:

Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade. (JESUS, 2007, p. 196)

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora vinda de Minas para São Paulo, onde viveu em uma favela e sustentava a família catando papel, do qual ela guardava algumas folhas para escrever sobre o cotidiano. As palavras de Carolina são o grito abafado, amassado em folhas de papel velhas catadas do chão, e mostram o quanto um sonho que poderia ser tão comum em outros grupos sociais, o de ser escritora, tratando-se dela, por ser pobre e escrever a verdade, era motivo de ódio e inimizades.

É com revolta e muita razão que Carolina Maria de Jesus trata políticos e patrões como possíveis culpados pela sua dificuldade em realizar o sonho de ser escritora. As condições sociais da população negra brasileira, produzida, inclusive, pelo abandono desta população por parte das políticas públicas e os maus-tratos dos patrões, impediram muitas pessoas negras de realizarem os ideais que ela chama de “nobres”.

A carreira de Carolina Maria de Jesus como escritora

foi profundamente atravessada pelo racismo, tanto no que diz respeito às condições sociais de origem, fruto de um racismo estrutural, quanto no modo como foi sendo abandonada pela imprensa e pela classe média brasileira. Segundo Meihy e Levine:

Por razões diversas e algumas de explicação indireta (...), mas especialmente pela reação estranha da escritora em face da atitude impertinente da imprensa, da classe média brasileira e paulistana e da elite intelectual, a queda de seu prestígio foi tão brusca quanto fora sua ascensão. Em pouco tempo, ela foi forçada a voltar à condição de pobre, com dificuldades de sobrevivência. Na miséria, viu terminarem seus dias. (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 18)

Tantos anos após a abolição e uma autora negra ainda teve tantas dificuldades em ter seu trabalho reconhecido em vida. Eis um fato que nos faz pensar sobre o quanto o sonho pode ser interrompido ou atravessado pelas condições sociais, mesmo que não seja determinado por elas. Ou seja, as condições sociais dadas aos negros brasileiros até o século XX não facilitaram em nada o surgimento e o sucesso de autoras e autores negros que, ainda assim, contaram suas histórias.

No campo da poesia, podemos presenciar a literatura

negra sendo vivida de corpo inteiro também pelas autoras e autores dos saraus periféricos e *slams*. A poesia inquieta que brota do asfalto não poupa versos para tocar expectadores que se mantêm vibrantes. Nesses espaços, poetas negras e negros apresentam suas performances acrescentando aos versos toda a potência da oralidade e da ginga, como num pacto de ancestralidade em que a poesia que já foi escrita se realiza também nos corpos.

Dos romances aos *slams*, é importante reconhecer o quanto ser negro e produzir literatura representa em termos de superação das condições estruturantes e do preconceito. Não se trata de um sonho garantido, mas algumas vezes conquistado. Gama, Carolina, Evaristo, Cuti, Luz Ribeiro... A cada obra, a vitória de um leão ou leoa que se negou a ser a caça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. *Os Perigos de uma História Única*. Palestra no TED, evento estadunidense de conferências, jul. 2009. Disponível em: <http://homoliteratus.com/literatura-identidadechimamanda-adichie-e-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acesso em: 11 out. 2017.

BENTO, Maria Aparecida da Silva; SANTOS, Shirley dos; SILVA JUNIOR, Hédio. *Políticas de Promoção da Igualdade Racial na Educação*. São Paulo: CEERT, 2010.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecilia Cortez Christiano de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 63, p. 103-120, abr. 2016.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2007.

JOUE, Vincent. *A Leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

MATA, Juan. O direito das crianças de sonhar. In: GOBBI, Marcia Aparecida; PINAZZA, Mônica Appezzato (Org.). *Infância e suas linguagens*. São Paulo: Editora Cortez, 2014, p. 45-71.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela Negra – A Saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, jan.-abr. 2004.

RIBEIRO, Luz. *Menímetros*. 3 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CTY8Fs2K3k8>. Acesso em: 15 out. 2017.

ROMAGNOLLI, Luciana. A literatura como um sonho: entrevista com Ana Maria Machado. *O Tempo*, 13 jan. 2012. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/a-literatura-como-um-sonho-1.347611>. Acesso em: 14 out. 2017.

SARTESCHI, Rosangela. Caminhos da resistência literária em seis poetas negros contemporâneos brasileiros. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 27, p. 383-397, jun. 2015.

SILVA, Mário Augusto Medeiros. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SOUSA, Andréia Lisboa de. A representação da personagem feminina negra na literatura infanto-juvenil brasileira. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 185-204. (Coleção Educação para todos).

Submissão: 27/01/2018

Aceite: 07/03/2018

**A QUEBRA DO SILÊNCIO: O ESPAÇO DA FRONTEIRA
CULTURAL NA ESCRITA DE
GLORIA ANZALDÚA E MILTON HATOUM**

**BREAKING THE SILENCE: THE CULTURAL BORDER
SPACE IN THE WRITING OF
GLORIA ANZALDÚA AND MILTON HATOUM**

Fidelainy Sousa Silva¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143344

RESUMO: Este artigo visa a discutir sobre o espaço de fronteira cultural, tendo como ponto de partida a escrita de Gloria Anzaldúa em *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (2012) e Milton Hatoum em *Dois Irmãos* (2000). Trata-se de um esforço teórico para compreender o (não) lugar da escrita ficcional de resistência. Com a voz de Anzaldúa e de Hatoum, pretende-se analisar as imbricações do texto ficcional para problematizar o silenciamento identitário dos sujeitos da região de fronteira entre o México e os Estados Unidos e da região de Manaus, na Amazônia Brasileira, respectivamente.

¹ Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismos. Mestra em Literatura Comparada pela mesma instituição.

ABSTRACT: This article aims to discuss about the cultural border space, starting from the writing of Gloria Anzaldúa in novel *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (2012) and Milton Hatoum in novel *Dois Irmãos* (2000) (Two Brothers). It is a theoretical effort to understand the (non) place of fictional writing of resistance. From Anzaldúa's and Hatoum's voices, we intend to analyze the imbrications of fictional narrative to question the identity silencing of the subject from border region between Mexico and the United States and also the vicinity Manaus in the Brazilian Amazon, respectively.

PALAVRAS-CHAVE: Fronteira cultural; Silenciamento identitário; *Borderlands*; *Dois Irmãos*.

KEYWORDS: Cultural border; Identity silencing; *Borderlands*; *Dois Irmãos*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS – O ESPAÇO DO SILÊNCIO

No cenário da literatura contemporânea, as temáticas sobre as questões identitárias de sujeitos deslocados, ao longo dos anos, consolidaram o debate sobre os espaços de fronteiras culturais. No entanto, em decorrência dos anos de silenciamento das regiões de fronteiras, é necessário adentrar esse espaço do silêncio repleto de incontáveis narrativas sobre exílio e deslocamentos,

para rediscutir literaturas fora do cânone. Nesse sentido, a discussão sobre o espaço de fronteira cultural será conduzida a partir da leitura de dois romances²: *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (2012), de Gloria Anzaldúa, o qual contempla questões atuais sobre a multiplicidade identitária e o romance *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum, obra que coloca em evidência o silenciamento dos sujeitos amazônicos.

Diante desse recorte literário, a proposta desse trabalho é problematizar, no âmbito da reflexão crítica, regiões de fronteiras culturais como espaço suscetível de silenciamento das identidades. Para este estudo, pretende-se estabelecer a análise de um *corpus* literário em diálogo com os Estudos Culturais para ressaltar os processos culturais não hegemônicos das regiões fronteiriças da Amazônia brasileira e da fronteira entre México e Estados Unidos da América. Conforme Homi Bhabha (2012, p. 19), “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Nessa esteira teórico-argumentativa, Bhabha destaca a relação complexa entre espaço e tempo, no sentido de que ambos são agentes transformadores dos su-

² Estas duas obras foram discutidas em minha dissertação de Mestrado, intitulada *A multiplicidade do sujeito de fronteira: As feridas abertas nas narrativas Borderlands la frontera, de Gloria Anzaldúa, e Dois Irmãos, de Milton Hatoum* (2017), defendida no PPG Letras da UFRGS.

jeitos culturais da fronteira. A partir deste posicionamento, pretende-se colocar em relevo os elementos convergentes do romance de Milton Hatoum e a da narrativa de Gloria Anzaldúa, para que, dessa forma, seja problematizada as regiões de fronteira a fim de revelar a multiplicidade das identidades silenciadas. Portanto, a quebra do silêncio ocorre diante das intersecções das vozes narrativas, visto que a plurissignificação cultural no contexto de fronteira atua como denúncia da homogeneização identitária e do apagamento da voz *chicana*³ de Anzaldúa e da voz amazônica de Hatoum.

A DENÚNCIA DO SILÊNCIO NA VOZ DE GLORIA ANZALDÚA

Borderlands/La frontera: The New Mestiza (1987), de Gloria Anzaldúa, é o livro considerado marco representativo da voz chicana porque agrega aspectos literários e teóricos sobre a fronteira entre México e Estados Unidos como área cultural⁴. A romancista e crítica ergue a teoria *Borderlands*⁵ como o lugar de enunciação, sendo este conceito necessário para compreender a complexidade do espaço geral da fron

³ Identidade mexicana norte-americana e ou mexicana-americana.

⁴ A teórica Sonia Torres, em seu livro *Nosotros in USA* (2001), aponta inúmeros escritores, artistas e teóricos que têm trabalhos dedicados às questões culturais da fronteira México-Estados Unidos.

⁵ Utilizo o nome *Borderlands*, em inglês e em itálico, para designar a teoria sobre essa área fronteiriça que excede os limites da fronteira geográfica. Utilizar a tradução em português poderia gerar confusão com os outros conceitos de fronteira, levantadas ao longo desse trabalho.

teira para além da linha divisória entre dois países. Nesse sentido, Anzaldúa alcança visibilidade não somente por reconhecer a importância da identidade de mexicanos em solo norte-americano, mas também por ter teorizado sobre esse espaço silenciado. Anzaldúa rompe o silêncio histórico-cultural e colabora com as reivindicações do movimento *chicano*⁶ em busca da afirmação das várias identidades dessa região de fronteira, violentamente marcada pela supremacia da cultura norte americana em detrimento da cultura mexicana. Em território norte-americano há certa relação de poder exercida sobre as identidades *mestizas*, nesse sentido, em *Borderlands/la frontera: the new mestiza* (2012), Anzaldúa desenvolve a teoria chamada *Borderlands*, na intenção de expor esse silenciamento da heterogeneidade identitária dos mexicanos e norte-americanos que vivem nessa região fronteiriça. A teoria compreende questões culturais dessa região de deslocamentos para problematizar sobre identidades móveis para além da semântica geográfica do termo fronteira. A partir destas questões, Anzaldúa apresenta como elemento de partida o processo histórico desta região para elucidar a formação dessas mesclas identitárias.

Assim, em sua narrativa, a 'identidade *mestiza*' está pautada na interdependência cultural do sujeito mexicano

⁶ O Movimento *chicano* ocorreu no Sul da Califórnia em 1966. Segundo Moore, (1973, p. 277), a ideia original surgiu de conferências realizadas na Universidade de Los Angeles; os patrocinadores católicos, jovens estudantes e artistas reivindicavam representatividade política para o mexicano-norte-americano que, até então, não fazia parte do quadro de representantes dos Estados Unidos.

-americano com o espaço dessa complexa região fronteiriça. A compreensão da existência da identidade mestiça em termos teóricos postula um espaço argumentativo de resistência contra a homogeneização cultural e, consequentemente, Anzaldúa assume o lugar de transgressora dos modelos culturais canônicos que massivamente silenciaram a identidade do mexicano em território norte-americano.

A narrativa de Gloria Anzaldúa está pautada, principalmente, no desejo de denunciar o massacre cultural mexicano durante a guerra entre os Estados Unidos e México, durante os anos de 1846 a 1848. Historicamente este emblemático processo imperialista norte-americano transformou essa região em palco de disputas políticas e geográficas ao longo de todo século XX. Segundo Joan W. Moore, em seu trabalho intitulado *Los mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano* (1973), afirma que depois da guerra os mexicanos não só perderam o direito legal de pertencimento ao México – país natal –, mas também perderam o direito de falar a língua materna e, consequentemente, tiveram usurpado o direito a possuírem uma identidade mexicana. Em vista disto, Anzaldúa declara: “minhas ‘histórias’ são atos encapsulados no tempo, ‘decretados’ quando elas são faladas em voz alta ou lidas em silêncio” (ANZALDÚA, 2012, p. 89). A imperatividade natural de um sujeito que grita por seu povo, descreve a intenção de perpetuar essa voz que denuncia o silêncio imposto à identidade mexicana. Além disso, Anzaldúa, por ter vivido nessa região tensa de

fronteira, percebeu o quanto eram diversas e contraditórias as justificativas para inferiorizar a identidade quase sempre baseadas em estereótipos⁷ cruéis oriundos do período de guerra.

Na primeira parte do livro, Anzaldúa faz um relato histórico sobre as guerras territoriais e as implicações políticas e econômicas advindas das reconfigurações dos limites em torno da fronteira entre México e Estados Unidos. A autora também relata a construção de um espaço mestiço marcado por sofrimento, pois a fronteira territorial afastou o povo mexicano de sua própria história. Na segunda parte do livro, a autora escreve poemas que expressam as dores dos conflitos de sua alma *chicana*. O livro é escrito em língua espanhola e língua inglesa, pois, como justifica Anzaldúa (2012), a simultaneidade no uso das línguas é a melhor forma de representar a *dualidade* de identidade do sujeito de fronteira. Segundo Gayatri Spivak (2010), o subalterno pertence “às camadas mais baixas da sociedade”, mas insiste em romper o silenciamento com posturas culturais transgressoras. Os enfrentamentos, tais como a escrita *chicana* de Anzaldúa, provocam fissuras epistemológicas do saber. Dessa forma, o subalterno descrito por Spivak, assim como o sujeito de fronteira anzalduaniano, não pertencem a um lugar de unicidade cultural, mas sim são vozes atuando

⁷ Segundo Moore as personagens mexicanas são representadas como preguiçosas, traiçoeiras, merecedoras de castigo e quase sempre destinadas à pobreza e à miséria. (MOORE, 1973, p. 18).

em vários espaços *enunciativos* ao mesmo tempo.

A obra de Anzaldúa é uma narrativa forte, uma vez que condensa episódios de violência física e emocional contra os mexicanos no âmbito cívico e moral, no entanto, a autora enfatiza a situação por meio do conflito identitário. Este fato demonstra a complexidade da construção de identidade, porque são duas vozes – mexicana e americana – lutando e coexistindo: “Because I, a mestiza, continually walk out of one culture and into another, because I am in all cultures at the same time, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteada por todas las voces que me hablan Simultáneamente.” (ANZÁLDUA 2012, p. 99)⁸. Dessa forma, Anzaldúa revela toda a complexidade de vozes convivendo em seu “Eu interior”, ou seja, é necessário lançar o olhar até o passado para prosseguir e para compreender as interfaces das hibridizações das práticas culturais, conforme proposta de Néstor García Canclini (1997). A condição de *mestiza* de Anzaldúa se dá por ela assumir todas suas faces: mulher, mexicana, americana, indígena e teórica, contudo, mesmo assumindo todos esses papéis, ela não é um sujeito fechado e completo, pois, “*la mestiza* é um produto de transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro” (ANZALDÚA, 1987, p. 705). Com isso, ela pretende desconstruir

⁸ Porque eu sou uma mestiça, continuamente indo de uma cultura para outra, faço parte de todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre para dois mundos, três, quatro, me desoriento com o contraditório. Estou norteada por todas as vozes que me falam simultaneamente. (tradução minha)

os modelos culturais fixos pré-estabelecidos que dividiam as identidades de acordo com as nacionalidades. Segundo Anzaldúa, a identidade é “transferência de valores”, ou seja, há uma nova forma de compreender identidade, ainda que a autora esteja descrevendo essa situação específica da região fronteira entre México e Estados Unidos, essa possibilidade se expande à outras realidades culturais. Desse modo, entende-se que a identidade é o próprio movimento das práticas culturais, considerando os incontáveis encontros com outras práticas de culturas distintas para efetuar o processo para a quebra do silêncio imposto às regiões de fronteiras.

A estreita relação do leitor com a narrativa de Gloria Anzaldúa está pautada na imbricada trajetória de vida da escritora com os intercruzamentos da identidade *chicana*, assim, o leitor pode vivenciar, através da leitura da obra, as cenas desse complexo processo identitário de uma narradora-personagem. Contudo, além de ser escritora de si mesma, Anzaldúa é a voz representante de todo um grupo social. Além disso, ao descrever sua história familiar, ela passeia entre os horrores da guerra e a leveza das anedotas de narrativas contadas à irmã antes de dormir. Em suas narrativas, Anzaldúa flagra seu *Eu* exposto dentro das histórias, face a face com a sua própria imagem *chicana* da autora refletida em seu espelho interior. A partir de então, fica evidente que ela narra, principalmente, a imagem de um *eu* coletivo. Logo, a identidade *mestiza*, que é o ato

complexo de descrever a si mesma refletindo vários lugares identitários, representa a multiplicidade do Ser⁹ de todos os sujeitos daquela região. Por isso, Anzaldúa, muitas vezes, narra em primeira pessoa do discurso, porém continua atuando em lugar de uma voz coletiva.

Foi assim também que o teórico Walter Mignolo (2003) descreveu essa escritora, sendo Anzaldúa “um *locus* de enunciação onde se misturam diferentes tipos de conhecimento e expressões individuais e coletivas” (MIGNOLO, 2003, p. 25). Sendo assim, a compreensão dessa autora ultrapassa as definições fixas e, ao mesmo tempo, toma os conceitos de identidade *mestiza* e de multiplicidade do Ser para salientar que tais conceitos constituem seu próprio ato de escrita *mestiza*. Além disso, a escrita de Anzaldúa pode ainda ser vista a partir da relação espaço e identidade conforme apresentado por Abdala Junior (2004), sendo esta percebida como “locus atravessado por toda gama heterogênea das ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito” (ABDALA JUNIOR, 2004, p. 119). Ou seja, a teoria *Borderlands* e o ato de escrita ficcional representam um lugar teórico de várias identidades de fronteiras e não somente do lugar fala de Anzaldúa, uma vez que, a autora se configura, ao mesmo tempo, como sujeito

⁹ Esse termo, cunhado na obra de Anzaldúa, foi título de um artigo intitulado *A fronteira como locus de enunciação da identidade mestiza. Gloria Anzaldúa e a multiplicidade do ser*, que publiquei na revista *Cadernos Neolatinos* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2016.

modificado e sujeito modificador desse espaço cultural. Cabe destacar, portanto, que este o esforço ficcional de Anzaldúa recebe o caráter histórico-cultural e amplia essa narrativa como elemento de resistência contra outros silenciamentos de diferentes regiões de fronteiras culturais como, por exemplo, o silenciamento identitário percebido na região amazônica brasileira.

A COMPLEXA IDENTIDADE AMAZÔNICA EM *DOIS IRMÃOS*

O romance *Dois Irmãos* (2000) transcorre na cidade de Manaus em meados do século XX. Nessa época, a cidade de estrutura urbana planejada em estilo neoclássico convivia em perfeita harmonia com a Floresta Amazônica. Entretanto, a partir da instalação da zona portuária e da consequente efervescência econômica, houve um desordenado crescimento populacional. O inchaço urbano foi um dos principais fatores determinantes para o início do desequilíbrio entre floresta e a cidade. Entretanto, devido a esse aglomerado de sujeitos de várias nacionalidades, a cidade de Manaus também se torna um complexo cultural de (*entre*)vivências e hibridização das práticas culturais.

No romance as vivências de personagens indígenas, árabes e ribeirinhos, entre outros, fomentavam a transformação das práticas culinárias e adaptavam as festividades culturais e religiosas. Homi Bhabha (2012)

refuta a ideia de que para compreender os sujeitos de regiões heterogêneas é preciso partir do aspecto da *diversidade cultural*. De acordo com Bhabha, existe certa imposição de “identidade única” no ato de considerar *diversos* sujeitos sob uma mesma imagem nacional, por isso é preciso que o *diverso* não seja considerado como igual. A diversidade precisa marcar as vozes dissonantes e não homogeneizar os sujeitos. Para se discutir esta questão, Bhabha levanta o termo *diferença cultural* como espaço teórico favorável; conseqüentemente, este espaço contempla as narrativas deste trabalho e torna-se termo teórico para se discutir os sujeitos de várias nacionalidades presentes nas narrativas de Hatoum e de Anzaldúa. É exatamente na *diferença cultural* que os sujeitos são atuantes de suas diferenças de nacionalidades, de raças e de religiosidades, contrariando o discurso hegemônico unificador de espaços culturais.

Segundo Gilson Penalva (2012) os textos literários *Inferno Verde*, de Alberto Rangel (1927) e a obra *a Selva*, de Ferreira de Castro (1972), foram construtores de um imaginário sobre a região Amazônica, visto que apontavam sujeitos embrutecidos pelas condições adversas da natureza, além de marcarem o atraso econômico, limitavam-se ao clima da região, aos costumes culinários e/ou festivos, divulgando, principalmente, a imagem de um lugar exótico e inóspito à vida. Ou seja, o silenciamento identitário da Amazônia, em grande parte, está atrelado a esses estereótipos. No entanto, o romance *Dois Irmãos* (2000) é uma narrativa

pautada tanto no conflito identitário, quanto no poder econômico dos barões da borracha, como se lê a seguir: “ou-vira dizer que Manaus crescia muito, com suas indústrias e seu comércio. Viu a cidade agitada, os painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês. (HATOUM, 2000, p. 226). Dessa forma, a narrativa de Hatoum gira em torno da complexa construção de identidade na Amazônia, vivida por uma família de descendentes libaneses. As personagens estão no limbo, entre a beleza e as agruras da vida. Galib, imigrante libanês, chegou ao Brasil trazendo consigo sua filha, Zana, que se casou com Halim. A festa do casamento é um dos marcos da complexidade identitária do lugar: “Galib convidou alguns amigos do porto da Catraia, das escadarias dos Remédios, pescadores e peixeiros [...]. Uma mistura de gente, de línguas, de origens, trajes e aparências (HATOUM, 2000, p. 53).

Hatoum apresenta os sujeitos amazônicos para debater a condição humana e, sobretudo, constrói sua narrativa sobre aspectos complexos dos gêmeos Omar e Yaqub como personagens responsáveis por grande parte das relações entre vida, amor, ódio e família. A diferença de personalidade dos gêmeos está intrinsecamente ligada às relações que cada um viveu nos espaços amazônicos. Omar viveu em Manaus com os pais e sob a proteção do favoritismo materno e não conseguiu de fato um rompimento efetivo com a família. Essa personagem realizou várias tentativas de viver longe de casa como se tivesse exter-

nando os trânsitos entre a cidade, a floresta e os rios, movimentação essencial da região de Manaus dessa época. Porém, Omar, mesmo quando viveu à beira dos rios ou em outros espaços amazônicos, acabava preso ao movimento de retorno ao lar. Diferentemente de Omar, o gêmeo Yaqub, ainda na adolescência, foi enviado ao Líbano e depois de anos retorna à casa dos pais como um estrangeiro em sua própria terra. Já adulto, mudou-se permanentemente para São Paulo e, o seu retorno à casa dos pais é configurado como breves momentos, consagrando as tentativas de retornos como a constante movimentação identitária de Yaqub. É importante destacar que os irmãos sofrem pressões diferentes do espaço: Omar não consegue sair da casa dos pais e Yaqub não consegue retornar à casa, mas são esses comportamentos paradoxais os elementos construtores de certa visão analógica com o espaço amazônico. É como se Hatoum estivesse desenhando vários perfis desse espaço cheio de imigrantes e indígenas para, assertivamente, condensar vários níveis de fluxos identitários e afirmar a ineficiência das fronteiras geográficas como limitadoras dos movimentos dessa região. Ou seja, as identidades da região amazônica ultrapassam os limites das fronteiras terrestres e se expandem aos movimentos inter-relacionais entre os sujeitos como também foi elucidado através da narrativa de Anzaldúa.

Ainda sobre as personagens do romance *Dois Irmãos*, outro exemplo é a relação de submissão de Domin-

gas, indígena e serva, com Zana, a matriarca da família. Essas personagens da narrativa não categorizam o “mal” e o “bem”, pelo contrário, as personagens configuram extremos identitários entropostos, que fazem parte da proposta de Hatoum de denunciar as etapas da construção de identidade do sujeito manauara. Quando descreve a personagem Domingas, mãe do narrador Nael, como órfã, indígena, serva, serviçal, escrava e outros adjetivos, marcadamente, o autor expõe a multiplicidade dessa indígena aculturada. O narrador Nael conta que “via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava” (HATOUN, 2000, p. 80-81). Essas passagens ultrapassam o caráter apenas ficcional, pois, ao passo que Hatoum descreve a relação de Domingas e Zana como uma forma de ilustração das camadas sociais do espaço Amazônico de Manaus, também revela a heterogeneidade identitária como caráter da fronteira cultural.

Para afirmar a quebra do silêncio do espaço de fronteira no romance de Hatoum, é preciso perceber as confluências do texto literário com seu papel social. Segundo Maria Elisa Cevasco, “o trabalho da crítica é evidenciar as ligações entre a forma social e a forma estética, as duas com aspectos diferentes, porém não alheios, de uma mesma estrutura (CEVASCO, 2009, p. 323). Nesse sentido, é possível afirmar que a quebra do silêncio ocorre, por exemplo, em todas as cenas que Domingas

foi silenciada ao longo de sua vida. Ou seja, ao descrever uma indígena silenciosa e fora de sua aldeia, Milton Hatoum demonstra o processo cruel do massacre indígena na Amazônia. Portanto, o romance se configura como o próprio ato de fala de sujeitos indígenas silenciados, considerando a escrita como um dos processos para a quebra do silêncio imposto a esse espaço cultural de fronteira.

Em consonância a esse pensamento, a teórica chilena Ana Pizarro (2004) compreende a Amazônia como área cultural e chama atenção para a impossibilidade de rotular ou essencializar essa região. Portanto, essa área cultural é esse complexo multicultural, perpetuado através da junção dos elementos naturais, dos vários processos de povoação, das explorações, das extrações, dos problemas com as comunidades indígenas. A respeito desse tema, a própria autora afirma: “a Amazônia é hoje, para nós, como para todos, de um ponto de vista internacional, um centro de elaboração cotidiana de cultura” (PIZARRO, 2004, p. 33). Logo, as vozes dissonantes precisam continuar coexistindo nesse espaço heterogêneo da fronteira cultural amazônica. Nesse sentido, a complexa identidade amazônica vista em *Dois Irmãos*, está atrelada não só aos personagens ficcionais, mas também aos reais, como o próprio autor Milton Hatoum que, apesar de borrar as evidências de sua vida em sua obra, deixa evidente sua relação com os sujeitos dessa região. Logo, por meio da narrativa de Hatoum, se percebe a fronteira cultural da re-

gião amazônica, caracterizada como lugar de misturas, de travessias, de viagens, que abrange todos sujeitos híbridos resultantes desses encontros identitários.

Ademais, Milton Hatoum não se limita à distinção entre realidade ou ficção, nem aos limites causados pelas disputas territoriais na Amazônia. Entretanto, ele usa todos esses elementos para reconstruir um imaginário mais complexo sobre a região amazônica. É preciso dizer que Gloria Anzaldúa também usa os fatos e as figuras sociais da obra não apenas como personagens fictícios, mas também como agentes necessários para repensar a realidade e (re)escrever a realidade fronteiriça, assim como Hatoum faz com a imagem da Amazônia. Ambos escrevem sem superficialidades identitárias, tratando de realizar um discurso que antagonize posturas essencialistas sobre identidades. Considerando, ainda, a diferença cultural, proposta por Bhabha (2012), a imagem do todo não deve prevalecer em detrimento das particularidades das identidades.

Assim, no quadro geral, uma imagem representativa da Amazônia e da fronteira México e Estados Unidos é uma ideia de representação nacional fajuta, pois essa forma unilateral de identificação não compreende a *diferença* pelo que difere, ao contrário, estabelece o *igual* como padrão unificador de identidades. Ou seja, a literatura é um meio para reverter os silenciamentos. No entanto, os sujeitos dessas narrativas analisadas não seriam compreendidos se os métodos de estudo não estivessem atrelados a esse

lugar de debate teórico e metodológico insubordinado à *episteme* do cânone literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O (NÃO) LUGAR DA FRONTEIRA CULTURAL

De certa maneira, a fronteira cultural vai ao encontro da noção de *diferença cultural* proposta por Bhabha (2012), sendo este termo o que, de certo modo, retoma o debate sobre o espaço para as vozes dos indivíduos que foram silenciados e sempre estiveram à margem do centro. Nesse sentido, compreendemos que, em *Borderlands* e *Dois Irmãos*, o sentido da *diferença* aceita a disputa identitária e não prevê um espaço harmônico entre os iguais. Anzaldúa e Hatoum constroem narrativas tendo em vista a denúncia contra o silêncio identitário imposto e, devido a isso, tornam-se transgressores do conceito unilateral de territorialidade do espaço, uma vez que por não concordarem com a fronteira apenas como marcação territorial de um estado-nação. Para ambos os escritores, a fronteira cultural é o espaço complexo de trânsito em que a identidade *mestiza* e a identidade amazônica definem a multiplicidade não só para sujeito, mas também para múltiplas definições do próprio conceito de fronteira.

Dito de outra forma, a fronteira cultural vai além da linha imaginária divisora de espaço em estado-nação, ela é o lugar de toque entre culturas “postuladas” como

diferentes. São esses encontros das regiões de fronteiras culturais que expandem a construção de novas faces identitárias dos sujeitos. Nessa perspectiva, o caráter transformador da teoria *Borderlands* e da voz de Hatoum continuam agredindo quaisquer postura política cultural de pureza nacional. O fato é que depois dos recortes aqui realizados é possível afirmar que os textos de Anzaldúa e Hatoum deslizam a todo instante entre categorias relacionáveis à fronteira como espaço pluricultural. Considera-se, portanto, que a quebra do silêncio é necessária para destituir o poder centrado apenas nas idealizações de grandes nações homogeneizadoras de identidades culturais, sejam estas de regiões fronteiriças ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

_____. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam

Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. In: Culturas híbridas, poderes oblíquos. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, Ferreira de. *A selva*. São Paulo: Verbo. Ltda., 1972.

CEVASCO, Maria. Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MIGNOLO, Walter. D.; Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Revista Gragoatá*, 2003.

MOORE, Joan W. *Los mexicanos de los Estados Unidos y el*

movimento Chicano. México: Fondo de Cultura Econômica, 1973.

PENALVA, Gilson. *Identidade e hibridismo cultural na Amazônia brasileira: um estudo comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro*. Tese de Doutorado. João Pessoa, 2012.

PIZARRO, Ana. Áreas Culturais na modernidade tardia. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde* (Scenas e cenários do Amazonas). Tours: Typographia Arrault & Cia, 4. ed., 1927.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 08/05/2018

**LITERATURA DE MINORIAS COMO CRÍTICA DO PRESENTE E
POLITIZAÇÃO RADICAL: REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA
INDÍGENA BRASILEIRA**

**LITERATURE OF MINORITIES AS CRITIC OF THE PRESENT
AND RADICAL POLITICIZATION: THOUGHTS ON BRAZILIAN
INDIAN LITERATURE**

Julie Dorrico¹

Leno Francisco Danner²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143341

RESUMO: A partir da afirmação de que as minorias são resultado de uma construção política em um duplo e imbricado movimento, a saber, como negatividade em termos simbólico-normativos e como processo de destruição material, argumentamos que a literatura de minorias de um modo geral e a literatura indígena em particular assumem-se como crítica social e politização radical por meio da própria expressão público-política direta, carnal e vinculada do/a escritor/a, que, ligado umbilicalmente ao grupo de que faz parte

¹ Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Estudos Literários e Graduada em Letras Português e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

² Doutor em Filosofia (PUCRS). Professor de Filosofia e de Sociologia no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

e assumindo abertamente essa sua pertença, rompe com o silenciamento, a invisibilização e o privatismo em torno de sua condição, desnaturalizando e, assim, politizando sujeitos, instituições, relações, práticas e valores socialmente hegemônicos que legitimam a construção de minorias, acima explicitada.

ABSTRACT: From the idea that minorities are a political construction in a double and imbricated movement, namely, as negativity in symbolical-normative terms and as a process of material destruction, We argue that literature of minorities in general and Indian literature in particular assume themselves as social criticism and radical politicization by means of the own direct, carnal and linked public-political expression of the writer, who, profoundly rooted in the group of which he/her is part and assuming openly this belonging, breaks with the silencing, invisibilization and privatism regarding its condition, denaturalizing and, then, politicizing subjects, institutions, relations, practices and values socially hegemonic which legitimize the construction of the minorities, as above commented.

PALAVRAS-CHAVE: Minorias; Literatura; Voz-*práxis* indígena; Crítica do Presente; Politização radical.

KEYWORDS: Minorities; Literature; Indian voice-*praxis*; Critic of the present; Radical politicization.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste texto, assumindo como base as análises de Franz Fanon, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Enrique Dussel e Gayatri Spivak, argumentamos que as minorias são resultado de uma construção política em um duplo e imbricado movimento, a saber, *enquanto produção simbólico-normativa* que possui um sentido negativo, anormal, degenerado e até primitivo relativamente a padrões antropológicos, axiológicos e socioculturais moralizados, normais e civilizados, o que permite a sua (das minorias) estigmatização; e *como processo material de exclusão, de marginalização e mesmo de destruição*, uma vez concebidas normativa e simbolicamente em termos negativos. Essa dupla e imbricada compreensão-construção das minorias possibilita exatamente seu silenciamento, sua invisibilização e seu privatismo, no sentido de que elas são empurradas diretamente para a esfera privada de vida (no liberalismo e no socialismo, para fora da esfera pública, para o âmbito da intimidade, da casa, do quarto, do não-público e, portanto, apolítico de um modo geral – cf.: Habermas, 2003a, Habermas, 2003b, Rawls, 2000), deixando de ser sujeitos, condição-questão (isto é, sua situação atual e sua perspectiva programática a partir dela), relações, práticas e valores público-políticos, perdendo, portanto, sua politi-

cidade-politização³ (uma vez invisibilizadas e silenciadas) e naturalizando-despolitizando o próprio modelo antropológico, moral e sociocultural hegemônico, com seus sujeitos, instituições, relações, práticas e valores normalizados. Com isso, as minorias podem ser permanentemente instrumentalizadas, escanteadas e apagadas dos processos institucionais, sociais, políticos e culturais de participação e de representação, recebendo, no máximo, uma atenção periférica e atrelada às variações de humor dos grupos social, política, cultural e epistemicamente hegemônicos. Enquanto menores nos termos acima citados, elas passam a ser mediadas pelos próprios sujeitos, instituições e práticas que as construíram, situação que corrobora a negatividade e a despolitização-apoliticidade que lhes foram impostas por aqueles sujeitos, instituições e padrões socioculturais hegemônicos.

Pois bem, essa dupla condição das minorias é descontruída e politizada pela voz-*práxis*⁴ estético-literária for-

³ Pelo termo *politicidade-politização* entendemos tanto a condição das minorias, de e como construção política, quanto seu próprio ativismo na esfera público-política, como sujeito público-político, que é exatamente a politização radical do contexto, das instituições e dos sujeitos construtores e legitimadores dessas mesmas minorias.

⁴ Pelo termo voz-*práxis* entendemos e queremos significar o fato de que a publicização da própria voz sob a forma do ativismo, da militância e do engajamento das minorias permite-lhes correlatamente uma perspectiva catártica em relação à sua situação e a denúncia, o enfrentamento e a proposição prático-políticos como forma de desconstrução dessa sua condição como estima social, normativo. Por isso, a voz dessas minorias é *práxis*, voz-*práxis*, ação reflexiva, crítica, construtiva e libertadora de si e do entono, das instituições e dos sujeitos que constroem e legitimam tais relações de submissão e dependência.

mulada, dinamizada e publicizada por essas mesmas minorias, e isso a partir de duas características fundamentais fundantes da arte-literatura de minorias, a saber: a sua expressão *diretamente* em primeira pessoa, ligada umbilicalmente ao grupo de que o/a escritor/a faz parte, carnal, vinculada, pungente, dramática, política e politizante, realizada sem mediações institucionalistas, cientificistas e tecnicistas, recusando a impessoalidade, a neutralidade, a imparcialidade e a formalidade metodológico-axiológicas e epistemológico-políticas – a literatura de minorias é autoexpressão direta do/a *anormal*, do/a menor, do/a *diferente*, e sua objetividade e justificação devêm não da correlação de institucionalismo, cientificismo e technicalidade, mas do próprio relato autobiográfico, mnemônico e testemunhal da singularidade antropológica e da condição de vítima, construído, dinamizado e publicizado pela própria vítima; e seu sentido profundamente engajado, ativista e militante em termos público-políticos, que transforma a literatura de minorias em crítica social e politização radical, inclusiva e participativa não apenas da questão-condição das minorias, mas também do contexto social, político, cultural, institucional e epistêmico no qual essas mesmas minorias se inserem, no qual estão localizadas-enraizadas, no qual e desde o qual são produzidas.

Desse modo, conforme argumentaremos ao longo do texto, a partir do exemplo da literatura indígena brasileira

atual, a literatura de minorias funda, dinamiza e publiciza um eu-nós lírico-político que, imbricando comunidade-grupo e indivíduo, interseccionando história, condição e destinação coletivas e história e pertença pessoais, gera uma voz-*práxis* política-politizante, carnal e vinculada, diretamente ativista, militante e engajada à causa-questão-condição do/a próprio/a escritor/a de minorias, o que significa que a literatura de minorias é produzida pelas minorias é, em primeira mão, crítica social, resistência cultural e luta política contra sujeitos, instituições, práticas e valores hegemônicos que construíram histórica, política e normativamente essas mesmas minorias. Com isso, enquanto ativismo, militância e engajamento em termos público-políticos, a literatura de minorias é construída pelas minorias permite a superação da invisibilização, do silenciamento e do privatismo impostos aos grupos marginalizados e excluídos, possibilitando-lhes, em consequência, a desnaturalização e, assim, a politização e a historicização dos sujeitos, das estruturas, das relações e dos valores sociais, culturais, políticos, institucionais e epistêmicos que subjazem, que perpassam e que sustentam a exclusão, a marginalização e a opressão, que as despolitizam, naturalizam e normalizam. Nosso argumento central está em que o relato autobiográfico, mnemônico e testemunhal do eu-nós lírico-político de minorias, sua assunção como sujeito, esfera, causa-condição e *práxis* público-políticos são a condição basilar do aperfeiçoamento

da democracia, da politização e da crítica, do aprendiza-do e da maturação pedagógicos.⁵ Por isso, as minorias devem falar, agir público-politicamente e assumir o irremediável engajamento, militância e ativismo que se colocam como a condição fundamental não apenas de sua emancipação (e sobrevivência), mas também da crítica e da reconstrução da sociedade como um todo, uma vez que eles desnaturalizam-na, historicizam-na e politizam-na, permitindo a participação ampliada e inclusiva, dando voz aos sujeitos excluídos, marginalizados e silenciados-invisibilizados.

O QUE É UMA MINORIA?

Essa é a questão fundamental para pensarmos o próprio sentido dado às minorias e, em consequência, para refletirmos sobre sua condição antropológica, sociocultural, epistemológica, política, religiosa, estética etc. Em primeiro lugar, minoria expressa a alteridade radical, a diferença radical própria às comunidades humanas situadas no

⁵ Em geral, os termos *relato autobiográfico* e *relato testemunhal* dizem respeito a situações e ações muito similares, *embora não necessariamente iguais*. *Relato autobiográfico*, conforme o entendemos, significa uma ação ou uma forma de expressão de si, sobre si, sobre um contexto experienciado; *relato testemunhal* também significa o contar, pela própria vítima, da sua situação, mas a partir da vivência em primeira e terceira pessoas concomitantemente, em que aquele que biografa a sua história e a de seu grupo é a própria testemunha ocular, a própria pessoa que experiencia a situação de marginalização. No primeiro caso, o relato autobiográfico não significa de modo estrito esse testemunho ocular e essa vivência em primeira pessoa da situação descrita literariamente.

espaço e no tempo, marcadas por profundas singularidades culturais, simbólicas. Porém, em segundo lugar, muito mais do que esse dado factual inicial, as minorias são produtos de uma relação entre essas comunidades humanas e, por isso, representam uma construção política em primeira mão, resultante de um processo de negação, de assimilação, de descaracterização e até de destruição em que grupos socioculturais e epistemológico-políticos hegemônicos gradativamente subjugam, marginalizam e periferizam outros grupos humanos, outras classes sociais, outras formas de expressão, subalternizando-as (cf.: Mignolo, 2007, p. 15-25; Mbembe, 2014, p. 154-161).

Minorias, portanto, são uma construção política resultante de processos de assimilação, deslegitimação, marginalização, periferização e subalternização em um duplo sentido: (a) possuem uma carga semântica, normativa e política negativa, como anormalidade, degeneração, primitivismo, inferioridade, *menoridade* (isto é, enfatizando esse significado negativo ou decaído em termos semântico-normativos), carga essa que lhes é atribuída e consolidada exatamente pela hegemonia de grupos, de sujeitos e de paradigmas contrapostos; e (b) são produzidas por meio de processos de exclusão, de periferização e de destruição em termos materiais, no sentido de que grupos, sujeitos e paradigmas hegemônicos, de cunho totalizante, massificador e unidimensional, buscam assimilar e descaracterizar

a singularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-moral própria às minorias enquanto alteridades-diferenças radicais e, quando necessário, eliminando-as fisicamente, em nível individual e em nível coletivo. Pelo termo político-normativo *minoría* ou *minorias*, entendemos a negatividade, a menoridade e o genocídio-etnocídio construídos política, histórica, cultural e institucionalmente por maiorias hegemônicas a partir de processos simbólico-normativos de deslegitimação e de ações prático-materiais de exclusão e de marginalização.

Nesse sentido, as minorias representam chagas, anomalias, degenerações e simplificações de modelos antropológico-ontológicos, socioculturais e epistemológico-políticos hegemônicos, normalizados, que, nessa sua hegemonia, assumem aquele cunho totalizante, unidimensional e massificador comentado acima. No caso da modernização ocidental, como nosso exemplo paradigmático, a confluência da tradição ao mesmo tempo universalista e xenofóbica-escravista da cultura greco-romana, da perspectiva messiânica, missionária e institucionalista do Cristianismo e do modelo de atuação técnico-instrumental do capitalismo e da ciência modernos levaram à legitimação de processos universalistas-globalistas de construção de minorias em termos de colonização cultural, étnica, sexual e de gênero, epistemológica, política, religiosa e econômica (cf.: Dussel, 1993, p. 13-25; Quijano, 1992, p. 11-20; Mignolo, 2007, p.

27-74; Mbembe, 2014, p. 255-278). Nesse processo, os povos tradicionais (o outro, o antípoda da modernidade, esta como maioria, o tradicionalismo enquanto minoridade), as mulheres, os/as homossexuais etc. foram exatamente produzidos, construídos naquela dupla acepção desenvolvida acima, como negatividade simbólica, normativa, moral, política, e como eliminação físico-material de indivíduos e de grupos como um todo. Na construção político-normativa e físico-material de minorias, desse modo, temos a descaracterização e a deslegitimação das diferenças, alcançadas por meio da correlação de opressão simbólica e de violência material. Daqui advém nossa afirmação, feita acima, de que, muito mais do que expressar a diferença-alteridade radical, o ponto fundante, definidor e dinamizador do sentido desse conceito de minoria ou minorias é diretamente a violência simbólico-material, a politização que o perpassa.

Como constructo político, as minorias representam uma quebra no padrão antropológico-ontológico, sociocultural e epistemológico-político normalizado, uma quebra que aponta para o fato de que esse padrão normalizado não possui a universalidade pretendida, de modo que ele seria mais um modelo entre outros. Ora, é porque põem em xeque modelos unidimensionais, massificadores e totalizantes que as diferenças-alteridades são transformadas em minorias político-normativas, em negatividade, e destruídas materialmente. Nesse sentido, um dos aspectos

centrais da construção político-normativa das minorais está no fato de que grupos, sujeitos e paradigmas hegemônicos, que produzem essas mesmas minorias, também precisam invisibilizá-las, silenciá-las, privatizá-las, isto é, empurrá-las para fora da esfera público-política, recusando que elas se constituam em sujeitos, causa-condição, relações, práticas e valores público-políticos (cf.: Spivak, 2010, p. 19-47; Dalcastagnè, 2012, p. 17-48).

Como sabemos, na esfera público-política e como sujeitos público-políticos, visibilizamos, exprimimos e explicitamos aquilo que somos, a diferença-alteridade que somos, o que também implica no enquadramento de tudo aquilo que se apresenta com um sentido universalista, massificador, unidimensional e totalizante. Não se pode esconder e não há como esconder-se na esfera público-política e como sujeitos público-políticos. Logo, os processos de construção político-normativa de minorias, com sua deslegitimação simbólico-moral e sua destruição físico-material, também produzem invisibilizações, silenciamentos e privatismos, isto é, levam a que as minorias sejam perifimizadas, marginalizadas e excluídas da esfera público-política e como sujeitos público-políticos. Negativação-negatividade, violência físico-material e silenciamento-invisibilização-privatismo são os eixos fundamentais de qualquer sujeito, processo e relação excludentes.

O aparecimento e a consolidação das minorias na es-

fera público-política e como sujeitos público-políticos possibilitam que se coloque em xeque a objetividade, a correção e a universalidade estritas de sujeitos, instituições e paradigmas totalizantes, massificadores e unidimensionais, afinal, na e como esfera pública, as diferenças-alteridades aparecem, representam e agem exatamente como isso, ou seja, como alteridades-diferenças. Mas, para além desse fato óbvio, o aparecimento e a consolidação das minorias como esfera pública e como sujeitos público-políticos levam exatamente ao desvelamento de seu sentido político e politizante, como processo político construído histórica, cultural e socialmente, retirando a suposta naturalidade em relação ao fato de que elas sempre foram minorias, de que tudo sempre foi assim.

Vinculando-se e agindo na esfera público-política e como sujeitos público-políticos, as minorias aparecem em toda a sua politicidade, explicitam as próprias construções e os próprios processos e sujeitos políticos que lhes produziram e, com isso, politizam a sociedade-cultura, suas instituições, seus sujeitos epistemológico-políticos, suas relações, suas práticas e seus valores normalizados. As minorias, na esfera pública e como sujeitos público-políticos, desnaturalizam e, assim, politizam a sociedade, porque desvelam os sujeitos, os processos, as relações, as práticas e os valores que foram silenciados, que foram invisibilizados, que foram excluídos da autocompreensão, da constituição e da evo-

lução da sociedade-cultura em questão. Seu aparecimento na esfera pública, como sujeitos público-políticos, demarca e determina um fato óbvio: as minorias não podem esconder-se, não têm como esconder-se. O/a indígena, o/a negro, a mulher, o/a homossexual, como podem esconder o fato óbvio da marginalização e da opressão que sofrem? Como podem apagar a chaga e o estigma que representam (da perspectiva do paradigma hegemônico, naturalizado, massificador, unidimensional, totalizante) dentro de um padrão normalizado, naturalizado e despolitizado de socialização, de institucionalização? Como podem esconder ou anular sua alteridade-diferença? Simplesmente não podem, porque a cor da pele, a pertença de gênero, o enraizamento cultural, a sexualidade são-nos tão escancaradas que fazem parte não de nosso interior, mas da própria exterioridade que somos, que vivemos. Por outras palavras, as minorias são mais que um conteúdo essencial, interno a seus corpos, culturas, tradições e sexualidades; elas são a própria exterioridade que se nos apresenta em toda a sua diferença-alteridade, e é por isso que seu aparecimento na esfera pública e sua afirmação e sua consolidação como sujeitos público-políticos não podem ser escondidos, tornando-se chaga e estigma publicizados, tornando-se quebra da normalidade em termos público-políticos, tornando-se denúncia e questionamento permanentes em termos público-políticos da normalidade-despolitização. Esse é o primeiro ponto a ser considerado

quando pensamos no sentido das minorias e em sua vinculação público-política, a saber: enquanto construção político-normativa, como negatividade simbólico-moral e processo físico-material de destruição, as minorias precisam ser invisibilizadas, silenciadas e privatizadas como condição da dominação; seu aparecimento da esfera público-política e sua consolidação como sujeitos público-políticos leva a uma quebra da normalidade social, a uma denúncia permanente da chaga da marginalização e da opressão e, com isso, à desnaturalização e à politização da sociedade, de seus sujeitos e de suas relações, o que também significa a historicização do paradigma hegemônico, totalizante, massificador e unidimensional (cf.: Fanon, 1968, p. 169-196; Mbembe, 2014, p. 278-298; Spivak, 2010, p. 2010, p. 86-126).

O segundo aspecto gerado pelo aparecimento e pela consolidação das minorias na esfera público-política, como questão-condição-causa público-política, como sujeitos público-políticos é exatamente o fato de que, ao superarem a invisibilização, o silenciamento e o privatismo em torno a si mesmas, que lhes foram impostos, as minorias fundam, dinamizam e entabulam uma *voz-práxis direta e sem mediações*, totalmente carnal, pungente e vinculada. Ao fazerem isso, elas quebram com outro pressuposto fundamental da modernidade-modernização ocidental,⁶ do paradigma

⁶ Utilizamos o termo *modernidade-modernização* para dar a ideia concomitante de um conceito e de um processo. Sobre ele, cf.: Habermas, 2012a, 2012b, 2002.

normativo da modernidade, que consiste na ideia de que a objetividade epistemológico-moral e a justificação público-política devêm da correlação de institucionalismo, cientificismo e tecnicidade, correlação essa significada pelos termos impessoalidade, neutralidade, imparcialidade e formalismo metodológico-axiológicos e epistemológico-políticos. No paradigma normativo da modernidade, conforme Habermas (cf.: 2012a, p. 11-141) a objetividade epistemológica é dada a partir da institucionalização dos instrumentos, dos métodos e dos objetos de pesquisa em e por uma comunidade de pesquisadores que possuem formação lógico-técnica e que, por meio de uma análise neutra, imparcial e impessoal de seu objeto de pesquisa, definem-lhe sua estrutura objetiva, seus princípios objetivos de constituição e de funcionamento. Nesse caso, portanto, conteúdos e práticas verdadeiros, que representam conhecimento justificado, são construções institucionalistas, levadas a efeito por um método basicamente técnico de construção assumido e dinamizado por especialistas calcados exclusivamente no método científico pretensamente desligado da e independente à política, à pertença cotidiana. No mesmo diapasão, a justificação público-política, influenciada pela tríade institucionalismo, cientificismo e tecnicidade, tal como definida acima, leva a que a justificação público-política dos sujeitos, dos valores e das práticas intersubjetivamente vinculantes deva, como condição de sua validade, abstrair dos

contextos prático-materiais, das pertenças antropológicas, culturais e políticas e das diferenciações sociais, culturais e normativas, de modo a gerar uma prática de fundamentação e um sujeito epistêmico apolítico-despolitizado, sem carnalidade e vinculação, sem sexo, sem gênero e sem cor, ele mesmo imparcial, neutro, formal e impessoal relativamente à politicidade fundante e fundamental à e da *práxis*. Aqui, as diferenciações socioculturais, as pertenças antropológicas, morais e de classe e, finalmente, as contradições sociais e institucionais não apenas não seriam necessárias à construção da objetividade epistemológico-moral e da consequente justificação público-política do tipo de sociedade, de instituições, de relações, de práticas e de valores que queremos, mas também um empecilho para a consecução bem sucedida delas (cf.: Mignolo, 2007, p. 117-168; Spivak, 2010, p. 85-126; Mbembe, 2014, p. 52-70; Dalcastagnè, 2012, p. 75-145).

Contra essa exigência de apoliticidade-despolitização, de impessoalidade, de neutralidade e de imparcialidade metodológico-axiológicas e epistemológico-políticas próprias ao paradigma normativo da modernidade em sua correlação de institucionalismo, cientificismo e technicalidade, a voz-*práxis* das minorias em termos público-políticos é marcada pela enunciação direta, sem mediações institucionalistas, cientificistas e técnicas, totalmente pungente, carnal e vinculada, e assume um sentido político e politizante fundamental, em que as minorias-diferenças-alteridades falam desde sua sin-

gularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política e publicizam um relato testemunhal, mnemônico e autobiográfico da exclusão, da marginalização e da violência vividas e sofridas cotidianamente como minorias política e normativamente construídas e físico-materialmente produzidas, como diferenças-alteridades radicais. Note-se e enfatize-se que se trata de um relato *autobiográfico, mnemônico e testemunhal da opressão pelas próprias vítimas dela*, um relato em primeira pessoa e direto (como, por exemplo, o relato de Davi Kopenawa sobre a situação yanomami com os projetos de desenvolvimento e de expansão socioeconômicos dinamizados pelos governos militares – cf.: Kopenawa & Albert, 2015), portanto, que prescinde de mediações institucionalistas, cientificistas e tecnicistas, um relato que seria despolitizado e descaracterizado se essa mediação institucionalista, cientificista e tecnicista fosse a própria condição da objetividade e da justificação daquele, da própria vinculação público-política das minorias. Isso significa, como consequência, que a *voz-práxis* das minorias em termos público-políticos, como sujeitos público-políticos, sob a forma desse relato da condição de marginalização, de exclusão e de violência vividas e sofridas, ao ser dito e explicitado em primeira pessoa, diretamente, assume-se correlatamente como ativismo, militância e engajamento do/a narrador/a, da minoria de que ele/a faz parte. Ele não precisa assumir mediação institucional, cientificista e tecnicista, isto é, ele pode e deve ser dito e publicizado em primeira

pessoa, sob a forma desse relato testemunhal, mnemônico e autobiográfico, o que significa que, aqui, a mediação institucional, cientificista e tecnicista pode, no máximo, sem um apêndice daquele, um instrumento de viabilização daquele, mas nunca um substituto da própria voz-*práxis* emanada, dinamizada e publicizada pelas minorias, desde si mesmas, por si mesmas e diretamente.

Ora, é nesse sentido que a arte-literatura de minorias permite a autoexpressão e a autoafirmação das vítimas por si mesmas e desde si mesmas, recusando e rompendo com uma mediação e uma condução exclusivamente institucionalistas, cientificistas e tecnicistas do criticismo social, da resistência cultural e da luta política, recusando, aqui, a neutralidade, a impessoalidade, a imparcialidade e o formalismo do eu-nós lírico-político que nos conta de suas experiências de dor, de exclusão e de violência, apresentando-nos a sua singularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política, e falando-nos a partir dessa sua dupla situação, como diferença-alteridade e como vítima. A arte-literatura possui um sentido direto e pungentemente anti-institucionalista, anticientificista e antitecnicista em vários aspectos: permite uma variação de estilos de expressão, o que implica em uma estrutura antiparadigmática (não existe uma única forma de expressão e ela certamente não precisa ser formal, adquirindo uma dinâmica coloquial, ligada à própria pertença sociocultural do eu-nós lírico-político); possibilita o relato direto, carnal e

vinculado do eu-nós lírico-político, em termos autobiográficos, mnemônicos e testemunhais, prescindindo da formalização pelo especialista-analista extemporâneo (como o antropológico, o cientista social, o filósofo, o político, todos vinculados à e dependentes da institucionalização e calcados em um procedimentalismo tecnicista), que nos conta informalmente de sua singularidade e de sua condição de vítima, que nos conta desde sua singularidade e desde sua condição de vítima; assume-se como ativismo, militância e engajamento diretos, pungentes, de modo que a *voz-práxis* estético-literária das minorias quer ser denúncia, crítica, resistência e luta, e isso a partir da própria crueza de sua situação, que não precisa ser institucionalizada, cientificizada e vocalizada por meio de sons e símbolos de um técnico para adquirir objetividade, justificação, vinculação e validade público-políticas. O próprio relato das vítimas por si mesmas e desde si mesmas garante sua objetividade, sua justificação, sua validade e sua vinculação público-políticas, o que aponta para o fato de que a *voz-práxis* das vítimas é insubstituível, não podendo ser cientificizada e tecnicizada em sentido estrito (isto é, não podendo ser substituída pela voz imparcial, impessoal, neutra e técnica do especialista institucionalizado). É por isso que, na arte-literatura de minorias de um modo geral e na literatura indígena em particular, a *voz-práxis* estético-literária é o veículo e a arena para a autoafirmação e a autoexpressão das vítimas por si mesmas e desde si mesmas, sob a forma de

um eu-nós lírico-político ativista, militante e engajado, vinculado, carnal e pungente. Essa, de todo modo, é a opinião de Kaká Werá, de Daniel Munduruku, de Davi Kopenawa, de Eliane Potiguara, de Ailton Krenak, de Olívio Jekupé, de Gersem Baniwa, de Márcia Kambeba e de Álvaro Tukano, entre outros/as, acerca do sentido e da construção da literatura indígena brasileira por eles/as desenvolvida, que aparece profundamente vinculada ao movimento indígena brasileiro, assumindo uma perspectiva diretamente política e politizante sobre ele, sobre a condição indígena. Sobre isso, Kaká Werá nos diz:

Para nós, a literatura indígena é uma maneira de usar a arte, a caneta, como uma estratégia de luta política. É uma ferramenta de luta política. E por que uma luta política? Porque, à medida que a gente chega na sociedade e a sociedade nos reconhece como fazedores de cultura, como portadores de saberes ancestrais e intelectuais, ela vai reconhecendo também que existe uma cidadania indígena. (Werá, 2017, p. 29. Cf., ainda: Munduruku, 2017, p. 113-127; Kopenawa & Albert, 2015, p. 63-65; Potiguara, 2004, p. 127-130; Krenak, 2017, p. 37-52; Jekupé, 2009, p. 15-39; Baniwa, 2006, p. 56-85; Kambeba, 2013, p. 19-23; Tukano, 2017, p. 27-28)

E, ainda, acerca da construção e da consolidação do movimento pela literatura indígena enquanto divulgadora da causa-condição indígena pelo/ próprio/a intelectual indígena, pe-lo/a próprio/ escritor/ indígena:

Naquela época (1980-1990), em nossos encontros na aldeia Guarani, eu conversava muito com o Daniel Munduruku. Ele já era um educador, formado em filosofia, e dava aula em escola pública. A gente conversava muito sobre como encontrar maneiras de potencializar esse trabalho de difusão. E tanto ele quanto eu gostávamos muito de literatura. Eu já estava ensaiando meus primeiros escritos literários. Então nós sonhamos, naquela época não era ainda criar um movimento de literatura indígena, mas em usar a escrita para falar de nossas culturas. Para falar diretamente. Para se ter uma ideia, até o início dos anos 1990, o que se tem notícia é de que praticamente tudo o que existe de escrito no Brasil sobre o índio, sobre os povos indígenas, sobre as culturas indígenas, não foi escrito por um índio. Foi sempre por um indigenista, por um antropólogo, por um sociólogo, por um estudioso, por um artista, por um poeta, por um escritor. Não que eu ache que isso seja uma coisa errada. Mas eu achava que, na medida em que nós nos

tornássemos protagonistas de nossas próprias vozes, isso poderia gerar uma força muito grande, uma estratégia muito potente para se comunicar diretamente com a sociedade. E também para a sociedade ouvir diretamente a voz de um intelectual, de um cidadão, de um pensador, de um curador, de um contador de histórias vindo de um povo indígena. Na verdade, não é que isso represente uma coisa nova. A tradição indígena é uma tradição literária, é uma tradição poética, é uma tradição artística. Os nossos contadores de histórias são imprescindíveis na coesão das comunidades. Todas as culturas indígenas prezam os seus narradores, os chefes narrativos, os contadores de história. Eles que dão coesão pela memória (Werá, 2017, p. 25-26; os destaques são nossos. Cf., ainda: Munduruku, 2012, p. 177-208).

A voz-práxis estético literária, enquanto estratégia e ferramenta de luta política, conforme nos diz Kaká Werá, faz com que a sociedade perceba os povos e escritores/as e intelectuais indígenas como *fazedores/as de cultura*, como *portadores/as de saberes e de perspectivas intelectuais importantes*, possibilitando que os povos indígenas, seus/as intelectuais e escritores/as sejam *reconhecidos/as em sua cidadania indígena*. Ora, há uma ligação e uma depen-

-dência fundamentais, umbilicais entre tornar-se artífice da cultura, tornar-se cidadão/ã (como indivíduo-grupo) e *falar diretamente em termos público-políticos, como diferença-alteridade, como minoria, como vítima de processos de exclusão, de marginalização e de violência*. É nesse sentido que a literatura indígena assume-se como voz-*práxis* ativista, militante e engajada, a partir de um eu-nós lírico-político que fala diretamente, que é carnal, que está vinculado e que se utiliza da tradição étnico-comunitária, ancestral e xamânica para afirmar-se e expressar-se, para reconstruir e retomar sua memória e para publicizar sua condição de exclusão, de marginalização e de violência. Com isso, os povos indígenas, na voz-*práxis* de seus/as intelectuais e escritores/as, podem superar seu silenciamento, sua invisibilização e sua exclusão, assumindo-se como sujeitos público-políticos, solidificando sua cidadania indígena como diferença-alteridade radical, consolidando o movimento indígena brasileiro como causa-questão-condição-sujeito público-político que tem algo a dizer, que merece ser escutado em suas reivindicações, combativo em torno à situação das minorias de um modo geral e da situação dos povos indígenas em particular.

LITERATURA INDÍGENA COMO CRÍTICA DO PRESENTE E POLITIZAÇÃO RADICAL

Acreditamos que a literatura de minorias de um modo

geral e, em nosso caso, a literatura indígena em particular são marcadas por seis características fundamentais que definem a sua vinculação, o seu enraizamento e a sua atuação público-políticas em termos de ativismo, militância e engajamento, a saber:

(a) imbricam profundamente escritor/a e grupo-comunidade, história, condição e questão coletiva e história-pertença individual, fundando um eu-nós lírico-político em que o/a escritor/a fala a partir de sua pertença, a partir de seu grupo-comunidade, pelo seu grupo-comunidade e este, por sua vez, aparece na própria manifestação público-política do/a escritor/a. Na literatura de minorias, de um modo geral, e na literatura indígena, em particular, não é possível separar escritor/a ou intelectual relativamente ao grupo-comunidade de pertença, o que não significa a anulação desse/a escritor/a ou intelectual, mas exatamente a profunda politização da obra-*práxis* por ele/a produzida, que se liga umbilicalmente ao grupo, à comunidade de que ele/a faz parte, desvelando e explicitando a sua condição como minoria, como vítima, como alteridade-diferença;

(b) consistem em uma voz-*práxis* carnal, vinculada e política-politizante, que busca publicizar e politizar a singularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política como diferença-alterida-

de radical e a condição de marginalização, exclusão e violência enquanto minoria – é uma voz-*práxis* dita diretamente, em primeira pessoa, sem mediações institucionalistas, cientificistas e tecnicistas e, por isso, radicalmente política e politizante, que recusa a imparcialidade, a neutralidade, a impessoalidade e o formalismo como condição da objetividade e da justificação epistemológico-política, como dissemos acima;

(c) constroem, assumem, dinamizam e publicizam um relato autobiográfico, testemunhal e mnemônico em primeira pessoa, direto e pungente, tanto da própria singularidade, usando-a como base de sua autoafirmação, autoexpressão e posicionamento público-político, quanto de sua condição de vítimas, de minorias, contando-nos em primeira pessoa de sua dor, da violência sofrida e vivida – ligando arte, verdade, história e política exatamente por meio desse relato autobiográfico, testemunhal e mnemônico das vítimas por si mesmas e desde si mesmas;

(d) utilizam a arte-literatura como instrumento, arena e caminho para a reconstrução e a veiculação público-política da própria história, da própria condição, para a reafirmação e a estilização da própria memória como singularidade e como crítica e resistência frente à condição político-normativa de minorias, assumindo sua politização exatamente via arte-literatura enquanto voz-*práxis* informal, carnal, vinculada, anti-sistêmica;

(e) partem da pertença grupal-comunitária, da tradição comunitária, ancestral e xamânica e transformam-se em crítica do presente, vão da pertença-tradição à e como crítica do presente e politização radical, no sentido de que o substrato fornecido pela comunidade ou pelo grupo serve como base e mote para a crítica social, a resistência cultural e a luta política – as minorias partem de sua singularidade e, a partir dela, desconstróem e enfrentam público-politicamente sua condição como vítimas;

(f) e assumem-se direta e pungentemente como uma voz-*práxis* estético-literária ativista, militante e engajada, como um eu-nós lírico-político que encontra no engajamento, no ativismo e na militância seu sentido e sua vocação, de modo que a literatura de minorias (e, nela, a literatura indígena) afirma a politização como seu mote, seu objetivo, sua necessidade mais premente, sua tábua de salvação.

Nesse sentido, agora assumindo alguns desenvolvimentos de escritores/as indígenas brasileiros/as da atualidade, vemos que a sua entrada e a sua utilização da arte-literatura como instrumento político de autorreconstrução, autoafirmação, autoexpressão e resistência e luta público-políticas justificou-se exatamente na necessidade de falarem diretamente à sociedade em geral, de modo a poder-se prescindir – ou, pelo menos, tentando corrigir – tendências

excessivamente institucionalistas, cientificistas e tecnicistas em relação à causa indígena. Como diz Álvaro Tukano, sua decisão de fundar o movimento indígena e, com ele, de utilizar a arte-literatura como meio político para a causa-questão indígena, como base para a politização e a publicização da condição indígena deveu-se à percepção de que a tutela por parte de instituições públicas, de entidades religiosas e de ONGs privadas nacionais e internacionais não dava voz e nem vez às lideranças e aos/às intelectuais indígenas, não assumindo com radicalidade e pungência as pautas e as questões que os povos indígenas punham à sociedade, à esfera pública, às instituições políticas. Ele diz:

Se a tutela fosse uma salvação de fato, eu bateria palmas. Mas tem limita-do a minha voz, tem atado as minhas mãos e de outros líderes também. Então, o que estou falando é para desatar esse pano que tem vendado as vozes das lideranças, as mãos das lideranças. Acho que o público tem de ouvir diretamente o que os verdadeiros líderes pensam, falam e defendem sobre a questão indígena. É isso que se tem que entender. (Tukano, 2017, p. 26. Cf., ainda: Werá, 2017, p. 68-70)

E Álvaro Tukano complementa: “Eu quero ouvir o meu povo dizer como que deve ser o nosso destino” (Tukano, 2017, p. 28). Como afirma Kaká Werá, deixemos os/as ín-

dios/as falarem por si mesmos/as, desde si mesmos/as, “[...] afinal, quem melhor entende de índio é o próprio índio” (Werá, 2017, p. 92). O mesmo pode ser dito relativamente às minorias: quem melhor entende de sua singularidade, de sua condição, de sua dor e de seus anseios são as próprias minorias que, por isso mesmo, devem falar-agir em termos público-políticos, resistir e recriar a partir de si mesmas e por si mesmas. De todo modo, retornando à questão da literatura indígena, podemos perceber que ela se liga profundamente ao movimento indígena iniciado no Brasil desde fins da década de 1970, em termos de fomento, defesa e publicização da causa-questão indígena; e seu ativismo, sua militância e seu engajamento público-políticos em prol dele se devem exatamente à percepção, que comentávamos acima, de que era necessário aos povos e aos/às intelectuais indígenas tornarem-se protagonistas de sua própria história, isto é, assumirem que a tarefa de resistência e de luta exigia que eles se tornassem sujeitos, causa-condição, práticas e valores público-políticos, que eles adentrassem na esfera pública como sujeitos público-políticos. Ailton Krenak, uma das grandes lideranças e intelectuais indígenas brasileiros da atualidade, nos conta que foi exatamente a percepção, por parte das lideranças e dos/as intelectuais e escritores/as indígenas, de que a mediação e a representação extemporâneas feitas em nome dos e sobre os povos indígenas estavam deturpadas e despolitizadas, não atingindo o âmago da causa-questão indígena, não assumindo a pungência e a

dramaticidade exigidas pela situação de marginalização, de exclusão e de violência sofridas por esses povos, que levou tanto à fundação do movimento indígena quanto à conscientização de que esse mesmo movimento indígena, seus/as intelectuais e escritores/as e suas lideranças deveriam assumir uma politização abrangente, sob a forma de ativismo, militância e engajamento, buscando consolidar-se na esfera pública e como sujeitos público-políticos. Essa *segunda descoberta do Brasil*, agora pelos próprios povos indígenas, nas suas (de Ailton Krenak) palavras, significaria exatamente a politização e o protagonismo dos povos indígenas, desde si mesmos e por si mesmos.

Geralmente, quando os índios saíam na Manchete era a fala do dono, os índios eram usados só para ilustrar. Tinha um grande jornalista da Manchete que ia em todos os Kuarup do Xingu, parecia o National Geographic, todos os Kuarup eram iguais, como se fossem um balé, um balé Bolshoi que se apresentava uma vez por ano. Ele era despersonalizado, qualquer sentimento real que ele tivesse, que a vida das pessoas estava sendo cortada por uma estrada, que os índios estivessem morrendo de tuberculose, ou de gripe, surtando e morrendo lá na Escola Paulista de Medicina tentando salvar, não aparecia. Grupos inteiros, tribos que eram de 130, 150 in-

divíduos foram reduzidos a 15 indivíduos, pior que uma guerra química. Então eles matavam aquele tanto de gente, as revistas davam as notícias pasteurizadas, parecia que era totalmente normal. Aí quando es-sas pessoas começaram a ganhar voz, falar, apareceram coisas incríveis. Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e de-pois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que, apesar de eles se-rem simbolicamente os donos do Brasil, eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter que fazer isso dia a dia, e fazer isso ex-pressando sua visão do mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver. (Krenak, 2015, p. 247-248)

Ora, nos relatos autobiográficos, testemunhais e mnemônicos dos/as escritores indígenas, podemos perceber a correlação umbilical de movimento indígena e arte-literatura, no sentido de que esta se vincula àquele, buscando promovê-lo, dotá-lo de base normativa, enraizando-o cultural e simbolicamente na esfera pública, assim como também podemos perceber a consequente intersecção de arte-lite-

ratura, memória, autoexpressão e politização, que transformaria a voz-*práxis* estético-literária dos/as indígenas por si mesmos/as e desde si mesmos/as em crítica do presente a partir da afirmação da pertença e da tradição culturais, étnicas, comunitárias e, no caso dos/as indígenas, xamânica. Portanto, na arte-literatura indígena, o eu-nós lírico-político funda, dinamiza e publiciza uma voz-*práxis* estético-literária que parte da tradição comunitária, grupal, étnica, ancestral e xamânica e vai à crítica do presente, de modo a que a tradição seja afirmada como crítica do presente, a partir de uma voz-*práxis* direta, pungente, carnal e vinculada, conforme estamos argumentando. Nesse sentido, o protagonismo e a politização dos povos indígenas desde si mesmos e por si mesmos passam pela arte-literatura, são potencializados e vivificados por meio dela – a utilização da arte-literatura como politização, como instrumento, arena e *práxis* político-normativa foi a opção por excelência dos/as intelectuais e escritores/as indígenas diante da emergência do movimento indígena como sujeito público-político, diante da publicização da causa-questão indígena. Contando-nos de sua vocação e sua atuação como escritor, de como concebe e utiliza a literatura indígena, de como a vincula ao movimento indígena, Daniel Munduruku nos diz:

É verdade que há muito o que fazer. Nossos povos continuam vítimas da ganância ocidental; da busca lucros pela exploração das riquezas mi-

nerais; da expropriação dos saberes ancestrais. Continuam sendo excluídos do processo histórico e acusados de atrapalhar o progresso e o desenvolvimento pelo simples fato de defenderem o lugar onde moram como algo sagrado; por entenderem a terra não como objeto de cobiça, mas como de pertencimento; por se recusarem a entrar no jogo do capital que nega as identidades, as diferenças e o direito conquistado. A literatura não resolveu problemas, é verdade. Não ajudou a demarcar terra ou a parar as máquinas de destruição que constroem hidrelétricas e barragens que detonam o meio ambiente; não impediu massacres ou homicídios cometidos por pessoas que se sentem senhoras do mundo. A literatura não tem essa pretensão. Ela alimenta a esperança, a utopia. Ela desentorta pensamentos equivocados; oferece consciência e alimenta o espírito das pessoas. Sei que há outras pessoas que pensam assim e conseguem, através dos devaneios poéticos e literários, transformar outras pessoas e colocar dentro do coração delas motivos para lutar.

Nossa literatura é um grito de libertação. E este nasce quando há opressão entalada na garganta. O Brasil tem esse grito entalado, mas ainda não conseguiu descobrir como libertar-se porque

foi educado para ser submisso, para aceitar sem questionar. Também ainda não se deu conta de que nossos povos tradicionais gritam há mais de 500 anos, ainda que seus gritos tenham sido abafados pelo interesse econômico de uma parcela gananciosa e egoísta e pelo silêncio covarde do qual o brasileiro não consegue despertar [...]. São 20 anos de um grito que se expande querendo atingir a sonolência brasileira. Talvez sejam precisos outros 20 anos para que se chegue mais longe, assim como talvez se precise de outros 500 anos para que o Brasil finalmente desperte de sua catarse coletiva e alcance, enfim, sua liberdade. (Munduruku, 2016, p. 203-205)

É nesse sentido que o ativismo, a militância e o engajamento público-políticos das minorias de um modo geral e dos povos, intelectuais e escritores/as indígenas em particular podem desautomatizar a dormência que nos abate, isto é, podem desnaturalizar e, assim, politizar nossos sujeitos epistemológico-políticos, nossas instituições, nossas relações, nossas práticas e nossos valores, desvelando, explicitando e publicizando a opressão, a exclusão, a marginalização e a violência onde quer que elas estejam. Afinal, como reconhecem os/as intelectuais indígenas acima citados, a crítica, a resistência e a luta são permanentes, no caso das minorias, para as minorias, o seu alimento co-

tidiano contra uma marginalização certa e direta, contra a morte simbólico-normativa e político-material que lhes são impostas permanentemente. Por isso, política como arte e arte como política sempre e permanentemente. Ora, essa politização direta e pungente contra a marginalização nos leva a colocar a arte-literatura como *práxis* política-politizante das minorias por si mesmas e desde si mesmas, dos/as oprimidos/as por si mesmos/as e desde si mesmos/as – a arte-literatura que, por sua estrutura antisistêmica, anti-institucionalista, anticientificista e não-técnica, possibilita democratização da palavra e da ação, uma *práxis* democrática, inclusiva, participativa e libertadora por excelência por todos/as, para todos/as.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUSSEL, Enrique. *1492, o encobrimento do outro: a origem*

do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

FANON, Franz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo* (vol. I) : racionalidade da ação e racionalização social. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo* (vol. II): sobre a crítica da razão funcionalista. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia*: entre facticidade e validade (vol. I). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003a.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia*: entre facticidade e validade (vol. II). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003b.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Poemas e crônicas*: Ay Kakyri

Tama = Eu moro na cidade. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak*. Organização de Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MUNDURUKU, Daniel. *Memórias de índio: uma quase autobiografia*. Porto Alegre: EDEL-BRA, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando II: roda de conversa com educadores*. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. *O caráter educativo do movimento*

indígena brasileiro (1970-1990). São Paulo: Paulinas, 2012.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Perú Indig.*, Lima, vol. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAWLS, John. *O liberalismo político*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TUKANO, Álvaro. *Álvaro Tukano*. Organização de Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Organização de Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 04/05/2018

**PERFORMANCE E ESCRITA EM PRODUÇÕES LITERÁRIAS
MARGINAIS-PERIFÉRICAS DE ALLAN SANTOS DA ROSA E
DINHA**

**PERFORMANCE AND WRITING IN MARGINAL-PERIPHERAL
LITERARY PRODUCTIONS OF ALLAN SANTOS DA ROSA AND
DINHA**

Karina Lima Sales¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143333

RESUMO: O texto analisa contos do livro *Reza de mãe*, de Allan Santos da Rosa e poemas do livro *Onde escondemos o ouro*, de Dinha, sob a perspectiva de essas produções literárias marginais-periféricas configurarem-se como escritas performáticas impregnadas de perturbações sociais, delineando saberes, estabelecendo trocas, transgredindo a realidade, evocando-a e recriando-a literariamente. É das experiências e vivências dos autores que se constitui essa literatura-performance, entremesclando-se o vivido e o criado.

ABSTRACT: The text analyzes tales from the book *Reza de*

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

mãe, by Allan Santos da Rosa and poems from Dinha's book *Onde escondemos o ouro*, from the perspective of these marginal-peripheral literary productions to be configured as performative writings impregnated with social disturbances, delineating knowledge, establishing exchanges, transgressing reality, evoking it and recreating it literarily. It is from the experiences of the authors that this literature-performance is constituted, blending the lived and the created.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas performáticas; Literatura marginal-periférica; Allan Santos da Rosa; Dinha.

KEYWORDS: Performative writings; Marginal-peripheral literature; Allan Santos da Rosa; Dinha.



O campo da performance é vasto, e seus estudos e práticas, cada vez mais expandidos nas últimas décadas, envolvem-se em teorias de campos como a antropologia, psicologia, filosofia, linguística, sociologia, artes, entre outras áreas do conhecimento. O campo da performance tem contribuído “para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, as que envolvem as linguagens de fronteira” (BEIGUI, 2011, p. 27). Dada essa vastidão, a performance deve ser enfocada “como conceito amplo presente em diversos campos artísticos”, e é “também um espaço aberto

de produção que engloba manifestações plurais e móveis, construídas a partir de processos múltiplos de geração de sentidos” (PEDRON, 2006, p. 65).

Dado que a performance é uma categoria aberta, é possível pensar a literatura em diálogo com estudos da performance, já que esta implica a formulação de novas arenas para acolher os eventos,² inclusive o literário. “Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência” (BEIGUI, 2011, p. 31). Se, como afirma Richard Schechner, “tudo no comportamento humano indica que performamos nossa existência, especialmente nossa existência social” (1982, p. 14), também o fazer literário constitui-se em performatividade.

Para pensar o diálogo performance e escrita, pauto-me principalmente na acepção de Graciela Ravetti de narrativas performáticas, “[...] tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e político-social” (2003, p. 47). A *performance* escrita, segundo Ravetti, passa ainda “pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um

² RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 13.

território” (2011, p. 20). Essa escrita performática é chamada, pela teórica, de transgênero performático (2003), por se constituir em um corpus amplo e versátil, um *transarquivo*, que não se registra apenas na escrita, uma *transescritura*, não apenas alfabética, “cultivado por escritores (as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos” (2003, p. 39). A escrita performática pode “contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis” (2003, p. 42).

É sob essa perspectiva que se pretende discutir produções literárias como performance, pois, como propõe Beigui, “dentro das poucas linhas de demarcação conceitual e experimental da performance encontra-se a relação direta estabelecida entre a arte e a vida e a política e a estética” (2011, p. 27). Considerando produções literárias marginais-periféricas brasileiras contemporâneas, a escrita configura-se como ato performático, o escrever “como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (BEIGUI, 2011, p. 31). A escrita dos autores da literatura marginal-periférica – principalmente considerando-se os elencados para essa análise – está impregnada de perturbações sociais,

delineia saberes, estabelece trocas, transgride a realidade, evocando-a e recriando-a literariamente. É das experiências e vivências dos autores que se constitui essa literatura-performance, entremesclando-se o vivido e o criado.

O primeiro escritor delimitado para essa análise é Allan Santos da Rosa, nascido em 1976. Dono de uma produção diversificada, Santos da Rosa caminha entre a poesia, a prosa, a dramaturgia, ensaios e crônicas, demonstrando um grande domínio técnico de gêneros.³ Nesse texto, serão abordados alguns contos de seu livro *Reza de mãe*, publicado em outubro de 2016 pela Editora Nós.

Ravetti assinala que a escrita literária performática, sob a perspectiva do transgênero performático, reúne algumas características comuns. Uma delas é que revelam a disponibilidade do autor de se entregar a diversas personagens, “o que permite multiplicar as agências no mundo,

³ Santos da Rosa teve sua estreia literária com a publicação de dois contos na antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz e publicada pela Agir, em 2005. Nesse mesmo ano, Santos da Rosa publicou o livro de poemas *Vão*, pela Edições Toró e, em 2007, *Zagaia*, romance versado infanto-juvenil, pela DCL. O texto teatral *Da Cabula* foi publicado inicialmente em 2006, pela Edições Toró, e depois em 2008, pela Global Editora, na Coleção *Literatura Periférica*. Teve ainda contos publicados em coletâneas dos *Cadernos Negros*. Rosa possui outros livros publicados, como as parcerias com o fotógrafo Guma, no livro *Morada*, pela Edições Toró; os livros-CD *A calimba e a flauta* – versos úmidos e tesos, com Priscila Preta, e *Mukondo Lírico* – Funeral para Zumbi, Seus Medos e Festas, de 2014, ganhador do Prêmio FUNARTE de Arte Negra, no mesmo ano. Em 2013, publicou o ensaio crítico *Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem*, pela Aeroplano e em 2017 o infanto-juvenil *Zumbi assombra quem?*, pela Editora Nós.

assumindo diversas intensidades e perspectivas e deixando-se levar por elas” (2011, p. 38). Em *Reza de mãe*, Allan da Rosa faz isso com maestria. Constrói as personagens da trama, inserindo-as no cotidiano de uma zona urbana pobre, com todas as dificuldades daí advindas. Em alguns momentos nomeada, essa área pobre recebe o nome de Sabão da Terra, fruto da criatividade lexical do autor, fazendo referência à área periférica de Tabão da Serra. Ou são logradouros reais como Jardim Maxixe, Jabaquara, Vila Inhamé, mas transformados em ficção na trama. E essa periferia ficcionalmente representada aparece por meio dos espaços em que transitam as personagens do conto, as moradias simples, os becos e vielas, o transporte público usado para a ida ao trabalho, o sanatório, a sala de tortura policial, a escola, a várzea em que ocorre o futebol.

Já no primeiro conto do livro, “Pode ligar o chuveiro?”, transparece uma miríade de oito personagens, interligados na história, fios entremeados tal qual a energia que atravessa as casas e gera a necessidade de se avisar do banho com água quente, para não cair a energia da casa de outrem, em concomitância de uso dos chuveiros elétricos. O conto inicia-se com uma apresentação desse contexto das ligações elétricas, das exigências da companhia de energia e o registro da existência da caixa de energia no banheiro, espaço central nas oito narrativas que estruturam o conto. Nessa apresentação, uma voz narrativa em primeira pessoa insere-se na trama, embora não seja no-

meada ou identificada. Essa voz tanto pode ser de uma das personagens referidas no conto ou de outro morador, arguto observador, que traça um retrato dessa experiência partilhada de um banho em risco: “*Aqui*, antes de tomar banho, tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda. Sem novela, sem jogo, sem lâmpada. Banho gelado de cano. Penumbra, silêncio e vulto. Comprou vela?” (ROSA, 2016, p. 7). Esse “eu” já se apresentou pouco antes, na narrativa, quando fala do risco do choque elétrico, ao religar a energia, quando ocorre queda: “Mete uma sandália de borracha e volta pra tirar o sabão. É, respinga. Choque? Não, ainda não. *Eu* não” (ROSA, 2016, p. 7). Daí por diante, oito personagens desfilarão pelo conto, em uma alternância de vozes narrativas a delinearem os banhos e as pessoas que os protagonizam.

Sete das personagens nos são apresentadas em terceira pessoa. A primeira delas, Valdeci, vendedor de churros, tem a “nhaca” de açúcar grudada, o aroma impregnado na alma, nem o banho com capim-limão e flor de laranjeira consegue disfarçar a “humilhação grudada, raiva peguenta, até atrás do joelho fica melado, entra por baixo do avental e da calça. Como chega ali esse açúcar?” (ROSA, 2016, p. 8). Doce e amarga é a vida de Valdeci, de certo modo, doce porque seu horário de trabalho é mais leve, não sai de madrugada de casa, como tantos outros personagens desse e de outros contos do livro. Mas é também amarga, vendendo “guloseimas nas saídas dos colégios pagos em euro, herdei-

ros lotando a barraca exigem capricho no recheio” (ROSA, 2016, p. 7), sofrendo humilhações por parte de muitos dos clientes, desrespeitosos no trato com o vendedor, instituído o embate das condições sociais desequilibradas.

Em *Reza de mãe* há valorização da ancestralidade negra, tanto por meio de referências diretas à religiosidade, mas para além dela, pois a ancestralidade atravessa todos os afazeres de afrodescendentes, em memórias ancestrais partilhadas cotidianamente, performando a própria existência:

*A ancestralidade está no jeito como a gente cozinha, no modo como arrumamos a casa, como levamos os filhos pra escola, como vestimos, como dormimos, enfim, no nosso cotidiano. Acho que isso a gente não pode perder. Se não, vamos rimar ancestralidade com religiosidade sempre.*⁴

Em *Reza de mãe*, a ancestralidade transparece em todos os contos pelos quais circulam personagens negros. Viceja no primeiro conto, nos atos e práticas religiosas de personagens como Ubirajara, regido por Mutalambô e orien-

⁴ Em entrevista concedida em maio de 2011 a Nabor Jr e Cristiane Gomes, publicada na revista virtual *O menelick*, 2º ato, com o título “Entre a garganta e a caneta”. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/literatura/allan-da-rosa/>. Acesso em: maio 2016.

tado por Catendê; segue no cuidado de Dona Ceci e Dona Esperança com a família; nos ensinamentos de Vô Tebas, nas conversas dos mais velhos e dos mais jovens, nas trocas de experiências e saberes diários. Faz-nos refletir sobre conflitos e ancestralidade em um conto como “Costas lanhadas (revides e segredos antes do 13 de maio)”, estabelecendo relações entre a violência impetrada aos negros durante a escravização dos povos africanos e seus reflexos no genocídio diário da população negra pobre no Brasil.

Merece destaque nos contos de *Reza de mãe* a sensibilidade com que Santos da Rosa trata o feminino e delinea mulheres como personagens. Em alguns contos, desnuda-se a opressão sofrida pelas mulheres, a educação castradora imposta por boa parte da sociedade, bem como tentativas de comportamentos de resistência a esse controle dos corpos e mentes femininos. Dentre as personagens femininas, destacam-se, no conto “Pode ligar o chuveiro?”, algumas mulheres. Ceci é uma delas. Filha, mãe, tia, avó, Ceci é apresentada em suas contradições. O nojo, na infância, do pai pedreiro, ao buscá-la na escola, com as mãos encardidas, sujas de cimento: “Pedi para não acarinhar a cabeça também, sua unha de encher laje era a comédia das amiguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento” (ROSA, 2016, p. 11). Adulta, é responsável por cuidar da casa, das gerações de crianças, antes as suas e depois as dos filhos, zelar pelo pai idoso, trilhando uma dura sina destinada a tantas mulheres em múltiplas jornadas. Pela manhã,

no fundo do quintal, em meio ao fumo / momento de fuga e prazer, confere seu território e sua lida assemelha-se às penas prisionais: “Hora do seu banho de sol na penitência cotidiana. Detida com nove netos pra cuidar. Rouca” (ROSA, 2016, p. 19).

Uma das mulheres apresentadas – a única em 1ª pessoa – no conto “Pode ligar o chuveiro?”, é uma criança negra, neta de Dona Ceci, por quem é chamada de “viada”, tratamento que devota à colega que lhe nega o gibi. Além desse episódio, a criança sofre pelas constantes chacotas das meninas brancas, insinuando que encostar em sua pele é “ficar imundiça”, ou pelo desprezo do colega branco que não quer ser seu par na quadrilha. Por esses atos de rechaçamento da pele e pessoa negras, o ato extremado. No banho, a tentativa de clarear a pele, esfregando água sanitária no pescoço, no corpo, com uma bucha com sementes, até esfolar a pele, tentando tornar-se a “princesa do gibi, a rainha do prézinho”. Grita o caráter de anúncio-denúncia na forma como Santos da Rosa mergulha na temática do pertencimento étnico-racial.

O modo como os homens relacionam-se com as mulheres, nos contos, desvela violências contra as mulheres, crueldades e opressões. Por exemplo, em “Pode ligar o chuveiro?”, a personagem Ivair, após o banho, sai sem camisa, em direção ao bar, sem que sofra qualquer sanção, pelo fato de ser homem, o que leva o arguto narrador a observar: “Pode. Fosse a atriz da embalagem ou a mãe da creche,

expostas as mamas de mamar nenê, seria até escarpelado” (ROSA, 2016, p. 12). De algum modo, estabelece-se entre os contos do livro uma espécie de fio condutor, algumas vezes diretamente puxado. As personagens Pérola e Lavanda são citadas ainda no primeiro conto. Ubirajara não reconheceu Lavanda, sua filha com Pérola, moradora da Vila Inhamme: “Lavanda germinada no motel Fechecler. Bira dizia que a nenê já tinha família e tio digno pra ajudar, que não se acertava com a mãe, que era do mundo, que lutava pra ter condição, que um dia daria tudo que preciso. Pagaria com juros a Pérola também” (ROSA, 2016, p. 16). E assim somos remetidos ao conto “Reza de mãe”, que nomeia o livro. Morando sozinha com sua filha Lavanda, “princesa”, “pluma babada da paz”, Pérola trabalha o dia inteiro e vê a filha no sono durante a semana, pela manhã e à noite, mal passam juntas o sábado, ainda de trabalho complementar fora de casa e o domingo, certeza da derrota: “dia de enxergar com mais vagar a semana de frustração, a gangrena da impotência. Acalmar e parar era perceber o atoleiro. Domingo era dia de refresco, mas o suco vinha morno” (ROSA, 2016, p. 59).

O encontro de Pérola com a filha, todas as noites das semanas de frustração, é preenchido com a contação de mágicas histórias sobre barracos de sonhar, ensinamentos sobre a vida, entremeados das rezas de mãe, sempre a pedir proteção e força para a filha.⁵ Mas nessas histórias de

⁵ O fato de o escritor ser um homem é interessante, provoca o leitor no pro

sonhar também aparecem vislumbres de dor e sofrimentos vários imputados às mulheres pobres. Em um dado momento, fala-se sobre aquelas que se “deitam com o pijama da fome” (ROSA, 2016, p. 54), provavelmente como a própria Pérola deve ter feito tantas vezes, única responsável pelo sustento de si e da filha. E múltiplas são as angústias. Por entre as frestas do tempo, vão sendo apresentados vislumbres de um tio, que insiste em tentar entrar na casa, quando Lavanda está sozinha: “-Mãe, quinta feira o tio disse que queria pegar ferramenta e me dar um presente [...]. Por que não pode abrir para ele?” (ROSA, 2016, p. 58). Assim, o leitor vai antevendo o desfecho desse conto, mergulha nessa narrativa prenhe de violência e opressão e vê a possibilidade de o mesmo destino de Pérola, abusada pelo irmão, se repetir em Lavanda, em um ciclo de crueldade ao corpo feminino e à liberdade da existência.

Outra violência impetrada contra as mulheres é a culpabilização das mulheres pobres que praticam o aborto, como no conto-poema “Jogo da velha”. Tal qual em um jogo, alternam-se os passos, traços das vidas de um filho e sua mãe, entre a infância e a fase adulta do filho, sob cuja perspectiva a história é apresentada. A partir dos olhos do filho, conhecemos Dona Amora, vendedora de pastel na rua, mas

cesso de leitura do texto. Como já afirmado anteriormente, a sensibilidade de Santos da Rosa, na apropriação da temática do feminino, aqui, é latente. Constrói personagens críveis, com discursos produzidos a partir de um lugar masculino, mas que aponta para leituras de vidas femininas.

vivendo com dificuldade em casa, criando os filhos. O aborto aparece no conto sob duas óticas, a das classes abastadas, representada pela ginecologista que se dizia amiga de Amora, cliente de décadas da banca de pastel, e a das mulheres das classes desfavorecidas, culpabilizadas pelo aborto, perseguidas pelo poder público. Amora, ao engravidar e decidir pelo aborto, procura a ginecologista, que lhe nega auxílio: “Encaminhei a operação da minha filha, acontece. [...] E a menina é dona do seu corpo, eduquei e ela escolhe o caminho, é esclarecida. Não escuto é patrulha moralista. [...] Problema é que favelada acostuma, lá se estoura uma por semana. E eu não vou abraçar arapuca” (ROSA, 2016, p. 42). Dona Amora não teve outra opção além da clínica clandestina. Consumado o aborto e devido a sequelas, tem sua vida devassada, é levada a julgamento e condenada, pela opinião pública e pela justiça: “minha mãe, vaca. boi. jumenta. / na cama, na correia, na curetagem / na manchetete, no tribunal, na cela / e depois o reino dos escombros” (ROSA, 2016, p. 43).

Em uma tentativa de contraposição, no primeiro conto temos Nefertiti da Glória da Silva, menina adolescente descobrindo o corpo e explorando-o de forma livre, desejando sexualmente o colega, “galãzinho gostoso” com quem experiencia o sexo, e também a amiga de escola. Parece não se prender tanto às amarras da sociedade a ditar-lhe regras de comportamento esperado de uma mulher, mas que se percebiam os limites da personagem, no exercício de sua

liberdade em construção: ao masturbar-se no banho, a toalha esconde o buraco da fechadura, para impedir os olhares de fora, o cerceamento ao ato. A simbologia do nome Nefertiti não parece aleatória. Assim como a rainha do Egito, símbolo de beleza fascinante, a adolescente do conto, em descoberta corpórea, também é bonita e desse modo se sente. No banho, o ato de auto prazer é sonoramente, musicalmente descrito, alternando-se as inspirações para o prazer, ora a amiga, ora o amigo: “Um pé pisa no outro, o dedão aperta o mindiiiiiii.. aiiii aiaiaiai que saboroso ai, me pega gata hummmmm me língua, amigo. Umbigo en-sopado tchec tchec. Desliza nas virilhas o sabonete barulhin. Hummmmm A barrig” (ROSA, 2016, p. 10). Destaca-se, nesse processo, a cadência de frases como: “se afaga, afoga, se afofa. Chuááá, sabonete de canela, safadelícia”. Até que o criativo jogo linguístico é interrompido pela batida na porta e o chamado para a realidade.

Sobre o modo como Santos da Rosa se apropria e transcria a linguagem em *Reza de mãe*, Dalcastagnè afirma: “Ciente de que lida com um material [...] que parece exigir ajustes estéticos para reverberar, o autor investe no estranhamento da linguagem, em sua sonoridade negra e periférica, mas não esquece que ela precisa ter algo a dizer sobre o mundo”.⁶ Para além desse mero “estranhamento”

⁶ DALCASTAGNÈ, Regina. Sobre a criação de narrativas necessárias. In: Suplemento Pernambuco, Edição 129, Novembro 2016, p. 15. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_129_web.pdf. Acesso em: novembro 2016.

da linguagem apontada pela crítica, Santos da Rosa escreve performaticamente: “Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos” (RAVETTI, 2011, p. 39). Em *Reza de mãe*, essa alquimia remete ao universo da capoeira, como em “Jogo da velha”, cuja alternância narrativa nos insere nos movimentos corporais da dança, remete ao universo da música, pela sonoridade negra. A cada página surgem surpresas sonoras, construções envolventes, criações linguísticas. Dentre as criações, destaca-se o uso de neologismos como o termo “suspreto”, utilizado em relação a um personagem negro, sempre suspeito em pretensas abordagens aleatórias da polícia, escancarando-se o tratamento discriminatório. A musicalidade de trechos como “a gente tem outras minas e campinas também, meu filho, gerais. Mina cristalina, fonte... E mina de pisar, dinamite de depenar o pé até o joelho” (ROSA, 2016, p. 17) remete a outras paragens, à ancestralidade que viceja na obra de Santos de Rosa.

Outra escritora delimitada para essa análise é a poeta Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, moradora do Parque Bristol, em São Paulo. Doutora em Letras na USP, Dinha é autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2005, Edições Toró; 2008, Global Editora), *Onde escondemos o ouro* (2013, Me Parió Revolução), *Zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (2015, Me Parió Re-

volução) e *Gado cortado em milprantos* (2017, Me Parió Revolução), é também criadora e uma das editoras do selo Me Parió Revolução.

O segundo livro de Dinha, *Onde escondemos o ouro*, é dividido em três partes, Livro I – O Guardião, Livro II – O Ouro Ou: A Lista dos 100 e Livro III – Bichos. Uma justificativa para o título do livro aparece desde o prefácio, “Quero meu Malote de volta”, assinado pelo marido da autora, Du. No texto, Du denomina como ouro as pessoas amadas, o maior valor das pessoas pobres: “Fomos ensinados a acreditar que o ouro é importante. Porém nós os pobres não lidamos com o ouro propriamente dito, lidamos, no máximo, com os folheados. Por isso aprendemos a chamar de ouro às pessoas que amamos e entendemos a nossa prole como nosso maior valor. É o ouro do trabalhador” (2013, p. 6). Nesse livro, o anúncio-denúncia é mais gritante e aparece inclusive na primeira parte, O Guardião, cujos poemas tratam do amor, o “guardião” do ouro, as pessoas, ainda quando esse amor pareça estar ameaçado, como em “Poema de Horizonte”:

*Tempo que não é de amor
É de guerra
Calcula os segundo aí.
Cronista da angústia ele espera
Os dentes cravados na fera
O fim desse tempo sem fim*

*Cronista da angústia, há segredos
que só o teu corpo entendeu
a chave de fenda na língua
o corpo jogado na esquina
a tua lista dos 100.*

*Cronista do amor
tua angústia
precisa ancorar estratégia
para todo o futuro existir*

*(e a vida fermenta os sentidos
olho por olho
gente por gente
marfim por marfim).*
(DINHA, 2013, p. 13)

O poema reflete sobre um horizonte de perdas, a “lista dos 100” antecipada, gritada em verso. A temática do genocídio da população negra na poesia de Dinha é reiterada, aparece escancarada ou sutilmente inserida por entre seus versos. Como cronista da angústia, do tempo não de amor, mas de guerra, à poeta compete usar a língua como arma, chave de fenda que fere a invisibilidade e o silenciamento das vidas pretas e pobres ceifadas diariamente nas periferias. Esse cronista necessita usar a angústia como

estratégia de ancoramento para a existência do futuro, o próprio existir como resistência. Penso que esses versos finais, embora pareçam amargos, não denotam vingança ou a morte dos que causam a morte do “ouro”. Outros versos de Dinha podem servir como argumento para esse pensamento, como as estrofes finais do poema “Notícia de Israel”, do livro *Zero a zero: quinze poemas contra o genocídio da população negra*:

*Eu mataria capitães do mato
Se eles não fossem de fato
Tão vítimas como são vítimas:
Os policiais fardados,
Os meninos sem camisa,
A mulher de volta pra casa,
Israel, no colo da mãe.*

*O fuzil de minha palavra
Precisa estar voltado
Pra verdadeira revolução.
(DINHA, 2015, p. 24)*

Retomando os dois poemas citados, em ambos transparece um recurso, sempre marcado na escrita performática de Dinha, de situar a palavra como arma, representada por imagens como a chave de venda ou o fuzil, palavra que escancara feridas. A escrita de Dinha é comprometida com

toda uma coletividade periférica, se observarmos o seu percurso, as suas publicações, desde os fanzines, a socialização de textos em eventos diversos, o livro *Zero a zero*, sobre o genocídio de populações negras, as suas frequentes postagens, em sua rede social, sobre problemas sociais, principalmente o extermínio de jovens negros. Assim, a categoria anúncio-denúncia é reiteradamente percebida por entre as páginas de seus livros, como no poema “Ao Mais-Novo caído”, da segunda parte de *Onde escondemos o ouro*:

*Asseguro.
Com certeza pensou no filho.
no menino que seria
o dos teus olhos
pra sempre.
tua mãe também
quando ouviu teu nome
e tiros
pensou no menino dos olhos
dela.
Com certeza
lembrou do batismo
bebê no colinho
abandonando, desde cedo,
o pai.*

Asseguro.

*Pensou na vida
inteira
pela frente
que era tua e queríamos
que vivesse
pensou, talvez, em mim*

*eu que sangro todo dia
tua vida e tua história
e que endereço a você
meus versos de guerra e sem glória
e divido com meus anjos
essa responsabilidade:
garantir tua existência
avançar em tua idade*

*roubada.
até que se prove
o contrário
e você possa
descansar*

em paz.
(DINHA, 2013, p. 44)

O poema usa o recurso de nomear mais uma vida ceifada de “Mais-Novo”, dado que as mortes ocorrem cotidia-

namente, sempre haverá um mais novo caído. No poema, o eu lírico se coloca na posição de analisar o que pensou o mais novo antes de cair, no filho e na vida que teria pela frente. Nas estrofes finais, o eu lírico se coloca na cena de escrita, apresenta-se como alguém que escreve e “sangra” todo dia as vidas e as histórias de tantos “meninos guardados”, metáfora para as mortes que aparece em outro poema, “O nome do rei”. O eu que escreve afirma endereçar ao Mais-Novo caído seus versos “de guerra e sem glória” e garantir, por meio dos poemas, a existência daqueles que tiveram a idade roubada.

O recurso de nomear um jovem como Mais-Novo é retomado em “Poesia relutante”, mas agora o Mais-Novo ainda está de pé:

*Eu não quis esperar
você ir
para fazer este poema
Pode ser que você vá
daqui a oitenta e cinco anos.
Não importa.
Importa
saber
que você
é porta.
Como os outros.
Se se perder,*

*nós também estamos todos
muitíssimo mais
que perdidos.
desachados.
Desse jeito que ficamos
quando perdemos o passo
(que horizonte
era coisa do passado.
de hoje em diante
o futuro
era apenas um abismo).*

*Não foi assim, Belega?
foi assim quando morreu
o amigo?
não ficamos abismados?*

*você e eu?
não era o Bristol um abismo?
impossível de dar um passo?
Não foi que nos tiraram
um abraço?
dos mais justos, dos mais
engajados?
Como se tirassem pai e mãe e nos deixassem
mais que órfãos?
mutilados?*

*Não foi, Belega?
foi assim?
como se, súbito, o mundo
deixasse de existir?*

*como se a palavra
encontrada
já deixasse de ouvir?
e o companheiro amigo
nunca mais que nunca
mais?*

.....
.....
.....?

*Eu queria escrever esta carta
ao Belega menino
de anos atrás.
Que de pé, ainda estamos,
mas nos faltam muitos sonhos
e futuro
falta
cada vez mais.
(DINHA, 2013, p. 51)*

Performativamente, Dinha cria um poema atravessado

por perturbações sociais, focando sentimentos de perdas de entes queridos, o medo de isso vir a acontecer com os vivos. O ritmo do poema é forte, os versos de tamanhos variados, em recolhimentos e ampliações, são associados ao uso de recursos como o uso intenso de interrogações, que salientam o choque, a perplexidade diante da perda. Ou ainda três versos constituídos de pontos, em uma pergunta muda, como se a palavra encontrada já deixasse de ser ouvida, como sugerem os versos que os antecedem. No poema, salienta-se o fato de que essa dor é coletiva, toda a comunidade sofre a perda dos entes queridos, e a morte do “companheiro amigo” deixa a todos desolados, “muitíssimo mais que perdidos”, “desachados”: “foi assim quando morreu / o amigo? / não ficamos abismados? / você e eu? / não era o Bristol um abismo? / impossível de dar um passo?”. Ainda assim, o agarrar-se a algo, a existência como resistência, o “ficar de pé”, embora faltem muitos sonhos e “futuro falta cada vez mais”.

Ainda dessa segunda parte do livro, destaco o poema “.Mas não.”. Nele, novamente convoca-se o mais-novo. O ritmo agora aproxima-se da prosa, assemelha-se a uma história sendo contada, tem certo tom das narrativas orais da ancestralidade afrodescendente. Talvez por isso, haja na prosa-poema tantas referências a elementos dessa cultura:

*Pegamos na mão do irmãozinho. Eu disse Vem
cá malungo, vou te mostrar outro espaço. Desses*

em que não se morre sem o máximo de vida, desses em que a serpente é bem mais que arco-íris, desses em que a gente é a 1ª maravilha emprestada aos humanos. O mais-novo veio, olhar atento, dançando esses ritmos de longe que trazemos bem dentro do peito. Irmãozinho bonito como a chuva é de noite e estarmos protegidos. Irmãozinho firmeza furando a voz do inimigo e despetalando estrelas. Irmãozinho Ifá, prevendo as canções do futuro e anunciando os muros caídos na fúria dos litros de luta e de escorpião. Que o nosso mais-novo era assim: aguardava pra ser sábio. Reunia na retina, na rotina e na velhice, as histórias de dormir e de acordar – que vinha juntando nos ossos, na boca, no peito, nos olhos, no sangue do inimigo que talvez corresse em seus braços e morreu um pouco com ele. O nosso malungo, uma noite, surpreso com as balas voando, pegou carona com elas e foi nos olhar do Orum. O nosso mais-novo, agora, tem mais força que nós todos e, do campo lá de fora, do mundinho onde se vive, reúne a lista dos cem e ajunta os que não entraram. Seu axé vela por nós. E nós lhe velamos daqui. Um dia juntamos as forças e praticamos a forra: desforra contra o varejo que planejou nosso fim.

E de hoje em diante nós fomos irmãozinho ter morrido e fingirmos que calamos.

(DINHA, 2013, p. 60-61)

Embora somente a voz do narrador seja ouvida, no texto, o “irmãozinho” está presente, olhar atento. Sua presença não é uma rememoração de quando vivia, mas sinaliza sua influência sobre os vivos, após sua morte, por isso o “pegamos na mão do irmãozinho”, no início, pois “não se morre sem o máximo de vida”. Associado, após a morte, a elementos da cultura afrodescendente, é identificado como malungo, que significa companheiro, camarada, amigo, que era o modo como se tratavam negros que vinham no mesmo navio negreiro, trazidos de África. Também é denominado como Ifá, orixá da adivinhação e do destino e porta-voz de Orunmilá-Ifá, remetendo à religião yoruba. Posto no mundo dos espíritos, o Orum, o mais-novo pode olhar por sua gente e prever as canções do futuro e velar por aqueles que estão no universo físico, o Aiyê. A morte do mais-novo, símbolo de tantas outras mortes tantas de outros mais-novos, não deve enfraquecer a comunidade, que o vela, aguardando o momento de juntar forças e se desforrar do genocídio praticado continuamente contra seus filhos. Para mim, essa “desforra” não significa o embate, de fato, físico, contra aqueles que ocasionam as mortes, por aspectos já apontados anteriormente, mas a desforra estaria no fato de esses entes não serem esquecidos. E a pro-

dução literária de Dinha não os deixa calados, dá-lhes voz e seus gritos ressoam em meio a seus versos, ainda que isso cause fortes efeitos: “Eu sei que sou uma pessoa triste, sabia? Por conta de toda essa realidade. Eu dou risada, eu trabalho, tenho minha família que é show de bola, tudo de bom, sabe? Mas quando eu olho assim em volta de mim eu me sinto péssima”.⁷

Dinha escreve performaticamente. Para Graciela Ravetti, “escreve-se como performer quando a escrita se metamorfoseia no fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspassar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais” (2011, p. 40). Os aspectos suscitados até agora comprovam isso. Gostaria de ressaltar ainda mais citando o último poema do livro, constante da terceira parte, intitulado “Cemitérios Gerais”:

*O nosso tesouro
guardamos
em vilas e jardins.*

*Três anos depois, o Cachorro
cavuca
o osso
termina de nos roubar.*

⁷ Depoimento à autora do trabalho, em entrevista concedida em novembro de 2016.

*Outra família enterra
seu ouro
no mesmo
lugar.*
(DINHA, 2013, p. 81)

O poema sinaliza a banalização das mortes dos “ouros” das famílias desprovidas de recursos financeiros, cujos filhos são enterrados em áreas comuns dos cemitérios e, após três anos, essas covas serão destruídas para acomodarem outros “mais-novos”, a última espoliação de direitos em curso. A metáfora do Cachorro que desenterra os ossos parece representar o último golpe nessas famílias. Ao mesmo tempo, a contradição aí se instaura porque as novas famílias, que também perderam seu ouro, precisam enterrá-lo, perpetuando um ciclo de mortes e sofrimentos.

Os poemas do livro *Onde escondemos o ouro* inserem-se em um contexto de vivência periférica, constituindo-se em leituras sensíveis, trazendo “notícias de dentro da guerra”, exaladas a partir de uma trincheira lírica. Os textos apresentam uma coerência temática e dão passagem aos gritos da autora, em uma escrita simples, porém densa, sintetizando a cosmogonia de Dinha, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras. Neles, a poesia-denúncia intensifica-se a cada verso, a cada página, reverbera contra a imposição de silêncios, pois “Somos fortes. O corte / não põe-nos um

ponto final / A gente começa outra vez” (2013, p. 12).

Beigui assinala que performances “da escrita envolvem o ‘desempenho’ de auto-entendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita” (2011, p. 28). A escrita performática de Allan Santos da Rosa e Dinha é sempre resultado de uma tensão, de um inscrever-se no mundo, desvelando aspectos sociais de uma coletividade periférica. Por meio dos versos de Dinha e das narrativas de Santos da Rosa há vidas metamorfoseadas, inclusive a dos próprios escritores. Santos da Rosa e Dinha, performaticamente, fazem-se sentir em seus escritos, conclamando o leitor a permanentemente escutar a si e a outrem por meio de seus textos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, jan-abr. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>. Acesso em: março 2017.

DINHA. *Onde escondemos o ouro*. São Paulo: Me Parió Revolução, 2013.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e*

a produção artística de Diamela Eltit. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEPXT/denise_pedron.pdf?sequence=1. Acesso em: abril 2017.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROSA, Allan Santos da. *Reza de mãe*. São Paulo: Nós, 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 27/04/2018

**A ABORDAGEM DA TEMÁTICA RACIAL NO ENSINO DA LITERATURA CANÔNICA:
ALGUMAS REFLEXÕES**

**THE APPROACH OF THE RACIAL THEME IN THE
TEACHING OF CANONICAL LITERATURE: SOME
THOUGHTS**

Nara Lasevicius Carreira¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143174

RESUMO: O presente trabalho busca refletir sobre a forma como a temática racial tem sido abordada (quando tem sido) no ensino de literatura pensado para as coleções didáticas de língua portuguesa do Ensino Médio. Para tanto, são trazidos alguns dados encontrados na pesquisa de mestrado em curso a respeito das obras didáticas aprovadas pelo PNLD 2015. A amostra escolhida para este artigo engloba alguns exemplos de periodização literária – de que modo a questão racial aparece em um momento histórico-literário situado no regime escravista e no pós-abolição – e de propostas de atividades que suscitem reflexão acerca do tema. Por fim, é esboçada uma sugestão de trabalho (uma leitura comparada de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e de *Quarto*

¹ Mestranda da Universidade de São Paulo, 2018.

de despejo, de Carolina Maria de Jesus) que possa promover a reflexão sobre novas possibilidades de abordagem na perspectiva de uma educação antirracista.

ABSTRACT: This article reflects on how racial issues have been addressed – when addressed – in the teaching of literature as seen in collections of High School textbooks written in Portuguese. To do so, data found in the author's master's research, still in progress, regarding textbooks approved by PNLD 2015, were assessed. The sample chosen for this article includes some examples of literary periodization – how the racial issue appears in a historical-literary moment in the slave regime and in the post-abolition regime – and of proposals for activities that stimulate reflection on the subject. Finally, a suggestion of work is outlined (a comparative reading of Aluísio de Azevedo's *O cortiço* and Carolina Maria de Jesus' *Quarto de despejo*) that can promote reflection on new possibilities of approach from the perspective of anti-racist education.

PALAVRAS-CHAVE: Currículo; Ensino de literatura; Racismo; Cânone; Coleções didáticas.

KEYWORDS: Curriculum; Teaching of literature; Racism; Canon; Textbook collections.

INTRODUÇÃO

Desde a promulgação da lei 10.639/03, atualizada pela lei 11.645/08, o multifacetado campo da educação tem-se voltado para a discussão teórica e epistemológica da questão étnico-racial nos diversos níveis de ensino, buscando redimensionar seus pressupostos teóricos e metodológicos à luz das discussões por uma educação antirracista.

A tônica dos trabalhos desenvolvidos na área concentra-se, entre outros elementos, na questão do desenvolvimento e da proteção da autoestima de crianças negras no ambiente escolar, o que significa trazer conhecimento sobre a complexa história dos povos africanos e seus descendentes, aquém e além-mar, e incentivar a valorização da estética negra. O que pretendo com este breve trabalho é chamar a atenção para a abordagem da temática racial, de modo geral, e a construção da autoestima, de modo específico, no ensino da literatura canônica no contexto escolar, entendendo a literatura como um território em disputa.

SER NEGRO NA ESCOLA: A “SENSAÇÃO DE ESTRANHEZA”

Ser negro, muitas vezes, me causou uma sensação de estranheza. É uma sensação como se estivesse vivendo, mas não estivesse existindo. Tinha dificuldade de ver isso. Com a

análise é que tenho resgatado isso. Tenho resgatado também memórias. Também vou resgatando coisas que eu não lembrava quando leio romances que tratam de questões raciais. Era como se tivesse apagado. Como se eu estivesse num sono e que fosse acordando. Como se não quisesse dar conta daquilo.

[Depoimento de paciente de clínica de psicanálise, recolhido por Guimarães e Podkameni, 2002]

A fala do paciente, que serve de epígrafe a esta seção, traz uma formulação existencial de forte impacto – “como se estivesse vivendo, mas não estivesse existindo” –, cuja raiz está na experiência escolar, segundo seu relato analisado em artigo de Guimarães e Podkameni (2002). Foi no ambiente de ensino que teve início sua “sensação de estranheza”, gerada pelo mal-estar ao deparar com representações de negros acorrentados, nas aulas de história, e ao constatar que outros alunos negros nunca se sentiam confortáveis para fazer perguntas na sala de aula. O sentimento descrito, sem dúvida, é bastante complexo e de difícil elaboração, tanto pela luta vocabular ao expressá-lo, quanto pela dor que provoca. Talvez possamos dizer que a estranheza sentida por ele estava na constatação de que, numa sociedade racista, ser negro vinha/vem antes de ser

uma pessoa: a experiência escolar não era partilhada da mesma forma entre todos, porque para alguns a cor e o fenótipo eram marcas distintivas inclusive na apreensão dos conteúdos.

Gosto de pensar, portanto, na possibilidade de, por meio do ensino de literatura, oferecer as condições psicossociais favoráveis para a recusa ou o redimensionamento das atribuições marcadas no corpo e na psique dos sujeitos negros.

Em 2015, enquanto escrevia o projeto de mestrado, comecei a dar aulas de literatura no cursinho popular do Núcleo de Consciência Negra na USP, atividade fundamental para a atualização de meus pressupostos teóricos e didáticos em uma perspectiva antirracista.

Quando chegou o momento de abordar o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, uma das obras exigidas para ingresso na Universidade de São Paulo, eu sabia que não seria uma aula fácil, dado que o livro foi escrito no contexto do Naturalismo, doutrina filosófica e literária baseada no racismo científico. Antes de começar, um aluno – negro, como a maioria do público do cursinho – pediu para conversar comigo: disse, com alguma tensão na voz e no rosto, que não conseguiria assistir à aula, pois o livro lhe fazia muito mal. Revelou que não terminara a leitura, pois lhe causava

muita angústia. Eu estava diante de um aluno brilhante, que não encontrava condições de preparar-se a contento para o mais concorrido vestibular do país em razão do conteúdo racista de uma das obras obrigatórias.

Interrompo por ora a reflexão acerca desse episódio para direcionar o olhar a outro lugar: as coleções didáticas de língua portuguesa, notadamente a abordagem feita da literatura canônica no que tange à temática racial.

CONTEXTUALIZAÇÕES HISTÓRICAS E CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO LITERÁRIO NAS COLEÇÕES DIDÁTICAS

No percurso de pesquisa, optei por investigar coleções didáticas para o Ensino Médio aprovadas em uma das edições recentes do Plano Nacional do Livro Didático – PNLD 2015, com o objetivo de contribuir para uma já sólida tradição de pesquisa de materiais didáticos no que concerne ao tratamento das questões étnico-raciais (LEITE, 1950; MELO; COELHO, 1988; JUREMA, 1989; GUIMARÃES, 2002; entre outros) e verificar em que medida se avançou para a construção de novos referenciais e abordagens sobre o negro nos livros didáticos. Como bem aponta Nilma Lino Gomes, ainda antes de sua promulgação, “por mais avançada que uma lei possa ser, é na dinâmica social, no embate político e no cotidiano que ela tende a ser legitimada ou não” (2001, p. 89).

Ainda, a relevância da investigação de livros didáticos

se faz notar quando tomamos, por exemplo, os dados trazidos por Márcia Abreu (2003) a respeito das práticas de leitura no Brasil. Constatou-se que o contato das classes C, D e E com a leitura se restringe, no mais das vezes, a livros didáticos e religiosos. Deste modo, torna-se essencial, além de pensar em políticas públicas de promoção à leitura, a elaboração de repertórios, disponibilizados nos materiais didáticos, que contemplem a diversidade de produções e dos públicos aos quais são dirigidos. O exame parcial das coleções em foco trouxe à tona elementos preocupantes:

- embora os materiais sejam avaliados – e aprovados – por um edital nacional, a totalidade das obras é escrita por autores paulistas, vinculados a universidades de seu estado. Isso interfere fortemente na seleção de textos, nos exemplos dados, nas propostas de atividades;

- as rubricas ao educador demonstram que o *aluno imaginado* pelos autores compartilha, na maioria dos casos, das mesmas origens e trajetórias daqueles responsáveis pela confecção (ou produção) do material.

Começamos a esboçar a compreensão de que o livro didático faz parte de um sistema educacional cujo currículo ainda está baseado nos interesses das classes dominantes. Quando consideramos que tais classes têm cor, é possível a proposição de que nossos referenciais pedagógicos são parte da estrutura social engendrada pela branquitude. Manter o padrão branco no centro do imaginário alimentado pelo currículo e traduzido nos materiais didáticos é uma

forma de silenciar as vozes contra-hegemônicas que buscam uma real democracia racial – e o silêncio, como bem apontado por Maria Aparecida Silva Bento (2014, p. 39), é “o fiel guardião dos privilégios”.

Olhando para as nove coleções didáticas analisadas (ver relação nas Referências), constatou-se que dos 3.252 textos literários totais, apenas 322 (9,90%) são de autoria negra e/ou tratam de temática racial dentro da produção brasileira, o que demonstra uma sub-representação dessa literatura no repertório.

O que os números dizem traz à tona a impressão de que, desde a lei 11.645/08, a reformulação dos materiais didáticos parece limitar-se a “cumprir a cota” da abordagem dessas questões – como se a lei estabelecesse uma “cota”, e não uma renovação dos pressupostos teórico-didáticos, dos repertórios e seus usos. Sem uma reflexão cuidadosa a esse respeito, a inserção dos textos para os quais nos dirigimos resulta, no mais das vezes, em um multiculturalismo acrítico, que pinta a tão falada diversidade com as cores do exótico e do curioso, ou resulta em uma postura de mera observação, sem interesse no diálogo, muito menos na exposição de tensões e conflitos.

Ronald Glass (2012), ao analisar as diferentes manifestações do racismo e do antirracismo na sociedade, traz

um conceito importante para o debate: a *sensibilidade racial*. Diferentemente da supremacia racial (“*raça diz tudo*”) e da cegueira racial (“*raça diz nada*”), essa modalidade de pensamento racial tem uma superfície bonita e humanizante, porém pode estagnar um processo concreto de *destruição* da noção de raça. Explicando: o discurso da sensibilidade racial afirma que “raça diz coisas positivas”, o que é uma postura inicialmente desejável para que se comece a olhar para indivíduos racializados de maneira positiva. Pensando no contexto escolar, significa valorar positivamente as contribuições dos grupos racializados para a cultura – o que é necessário e urgente –, mas torna-se problemática na medida em que, com isso, pretende-se escamotear o tensionamento das dinâmicas raciais.

Para ilustrar, consideremos uma situação em que se deseja promover em sala de uma aula um olhar positivo sobre características estéticas comuns às pessoas negras. A depender da faixa etária, é possível levar obras infanto-juvenis, como *O mundo no black power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira, ou poemas de Cuti e Cristiane Sobral, por exemplo, que abordam a temática da estética negra. Se a discussão encerra na valorização dessa estética, sem debater os mecanismos de inferiorização sofridos por quem possui aquele fenótipo, não há questionamento crítico da branquitude, protegida por enunciados sociais como “somos todos iguais” (disso pode resultar uma atividade – “racialmente sensível” – de “fantasiar” os alunos não-negros

com perucas que imitem o cabelo crespo, por exemplo, numa suposta celebração da diversidade). Nas palavras de Glass,

As escolas procuram cultivar a competência transcultural e preservar a diversidade como recurso para o desenvolvimento individual e social. Entretanto, embora construtivas, essas abordagens se voltam para o pluralismo e para as diferenças raciais por meio de lentes cor-de-rosa. Elas geralmente falham ao abordar os conflitos entre e dentro dos grupos, deixando de examinar como esses conflitos impactam a organização social, educacional, econômica e política da nação (Nieto, 2004). [...] O fato é que os grupos raciais e étnicos não competem numa mesma posição em arenas públicas neutras. Ademais, a educação multicultural racialmente sensível deixa de abordar as tensões persistentes geradas pelos esforços para moldar a coesão social-nacional, embora respeitando e mantendo também as particularidades da diversidade cultural e racial (Appiah, 1997); ela obscurece, no interesse da civilidade e da paz na sala de aula, as políticas de reconhecimento e a posição política subjacente a ela. (GLASS, 2012, p. 896)

A fim de melhor ilustrar o que está sendo discutido, vejamos alguns casos exemplares da análise das coleções didáticas.

O ALUNO IMAGINADO

Em uma das coleções,² no contexto da análise do Pré-Modernismo são postos para discussão um fragmento d'O *mulato*, de Aluísio Azevedo (sem qualquer reflexão sobre o termo, como também deixa de ocorrer em outros momentos em que o romance é trabalhado no volume), o poema "erro de português", de Oswald de Andrade, e a canção "Brasil", de Cazuza. A atividade proposta é escolher uma "personagem" dos textos e escrever um depoimento em 1ª pessoa, "relatando sua realidade, de forma crítica". Chama a atenção a rubrica ao professor:

A atividade leva o aluno a identificar, nos três textos da seção, as personagens que servem de veiculação da crítica social dos autores: Raimundo (o mulato), os índios e portugueses, e um marginalizado urbano. É importante ressaltar que, embora em localidade e épocas distintas, essas personagens fazem parte de grupos

² Coleção I. Ver Referências.

que sofrem exclusão e opressão. O exercício, nesta atividade, é colocar-se no lugar de alguém que faça parte desses grupos de excluídos e analisar/relatar a sua realidade desse ponto de vista, e não de uma terceira pessoa, cuja perspectiva é crítica, mas mais distanciada. Seria interessante mencionar aos alunos o livro Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus, uma catadora de papel que relata seu cotidiano de forma pungente. Além disso, várias letras de rap também fazem essa abordagem da opressão sob o ponto de vista dos oprimidos. (p. 26)

Parece implícito que ao orientar o aluno a “colocar-se no lugar” do oprimido infere-se que ele não faz parte desse grupo, o que sugere a reflexão acerca do aluno imaginado no processo de elaboração do material didático. Além disso, verifica-se, infelizmente, a insistência em tratar Carolina de Jesus como uma catadora de papel que fez um “relato”, e não uma escritora.

Ao final do capítulo que aborda o romance de 1930, discute-se “a consciência do subdesenvolvimento brasileiro”, relacionando os romances *Vidas secas* e *Capitães da areia* com *Cidade de Deus* e *Capão pecado*. Há um trecho deste último, reproduzido a seguir, que é vinculado a uma imagem de um menino de rua – negro – em São Paulo, 2011:

Rael não conseguiu rezar, pois no bairro a lei da sobrevivência é regida pelo pecado; [...] Rael tentou se concentrar em Deus, mas pensou no que seria o céu... teria periferia lá? [...] Rael chegou à conclusão mais óbvia: aqui é inferno, onde pagamos e estamos pagando, aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. (FERRÉZ, 2000, p. 54)

A atividade consiste em escrever um artigo de opinião criticando a situação retratada na foto, usando na argumentação as referências citadas (p. 110). Pode-se afirmar que tal proposta de exercício reforça o lugar tão-somente político dessas produções, obnubilando seu caráter artístico. Além disso, a escolha da imagem de um menino negro em situação de rua, desnecessária para a reflexão exigida, acaba por tornar-se uma espécie de fetichização do sofrimento negro, o que penetra no imaginário do componente branco da comunidade escolar e afeta a autopercepção do componente negro, reduzindo sua experiência à vulnerabilidade. Como bem aponta bell hooks,

O excessivo foco em imagens “realistas” tem permitido que a mídia identifique a experiência negra com o que é mais violentamente depravado, empobrecido e brutal. Essas imagens ainda

são vistas como único aspecto da vida da população negra. Mesmo que isso seja a norma em bairros marginalizados, elas não representam a verdadeira realidade da experiência negra, que é complexa, multidimensional e diversa. Por que a imagem de uma menina maltratada, viciada em crack, é mais “real” que a imagem de uma mãe solteira que recebe algum auxílio social e participa de cursos em escolas em um esforço para transformar sua vida? Ambas as imagens refletem realidades que eu conheço, pessoas que eu conheço. O fato é que o racismo, o sexismo e o elitismo juntos encorajam os indivíduos a assumirem que imagens negativas são mais “reais”. Indivíduos que abordam a negritude a partir dessa imagem distorcida investem em apresentar a imagem negativa como norma. Por isso, promovem, perpetuam e sustentam sistemas de dominação baseados em classe, raça e gênero. (HOOKS, 2001, p. 48)

A TEMÁTICA RACIAL NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DAS COLEÇÕES DIDÁTICAS

Verifica-se, em linhas gerais, uma escamoteação de nossa realidade racial no tratamento de movimentos literários desenvolvidos em períodos com intensificação dos

conflitos raciais, ou mesmo um apagamento das contribuições da literatura negro-brasileira quando da discussão a respeito do que seja literatura, das diferenças entre oralidade e escrita, e, principalmente, do papel humanizante da literatura.

De modo geral, nas coleções a questão racial é limitada ao escravismo; ora, além de reduzir a história de um povo a um trágico episódio, este não é abordado em sua complexidade, e muitos menos se discutem os contrapontos, como as diversas formas de resistência da população escravizada e dos negros livres, inclusive aquelas ligadas à apropriação do discurso (citemos, por exemplo, a produção literária de Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis e a produção epistolar de centenas de escravizados que lutavam por liberdade, como Esperança Garcia). No trabalho de Ana Lúcia Silva Souza sobre letramentos (2011), são evidenciados os processos de disputa pelo discurso que acabam apagados, o que é reforçado em um contexto escolar de hegemonia cultural.

Sem o domínio do lugar de produção linguística, a palavra também escravizada é transformada não apenas em silêncio, “mas na ausência da palavra, da palavra enquanto criação ideológica” (Moysés, 1995). Nesse contexto em que a língua portuguesa é a oficial, ser branco ou ser negro é fator decisivo para a atribuição de valor

a uma memória oral, para poder compartilhar, produzir e veicular um discurso com e sobre determinada história. (SOUZA, 2011, p. 39)

Focalizando uma das coleções³, na análise do Romantismo o aspecto racial é levantado tão somente na terceira geração, considerada de cunho social: “os poetas dessa geração abandonam o individualismo e denunciam o horror em que vivem os escravizados. Defendem a liberdade, simbolizada pela imagem do condor, ave que voa a grandes alturas – daí essa fase ser conhecida como condoreirismo” (p. 109-110).

Menciona-se “poetas”, mas no livro somente é abordado Castro Alves. Eis um momento oportuno para pensar o lugar que esse autor ocupa na cultura escolar: sem uma discussão crítica sobre o cânone e a formação da literatura brasileira, Castro Alves permanece num lugar de centralidade, quando não de exclusividade, no que diz respeito à dita literatura abolicionista.

David Brookshaw (1983) é referência importante para relativizar essa produção literária e apontar seus problemas. Quando analisa a construção dos estereótipos sobre o negro, identifica na obra de Castro Alves a recorrência da ideia de que, embora clamasse contra a barbárie da escravidão, esta seria consequência do destino amaldiçoado

³ Especificamente o volume 2 da Coleção A. Ver Referências.

dos negros, “os descendentes de Caim que tinham sido expulsos do Jardim do Paraíso para ‘as areias ardentes da África’” (p. 37), como Brookshaw aponta no famoso poema “Vozes d’África”. E continua: “como a maioria dos populistas, Castro Alves tratava o tema do oprimido a partir do ponto de vista da classe a que pertencia: com uma mistura de idealismo e medo” (p. 38). Ora, por que não indicar, no material didático, as limitações de sua poética? Ainda, por que não trazer outras perspectivas contemporâneas a ela?

Os problemas continuam na análise do Realismo:

Segundo Império brasileiro (1841-1889) foi um período de muita riqueza para os grandes comerciantes e fazendeiros. Aclamado imperador, dom Pedro II assumiu o governo com apenas 14 anos. O país vivia um momento de paz, que favorecia os interesses da classe dominante, representada pelos proprietários rurais. [...]

A base, porém, ainda era a mão de obra escrava. Isso colocava muitos intelectuais em uma situação incômoda: como aceitar um enriquecimento e um progresso que se fundamentavam na exploração desumana de parte da população? Assim, as ideias antiescravocratas foram algumas das motivações dos escritores da época, que viviam um momento de grande influência de

correntes liberais, republicanas, científicas, passando a negar o espírito romântico e buscando novas formas de exercer a literatura. (p. 156)

Este pequeno fragmento pode disparar questionamentos importantes: como é possível haver um “momento de paz” em um país movido pela escravidão? As “ideias antiescravocratas” de autores inspirados pelas correntes científicas da época foram originadas da preocupação com a “exploração desumana de parte da população”? Perde-se a oportunidade de trazer à tona o debate em torno do estímulo à imigração europeia, fundamental para o projeto de branqueamento do país: o “imigrante ideal” teria a missão de “agente e introdutor de progresso e civilização” (AZEVEDO, 1987, p. 61). Brookshaw, ao analisar o conto “Ban-zo” (1927), de Coelho Neto, identifica ali a manifestação do ódio que o ex-escravizado – nostálgico da escravidão (!) – sentiria pelo imigrante europeu: “Colocar o negro contra o estrangeiro era uma maneira, premeditada ou não, de dividir a responsabilidade e de dirigir a hostilidade contra um terceiro grupo” (1983, p. 61).

Na apresentação do Pré-Modernismo (p. 292-294), não é discutido o pós-abolição a partir da perspectiva da população negra, que não foi integrada ao novo sistema político e econômico: “Com a urbanização e a reforma dos centros das grandes cidades, os habitantes mais pobres, obrigados a sair das ruas centrais, foram empurrados para

bairros mais periféricos, o que deu origem às favelas” (p. 292). Uma ausência que carrega significados: não há racialização do debate. Como não chamar a atenção para o uso de mão de obra europeia quando havia um imenso contingente de ex-escravizados que poderiam ser incorporados à nova economia? Quem são os “habitantes mais pobres”, migrantes compulsórios? Eles não figuram em obras literárias? Onde está Lima Barreto?

COMO A CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO PODE SER: POSSIBILIDADES DE ENSINO DE LITERATURA EM PERSPECTIVA COMPARATISTA

Após esse breve percurso pelos livros didáticos em voga, volto à angústia de meu aluno, três anos atrás, quando da leitura (interrompida) d’*O cortiço*. À época, não dispunha das ferramentas adequadas para, com ele, enfrentar a situação; o que me era possível era tentar criar um ambiente de acolhimento para que pudéssemos nos aproximar da obra de maneira cuidadosa e sensível, lidando juntos com as feridas que ela fazia viver. Passados três anos de intenso estudo e debate, havia chegado novamente o momento do ano letivo de abordar o livro.

Algo constatado na análise das coleções didáticas foi o modo isolado de inserir a questão racial no todo da obra; os textos literários que tocassem o tema de alguma forma não constituíam uma relação orgânica com os outros

textos, como se raça não fosse estruturante em nossa sociedade. Deparei diversas vezes com a mesma pergunta em minha mente: por que x texto/autor não foi aproveitado nessa discussão a respeito de y? Assim, quando eu preparava a aula a respeito d'O cortiço, pensei em oferecer um contraponto para alguns dos aspectos mais complicados da obra de Aluísio Azevedo – o determinismo social e a animalização dos comportamentos humanos. Quando levamos em conta que a maior parte das personagens do romance é de origem pobre e negra, a carga ideológica desses aspectos não pode passar despercebida ou como mero elemento estilístico. A solução encontrada – e é apenas uma das soluções possíveis – foi comparar trechos d'O cortiço com fragmentos de Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus. A seguir, transcrevo alguns dos respectivos excertos utilizados:

E por tal forma foi o taverneiro ganhando confiança no espírito da mulher, que esta afinal nada mais resolvia só por si, e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio. Por último, se alguém precisava tratar com ela qualquer negócio, nem mais se dava ao trabalho de procurá-la, ia logo direito a João Romão. Quando deram fé estavam amigos. Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo

com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua. (AZEVEDO, 2011, p. 7)

Que suplício catar papel atualmente! Tenho que levar minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem horas que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo.

Refleti: preciso ser tolerante com meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar. (JESUS, 1982, p. 19)

Eu deixei o leito às 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeiam. Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as

qualidades. É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.

Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama.

As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários. (JESUS, 1982, p. 35)

Contrapor a perda de autonomia de Bertoleza, personagem negra a que se refere o narrador no trecho de Azevedo, com a reflexão de Carolina tem o poder de não apenas oferecer um contraste importante para desnaturalizar a ideia escravagista da docilidade do sujeito negro, mas principalmente para demonstrar a possibilidade real de, mesmo em meio à miséria, ser o sujeito de sua própria vida.

Assim, propusemos um olhar para as escolhas lexicais de cada obra, que deixam entrever o conteúdo simbólico dos discursos: por exemplo, comparamos excertos como “nada mais resolvia só por si e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio”, d’*O cortiço*, que ajudam a construir a alienação de Bertoleza, com “Eu deixei o leito às 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeiam. Deixei o leito para escrever”, na obra de Carolina de Jesus. Aqui, a escrita oferece a possibilidade da fantasia em meio ao cotidiano

árduo, contudo sem converter-se em alienação, como mostra no parágrafo imediatamente seguinte: “Como é horrível pisar na lama”.

A ação instintiva, portanto animalizada, de Bertoleza também foi contraposta, em nossa leitura, com a luta interna de Carolina, que, caminhando sobre a linha tênue da sobrevivência, busca a ação raciocinada: “Tem horas que revolto-me. Depois domino-me”; “Refleti: preciso ser tolerante com meus filhos”. O movimento duplo deste conflito – revolta e reflexão – é elemento poderoso na humanização da personagem.

Deste modo, a atividade comparativa possibilitou aos estudantes um contraponto importante ao que se costuma estudar da literatura pré-vestibular não apenas no que se refere a forma e conteúdo, como exemplificado na leituras dos trechos, mas também na compreensão da literatura como sistema: poder ver no *texto literário* os tensionamentos que, quando muito, aparecem somente como detalhe em uma proposta de ensino de literatura que atua, na verdade, como ensino da *historiografia* literária.

Seja pelo enfrentamento das agruras cotidianas de uma pessoa marginalizada, seja pela entrega ao sonho, o exemplo da literatura de Carolina de Jesus é paradigmático para pensarmos outras configurações curriculares, contrabalançando o cânone branco, masculino, economicamente privilegiado, a fim de trazer as vozes da alteridade. Tal tarefa significa, na prática, cumprir o papel humanizante da lite-

ratura – tendo em vista que o literário, muitas vezes, pode desumanizar –, numa recusa, porém, de um multiculturalismo acrítico: alteridade não representa apenas a diversidade, mas também o conflito, dois lados de uma mesma moeda corrente da sala de aula.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Os números da cultura. In: RIBEIRO, Vera Masagão (Org.). *Letramento no Brasil: reflexões a partir do INAF 2001*. São Paulo: Editora Global. 2003.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. CARONE. Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (organizadoras). *Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983.

GLASS, Ronald D. Entendendo raça e racismo: por uma educação racialmente crítica e antirracista. *R. bras. Est. pedag.*, Brasília, 93 (235), p. 883-913, set.-dez. 2012.

GOMES, Nilma Lino. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org.). *Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001.

GUIMARÃES, Marco Antônio Chagas; PODKAMENI, Ângela Baraf. BATISTA, Luís Eduardo; WERNECK, Jurema; LOPES, Fernanda (Orgs.). *A saúde da população negra*. 2. ed. Brasília, 2012, p. 224-239.

HOOKS, bell. The issue of self love. In: _____. *Salvation: black people and love*. New York: Harper Collins, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

**COLEÇÕES DIDÁTICAS PARA O ENSINO MÉDIO APROVADAS
PELO PLANO NACIONAL DO LIVRO DIDÁTICO 2015**

ABAURRE, Maria Bernardete B.; ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentidos*. São Paulo: Editora Moderna, 2015. (Coleção I)

AMARAL, Emilia; FERREIRA, Mauro; LEITE, Ricardo Silva; ANTONIO, Severino. *Novas palavras*. São Paulo: Editora FTD, 2015. (Coleção F)

BERGAMIN, Cecília; GONÇALVES-SANTA BÁRBARA, Marianka; MARTINS, Matheus; BARRETO, Ricardo Gonçalves. *Língua Portuguesa: ser protagonista*. São Paulo: Edições SM, 2015. (Coleção B)

CAMPOS, Elizabeth; CARDOSO, Paula Marques; ANDRADE, Silvia Leticia. *Viva Português*. São Paulo: Editora Ática, 2015. (Coleção A)

CEREJA, William; COCHAR, Thereza. *Português: linguagens*. São Paulo: Atual Editora, 2015. (Coleção H)

FARACO, Carlos Alberto. *Português: língua e cultura*. São Paulo: Base Editorial, 2015. (Coleção C)

HERNANDES, Roberta; MARTIN, Vima Lia. *Língua*

portuguesa. São Paulo: Editora Positivo, 2015. (Coleção D)

FARACO, Carlos; MOURA, Francisco Marto; MARUXO JR., José Hamilton. *Língua portuguesa: Linguagem e interação*. São Paulo: Editora Ática, 2015. (Coleção E)

SETTE, Graça; TRAVALHA, Márcia; STARLING, Rosário. *Português: linguagem em conexão*. São Paulo: Editora Leya, 2015. (Coleção G)

Submissão: 06/02/2018

Aceite: 11/04/2018

O ENFRENTAMENTO COTIDIANO DO SILÊNCIO: ESCRITA DIARÍSTICA E HOMOSSEXUALIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA, OS DIÁRIOS DE LÚCIO CARDOSO, WALMIR AYALA E HARRY LAUS

THE EVERYDAY CONFRONTATION OF SILENCE: DIARY AND HOMOSEXUALITY IN BRAZILIAN LITERATURE, THE DIARIES OF LÚCIO CARDOSO, WALMIR AYALA AND HARRY LAUS

Daniel da Silva Moreira¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143335

RESUMO: O objetivo deste texto é, em primeiro lugar, explorar a relação, antiga e constante, entre a homossexualidade e o silêncio. Num segundo momento, o intuito é mostrar como os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, escritos no Brasil dos anos de 1960, foram os primeiros textos literários autobiográficos brasileiros a lidarem com a tensão entre a vida pública e a vida privada, tensão advinda, em grande parte, do modo como a expressão da homossexualidade sempre foi silenciada ao longo da história.

¹ Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: moreiradsm@gmail.com.

ABSTRACT: The aim of this text is, in the first place, explore the old and constant relation between homosexuality and silence. As a second step, the objective is to show how the diaries written by Lúcio Cardoso, Walmir Ayala and Harry Laus, in Brazil during the 60's, were the first literary autobiographical texts to deal with the tension between public and private lives, a tension resulting, mostly, from the way how the expression of homosexuality was silenced along the history.

PALAVRAS-CHAVE: Homossexualidade; silêncio; censura; diário; literatura brasileira.

KEYWORDS: Homosexuality; silence; censorship; diary; Brazilian literature.

UMA ESCRITA/EXISTÊNCIA IMERSA EM SILÊNCIO (E CENSURA)

 associação entre silêncio e homossexualidade é antiga e constante. Desde há muitos séculos na maior parte das sociedades ocidentais o sujeito homossexual e suas vivências vêm sendo sistematicamente ignorados ou tornados invisíveis, um processo especialmente nítido no campo das representações culturais. Como propõe Joseph Cady, no verbete *Censorship* [Censura], de *The gay and lesbian literary heritage* [O patrimônio literário gay e lésbico]:

A cultura tradicional geralmente tentou tornar a homossexualidade totalmente silenciosa, o que se reflete no duradouro estigma de sua “indizibilidade”. A mais famosa expressão dessa noção na história gay é provavelmente a referência de Oscar Wilde ao amor homossexual como “o amor que não ousa dizer seu nome” no primeiro de seus julgamentos de 1895, uma frase que ele tomou do poema de Lord Alfred Douglas, de 1894, “Two Loves” [Dois amores].² (CADY, 1997, p. 151, tradução minha)

Assim, pode-se perceber que até mesmo um dos modos mais frequentes de se referir à existência do amor homossexual se dá pela sua não-nomeação, como se a mera enunciação da palavra já representasse um perigo, materializando aquilo que se deseja tão veementemente ocultar. Cady menciona que a primeira referência à homossexualidade na língua inglesa, num livro do século XII, já teria sido feita dentro de um contexto em que se destaca seu caráter “ignominioso e inexprimível” (CADY, 1997, p. 151), prática que se estenderia no tempo até o “don’t ask, don’t tell” [não

² No original: “Traditional culture has typically tried to render homosexuality totally silent, as reflected in the long-standing stigma of homosexuality’s “unspeakableness”. The most famous expression of this notion in gay history is probably Oscar Wilde’s reference to same-sex love as “the love that dare not speak its name” in the first of his 1895 trials, a frase he took from Lord Alfred Douglas’s 1894 poem, “Two Loves”.”

pergunte, não conte], adotado até poucos anos atrás pelo exército dos Estados Unidos para proibir seus funcionários de discriminarem ou assediarem homossexuais não-assumidos ao mesmo tempo que claramente impedia gays, lésbicas e bissexuais assumidos de se engajarem no serviço militar. O autor vai defender ainda a tese de que esse processo de apagamento, no terreno da cultura, emprega a censura, ao longo da história, como sua mais frequente ferramenta, o que incluiria desde a autocensura, feita por parte de autores que têm consciência do perigo de serem abertamente homossexuais, até a censura advinda do mundo acadêmico, que se recusaria reiteradamente a incluir em manuais e antologias qualquer informação referente à orientação sexual de autores gays, mesmo quando essa orientação desempenha um papel fundamental para a leitura de seus textos (CADY, 1997, p. 152-156). Todas as práticas de censura em relação à homossexualidade seriam perceptíveis, como já se sugeriu, através da linguagem, uma vez que, segundo o autor, não vai ser quando uma sociedade possui uma expressão muito precisa ao tratar a homossexualidade que será possível perceber sua sensibilização pelo tema, mas,

Pelo contrário, essa evidência sugere paradoxalmente que o próprio silêncio é a primeira linguagem para a homossexualidade numa cultura tradicional e que a falta de terminolo-

gia de uma cultura para a homossexualidade pode, na verdade, ser um sinal da consciência que aquela cultura possui da homossexualidade. (CADY, 1997, p. 156, tradução minha)

Desse modo, conclui-se que a situação preferida pela cultura tradicional para a homossexualidade seja o silêncio, que se impõe como a primeira maneira encontrada por uma sociedade – obviamente aqui fala-se de sociedades judaico-cristãs ocidentais – para lidar com a consciência de que existe o amor pelo mesmo sexo. Não por acaso, Cady consegue identificar, em mais de uma dezena de autores, processos de censura e autocensura sofridos por suas obras em razão da tematização da homossexualidade. Cita tanto autores que tiveram suas obras completamente mutiladas de quaisquer menções à homossexualidade por editores posteriores às suas épocas, como Platão, Michelangelo e Shakespeare, quanto um grande número que ainda em vida viu seus textos sendo alterados – ou teve o próprio autor que alterá-lo – para assegurar sua publicação, é o caso de nomes tão diversos quanto Walt Whitman, Lord Alfred Tennyson, John Addington Symonds, May Sarton, Lord Byron, Gertrude Stein, D. H. Lawrence, Marcel Proust, André Gide, Charles Baudelaire, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gennady Trifonov etc.

No Brasil, ou mais propriamente na língua portuguesa, é possível encontrar um paralelo bastante significativo

com o apagamento linguístico do homossexual, uma vez que a forma mais corrente de nomear a homossexualidade durante o período colonial era justamente “pecado nefando”. Empregado especialmente pelos inquisidores, o adjetivo “nefando” vem do latim nefandus, -a, -um, significando “ímpio, nefando, abominável, horrível, horrendo, detestável, execrável”, mas com uma conotação bastante específica no sentido de “aquilo que não é digno de ser mencionado” (Cf. SARAIVA, 2006, p. 773). Um silenciamento que vai ecoar na “conspiração de silêncio” identificada por João Silvério Trevisan (2007, p. 256) na recepção à temática e à autoria homossexual no Brasil. O autor elenca um grande número de escritores brasileiros que eram gays e de alguma forma tematizaram a homossexualidade em suas obras, ou mesmo autores que, mesmo sendo heterossexuais, tocaram no amor entre iguais; em comum todos eles vão ter o pesado silêncio que a crítica, a academia e mesmo os leitores vão impor sobre essa dimensão de suas vidas e escritas.

Diante do reconhecimento desse verdadeiro sistema organizado em torno de calar quaisquer expressões da homossexualidade ao longo da história, uma das principais ações adotadas tem sido, desde o nascimento dos movimentos de direitos dos homossexuais, realizar uma releitura do passado em busca de ícones gays e lésbicos que possam servir a reconstituir as vozes que teriam sido silenciadas. James N. Green, em ensaio sobre a questão, afirma que “Uma tendência na produção histórica durante as

décadas de 70 e 80 era a procura de heróis ou figuras famosas do passado, com o objetivo de provar que eles eram homossexuais para reforçar o sentimento do orgulho de ser homossexual.” (GREEN, 1999, p. 872). Assim, reescrever a história reabilitando figuras gays, antes completamente esquecidas ou destituídas de tudo aquilo que poderia identificá-las como pertencentes a uma minoria, serviria a fazer os homossexuais do presente perceberem que não são uma aberração ou resultado de uma decadência social, mas sim que estão ligados a algo que sempre existiu, que faz parte do comportamento humano como um todo.

Todavia, no Brasil, tal iniciativa vai esbarrar numa profunda resistência a “retirar do armário” grandes nomes da cultura nacional. Green demonstra essa situação através de um caso que é emblemático, o de Mário de Andrade. O autor conta a história de uma visita que teria feito ao IEB da USP onde, em conversa com uma pesquisadora especialista em sua obra, aludiu à sexualidade de Mário, dizendo que gostaria de incluí-lo num livro sobre a homossexualidade brasileira, mas que não tinha sido capaz de encontrar muitas informações sobre o assunto. A reação da pesquisadora foi declarar: “Eu acho que não tem nada a ver investigar a vida particular dele.” (GREEN, 1999, p. 872). Sua interlocutora não pareceu convencida mesmo com Green tentando argumentar que se investiga a vida privada de uma figura como Oswald de Andrade, que se fala bastante sobre a influência que as mulheres com quem esteve – como Tarsila

do Amaral e Pagu – exerceram sobre o percurso de sua obra, e que, portanto, seria estranho que algo semelhante ainda permanecesse impensável para Mário. A conclusão que o autor retira do episódio que vivenciou é bastante esclarecedora sobre o duplo padrão com que a sociedade brasileira lida com a homossexualidade:

A moral desta história é simples. A orientação sexual de certas personalidades famosas da cultura ou história brasileiras, como Mário de Andrade, é considerada uma coisa privada, não se toca nesse assunto, mas as aventuras sexuais de outros como Oswald de Andrade, Jorge Amado e Gilberto Freyre são considerados elementos importantes para entender aspectos da produção artística ou intelectual deles. Esta defensora da imagem pública de Mário de Andrade como pessoa que não tinha desejos sexuais ou uma vida privada complicada, apenas reflete uma atitude hegemônica sobre gays e lésbicas brasileiros, ou seja, “Pode fazer o que você quiser dentro de quatro paredes, mas não diga nada a ninguém”. (GREEN, 1999, p. 873-874)

Em primeiro lugar, o autor marca muito bem a questão do abismo que existe, desde há muito, entre as esferas pública e privada das vidas de homossexuais, a já bastante

repisada ideia de que tudo pode estar bem, de que tudo pode ser aceito, desde que permaneça entre quatro paredes mostra bastante bem essa forte dualidade. Contudo, a literatura é um ato social, pode até ser feita de si para si mesmo, entre quatro paredes, mas via de regra aquele que escreve quer ser publicado e lido, quer se inserir no mundo através da palavra. Esse caráter social da escrita torna-se ainda mais significativo no caso da escrita autobiográfica – que destaco por ser ela que tomarei como objeto de análise no presente texto –, que coloca em cena uma identificação entre narrador, personagem e autor (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 14). Sendo assim, seria possível uma autobiografia homossexual – ou gêneros adjacentes, como diários, memórias etc. – numa cultura em que esse tipo de vivência não pode acessar a esfera da vida pública? É bastante relevante a constatação feita por Green de um quase generalizado desinteresse pelo estudo da relação entre homossexualidade e literatura, ao passo que a sexualidade (desde que heterossexualidade) seja ponto sempre presente em discussões sobre a obra de autores como Oswald de Andrade. Essa noção é fundamental para se entender o lugar do autor homossexual (e mesmo de quaisquer tipos de minorias) dentro da literatura brasileira. As quatro paredes devem ser erguidas imediatamente em torno da vida privada de um autor ao mínimo indício de sua homossexualidade, é preciso ter cautela, dizer que alguém é ou foi gay equivale a uma calúnia, capaz de inquietar a família de

um autor, de conspurcar seu bom-nome, talvez mesmo sua obra. A representação simbólica, subjetiva, a participação na dita alta cultura sempre foi um passo grande demais, o recomendado seria a negação de sua existência e de suas experiências, seria silenciar o máximo possível, guardar indissociado da homossexualidade o nome do autor que se estuda, mesmo quando seus escritos transbordam de referências homoeróticas, quando ele mesmo tematiza essa dimensão de sua vida em sua literatura. Concluindo, parece haver no Brasil uma regra não escrita, mas tradicionalmente respeitada, que recomenda que se guarde silêncio sobre a homossexualidade de um autor, até mesmo quando ele próprio busca abordá-la em sua obra. A consequência dessa imposição constante de silêncio e invisibilidade é, como seria possível prever, mais silêncio e invisibilidade. Isso talvez explique porque autores gays brasileiros não tenham se disposto a enfrentar tamanhos obstáculos, escrevendo sobre o assunto e arriscando suas obras e suas vidas públicas. É assim que, no país em que se escreveu e publicou o *Bom crioulo*, considerado por muitos como sendo o primeiro texto literário ocidental a tratar da temática do amor homossexual sem subterfúgios ou mascaramentos (TREVISAN, 2009, p. 17), essa obra continuou por um longo tempo sendo apenas uma exceção, além de ficcional e escrita por um autor heterossexual, e não tenha surgido no Brasil, logo no início do século XX, como em outras partes do mundo, o equivalente de um André Gide, de um Oscar Wilde ou

de um Henry David-Thoreau. O homossexual permaneceu, dessa maneira, às margens do cânone literário brasileiro durante a maior parte da história cultural do país.

ROMPENDO SILÊNCIOS

Contudo, entre o fim dos anos de 1940 e o início dos anos de 1960, três autores brasileiros – Lúcio Cardoso (1912-1968), Waldir Ayala (1933-1991) e Harry Laus (1922-1992) – ousaram, pela primeira vez, romper a longa tradição de silenciamento do homossexual na literatura brasileira e o fizeram a partir de sua escrita diarística, isto é, sob uma perspectiva da primeira pessoa, o que aumenta consideravelmente o risco e a ousadia desse ato. A eleição do diário como gênero de expressão por esses três autores se deve, em parte, ao modo como essa prática se coloca a serviço de suas vidas e de suas obras literárias, articulando-se como um espaço seguro de construção de uma determinada imagem de si, permitindo a elaboração de um perfil que, de acordo com os objetivos, vivências e condições de seus autores, privilegia ou oculta traços do sujeito. O diário permite a Cardoso, Ayala e Laus a criação de um espaço de auto-hospitalidade capaz de acolher, sem as regras e preconceitos do mundo exterior, um discurso da margem, nesse caso, o da homossexualidade. Se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de representações simbólicas, o

diário permite que o sujeito se veja como tal e, ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo, adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica. Assim, a escrita diarística possibilita reafirmar dia após dia o compromisso com o emprego das próprias palavras na construção de uma identidade que não teria espaço fora dela. A escolha da escrita diarística está relacionada, também, à afinidade que esses três autores desenvolveram com a escrita de alguns autores franceses, como Marcel Jouhandeau, Julien Green e, em especial, André Gide. Muito mais do que um modelo textual para a própria escrita, Gide e os outros autores de escritos de si vão emergir como símbolos de uma postura diante do mundo e da escrita, representando um modelo emblemático, tanto no que tange à temática abordada (seu desejo e suas experiências homossexuais) quanto na seleção de um gênero supostamente “menor”, alçado à categoria de gênero “maior” à época em que os autores começam a manter seus diários com maior constância (Gide tem seus diários publicados em 1939 na *Bibliothèque de la Pléiade* e em 1948 recebe o Nobel). Nesse processo, o autor consagrado tem a função de tornar os caminhos menos difíceis, fornecendo uma forma de expressão possível para a homossexualidade. Assim, Cardoso, Ayala e Laus vão se aproximar e se apropriar de uma escrita oblíqua – uma forma indireta de se referir à homossexualidade –, característica do diário gideano, para tratar da homossexualidade,

para abordarem o tema em seus próprios textos.⁴

ERGUENDO A PRÓPRIA VOZ DIA APÓS DIA

A negociação entre o que mostrar e o que ocultar na escrita diarística, que seria uma das tônicas da expressão do íntimo no século XX, vai ser um constante motivo de tensão para inúmeros autores, conflito que acabam por registrar frequentemente em suas escritas. Acrescente-se a essas questões a particularidade de serem os diaristas homossexuais e de pretenderem, de algum modo, criar ou expressar suas identidades através da escrita. Nesse caso, será preciso lidar, também, com um elemento recorrente na vivência da homossexualidade: o silêncio – o não-dito e o que não se deve nunca dizer –, associação constante à homossexualidade, inclusive em termos que ao longo do tempo buscaram defini-la, como já expliquei em detalhe anteriormente. Como venho discutindo até aqui, a tensão entre a vida pública e a vida privada – e especialmente o modo como os homossexuais se veem pressionados a guardar oculta esta última –

⁴ Desenvolvo bem mais detalhadamente essas questões, aqui somente enunciadas, em minha tese de doutorado: MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Wal-mir Ayala e Harry Laus*. 2017. 319 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Juiz de Fora, 2017. Tese orientada pela Profa. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5909>.

acaba se refletindo numa tensão entre esses dois polos na escrita diarística de Cardoso, Ayala e Laus. Acostumados ao silêncio, quando se decidem a falar não será sem dificuldades que vão encontrar suas próprias vozes.

O diário de Lúcio Cardoso dá lugar, frequentemente, a um questionamento sobre a oposição entre público e privado, dando especial ênfase à forma como a vida privada deve ser guardada de olhares externos, pois sua única contribuição possível seria no sentido de diminuir o valor da representação de uma personalidade. É o que encontro, por exemplo, numa entrada de 07 de maio de 1950:

Visita a um poeta, a propósito de editores. (...) Conta-me o poeta anedotas a respeito de Bandeira e de Schmidt, o que de repente me faz pensar na miséria do jogo literário, de tudo o que não sendo a obra pura e nua em sua candente solidão, transforma-se em veneno de artistas e trânsito miúdo de vaidadezinhas machucadas. Jamais deveríamos conhecer o particular da vida dos grandes homens. Para que suas obras de arte existam, não é preciso trazer a público os cacoetes que melancolicamente se agarram à esteira até mesmo dos maiores. (CARDOSO, 2012, p. 243-244, 07 maio 1950)

Para o diarista, a vida pública, aqui representada pela

literatura e pela vida literária e ilustrada por dois grandes nomes como os de Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, é ameaçada pela presumida mesquinhez da vida privada desses e de quaisquer outros “grandes homens”. Essa dimensão da vida deveria, portanto, ser ocultada o máximo possível, pois só prejudicaria a existência de verdadeiras “obras de arte”. Enfim, a opinião de Cardoso, nesse momento, ainda que fale de outros e não da própria vida, é de que público e privado permanecendo separados só fariam um serviço ao bem comum.

A desconfiança do diarista quanto ao revelar-se aparece desde o princípio de suas entradas e, o mais interessante, quase sempre numa associação com o possível valor ou desvalor estético que a inclusão do privado ou do íntimo possam acrescentar ao texto:

Estou certo de que amo a beleza (“Ah! se pudessem suportar de minha parte...”) e agora confessarei um absurdo: às vezes sinto um elemento estético, uma beleza que me satisfaz nestes problemas torturantes que surgem em mim e em tantos outros. Entretanto, tal como confessa Papini, preferiria ser limpador de latrinas a ator de problemas filosóficos. Sei que muitas vezes represento, mas... / Confessarei também agora porque me vêm à mente todas essas questões: pelo fato de estar escrevendo, de estar fixando

em papel meus pensamentos. Sempre olhei tal coisa com desconfiança desde que, pela primeira vez, julguei que eu também pudesse escrever. Agora que de fato começo, sinto certo pudor. Entretanto, ah!, que alívio, que purgação!... (CARDOSO, 2012, p. 45, 1942)

O diarista afirma perceber valor estético nos “problemas torturantes” de seu íntimo, ainda que a contragosto, uma vez que, citando provavelmente o escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956), diz preferir uma existência sem questionamentos filosóficos à sua, com seus problemas aflitivos. O que despertaria esse julgamento, segundo Cardoso, seria a própria escrita, o registro de seus pensamentos, pelo que imagino que se possa considerar também a escrita do diário, que parece absorver essa tensão a ponto de causar mesmo certo embaraço. Ainda que essa revelação escrita dos problemas mais profundos seja sentida como levemente vexatória, por outro lado, parece desempenhar também uma função catártica. Esse meio termo entre desejar desnudar-se e temer a exposição demasiada de si persiste no diário:

Meus assuntos não são úteis nem divertidos, mas se quiser publicar, publico; mostro a qualquer um as minhas maiores intimidades. Desnudo-me. E então... oh meu Deus!... que deserto

seria eu, que coisa árida! – com todos os meus mais “verdadeiros problemas” e “mais profundos sentimentos”, com todas as minhas fixações e todos os meus “momentos”! Que coisa nua!. Que sobraria disso tudo? Chego a desconfiar que um homem (no caso eu) é algo que pode ser esvaziado até o fim. (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943)

Ao avaliar a própria escrita, Lúcio Cardoso acaba por concluir que seu diário não teria utilidade nem proporcionaria recreação, mas que ainda assim valeria a publicação, mesmo custando a exibição de suas “maiores intimidades”. Note-se que, nesse caso, o ato de desnudar-se, de mostrar ao outro o que há de mais íntimo em si, é representado como um gesto de esvaziamento. Aquele que se oferece ao olhar alheio passa integralmente a ele o que tem em si, num gesto que lembra o da confissão católica, em que o fiel, ao comunicar detalhadamente ao sacerdote as coisas mais secretas de sua alma com arrependimento, é absolvido e tem seus pecados purgados. Esse ato, trazido para a escrita do diário, a meu ver, pode ser visto tanto como uma herança da formação profundamente católica de Lúcio Cardoso – bastante presente em sua obra –, quanto como um vestígio da influência exercida pela instituição da confissão na história das escritas de si – que desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento de uma cultura

da expressão do eu, fazendo parte do processo do processo histórico de “lenta escalada da confiança” de que fala Françoise Simonet-Tenant (2009, p. 40-41). Bastante significativos e também bastante típicos do modo de expressão do diário de Cardoso são os termos que o autor emprega para referir-se às suas questões íntimas: “verdadeiros problemas”, “mais profundos sentimentos”, “minhas fixações” e “meus momentos”. Todos os termos utilizados são, em minha opinião, bastante ambíguos e deixam abertas várias possibilidades de interpretação sobre a que realmente estariam se referindo, ainda que seja possível supor, por sua combinação, que o que está em jogo sejam questões de ordem amorosa e sexual e que, a partir de uma informação extratextual,⁵ seja possível conjecturar que a principal razão para a adoção dessa linguagem oblíqua seria o cuidado em ocultar sua homossexualidade. O processo de colocar por escrito todos esses elementos produz um efeito poderoso e “deserto”, “aridez”, “nudez” e “esvaziamento” são os vocábulos utilizados para representá-lo. O interessante a considerar, a partir da opinião que o próprio Cardoso demonstra ter de seu diário, é que, para o diarista, sua escrita coloca a nu o mais íntimo de seu ser, mesmo se, ao ser analisado friamente, seu diário pareça bastante

⁵ Chamo de informação extratextual, nesse caso, a todos os discursos exteriores aos textos desses autores – como vídeos, documentários, reportagens recentes, apresentações e prefácios de livros, artigos de divulgação etc – que veiculem a informação de que eles teriam sido homossexuais.

discreto ao leitor, especialmente ao dos dias atuais. Talvez haja aí um dos indícios de que, no caso da revelação da vida privada e da intimidade, a percepção da intensidade varie de acordo com a posição que se desempenha no quadro geral da situação.

Existe também, na atitude do diarista, uma aceitação de que há uma lacuna entre a identidade pública e a identidade privada, tais como são representadas no diário. Em um dado momento, Cardoso chega a afirmar: “Há uma dualidade entre nosso pensamento oficial, principalmente aquele que escrevemos, e a nossa vida. Agora, porém, que renunciei de todo ao ‘heroico’ para me identificar com a variedade e a bagunça da vida, poderei talvez diminuir bastante essa dualidade.” (CARDOSO, 2012, p. 86, 1943). Mesmo reconhecendo a presença da elaboração na escrita diarística, uma vez que ela não é vista apenas como transcrição da “nossa vida”, o autor entende a questão sob uma ótica que considera a adoção de uma identidade “heroica” como o meio mais adequado de representar a si mesmo. Por um eu “heroico” entendo uma face pública polida e moldada segundo as expectativas da sociedade, que levaria a ser considerado entre os “grandes homens” de que falei anteriormente. Oposta a ela estaria outra identidade menos bem-comportada, mas considerada mais genuína, com a qual o diarista pretende identificar cada vez mais a escrita de seu texto. Lúcio Cardoso, a partir de um certo momento, passa a se preocupar também com a profundidade atingi-

da por sua escrita, pois, se o diário que pretende escrever, como ele mesmo afirma inúmeras vezes, se diferencia dos outros por ser um diário de ideias e não de fatos, a acuidade com a qual seu pensamento é registrado passa a importar mais que tudo:

Se passo a vista nalgumas folhas deste caderno, sinto que deslizei sem atingir coisa alguma – que nada foi tocado em sua profundidade. Melhor fora então que em vez de anotar sentimentos que me ocorrem, apenas arrolasse fatos, como tantos o fazem. Pelo menos não teria, como o tenho neste minuto, a sensação de uma coisa frustrada, pois o puro vazio das páginas escritas, corresponderia perfeitamente ao puro vazio das minhas intenções. (CARDOSO, 2012, p. 351, 05 de março de 1951)

Mais uma vez, parece que há uma correspondência entre o que é da esfera pública, o diário de fatos, comum e desinteressante, e o que pertence à esfera privada, o diário de ideias, capaz de reunir aquilo que haveria de melhor na mente do diarista. Cabe notar que há uma inversão de valores, dessa vez é a dimensão íntima e sentimental que é desejada e o que escapa disso ficaria apenas na superficialidade e seria inútil. Creio que, desse modo, fique bastante claro como, num mesmo diarista, vai haver uma enor-

me oscilação nos espaços e nas fronteiras ocupadas pelo público e pelo privado, resultando em variadas formas de se posicionar em relação a esses conceitos e, até mesmo, numa dificuldade de conseguir expressar adequadamente o que se considera mais íntimo.

Mesmo no diário de Walmir Ayala, que, na maioria das vezes, não apresenta demasiado temor em colocar-se nu em sua escrita, é possível identificar resquícios de uma preocupação com a transgressão de limites entre sua vida privada, suas questões íntimas, e aquilo que diz ou que coloca por escrito:

Um dia pagarei pelas palavras impensadas que escrevo ou pronuncio. Mesmo em carta. Há sempre em mim a desconfiança em relação às amizades, como se estivessem me explorando sentimentalmente. Por isso torno-me áspero, fico só, desolado, arrependido, e sofro terrivelmente. (AYALA, 1962, p. 79, 20 de agosto de 1958)

As “palavras impensadas” proferidas ou registradas por Ayala colocam-no numa situação de insegurança e, ainda que não haja como saber exatamente a que o autor se refere, pode-se supor que esteja em questão algo bastante íntimo, algo que mesmo que dito apenas a seus próximos coloque-o em risco. Essa desconfiança sobre o que se

disse ou não o levam a um estado de constante sofrimento que coloca em xeque tanto suas relações com os outros quanto a sua própria escrita. Mas nada comparado ao que Ayala vai chamar de seu “problema de autorrevelação”:

Recebo carta de O. L. irritado com a minha rebeldia em relação aos conselhos literários que me dita. Eis uma coisa de que não me curarei nunca, de espernear sempre. Escrevendo, digo as coisas que me vêm à cabeça, e o que eu preciso chamar em auxílio de mim, nestes momentos, é a minha ingênua disponibilidade. (...) E é claro que escrevendo acumulo páginas (de que me acusa O. L.) pois do contrário nem saberia que escrevi. Mas posso distinguir em cada nova página um sinal de acréscimo no meu problema de autorrevelação. Não tenho a pretensão de dizer que vá revelar alguma coisa a alguém, mas a mim mesmo, e nem acredito em público. “É preciso ser entendido por uma minoria” (D. H. Lawrence) — endosso, e não nasci para ser um Jorge Amado. (AYALA, 1962, p. 124, 12 de dezembro de 1958)

Uma carta de alguém, que é indicado apenas pelas iniciais O. L. – seria Orígenes Lessa? –, aparentemente oferece ao diarista conselhos literários no sentido de que

seja mais prudente naquilo que escreve. Ayala, por sua vez, se insurge contra o correspondente, alegando que faz parte de sua constituição dizer o que vem à cabeça, sem se preocupar se foram transgredidas barreiras que exponham a olhares indesejados sua vida íntima. Ao mesmo tempo, o diarista reconhece que seu excesso de exposição faz com que “acumule páginas”, pelo que suponho que esteja dizendo que não consiga publicar seus textos, por transgredirem os limites do que seria publicável, provavelmente por serem considerados indiscretos, reveladores em demasia da vida privada de seu autor. Ayala dá indícios de aceitar esse destino, conformando-se em ser uma leitura para um pequeno número de pessoas – e realmente entendido por um número ainda menor –, o oposto de um autor popular como Jorge Amado. A atitude de Walmir Ayala, de reconhecimento da exposição que faz de sua vida íntima e, ao mesmo tempo, de aceitação do preço a ser pago por fazê-lo, é bastante condizente com a conduta geral de seu diário, que normalmente enfrenta com bastante ousadia as tensões entre público e privado, ousando expor mesmo as questões mais delicadas sem muitos subterfúgios.

Para Harry Laus, a linha que separa público e privado não deveria ser cruzada, nem mesmo no diário, e pelo bem da literatura. O diarista faz questão de anotar, por exemplo, um trecho de uma carta a ele enviada por Mário Faustino, em que está dito “A despessoalização é o primeiro passo da grande literatura. Mesmo quando falamos na primeira

pessoa, que seja sempre outra primeira pessoa, um alter ego, ainda que com raízes no nosso ego.” (LAUS, 2005, p. 393, s.d.). Assim, Laus guarda em seu diário o conselho literário de que a chave para as obras de qualidade seria a despersonalização, ou seja, aparecer no texto o mínimo possível e, mesmo quando o fizesse, que fosse através de um eu que não correspondesse verdadeiramente ao real. O diarista parece levar o conselho ao pé da letra, a ponto de tentar se corrigir quando julga estar infringindo as regras que para ele, se seguidas, levariam à realização literária: “Os amigos do Rio desertam, não tenho uma pessoa com quem discutir certos assuntos, a solidão me pesa, esmoreço, e eis-me aqui dando um ar pessoal e íntimo a este diário, coisa que restringe minha possível literatura.” (LAUS, 2005, p. 442, s.d.). Dar “um ar pessoal e íntimo” ao diário acontece como uma consequência de sua solidão, não é de modo algum um recurso planejado. Para o diarista, desde que sua vida privada, seus pensamentos e vivências mais íntimos fiquem o mais distante possível da faceta pública que deseja construir, mais próximo ele estará da realização de seu desejo de entrar para a chamada grande literatura.

Marca da tensão existente no diário, a preocupação com a própria sinceridade pode ser encontrada nos textos de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. Assim, mesmo se é possível constatar a expressão de um desejo de que o íntimo não habite seus diários, concomitantemente vê-se a busca de uma “retórica da sinceridade”, o que tal-

vez ocorra porque esses diaristas associem o texto sincero com a expressão de uma certa verdade, elemento que, como afirma Lejeune (2007, p. 5), é uma busca fundamental para a escrita diarística.

Lúcio Cardoso associa a sinceridade a algo difícil de se alcançar e mais difícil ainda de se colocar em prática, é o que afirma na seguinte entrada, de 1943:

Não tenho autoridade para escrever e escrevo sobre coisas a respeito das quais não se escreve. Quando se quer ir muito longe no pensamento fica-se impossibilitado de escrever. Entretanto, se teimo em escrever sobre isso, que importa? Estarei cometendo uma falta de sinceridade? Mas que importa ainda? Afinal, quero escrever, quero publicar; e não posso escrever coisas absolutamente sinceras assim como fazem os inocentes (Dostoievski, por exemplo...). (CARDOSO, 2012, p. 71-72, 1943)

O diarista afirma escrever sobre algo que não se escreve, que sua teimosia é que força a empreitada de tratar de algo que torna a própria escrita impossível. Escrever coisas sinceras seria algo associado ao que Cardoso chama de autores “inocentes”, como as que escreveu Dostoiévski, citado como exemplo. Minha proposta é de que nesse contexto o vocábulo “inocente” seja empregado não

como sinônimo de “ingênuo”, mas sim na acepção de “que não cometeu pecado, que não foi contaminado pelo mal”. Assim, Lúcio Cardoso se encontraria numa situação de impossibilidade de ser totalmente sincero por julgar que essa postura implicaria em revelar coisas sobre as quais não se deve deixar um rastro escrito. Não há, como de costume, clareza sobre o que realmente estaria em questão, o diarista vai mesmo registrar logo em seguida à entrada anterior: “Conheço perfeitamente a “sinceridade”. Que nome darei a ela? Haverá um nome? Para que arranjar nome?” (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943). O diarista escreve, o leitor pode até fazer suas conjecturas, mas nunca se saberá realmente o que está em questão, apenas tem-se certeza da existência de um sentimento de profunda angústia e do risco de sua origem ser revelada, a tal ponto que nem ao menos um nome essa origem pode receber. O diarista prossegue: “Haverá regras, haverá nomes, haverá leis dentro das quais eu...?” (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943). Mais uma vez no universo das deduções, o gesto de nomear é evitado e a frase deixada em suspenso, como se melhor fosse nem terminar a sentença para não correr o risco de se comprometer, ainda que o diarista pareça buscar seu lugar no mundo, lugar marcado por regras, nomes e leis. Mais adiante ele vai registrar: “A única lei (Lei?...), a coisa que importa: ser sincero”. (CARDOSO, 2012, p. 76, 1943). Parece que, por fim, a reflexão sobre o tema levou a uma

decisão em favor da sinceridade, que passa a ser chamada de o único valor que realmente importa.

Em Walmir Ayala, a questão da sinceridade é evocada para declarar que tudo que está registrado em seu diário deve ser lido como se o diarista fosse sempre absolutamente sincero, ou ao menos que essa era sua percepção: “Ah, me assalta uma restrição: tudo aqui escrito conta como verdade para mim. Cada um que se encarregue das suas imposições.” (AYALA, 1962, p. 35, 08 de maio 1958). Dias depois o tema ressurge: “Ou ser sincero e expor-se ao escrever um diário, ou ser amável e hipócrita e não escrevê-lo. Hipocrisia assinada, nunca!” (AYALA, 1962, p. 42, 23 de maio de 1958). Para ele, a sinceridade implica, logicamente, em exposição da própria intimidade, o que é tido como preferível, uma vez que a alternativa seria a hipocrisia e nada escrever. Assim, é possível dizer que, para Ayala, a própria existência da escrita diarística está condicionada a um pacto de sinceridade com a escrita, se não de dizer toda a verdade, ao menos de dizer a si mesmo que se diz toda a verdade, sujeitando-se pacificamente às consequências desse ato.

A leitura de *O espírito subterrâneo*, de Dostoiévski, leva Harry Laus a refletir sobre a questão da sinceridade e da verdade na escrita diarística. Ele faz questão de copiar um trecho do livro em seu diário:

Todos guardamos recordações que só ousaria-

mos revelar a amigos íntimos. Há outras, porém, que nem a amigos íntimos poderíamos revelar, mas apenas a nós mesmos, e, ainda assim, no maior sigilo. (...) Agora que me decido a escrevê-las, quero experimentar a possibilidade de ser inteiramente sincero para comigo mesmo e não temer a verdade total. – Eis o que se lê no Capítulo XI, da 2ª parte de “O Espírito Subterrâneo”, de Dostoiévski. (LAUS, 2005, p. 85-86, 23 abr. 1950)

Desse modo, a lição aprendida na obra do autor russo é de que, uma vez que se decida passar para o papel as coisas mais íntimas, é preciso fazê-lo com sinceridade, buscando a verdade, mesmo que seja apenas para si mesmo. A semente plantada por essa leitura leva Laus a refletir sobre sua própria escrita:

Lembro-me de que, há alguns anos atrás, quando escrevia o perdido “Ideal de um jovem medíocre”, senti essa dificuldade, e naturalmente com muito mais razão que (...) Dostoiévski não por incapacidade de análise ou abstenção de certos sentimentos mal definidos. E nessa ocasião escrevi ao relutar em expor um fato, que, uma vez abordado, devia ser dissecado – conforme um compromisso assumido comigo mesmo. (LAUS,

2005, p. 86, 23 de abril de 1950)

O diarista menciona a escrita de sua autobiografia perdida, processo que teria apresentado mais dificuldade para o autor do que para Dostoiévski. Isso porque, como ocorre também na escrita de Lúcio Cardoso, Harry Laus vai relatar a existência de um fato que dificulta a sinceridade em seu texto. Existe um assunto que, quando há a decisão de ser sincero e dizer a mais absoluta verdade sobre tudo, torna-se um obstáculo. Todavia, Laus não é nem um pouco claro sobre o que realmente estaria em questão naquele momento, não há nem sequer elementos suficientes para tecer uma hipótese.

Concluindo, a escrita do diário coloca em cena, constantemente, a questão dos limites entre público e privado. Nos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, essa discussão está presente e se traduz na repulsa ou no desejo por mostrar suas vidas privadas e sua intimidade através da escrita. Poder-se-ia dizer que, sobre os três autores, parece haver a ascendência de um ideal de que não se cruzem os limites entre público e privado, e especialmente de que a vida íntima permaneça distante da literatura. Todos eles, bons observadores das regras impostas pela sociedade que os rodeia, tendem a se sentir incomodados quando julgam estar transgredindo as fronteiras da mostra da privacidade e, à exceção de Walmir Ayala que vai acabar por aceitar e enfrentar a situação, buscam se pro-

teger contra a exposição excessiva. Os três, ao lidar com esse sentimento de violação dos limites do que deveriam exibir sobre as próprias vidas, adotam o procedimento de tratar dos temas mais delicados empregando uma linguagem marcadamente ambígua, oblíqua. Nessas passagens de seus diários, sobressai, para o leitor, a impressão de que há mais informações ausentes que presentes, como se sempre que os diaristas estivessem em vias de confessar algo realmente íntimo, escolhessem se calar, voltar atrás, ocultar algo em proveito de seu próprio bem-estar. E isso ocorre com os mesmos diaristas que, se numa parte de seus diários esforçam-se por não deixar traços íntimos, noutra demonstram expressamente o desejo de serem sinceros em seus textos, de dizer a mais absoluta verdade ou, ao menos, de assumirem um pacto, dizendo que dizem a verdade. A relação de Cardoso, Ayala e Laus com esse compromisso de sinceridade também será conflituosa, dizem querer ser sinceros, mas temem se comprometer, sentem dificuldade quando essa sinceridade flerta com seus assuntos indizíveis. A palavra não-dita na escrita diarística, muitas vezes percebida pelo leitor como uma ausência, um vazio, ou mesmo uma falha, vai ser, a meu ver, uma escolha consciente, a partir da qual o que dizer e o que ocultar no diário configura-se como uma estratégia de preservação do sujeito, ao mesmo tempo que luta pelo rompimento do silêncio. O modo de expressão bastante característico dos três textos que abordei, a meu ver revelam algumas das

especificidades da experiência do sujeito homossexual brasileiro de meados do século XX, especialmente aquele que, como Cardoso, Ayala e Laus, assume um lugar intelectual e de prestígio, como no campo da literatura. Os três diaristas, cada qual à sua maneira, tentam lidar com o silêncio que lhes foi imposto pela sociedade, buscando um equilíbrio entre a expressão de seus afetos, desejos e ideias e os limites do dizível no meio em que estão inseridos. De todo modo, a maneira pela qual chegam a se expressar não deixa de ser um claro rompimento – e feito diariamente – de um ciclo que sempre negou o acesso à palavra à minoria de que fazem parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Walmir. Diário I. *Difícil é o reino*. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

CADY, Joseph. Censorship. In: SUMMERS, Claude J. (Org.). *The Gay and lesbian literary heritage*. New York: An Owl Book, 1997, p. 151-156.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GREEN, James N. Desafiando heróis e mitos nacionais: homossexualidades nas margens da história brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 20., 1999, Florianópolis. História: fronteiras. Anais do XX Simpósio da Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas – FFLCH-USP/ANPUH, 1999, p. 871-881.

LAUS, Harry. *Diários: espaço de presença e ausência de Harry Laus*. Edição crítico-genética de Taíza Mara Rauen Moraes. Joinville: Letradágua, 2005.

LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. *Poétique* 1/2007, n. 149, p. 3-14. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-3.htm>. Acesso em: 14 nov. 2016.

_____. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOREIRA, Daniella da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*. 2017. 319 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Juiz de Fora, 2017. Tese orientada pela Profa. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha. Disponível em:

<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5909>. Acesso em: 30 mar. 2018.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SIMONET-TENANT, Françoise. À la recherche des prémices d'une culture de l'intime. In: COUDREUSE, Anne; SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 39-62.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Introdução. In: CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 16/04/2018

DIA BONITO PRA CHOVER:
ESCRITA NEGRA E POÉTICA DA INTERPRETAÇÃO EM
LÍVIA NATÁLIA

DIA BONITO PRA CHOVER:
BLACK LITERATURE AND POETIC INTERPRETATION ON
LÍVIA NATÁLIA

*Davi Nunes*¹

*Ricardo Oliveira de Freitas*²

*Thiago Martins Prado*³

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142695

RESUMO: Analisamos traços de intencionalidade e autoria na obra da escritora negra baiana Lívia Natália. Para tanto, tomamos o livro de poesia *Dia bonito pra chover* como material de análise. Utilizamos as teorias de interpretação do texto literário, com o debate sobre a intencionalidade da autoria e autonomia da linguagem poética na obra, como

¹ Colaborador do Portal SoteroPreta, mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem - PPGEL/UNEB, poeta, contista e escritor de livro Infantil.

² Possui Graduação em Artes pela UFRJ (1992), Mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ (1995) e Doutorado em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2002).

³ Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia, Thiago Martins Prado é doutor em Letras pela UFBA (2011), possui mestrado em Letras pela UFBA (2005) e graduou-se em Letras Vernáculas (licenciatura e bacharelado) pela mesma universidade (2002).

referencial teórico-metodológico. A análise objetiva articular uma crítica interpretativa voltada para a escrita negra, para a consolidação do gênero literatura negra.

ABSTRACT: The article arises from the need to investigate the interpretation theories of the literary text on the poetry *Dia bonito pra chover*, by the black writer Livia Natalia, inciting the debate about the intentionality of the authorship and the autonomy of poetic language on the book. The objective of analysis articulates an interpretative critique focused on black writing.

PALAVRAS-CHAVE: Intenção; Livia Natália; Interpretação poética.

KEYWORDS: Intention; Livia Natália; Poetic interpretation.

INTRODUÇÃO OU AS PREMISSAS INTERPRETATIVAS DO TEXTO POÉTICO



livro de poesia *Dia bonito pra chover* (2017), de autoria da escritora negra baiana Livia Natália, devido à sua profusão linguística e experimental, possibilita traçar e confrontar múltiplas perspectivas teóricas de interpretação do texto literário. Seu mérito reside no fato de possuir marcadores de autoria alusivos às escolas literárias de aparatos estéticos neoclássicos (visto a utilização e re-

leitura da mitologia greco-romana como um recurso estético), assim como gêneros literários fixos (como a canção) e gêneros mais remotos (como a cantiga de amigo medieval, a fim de construir uma lírica amorosa).

Nesse sentido, o texto ora apresentado tenta revelar modos do fazer literário que, mesmo quando demarcados por uma forma literária qualificada, não se restringem aos acantonamentos pré-concebidos como nichos originários de determinadas expressões literárias. Aqui, por exemplo, uma das perspectivas teóricas a serem destacadas e que fomentarão nosso debate diz respeito às teses de William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley (1972). Os autores, teóricos da interpretação do texto literário, argumentavam que se deve respeitar a autoridade do texto, já que, para eles, o texto fala por si. Por isso, o seu significado deve ser buscado nele mesmo, no texto, descartando a biografia do autor e os aspectos prosaicos da vida cotidiana como relevantes para a interpretação de uma obra literária.

Dentro de outra perspectiva de interpretação do texto literário, Rafael Azize (2001) confronta as ideias de Wimsatt e Beardsley (1972). Para ele, a intenção do autor está ligada aos elementos extratextuais, à biografia e, principalmente, ao plano inicial da obra do autor. Esses seriam, pois, elementos bastante importantes para a interpretação do texto literário, já que a linguagem pressupõe a intenção. Azize defende, ainda, a ideia de que mesmo com todos os significados e polifonias que o texto em si provoca, isso tudo não

o isenta da intencionalidade (AZIZE, 2001).

A intencionalidade, nesse sentido, aparece como um tipo de criadora de marca, que dá ao texto literário traços de representação, de marcas representacionais que aproximam tanto o autor como a obra do público leitor.

Ao se produzir um tipo de literatura representacional, especializada em promover traços de reconhecimento pelo público leitor, o autor chama a atenção para a importância da intencionalidade, assim como da especialização, tanto na produção como na recepção da obra, revelando, desse modo, o importante papel creditado ao público e às audiências como codificadoras e decodificadoras daquilo que o produtor inseriu na mensagem.

O caso do cinema comunitário, como mais uma das muitas expressões em arte que têm privilegiado o debate sobre público ativo, é bom exemplo:

A ideia de cinema comunitário indica o importante papel do público e audiência naquilo que, afinal, reconhecemos como recepção ativa. Nesse sentido, o cinema que se faz sobre Si, autóctone, quer seja exibido para o Outro ou para o Mesmo, terá o importante papel de suscitar a afirmativa, elaborada por Stuart Hall, de que a distinção entre denotação e conotação é apenas analítica – indicativa dos diferentes níveis em que as ideologias e os discursos se cruzam, e não da pre-

sença ou ausência da ideologia na mensagem.
(HALL, 2003)

João Máttar Neto (2000), ao tratar o fervoroso debate da presença ou ausência da funcionalidade da intenção do autor, apresenta uma concepção mais conciliadora, sintética. Para ele, a continuidade ou o entrelaçamento entre intenção autoral e texto ocorre até determinado ponto, pois o escritor tem o controle até certa instância, visto que depois se perde no jogo da linguagem, tendo assim as suas intenções fracionadas, diluídas, mesmo que ainda presentes no processo de realização da obra.

Afinal, se a produção da mensagem não é tarefa simples, a recepção, do mesmo modo, mostra-se como tarefa tampouco simples. Ou como afirma Hall, “a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear” (HALL, 2003, p. 354).

Afinal, o significado não é fixo nem rígido o suficiente para não ser traduzido como resultado de uma formulação ideológica que nos permita decifrar o sentido ideológico da mensagem. O sentido é sempre multirreferencial, (multi) referencial de conhecimentos. [...] Todo evento comunicativo deve antes tornar-se uma “narrativa”, para ter êxito na sua passagem entre a fonte e o receptor, entre a conotação e a denotação, entre a codificação e a decodificação. Nesse sentido,

a produção e a recepção de mensagens estão, sobremaneira, relacionadas. (FREITAS, 2008, p. 5)

O mesmo Hall afirma que, antes que haja distribuição da mensagem pelo evento comunicativo, ela “deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada” (HALL, 2003, p. 390).

O que nos leva a crer que a assimetria entre produção e recepção tem a ver tanto com as distinções estruturais de relações e posições ocupadas por produtores/transmissores e receptores/audiências como com a discrepância entre códigos da fonte e do receptor, no momento da transformação de um mero evento em evento comunicativo e produto, no momento da transformação do produto bruto em forma discursiva. Se isso define a relatividade da autonomia dos sistemas comunicacionais e, por extensão, sociais, também demonstra a carga de determinação aplicada à mensagem em seus momentos discursivos. (FREITAS, 2008, p. 5)

Desse modo, para a análise de *Um dia bonito pra chover*, considerando as diversas especulações sobre in-

interpretação do texto poético, que vão da intenção expressionista à autonomia da linguagem poética, buscamos, com esse trabalho, contribuir com a constituição de uma abordagem teórica que transfigure as possibilidades de interpretação, de uma interpretação que flerte ou se entrelace em laços poéticos com o livro *Dia bonito pra chover*.

O artigo está dividido em duas seções. Na primeira, traçamos o debate sobre as teorias de interpretação do texto literário, relacionando as diversas possibilidades de interpretação que o livro *Dia bonito pra chover* provoca. Na segunda seção, focamos nossa atenção na análise dos poemas e na rasura provocada pela autora, Livia Natália, ao enegrecer personagens da mitologia greco-romana para traçar sua lírica amorosa.

A poetisa, ao apresentar o *Odisseu Negro* como um arquétipo idealizado do objeto amado, reconfigura a poesia amorosa brasileira, além de fazer uma releitura estética de gêneros literários fixos que foram combatidos no romantismo e jogados em desuso com os experimentalismos linguísticos da modernidade.

AS TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO DE POESIA

Dia bonito pra chover (2017), livro da poetisa baiana Livia Natália, devido tanto à sua articulação alusiva às escolas literárias de aparatos estéticos neoclássicos (mais especificamente, o arcadismo e o parnasianismo) como à

utilização da mitologia greco-romana como um recurso estético, ou mesmo a gêneros literários fixos, possibilita traçar e confrontar múltiplas perspectivas teóricas de interpretação do texto literário.

Para tanto, apresentamos fervoroso debate entre importantes teóricos da interpretação do texto literário, relacionados à busca ou à refutação da intenção do autor na construção da obra de arte, especificamente do poema, tais como Wimsatt e Beardsley (1972), Máttar Neto (2000) e Azize (2001).

Wimsatt e Beardsley argumentam (e isso já é uma possibilidade de abordagem interpretativa dos poemas em *Dia bonito pra chover*) que a intenção do autor não é acessível, nem relevante como um padrão para se julgar o êxito de uma obra de arte literária, no caso aqui apresentado, o livro de poesia. Para eles, “a intenção é o plano na mente do autor” (WIMSATT e BEARDSLEY, 1972, p. 87). Ou seja, a intenção seria a pretensão inicial do poeta, a estruturação primeira. No entanto, ainda segundo os autores, é um equívoco focar no desígnio. Nesse sentido, a biografia seria descartável, pois seria falaciosa para a construção de uma crítica objetiva para a análise de uma obra de arte poética.

Segundo esses críticos, se o poeta teve êxito, o próprio poema mostrará, já que o êxito seria transposto na linguagem, no jogo dos signos linguísticos.

Haveria aí uma sobreposição da autonomia da linguagem poética, e os aspectos extralinguísticos seriam pouco

relevantes. Além disso, é interessante perceber o valor utilitarista que os teóricos dão ao poema: “Julgar um poema é como julgar um pudim ou uma máquina. Exige-se que funcione” (WIMSATT e BEARDSLEY, 1972, p. 87). O poema seria, assim, uma estância estruturada em sua funcionalidade.

Para esses críticos da interpretação, a poesia triunfa quando tudo ou quase tudo que se encontra nela, seja explícito ou implícito, pode-se dizer assim, é relevante. É o sumo essencial da sua existência como poema. O que ficou de fora seria descartável, como os caroços de uma laranja que foi consumida.

O poema estabelece, nesse sentido, a sua corporificação textualmente, no profícuo jogo metafórico, polifônico, na sua extrapolação como uma linguagem peculiar, reificada, que se encontra no nível especial e fora da linguagem dita ordinária, fora da sua automação cotidiana.

Por via dessa abordagem teórica, a poesia de Livia Natália, em *Dia bonito pra chover*, sobretudo nos poemas em que a autora se apropria da mitologia greco-romana e enegrece suas personagens (sendo esse o caso do poema *Odisseu Negro*), não extrapolaria as raias da intencionalidade, mesmo que levemos em consideração o fato de ser uma poetisa negra, escrevendo sobre um ser amante, um “muso” negro, criado em articulação com a mitologia greco-romana. Já a interpretação, esta seria uma organização, de acordo com o esquema saussuriano de signos lingüís-

ticos, que se manifesta na efetividade do poema em sua funcionalidade textual.

Nesse sentido, pensar a obra de uma autora negra com base em tal sistema teórico de interpretação nos levaria a entraves metodológicos, devido ao peso biográfico que o corpo escritural negro carrega na sociedade contemporânea. Por outro lado, essa aproximação poderia, de um ponto de vista estético e linguístico, elevar à crítica a interpretação da escrita negra, conduzindo-a a outro nível, mais estrutural, dadas as muitas abordagens sociológicas que a obra possui.

O campo de análise, desse modo, se instaura como encruzilhada. Um tipo de encruzilhada epistemológica e metodológica. No entanto, as possibilidades interpretativas e teóricas de Wimsatt e Beardsley (1972) permitem vislumbrar perspectivas muito ricas, pois, segundo eles:

O poema não pertence nem ao crítico, nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder ou ao controle do criador sobre ele). O poema pertence ao público. Corporifica-se na linguagem, posse peculiar do público, e trata do ser humano, objeto de conhecimento público. O que se diz sobre o poema é sujeito à mesma indagação que qualquer afirmativa em linguística ou na ciência geral da psicologia. (WIMSATT e M.C BEARDSLEY, 1972, p. 88)

A linguagem, posse pública, patrimônio cultural, da qual o poeta se utiliza estruturando signos, ornamentando formas linguísticas sensíveis em jogos que vão do estranhamento, como faziam os formalistas russos, ao coloquialismo intermitente, que ganhou uso no século XX, é um “ademais”, visto que se soma como mais um artefato no jogo cultural da linguagem. No entanto, os críticos definem a linguagem poética como essencial, referindo-se a ela como uma entidade autônoma.

Uma das estruturas metodológicas para a interpretação da arte poética, e que é bastante relevante neste artigo, é a especificação que Wimsatt e Beardsley (1972) fazem ao definirem, de acordo com a teoria da falácia intencional, por eles criada, a necessidade de não confundir estudos biográficos com estudos poéticos. Para eles, essas são coisas absolutamente distintas dentro da especialização literária.

Essa junção ocorre com frequência na interpretação teórica acerca de autores(as) negros(as) e é normalmente utilizada pela crítica oficial, canônica, no Brasil, para desqualificar a qualidade literária das obras desses(as) escritores(as). Boa ilustração disto está na abordagem reservada à escritora Carolina Maria de Jesus, que, antes de ser escritora, é apresentada, à primeira vista, sob a alcunha de catadora de papelão. O mesmo vale para Lima Barreto, que, após ter publicado o romance *Recordação do escritor Isaías Caminha*, teve a sua obra classificada como mau

panfleto.¹

Nesse caso, a biografia tem sido usada como ferramenta para desqualificar a obra literária de escritores(as) negros(as). Já para escritores hegemônicos, brancos, a biografia tem sido utilizada para intensificar os significados das suas obras literárias. Desse modo, *Dia bonito pra chover* permite o aprofundamento das discussões acerca da poética presente na obra como uma forma de rasura estética ao cânone literário; além, é claro, da análise das teorias de interpretação do texto literário.

Contrapondo-se a Wimsatt e Beardsley, recorreremos a Azize (2001), que apresenta uma outra corrente de abordagem interpretativa da obra de arte poética. O autor é favorável à aplicabilidade da noção de intenção na obra, já que, para ele, a linguagem não é heterogênea nem está fora do mundo. Ela possui como base formas de vida. “Nos significados, encontramos seu limite e a sua possibilidade nas práticas ordinárias das pessoas” (Azize, 2001, p. 26).

A intenção se encontra no campo extralinguístico, no prosaísmo vulgar automatizado da biografia do(a) escritor(a), na égide comum da vida. Azize vê nisso a denotação para o nascimento do texto. Na produção de um texto, as intenções pressupostas podem ou não ser tarefas fundado-

¹ Medeiros e Albuquerque, escritor e jornalista, sob o pseudônimo de J. dos Santos, em seção intitulada Crônica literária, publicada no jornal impresso A Notícia, na primeira década do século XX, condena a obra de Lima Barreto, classificando-a como “mau romance” e “mau panfleto” – o que bastante contribuirá para depreciação da obra de Lima Barreto (SANTOS, 1909).

ras. A proposta inicial pode ser um fantasma ou mesmo um arquétipo gelatinoso, que muitas vezes se desvanece no jogo com a linguagem, mas que se mantém presente, pois há o sujeito intencional.

Azize (2001) argumenta que os anti-intencionalistas, as correntes estruturalistas e formalistas do século XX, surgiram para contrapor a concepção de linguagem como referencial corrente no romantismo, como uma duplicação da *mimese* interior, que tinha instituído o valor literário centrado na ideia de autenticidade, genialidade e no mentalismo introspectivo. Por outro lado, eles estruturaram teorias literárias impessoais, que idealizaram a concepção moderna de literatura como um jogo de linguagem à parte dos demais, numa dimensão do sentido que seria poética e peculiar, incomensurável em relação à linguagem ordinária.

A linguagem literária, poética, seria então autônoma. Ela teria, dentro dessa manifestação pública, o seu assento preferencial; ou seja, nessa viagem multidimensional que é a linguagem, ela estaria na primeira classe.

Azize (2001) percebe que a literatura – vista dentro de uma poética impessoal, formal, como um jogo de linguagem semanticamente à parte dos demais jogos – apresenta, em si, a ideia de negação da aplicabilidade da noção de intencionalidade nas teorias de interpretação do texto literário. Com isso, entende-se que a linguagem pressupõe a intenção, mesmo com todos os significados e polifonias que o texto provoca. Ou seja, a linguagem não está isenta

da intenção.

O autor lembra, ainda, que a riqueza semântica dos textos literários, devido à falta do acesso exaustivo à intenção autoral por parte do leitor, pode levar a equívocos. A polissemia não pode ser gerada pela parca exploração acerca da intenção do(a) autor(a); ela deve ser gerada após essa verificação.

Em *Dia bonito pra chover*, uma abordagem teórica e interpretativa via intenção autoral, como lembra Azize (2001), pode ser importante para perceber o local sensível, o átimo que levou à criação. Também pode ser importante para que se perceba se as intenções foram cumpridas na execução do texto, do poema. Serve, ainda, à análise das intenções não executadas. Por outro lado, corre-se o risco de pender, no caso da interpretação da obra de escritora negra, como normalmente ocorre, somente para uma interpretação sociológica e biográfica.

A intenção autoral, dentro dessa análise interpretativa, se assoberba, ganha contornos e focos centrais na vida, tornando-se um padrão interpretativo da obra – o que, para um anti-intencionalista, seria algo bastante equivocado, já que descartaria o jogo semântico, polifônico, que ocorre no nível da linguagem, do texto literário, em sua autonomia.

Azize (2001) lembra, ainda, que as teorias de interpretação literária do século XX tinham um cerne antirromântico, visto que estavam preocupadas em prover os estudos literários de um aparato conceptual interpretativo por

meio de poéticas impessoais; ou seja, a literatura como um jogo à parte e peculiar da linguagem, a serviço das práticas experimentais dos diversos modernismos nacionais.

A intenção autoral, para o teórico, negada sistematicamente por corrente teóricas que vão do estruturalismo ao *New Criticism*, compõe parte importante para a construção interpretativa de uma obra literária. Ela predetermina as minudências do texto literário, que se realiza, ou quase se esvai, no transcorrer do jogo com a linguagem.

João Máttar Neto consegue, dentro desse debate fervoroso da funcionalidade ou não da intenção do autor, trazer uma concepção mais conciliadora, sintética, o que possibilita uma reorganização metodológica para a interpretação do livro *Dia bonito pra chover*. Ele argumenta, utilizando algumas ideias de Wimsatt e Beardsley, ou melhor, reorganizando-as, que a concepção da continuidade entre autor e texto, a ideia de que o autor tem controle sobre o que escreve, ocorre apenas até certo ponto, já que, depois, ele passa a ser dominado pela linguagem, pela fluência e ritmo do texto que já está escrito, pelo entrelaço das palavras, pela própria concepção de forma de si enquanto autor (MÁTTAR NETO, 2000).

O texto não é modelado somente por um autor, mas também pelas estruturas linguísticas, culturais, sociais e mentais que de alguma forma o transcendem. O texto vai aos poucos criando vida própria, e a partir de um certo momento passa a resistir às intromissões do autor.

O autor, de certa forma, consegue intercalar intenção e significação. O pressuposto e o posto textual se cruzam, mas, dialeticamente, se distanciam em algum ponto; o que não significa que estejam separados. *Dia bonito pra chover* ilustra muito bem isso, como veremos na próxima seção.

Pode-se, assim, perceber que a intencionalidade poderia ser vista na obra de forma implícita, seja na utilização das personagens greco-romanas, seja no filtro azeviche da negritude rasurando as personagens mitológicas, seja na religiosidade afro-brasileira que aparece na obra de forma suave (manifestações metafóricas de fenômenos da natureza); seja no *Odisseu Negro* como o arquétipo do objeto amado, costurado nos versos amorosos; ou mesmo no rastro da biografia de Lívia Natália, mulher negra, professora universitária, teórica da literatura, feminista – além de várias outras possibilidades intencionais. Por outro lado, também se observa no corpo da obra o encadear das palavras que envolvem a poetisa, o ritmo dos versos, a polissemia que possibilita aos poemas muitas especulações interpretativas que fogem do alcance da escritora, que se afastam de uma lógica de intencionalidade. A utilização de gêneros literários arcaicos, mas através de uma releitura moderna, contribui para a consolidação de um todo linguístico que envolve a poetisa e sua obra, num tipo de acervo linguístico público e transfigurado com toda a ambiguidade metafórica possível.

Lívia Natália, a autora, consegue dimensionar a sua biografia, o afã sensível de sua existência no jogo da lin-

guagem. Ela é serva e mestra da linguagem. Os pontos costurados nos versos são soltos, mas se encontram em algumas encruzilhadas para se dispersarem em vários outros caminhos de significação.

Assim, as teorias de interpretação do texto literário acima apresentadas demonstram (e, de certa forma, especulam sobre) as várias possibilidades interpretativas do poético, seja pela via intencional formulada por Azize (2001), pela impessoalidade linguística do texto literário de que falam Wimsatt e Beardsley (1972) ou pela tentativa de fazer confluir, no método de análise interpretativa, as duas possibilidades, ou seja, a continuidade relacional entre autor e o texto, como propõe Máttar Neto (2000).

Diante da intenção e da autonomia do campo literário, ou mesmo da continuidade e da confluência possível entre elas, esse artigo não se propõe a tomar uma posição. Busca, tão somente, dialogar com uma abordagem teórica que transfigure, também, as possibilidades de interpretação; de uma interpretação que flerte ou se entrelace em fios poéticos com o livro *Dia bonito pra chover*.

UMA POÉTICA INTERPRETATIVA DA POESIA AMOROSA

O livro de poesia *Dia Bonito pra chover*, de autoria de Lívia Natália, é como um espelho d'água, um mar mitológico que se debruça sobre o infinito da linguagem. A poetisa, senhora da lírica feminina, ao reinventar e visitar na

contemporaneidade as características mais marcantes da poética neoclássica, injeta amor em seus poemas, através da epopeia e da referência aos personagens da mitologia greco-romana. Lívia fala desses personagens para a Mãe África, para o Brasil negro, para o Brasil africano, o que pode ser visto no poema *Odisseu Negro*.

A releitura que Lívia faz de uma poética ligada ao gênero, às formas literárias fixas, que foram combatidas no romantismo e, no século XX, tornaram-se anacrônicas devido ao experimentalismo linguístico dos escritores do modernismo, permite, de certa forma, entender a rasura que a obra faz no cânone. Isso se deve ao uso que a autora faz de um artifício de estilo (nesse caso, o uso de personagens da mitologia greco-romana) em desuso, ao transfigurá-lo para articular uma estética poética negra.

Lívia Natália, por já ter utilizado a mitologia africana em livros passados,² ousou: ao enegrecer personagens da mitologia greco-romana, articulou uma linguagem que foi se transfigurando junto com a linguagem que a envolveu.

A intencionalidade dessa ação pode ser especulada como vista através dos esquemas intratextuais e poéticos. No entanto, a assertividade dessa ação interpretativa, como já visto, pouco comportou a escrita de escritores(as) negros(as), mesmo que, para a análise interpretativa em *Dia*

² Isso pode ser encontrado no livro *Água Negra*, de sua autoria.

bonito pra chover, apareça, aqui, de forma a transcendê-la.

A poetisa também, através do recurso estético de retomada das personagens mitológicas, aproxima-se do erotismo presente na poética parnasiana. Isso pode ser claramente visto em seu texto, mesmo que saibamos que, no caso dos poetas parnasos, o que aparece é um erotismo de fogo morto. Já no caso de Lívia Natália, é sedução, ardor e desejo. Ela adentra a Torre de Marfim, deixa seu perfume de flor, empunha a lira poética, enfeitiça com seu canto de sereia, vai embora e segue uma corrente marítima para o alto-mar, lombo do seu amor, como se pode observar no trecho do poema que dá nome ao livro, *Dia bonito pra chover*:

*Eu nadaria no teu suor
e seria sereia encantada.
Eu, montada no lombo do teu grosso navio,
meu Odisseu,
nada em ti cessaria de querer,
nem tuas mãos atadas.*

(NATÁLIA, 2017, p. 59)

Dia bonito pra chover, em Lívia Natália, assemelha-se ao *carpe diem*, nos arcadistas. No entanto, ao invés de “aproveitar o dia”, existe, aí, o instante poético, o momento iluminador que dá sentido aos seus versos-vida. Encontra-se, aí, a eternização em linguagem do átimo de beleza, sagrado, do intimismo feminino de amor e dores.

O equilíbrio formal que se concretiza com a aproximação com o parnaso, através do uso das personagens mitológicas, compõe a atmosfera clássica dos seus versos. Assim, o diálogo que Lívia Natália faz com o cânone é de alta voz poética, cheia de sutilezas insurgentes, que desestabilizam a sua imobilidade, pois a subjetividade, o eu lírico, a cor que a poetisa emprega é outra, um âmbar negro fino, com tempestividade e placidez marinha que caracterizam, neste livro, seus versos, como se observa no trecho do poema *Olhos D'água*.

*Ele tem pés de peixes,
E eu sou Água.
Sua pele cheira a antigas maresias,
sua voz, feita de pedra,
já enganou sirenas delicadas
suas guelras brancas e brutas
engoliram Netuno,
Ele devorou o pai.*

(NATÁLIA, 2017, p. 13)

Lívia Natália consegue se interpor formalmente ao cânone, toca-lhe no que lhe é mais caro, a estrutura poética, enuncia o eu lírico feminino e negro que, no *Poema Noturno*, consegue alcançar uma nota alta de erotismo:

Sinto, em minha garganta, seu falo robusto.

Sinto

Seu falo

Macio

em minha boca.

*E minha língua lambe sedenta
as estrelas que escapam do seu céu.*

(NATÁLIA, 2017, p. 45)

O erotismo em *Dia bonito pra chover* aparece fino. Mas possui libido poética. As dimensões são altas, se ondulam nas vagas abertas no lençol, no suor, no mar que o eu lírico, sereia encantadora, mergulha, já que é na água, na imensidão do horizonte infinito e aquoso, que ela se faz.

Dia bonito pra chover retoma, assim, a tradição da poesia amorosa na literatura brasileira e chega com a renovação da voz. A forma, o foco dos sentidos e do desejo são femininos e a lira é negra, a tecer amores insólitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RASURA

As teorias de interpretação de texto literário suscitam calorosos e inúmeros debates. O livro *Dia bonito pra chover*, de Livia Natália, muito contribui para o debate, já que pode ser considerado uma rasura estética na tradição literária brasileira, visto que remonta, ao mesmo tempo, à tradição

da poesia amorosa e se utiliza, de modo original, da releitura moderna de uma estetização remota.

O uso de personagens da mitologia greco-romana, por sua vez, faz um recorte, uma leitura transversal da história da poesia brasileira.

Assim, a interpretação dessa obra pode ser especulada de diversas maneiras, pois, nela, há polissemia como força intencional.

Dessa forma, percebeu-se que, no momento em que o autor e o texto vão se fissurando na tentativa de se dissipar, é quando ocorre a ambiguidade. É nesse momento e local interpretativo que buscamos interpretar a obra dessa poetisa.

Este artigo tenta contribuir para o entendimento de que é necessário manter-se crítico e criativo diante das teorias de interpretação de texto literário. Principalmente quando se refere à escrita de escritoras e escritores negras(os), pois a intenção e a autonomia linguísticas são outras, se considerarmos a escrita hegemônica, canônica, que se quer unívoca e heterogênea. Por isso, torna-se necessário tecer uma abordagem interpretativa inovadora.

Dia bonito pra chover é obra para ser lida, pois traz em si a inovação, dada a peculiaridade de sua abordagem temática e formal, além da transfiguração poética exercida pela rasura no cânone, no seu corte transversal e estético na tradição da poesia amorosa brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZIZE, Rafael Lopes. A falácia do antiintencionalismo. *Revista de Filosofia Cognitio*, São Paulo, ano II, p. 18-27, 2001.

FREITAS, Ricardo O. de. *Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos*. Natal: INTERCOM, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0725-1.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NATÁLIA, Livia. *Água Negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.

NATÁLIA, Livia. *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

NETO, João Augusto Máttar. Teorias Literárias Pragmáticas: a função do autor. *Revista de Filosofia Cognitio*. São Paulo, ano I, n. 1-2, p. 58-78, 2000.

SANTOS, J. dos. Crônica literária. (pseudônimo de Medeiros

e Albuquerque). *A Notícia*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1909.

WIMSATT, William K.; BEARDSLEY, Monroe C. The Intentional Fallacy. In: LODGE, David (org.). *20th Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman, 1972.

Submissão: 28/01/2018

Aceite: 15/03/2018

**O MOVIMENTO QUEER RAP NO BRASIL E
A DESCENTRALIDADE DA IDENTIDADE EM “ACEITE-C”,
DE RICO DALASAM**

**THE QUEER RAP MOVEMENT IN BRAZIL AND THE DECEN-
TRALIZATION OF IDENTITY IN THE MUSIC “ACEITE-C” BY
RICO DALASAM**

Eder Ahmad Charaf Eddine¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143071

RESUMO: O *Queer Rap* (Rap Gay) é um movimento musical que chegou ao Brasil na metade da década de 2010 e tem como expoente o músico Rico Dalasam, com o lançamento da música “Aceite-C”, em 2015. A partir dessa letra e de matérias jornalísticas publicadas sobre o cantor, o presente artigo introduz e analisa o movimento à luz da concepção de descentralidade da identidade. Para tanto, inicialmente, teoriza sobre o *rap* como manifestação cultural e artística e descreve o *Queer Rap* a partir de *rappers* assumidamente gays. Diante desse artista e de sua peça musical, conclui-se que há variados jogos de identidades no movimento *rap* e que o *Queer Rap* busca o enfrentamento do racismo e da

¹ Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor do Magistério Superior da Universidade Federal do Tocantins.

homofobia por meio da música e da dança. Muitos desses artistas são gays, negros e pobres e, dentro da política da diferença, esses marcadores fundamentam suas diversas formas de identidade e produções artísticas.

ABSTRACT: The Queer Rap (Gay Rap) is a musical movement that arrived in Brazil in the middle of the decade of 2010 and has as a representative the musician Rico Dalasam, with the debut of the music “Aceite-C”, in 2015. From this lyric and articles published about the singer, this paper presents and analyzes the movement in light of the conception of decentralization of identity. To do so, initially, it theorizes about the Rap as a cultural manifestation and artistic and describes the Queer Rap from openly gay rappers. In front of this artist and your musical piece, it concludes that there are many identity games in the rap movement and that the Queer Rap looks for confronting racism and homophobia through music and dance. Many of these artists are gay, black and poor, within the politics of difference, these features ground their many forms of identity and artistic productions.

PALAVRAS-CHAVE: *Rap Gay; Hip Hop;* Marcadores sociais da diferença; Identidade.

KEYWORDS: Gay Rap, Hip Hop, Social Markers of Difference, Identity.

INTRODUÇÃO

 *rap* é uma música falada e ritmada, geralmente acompanhado por baterias eletrônicas, sintetizadores, *samplers*, entre outros, e é considerado um dos quatro elementos da cultura *hip hop* (FERREIRA, 2011). Os demais são: o grafite, o DJ (Disk-Jockey) e a dança, com seus B-boys e B-girls. Para a autora, a palavra *rap* é formada pelas iniciais de *Rhythm and Poetry* ou, em português, Ritmo, Atitude e Protesto, e define as músicas produzidas por *funkeiros* e *hip hoppers*.

Amaral (2011), apoiada em Béthune, esclarece a origem africana do movimento *hip hop*. A estudiosa afirma que é no canto falado que se expressam as angústias e as violências de uma sociedade marcada pelas disparidades. A diáspora africana trouxe no corpo sua identidade e suas diferenças e, na contemporaneidade, reinterpreta seus sofrimentos a partir desse mesmo corpo.

Béthune (2003), ao realizar um estudo da história do *rap*, relata que sua origem está na música afro-americana, principalmente no *jazz* e no *blues*, e que esses estilos são inspirados nos caminhos percorridos pela população negra nos Estados Unidos. Para o pesquisador, o movimento é marcado pelas violências corporais e psicológicas da escravidão negra e, nos primórdios do século XX, pela depressão econômica sofrida, principalmente, pela população mais pobre.

Sobre esse contexto, nas palavras de Amaral,

[...] o lamento fez-se sentir em suas músicas. Um passado que [...] não desapareceu e, mais do que isso, encontra-se presente no estilo rap da música, inaugurado pelo hip hop americano. (AMARAL, 2011, p. 287)

O rap é uma manifestação artística importante, pois destaca os permanentes e históricos sofrimentos da população negra. É um estilo que se encontra no hip hop, cultura composta por várias manifestações artísticas, como a música, a dança, o desenho, a literatura e/ou a aglomeração de todas.

Segundo Rose:

Os temas e os estilos no hip hop dividem semelhanças culturais e musicais que contêm expressões antigas e contíguas da diáspora africana; esses temas e estilos, em sua maioria, foram revistos e reinterpretados pela cultura contemporânea por meio dos elementos tecnológicos. As principais formas do hip hop – o grafite, o break e o rap – foram desenvolvidas dentro das prioridades culturais da diáspora afro e em relação às grandes forças e instituições industriais. [...] importantes mudanças pós-industriais na econo-

mia, como o acesso à moradia, à demografia e às redes de comunicação, foram cruciais para formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sociopolítico das canções e músicas de hip hop. (ROSE apud FERREIRA, 2011, p. 262)

Para Béthune (apud AMARAL, 2011, p. 280, grifo do autor), “[...] o rapper não fala *da* realidade, ele fala *na* realidade e, colocando-se no coração da ação, ele transforma fortemente sua fisionomia”. Para isso, o *rap* se diferencia de uma formação musical considerada disciplinar. Ou nas palavras de Ferreira (2011, p. 264), seus músicos “[...] ‘fagocitam’ arranjos musicais de diferentes estilos e os remontam a seu gosto por meio do sequenciador.”

O *rapper* deve ser dotado de um conhecimento poético, estético e, principalmente, de um afinado ouvido musical que ultrapassa seus saberes e habilidades técnicas. Em sua produção, os caminhos e as variações técnicas são muitos, a exemplo do corte e colagem; mistura e amostragem; *sampling*; *beat boxing*; *looping*; e *scratching*. Essas possibilidades podem ser manuais e/ou eletrônicas².

² Ferreira (2011) esclarece cada uma dessas técnicas, as quais reproduzimos na íntegra, devido ao seu caráter de definição técnica: “Corte e colagem: Consiste em fragmentar e desestruturar frases musicais. Mistura e amostragem: Misturar informações de diferentes recursos sonoros, seja manualmente ou por meio de um dispositivo eletrônico, procurando garantir um sentido de continuidade entre eles. *Sampling*: Sampler é um aparelho de computador que registra qualquer som em forma numérica, e por meio

As composições do *rap* utilizam uma ou mais técnicas das apresentadas acima e, na maior parte das vezes, utilizam várias delas.

Pensando no contexto brasileiro, a condição da mistura é muito comum. Aqui, não é difícil encontrar as danças de *hip hop*, conhecidas como *break*, junto aos passos da capoeira, do frevo, do maracatu etc. Todas essas manifestações são danças de rua cuja origem está no seio da senzala, como a capoeira, que representa a resistência, pelo corpo, aos sofrimentos da escravidão, e o *break*, o qual reproduz os corpos quebrados, as hélices dos helicópteros e as mortes em tiroteios, mimetizando as barbáries sofridas pelos afro-americanos que foram à guerra do Vietnã.

Essa potência crítica do *hip hop* é identificada por Amaral (2011) ao realizar uma pesquisa em escolas públicas do Estado de São Paulo. A esse respeito, a estudiosa afirma:

de um sequenciador, é possível recompô-lo. Assim, a técnica do *sampling* se utiliza do aparelho citado para introduzir uma sequência melódica no interior de um trecho musical já gravado, podendo não apenas reuni-los como modificá-los por meio da informática. *Beat Boxing*: É a técnica de fazer um som com a boca imitando as caixas de bateria. *Looping*: Consiste em formar uma espécie de núcleo repetitivo ou aleatório cujo efeito é obtido retirando um trecho musical de um contexto e inserindo-o em outro. *Layering*: Por meio dessa técnica se produz um tipo de orquestração da música, obtida pela superposição de variados trechos de diferentes peças musicais. *Scratching*: Uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de suas platinas, produzindo um movimento de vai e vem, uma ranhura provocada pela agulha no vinil que permite um efeito de percussão” (FERREIRA, 2011, p. 264, adaptado a partir das notas de rodapé).

[...] pareceu-nos que os jovens estavam reivindicando ou mesmo recriando a cultura popular – que se encontra, a um só tempo, enraizada nas origens “sertanejas” do homem rústico do Nordeste brasileiro e combinada com a cultura afro-brasileira -, mas que, ao se depararem, nas metrópoles, com o duro retrato do homem pobre suburbano, se viram impelidos a expressar suas angústias e seus anseios de satisfação por meio de raps e danças dotados de aguçada potência crítica. (AMARAL, 2011, p. 282)

Como mostra a autora, a cultura está em movimento, não é estanque e acabada, portanto, recriar não significa apagar as origens sertanejas e afro-brasileiras e nem negar sua existência na atualidade. Pelo contrário, é reivindicar seu espaço no mundo contemporâneo, marcado por desigualdades sociais e econômicas, e que segue relegando as minorias à margem de tudo, dos melhores lugares para se viver, das melhores escolas, postos de trabalho, centros de convivência etc.:

A nosso ver, esses movimentos da cultura popular urbana – o hip hop e o funk – constituem-se em manifestações estéticas de vanguarda, portadoras de potência crítica (ou seja, cuja capacidade de apanhar as condi-

ções do objeto, no caso, uma sociedade calcada na exclusão, faz-se por meio de um estilo musical renovador). (AMARAL, 2011, p. 283)

A arte, principalmente a arte negra, sempre teve e tem um potencial denunciante, ou, mais que denúncia, o combate à reificação: “[...] enquanto o *blues* desenvolveu-se sob condições opressivas de trabalho, o *hip hop* se levantou sob condições do ‘não-trabalho’” (AMARAL, 2011, p. 288, grifos do autor).

Amaral (2011) aponta que, no Brasil, o *hip hop* chegou a partir do *break*, na década de 1980. Inicialmente era atribuído às camadas sociais mais ricas, o que é uma contradição, pois, como vimos, o movimento nasce das camadas pobres e negras da sociedade norte-americana. Assim, coube a Nelson Triunfo levar essa dança para as ruas, após ter entrado em contato com essa arte nas danceterias da classe média paulistana, iniciando um movimento que se:

[...] caracteriza pela denúncia da exclusão social do negro e pela ideologia inspirada na autovalorização de suas origens africanas, recusando a violência e a marginalidade a que têm sido relegadas as populações moradoras das periferias. (AMARAL, 2011, p. 291)

Diante de tais informações, percebemos que, também no Brasil, o movimento *hip hop*, mesmo tardiamente, vai para as ruas e se caracteriza pela denúncia da opressão sofrida pelos negros e pobres. Diante de tais características, temos no movimento *hip hop* um terreno fértil para o surgimento de outro movimento, o denominado *Queer Rap*, como relataremos nas seções seguintes, mas antes precisamos compreender o processo de identidade cultural que irá embasar nossas análises. Pois, é essa noção que perpassará nossa compreensão do *rapper* que se autodenomina como *rapper gay*, negro e pobre.

Para Hall (2014b), as identidades modernas estão em processo de descentramento, isto significa que elas estão deslocadas ou fragmentadas. Segundo o teórico, o próprio conceito de identidade é muito complexo, pouco desenvolvido ou compreendido na ciência social contemporânea:

A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada de forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas. (HALL, 2014a, p. 104, grifo do autor)

Segundo o autor, a identidade que sempre foi considerada única, completa e coerente é uma fantasia, pois, na medida em que os sistemas de significação e representação

cultural se multiplicam, ela será móvel, transformada continuamente. Dessa forma, os sujeitos são constantemente confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis.

Essas novas formas de subjetivação e de compreensão do “eu”, segundo Hall (2014b), criam “jogos de identidades” que constituem consequências políticas, as quais permeiam os sujeitos. Sendo assim,

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpretado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2014b, p. 15-16, grifo do

autor)

A característica principal dessas formas de identidade é a descentralidade. De acordo com essa teoria, existem cinco grandes eixos de descentramentos do sujeito: o primeiro refere-se às tradições do pensamento marxista; o segundo vem dos trabalhos sobre o inconsciente de Freud; o terceiro está associado ao trabalho da linguística estrutural de Saussure; o quarto ocorre no trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault; e, por fim, o quinto é o impacto do feminismo, “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (HALL, 2014b, p. 27).

A compreensão de uma identidade descentralizada é importante para percebermos como se produzem os processos dos sujeitos a partir de alguns acordos teóricos. Isso traz mudanças significativas nas formas de percepção da identidade.

Essas formas eram, no sujeito do Iluminismo, fixas e estáveis; e, no sujeito da contemporaneidade, foram descentrando, gerando identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas.

As mudanças conceituais de identidade e de sujeito podem levantar novas questões para a compreensão das identidades culturais. Hall (2014b) analisa as identidades nacionais e relata que elas não são “coisas” com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior de representação:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. (HALL, 2014b, p. 30)

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, oficializando uma língua em toda a nação, criando uma cultura homogênea e mantendo instituições culturais nacionais. O estudioso cita o sistema educacional como exemplo dessas instituições, e, “dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade” (HALL, 2014b, p. 30).

Hall (2014b), ao analisar a Europa Ocidental, fala que lá não há qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. E conclui que “*as nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (p. 36, grifo do autor).

Assim, tal teoria compreende que as identidades são constituídas nas políticas das diferenças, nos descentramentos dos sujeitos. A seguir, tentaremos compreender o movimento *Queer Rap* a partir da noção da identidade des-

centralizada esboçada até este ponto.

O MOVIMENTO *QUEER RAP* E SUA INSERÇÃO NO BRASIL

O *Queer Rap* é uma realidade nos Estados Unidos. Inicialmente, foi criado para reivindicar um espaço dentro do movimento *hip hop* norte-americano e passou a denunciar a violência contra a população LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros. Hoje, também é conhecido pelos nomes *LGBT Hip Hop*, *Gay Hip Hop*, *Homo Hip Hop*, *Queer Hip Hop*, entre outras denominações.

O movimento *Queer Rap* é caracterizado pelas performances e danças que misturam os estilos de cantoras populares conhecidas como “divas”, tais como Madonna, Beyoncé, Lady Gaga, entre outras. Com roupas extravagantes que compõem uma mistura de elementos femininos e masculinos, coloca no corpo o ser diferente, o impacto do incomum, aborda a tripla exclusão: a do negro, do pobre e do homossexual. O aspecto visual, por si só, mostra que o *hip hop* pode denunciar essas exclusões e dar visibilidade e voz aos excluídos.

No Brasil, temos o início do *Queer Rap* com Rico Dalasam. Segundo Ponciano (2015), o *rapper* “[...] se autointitula minoria. Negro, gay, pobre, e agora um dos primeiros (se não o primeiro) homossexual assumido dentro do

universo do rap brasileiro”. O seu estilo é semelhante ao que se encontra nos Estados Unidos, com misturas de roupas que, socialmente, são atribuídas às figuras femininas e masculinas.

Nascido em Taboão da Serra, região metropolitana de São Paulo, em 22 de julho de 1989, e morador dessa cidade, Jefferson Ricardo da Silva, nome artístico Rico Dalasam, começou a fazer rimas de *rap* aos 13 anos de idade e, dos 17 anos aos 21, frequentou as batalhas de rimas e improviso do metrô Santa Cruz, onde foi revelado como *rapper* (BLOG..., 2015; PASCOAL, 2015).

Sobrinho (2015) comenta que Rico Dalasam era o único negro de sua escola, uma instituição particular em que recebeu bolsa de estudos. Por ser negro e pobre, era o primeiro a ser questionado quando a borracha de alguém desaparecia: “Não tinha outros negros no colégio e eu me culpava por ser a ‘coisa’ errada ali no meio” (DALASAM apud PASCOAL, 2015, p. 2).

Sobre essa questão da identidade racial e, principalmente, como se constrói o discurso racista, Hall (2014b) comenta que:

É ainda mais difícil unificar a identidade nacional em torno da raça. Em primeiro lugar, porque – contrariamente à crença generalizada – a raça não é uma categoria biológica ou genética que

tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do que chamamos de “raças” quanto entre uma “raça” e outra. A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em tornos de características físicas – cor de pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (p. 36-37, grifos do autor)

Mesmo com todas as dificuldades que a identidade racial impõe, Dalasam, ao completar 18 anos, ingressou na faculdade de artes visuais do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Senac e conseguiu pagar seus estudos trabalhando como assistente de maquiador do cabeleireiro Max Weber, um renomado profissional na área. Essa profissão perdurou até completar a faculdade e hoje sobrevive fazendo apresentações em todo o Brasil (PASCOAL, 2015).

Sobre ser cabeleireiro, ele diz que gosta muito da profissão, inclusive, corta o próprio cabelo. No futuro: “se pintar uma grana a gente tem a ideia de empreender no ramo da beleza, os preto pira na ideia” (DALASAM *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 1).

Em relação ao nome artístico, Dalasam comenta que Rico provém de Ricardo, nome dado pela irmã, e “Dalasam vem da minha busca por construir palavras legais. Para mim significa: Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados” (DALASAM *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 1). O que expressa sua criatividade e grafa em seu nome a ideia do *rap* como manifestação revolucionária.

Para este trabalho, escolhemos Rico Dalasam por ele ser o primeiro MC assumidamente homossexual (RAPPER..., 2015) que constrói sua música relatando como é ser negro, pobre e gay no Brasil. “Existe um risco na minha existência devido a cor, classe social e sexualidade” (DALASAM *apud* PASCOAL, 2015, p. 2). A escolha da música “Aceite-C” se deve ao fato de que se trata do primeiro e mais importante trabalho divulgado pelo MC na internet até então. Como ele relata em entrevista para a revista *Rolling Stone Brasil*:

Quando você lançou “Aceite-C”, há um ano, esperava que a canção tivesse essa repercussão?

Rico Dalasam: *Nós sempre tivemos noção do*

barulho que faríamos e que “Azeite-C” seria a faixa perfeita para isso. A canção tem uma parte festiva que gosta de gritar “azeite-c”, mas também tem um lado de confronto. Queríamos mesmo que isso fosse incômodo para algumas pessoas e que isso quebrasse alguns paradigmas. Felizmente, é o que tem acontecido. (BLOG..., 2015, p. 2)

Dalasan, ao comentar as influências e o amor pelas divas gays, relata seu gosto pelas americanas, mas destaca sua preferência pela brasileira Alcione. Ao comentar sobre as principais divas americanas, ele esclarece que prefere a Rihanna: “[.] é lógico que eu gosto da Beyoncé, mas hoje eu prefiro Rihanna. Ela é mais favela, que nem a gente” (DALASAM *apud* SOBRINHO, 2015, p. 2).

Sobre ser rapper e gay, Dalasan (*apud* BOLDRINI, 2015, p. 1) define que: “existe um novo significado do ‘corajoso’ no rap: eu posso ser morto todo dia, porque sou negro, gay e da periferia é só você olhar as estatísticas -, e eu coloco minha cara lá fora”. Para ele, “o fervor é protesto” (LONGO, 2015), o que nos mostra as diversas formas de denunciar o racismo e o preconceito a partir da desconstrução da identidade e da busca por sua diferença (HALL, 2014a).

Segundo Dalasan, o *hip hop* “salva vidas, educa, re-

educa, o hip hop é bárbaro” (*apud* "Conheça Rico Dalasam...", 2015), e a sociedade consome o *hip hop* tanto por meio do grafite, como de um rap que toca no ambiente: “A cultura [*hip hop*] tem entrado na casa das pessoas, nas vidas e em um futuro próximo, com suas variações, vai ter *hip hop* pra todo mundo e todo mundo vai ter um grau de relação com a cultura.” (DALASAM *apud* "Conheça Rico Dalasam...", 2015, p. 3)

O SER GAY NO SÉCULO XXI: “ACEITE-C” COMO RESISTÊNCIA

Nessa seção do artigo iremos nos ater à letra da música que se encontra no nosso título e que possui diversas gírias e palavras em inglês que já estão incorporadas no dia a dia do universo LGBT, o que demonstra, como foi apontado anteriormente, que as nações modernas são todas híbridos culturais. (HALL, 2014b).³

Na escolha do título, “Aceite-C”, o MC aponta para um discurso da autoaceitação, da relação com a ideia de “sair do armário”, termo que se convencionou no movimento gay e que faz alusão à visibilidade homossexual. Essa noção de estar à vontade para se aceitar é reforçada na passagem: “Que ainda dá tempo de ser quem se é/ Tempo de ser quem se quer/ Assim sem se importar”.

³ Sugerimos a leitura da letra Aceite-C em Dalasam (2015) para acompanhamento das análises.

Ao usar o verbo “aceitar” na disposição “aceite-se”, o *rapper* aponta para duas possibilidades de modo temporal: a do subjuntivo e a do imperativo. No primeiro, o modo se presta a uma construção que atesta um desejo, ou emite um julgamento sobre aqueles que ainda não se assumiram. A ideia do eu lírico poderia ser, então, a de defender a asunção dos seus interlocutores no tocante à sexualidade.

No segundo modo, ainda que esteja expresso um tom de vontade do falante, em relação ao ouvinte, o caráter de imposição soa mais forte. Não raramente, o imperativo de imposição soa mais forte. Não raramente, o imperativo é utilizado para construir uma ordem. Neste caso, a ordem da autoaceitação.

No início da música, há um *sample* da canção “O Mais Belo dos Belos”, composição de Guiguio, do bloco afro-brasileiro Ilê Aiyê, popularizada com a versão de Daniela Mercury. O dado é importante porque Daniela assumiu sua homossexualidade em abril de 2013 e, a partir de então, é considerada um ícone para a população LGBT.

Dalasan, ao fazer um *sample* da versão de Daniela Mercury, destacando os versos “não me pegue não, não/me deixe à vontade”, mostra que sua letra está duplamente engajada, tanto na questão do negro, reproduzindo os ritmos dos tambores afros, quanto na questão gay. Retrata, também, a busca pela liberdade do negro e do gay numa sociedade opressora.

O *sample* que abre a música será retomado em outros

momentos, estabelecendo esse diálogo com um discurso em prol da liberdade. É esse discurso que inicia, medeia e finaliza a própria mensagem do eu lírico de Dalasam.

A primeira estrofe da canção: “boy, vim para ser seu man”, Dalasam marca a identidade homossexual do sujeito da música, o ser e pertencer a alguém do mesmo sexo. Na estrofe seguinte, chama a atenção do interlocutor, o boy, com o seguinte dizer: “[...] muda esses teus lances prum romance nota cem”. Solicita uma mudança, uma aceitação, condição para se viver um romance que pode chegar ao topo. Pensando na escala de valoração do eu lírico, expresso na “nota cem”, e que a escala métrica usada seja a moeda brasileira, a nota cem é a maior disponível, assim, o número cem seria o topo dessa medida. Em muitos sentidos, “chegar ao topo” equivale ao “chegar às alturas”, ao ápice do prazer sexual.

Na letra, há manifestações urbanas do jovem pobre que, para conseguir trabalhar e estudar na maior cidade do Brasil, precisa passar por uma maratona de horas dentro de transportes públicos lotados: “Minha saga é de quem pegou dois busão e trem pra faculdade, trampo porque a grana convém/Mistura o Brasil Sri Lanka e Barém/Quem vem da lama aqui não tem medo de rain”. O MC não perde o hibridismo cultural, ao misturar Brasil, Sri Lanka e Barém e a língua inglesa, incluindo em sua letra o processo de globalização.

Não ter medo da chuva (“rain”) para quem vem da

lamar é uma condição básica para sobrevivência em um país com tanta desigualdade social e econômica como o Brasil. Dalasam não faz sua música sobre essa desigualdade, mas sim na desigualdade, ele está lá, vivendo dentro da periferia, resistindo às dificuldades do dia a dia de ser negro, pobre e gay em uma sociedade que desvaloriza e desrespeita essas identidades. Desse modo, o próprio artista se confunde com o seu eu lírico.

Esses descentramentos da identidade, transformados em rap por Dalasam, reafirmam os dizeres de Hall (2014b):

Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendida como constituída de espécies distintas (nação que subjaziam as formas extremas da ideologia e do discurso nacionalista em períodos anteriores: o eugenismo vitoriano, as teorias europeias sobre raça, o fascismo), têm sido substituídas por definições culturais, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional. (p. 37, grifo do autor)

A condição do negro, no Brasil, ainda está carregada de muita violência e desrespeito, não somente discursivos, mas também físicos, por parte de diversas instituições, como a policial. Essas violências sofridas pelos setores marginalizados originam diversas manifestações também

agressivas por parte desta população excluída. A esse respeito, aponta Herschmann (1997, p. 63):

[...] neste contexto marcado pelo descaso e/ou impunidade, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade civil não só como caos mas também como forma de expor a insatisfação perante uma estrutura autoritária e clientelista que promove sistematicamente a exclusão social.

Os dramas vividos pelos sujeitos marginalizados não estão presentes apenas na letra, mas também numa fala de Dalasam, quando afirma que “fervo é protesto” (LONGO, 2015).

A gíria, muito usada pelos MCs, é uma das formas de se relacionar com a localidade e de trazer, pela linguagem, o pertencimento. No caso da letra de Dalasam, a expressão “punga”, que aparece em “Viu que eu tô em punga né?”, no contexto paulistano, relaciona-se à ideia de “estar pronto”. Na Região Sul do Brasil, tem sentido diferente, como algo ruim, geralmente, relacionado à pessoa que furta carteiras. Em outras regiões, principalmente no Maranhão, é uma dança afro marcada pelo tambor de crioula.

Ao usar a gíria “punga”, no sentido de estar pronto, marca também que o eu lírico salienta a sua condição de autoaceitação e que está pronto para buscar novas formas

de socialização/negociação, pois “Fino no inglês/ Vou fazendo contato com os contratos que me vêm”. Falar inglês é uma condição para se globalizar na periferia, o que mostra o trecho “Vou mandando um tchauzinho da escada airplane/ Ai, eu mudei de classe quando eu decidi ser quem só”. Também podemos apontar o processo da ironia do MC, ao destacar que a mudança de classe social é uma questão individual, que depende de sua aceitação e de suas próprias forças.

Essa relação meritocrática é muito difundida em nosso país, ou seja, culturalmente cabe ao próprio sujeito a mobilidade de classe sem levar em conta outros fatores sócio-histórico-culturais. O processo de autoaceitação se confunde, então, com um *upgrade* de categoria nesse voo que é a vida do MC/eu lírico.

No verso “Eu/ outro não dá pra ser/ sem crise, sem chance/ Uma dica/ Aceite-C”, Dalasam remete claramente aos jogos mutáveis de identidade que relata Hall (2014b). Já no verso “outro não dá para ser”, destaca-se a noção da identidade como única, fixa e imutável. Ou seja, como nos diz Hall:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda histórica sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do ‘eu’”. (HALL, 2014b, p. 12)

Com isso, podemos encontrar em “Aceite-C”, tanto as formas “aceite-se” e “aceite ser”. Ao aceitar-se gay, o sujeito não está mais assumindo uma concepção biológica de sua identidade, pois esta passa a ser histórica e social. Da mesma forma, os jogos de identidades permitem que ela seja política, configurando o “Aceite-C” como uma forma de se mostrar e superar as dificuldades.

É esse título que marcará, na voz cantada, essa dimensão de conselho no “aceite-se” repetido de maneira exaustiva no refrão. O título, graficamente, sinaliza para o imperativo: aceitar ser.⁴

O efeito de aceitar-se é “pluralizante sobre as identidades” (HALL, 2014b, p. 51), deslocam as “identidades centradas”, tornando-as políticas e possibilitando o que Stuart Hall (2014b) vai chamar de *tradução*: “esse conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais” (p. 52). Ele está se referindo à composição de pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal e que retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, contudo, sem a ilusão de um retorno ao passado:

⁴ Aceite-se, aceitar ser, se aceitar, aceite ser e se aceite são maneiras de interpretar o “Aceite-C”, uma das formas de assumir os diversos modos de ser e existir no mundo, aceitar que sua identidade é diferente, divergente da identidade hegemônica que é prescrita como heterossexual, branca e que valoriza o macho. Ao aceitar as identidades não-hegemônicas, o sujeito assume ser a resistência e, com isso, seu corpo e seu discurso se tornam “armas libertárias” (DALASAM apud GUIMARÃES, 2015, p. 1).

Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (HALL, 2014, p. 52)

Aqui não estamos falando somente das pessoas que foram dispersadas, pois consideramos que essas negociações acontecem constantemente ao longo da vida dos sujeitos, porque eles estão inseridos dentro dessas “culturas híbridas” que são compostas por pluralidades culturais inseridas numa sociedade globalizada. Com isso, podemos dizer que a letra de Rico Dalasam fala em “aceitar” e assumir as identidades LGBTQs e negras como forma de resistência, da luta pela sobrevivência do negro, do gay e do pobre. Tentando ser, a partir de “ser quem se é”, o corpo e a voz contra os preconceitos raciais e as LGBTQfobias.⁵

O imperativo soa como conselho. Em um mundo cruel, se aceitar pode ser a chave para sobreviver, um ato de resistência.

⁵ Queremos destacar que, conforme já foi dito anteriormente, estamos falando de resistir, pelo corpo e pela arte, aos diversos sofrimentos que as identidades negras, femininas, LGBTQs e outras não-hegemônicas estão submetidas numa sociedade machista, misógina, LGBTQfóbica e excludente, formulando uma política da diferença em uma cultura que sempre desvalorizou os indivíduos que não são brancos, machos e heterossexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante salientar, como aponta Amaral (2011), o caráter denunciante das músicas dos *rappers*, considera os novos cronistas das metrópoles, que utilizam suas letras como arma para combater a violência e as injustiças cotidianas. Esses jovens, segundo Amaral e Ferreira (2014), são os primeiros a lutar por uma vida melhor e o *rap* tem sido a voz solitária contra as desigualdades raciais. Para esses autores, os *rappers* não estavam presentes nas manifestações do Movimento Passe Livre, mas estavam embalando as manifestações de rua da primavera árabe.

Devemos lembrar que a cultura *hip hop* é uma expressão popular marginal que também está em sintonia com a lógica capitalista, que absorve essas manifestações gerando renda para os MCs:

[...] o funk e o hip hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares e de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora frequentemente excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. (HERSCHMANN, 1997, p. 66, grifos do autor)

O *rap*, como uma das manifestações do *hip hop*, não foge dessa característica que destacamos acima, a do mercado capitalista, ou seja, nas letras e nos cliques a cultura consumista e de ostentação é parte importante do movimento. No caso do MC Rico Dalasam, esse caráter pode ser visualizado de maneira mais evidente no clipe da canção “Aceite-C”. Entre as marcas usadas pelo artista, estão as mundiais Adidas e Nike.

Para finalizar, percebemos a necessidade de se analisar os outros *raps* do *Extended Play* – EP, de Dalasam, *Modo Diverso*, lançado gratuitamente na internet, em março de 2015, além de outros *Queer Rappers* que surgiram e continuam surgindo no Brasil, para que se possa aprofundar mais as categorias aqui levantadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Monica G. T. do. A estética transgressora do rap e do funk: em direção à reversão dialética da educação pública nas metrópoles brasileiras. In: AMARAL, Monica G. T. do; SOUZA, Maria Cecília C. C. de. *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011, p. 279-300.

AMARAL, Monica G. T. do; FERREIRA, Tiago L. A primavera juvenil no Brasil e no mundo: o “senso de possibilidade” e

o sentido da “pós-história” em jogo no aprofundamento do sentido da democracia. *Publ. UEPG Ci. Soc. Apl.*, Ponta Grossa, 22 (2): 215-228, jul./dez. 2014. Disponível em: www.revistas2.uepg.br/index.php/social. Acesso em: 29 jun. 2015.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap – une esthétique hors de la loi*. Paris: Éditions Autrement, 2003.

BOLDRINI, Angela. MCs paulistanos fazem rap LGBT e enfrentam homofobia e machismo. *Folha de São Paulo*, 31 mar. 2015. Disponível em: www1.folha.uol.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

"Conheça Rico Dalasam, rapper paulistano de 24 anos que prepara álbum de estreia". *Virgula*, 28 fev. 2014. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br>. Acesso em: 29 abr. 2015.

Cultura de Rua (blog). Exclusivo: Rico Dalasam mostra que o “ferve é protesto” em *Modo Diverso*. *Rolling Stone Brasil*, 10 abr. 2015. Disponível em: www.rollingstone.uol.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

DALASAM, Rico. Aceite-C. In: DALASAM, Rico. *Modo Diverso*. [S.l]: Gravação independente, 2015. EP. Faixa 03. Disponível em: <http://www.deezer.com/>. Acesso em: 07 jul. 2015.

FERREIRA, Maíra S. Hibridismos culturais “glocais” do hip hop. In: AMARAL, Monica G. T. do; SOUZA, Maria Cecília C. C. de. *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011, p. 259-278.

GUIMARÃES, Juca. Rico Dalasam amplia os limites do rap com estilo. *Diário SP*, 31 jan. 2015. Disponível em: www.diariosp.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014b.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: _____ (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LONGO, Ivan. “O ferve é protesto” Conheça Rico Dalasam o rapper gay que está quebrando tabus. *Geledés*, 8 jan. 2015. Disponível em: www.geledes.org.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

PASCOAL, Carol. Rico Dalasam: rapper gay tem chamado atenção no meio musical. *Veja SP*, 17 abr. 2015. Disponível em: <www.vejasp.abril.com.br>. Acesso em: 29 abr. 2015.

PONCIANO, Ana Luiza. Conheça Rico Dalasam, o pioneiro do *queer rap* no Brasil. *MTV Brasil – Notícias*. 2015. Disponível em: <http://www.mtv.com.br/noticias/rico-dalasam-queer-rap/>. Acesso em: 25 jun. de 2015.

"Rapper gay, Rico Dalasam quebra barreiras em seu primeiro clipe, 'Aceite-C'". *Monster Pop*, dez. 2014. Disponível em: www.monsterpop.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

SOBRINHO, Wanderley Preite. O rapper gay brasileiro que quebra tabus rimando. *Carta Capital*, 23 jan. 2015. Disponível em: www.cartacapital.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

Submissão: 04/02/2018

Aceite: 31/03/2018

**QUARTO DE DESPEJO: UMA ANÁLISE ACERCA DO
RACISMO E DA BRANQUITUDE**

**QUARTO DE DESPEJO: AN ANALYSIS OF
RACISM AND WHITENESS**

Jorge Luis Felizardo dos Santos¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142719

RESUMO: O presente artigo procura analisar o livro *Quarto de Despejo*, obra de Carolina Maria de Jesus, tendo como foco a temática étnico-racial. Entendemos que na superação das barreiras raciais residirá uma sociedade mais plural, na qual diferença não esteja relacionada com desigualdade ou desnível social. Atentando-nos a alguns excertos dessa obra, que faz referência ao elemento branco, intentaremos discutir a visão do branco em relação a si mesmo.

ABSTRACT: This article aims to analyze the *Quarto de Despejo* book, the work of Carolina Maria de Jesus, focusing on racial ethnic themes, as we understand that it is in the overcoming of racial barriers that a more plural society will live that understands that difference is not related to inequality or social gap. If we look at some excerpts from this work,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza da UTFPR – Londrina.

which refers to the white element, we will try to discuss the vision of the white in relation to himself.

PALAVRAS-CHAVE: Branquitude; Literatura; Racismo.

KEYWORDS: Whiteness; Literature; Racism.

INTRODUÇÃO

Recentemente, no dia 20 de abril de 2017, numa homenagem a Carolina Maria de Jesus, em um evento na Academia Carioca de Letras, o professor de literatura Ivan Cavalcanti Proença, doutor reconhecido por desenvolver pesquisas sobre produções poéticas populares, entre as quais o cordel e o samba, afirmou que a obra da autora em questão não poderia ser considerada literatura, acrescentando ainda que *Quarto de Despejo* era mais próximo a um diário e, por isso, não comportaria ser chamado de literatura.

É certo que, enquanto autoridade no assunto e tendo em vista certas posições acadêmicas, dentre tantas outras entre os estudiosos de literatura que, muitas vezes, não consideram determinado gênero discursivo como literário, é que podemos focalizar melhor a posição exposta pelo professor. Nesse caso, é importante refletir se tal comentário estaria sujeito a ocorrer, caso o referido diário não fosse escrito por uma mulher negra e de origem pobre.

Muitas vezes, em nossa sociedade, a prática racista se expressa veladamente e de tal forma que, ao se alastrar, vai provocando um abalo na autoestima e na identidade da população exposta a ela de forma marcante. Temática essa que é debatida no texto *A ideia de raça*, de Michael Banton e Antônio Carlos Bessa (1979) e *As facetas de um racismo silenciado*, de Kabengele Munanga (1996). Da mesma forma, também podemos apreendê-la na obra *Quarto de Despejo*, escrita por Carolina Maria de Jesus entre os anos de 1955 e 1960, na qual, por um toque de simplicidade no seu modo de escrever, faz exalar seus pensamentos e críticas mais contundentes acerca da sociedade em que vive.

Com base nessas considerações, neste artigo, empreendemos uma análise da obra *Quarto de Despejo*, sob o escopo da questão racial. Focalizaremos a análise de trechos da obra que fazem referência ao elemento branco, e demonstrando como as manifestações da racialidade branca funcionam como um dispositivo corroborador da instituição de práticas racistas em nossa sociedade, já que o branco, muitas vezes, ao não se enxergar inserido num contexto de relações de práticas raciais, tende a negá-las, minimizando a existência do racismo.

Utilizaremos como referencial teórico nesta análise a contribuição trazida por Maria Aparecida Silva Bento (2012), Lourenço Cardoso (2010), Camila Moreira de Jesus (2012) e Ana Amélia de Paula Laborne (2014), além de Lia Vainer Schucman (2014), tendo como escopo as relações

étnico-raciais centradas na branquitude enquanto um conceito que impede o branco, no contexto das destas relações no Brasil, vislumbrar a discriminação racial estruturante em nossa sociedade e se enxergar como parte de um problema em que está inserido.

RACISMO E BRANQUITUDE: AS FORMAS DE O “BRANCO” SE ENXERGAR

Mulher, negra, pobre, desempregada, catadora de lixo, solteira, mãe de três filhos. Essas características são, perante parte da sociedade brasileira, compreendidas de forma extremamente negativa: não podemos negar, dado o histórico de três séculos de escravidão, que o Brasil é um país no qual as práticas racistas não são apenas numerosas, mas um produto muitas vezes reproduzido, seja institucional ou cotidianamente.

Esse produto no qual o racismo está assentado é resultado das teorias racialistas, produzidas no século XIX, que consideravam as populações do mundo divididas em raças/cores. No Brasil essas teorias vão ser utilizadas amplamente como fundamento não apenas para justificar as discriminações em relação aos negros, indígenas e mestiços em geral, considerados inferiores, como também para implementar formas de controle social, conforme relata o historiador Telmo Renato da Silva Araújo no artigo "Raimundo Nina Rodrigues e a Questão Racial Brasileira no Século

XIX" (2016). Isso justificaria posteriormente o aumento da imigração europeia, como justificativa para “branquear” o país, bem como a adoção de várias leis criminais contra os seres “inferiores”, entre outras formas de racismo institucional empreendido pelo Estado brasileiro.

Entretanto, a imagem que se construiu ao longo do tempo e que subsistiu até pouco tempo atrás (quando não presente nas visões de muitos hoje em dia) é de que a mestiçagem se configuraria como um elemento constitutivo do Brasil e, como tal, nos uniria. Nesse sentido, ouviu-se muito que o Brasil seria uma “democracia racial” – expressão geralmente atribuída a Gilberto Freyre³, devido à *Casa Grande & Senzala*, mas não cunhada por ele, apesar de atribuída à sua obra. No entanto, foi a partir dela que se suscitou a questão da mestiçagem como algo “positivo” na constituição da brasilidade, que até então representava o atraso do país. (STRIEDER, 2001, p. 14).

Pensar o racismo sob esse ângulo é que permite a Bento (2012), Cardoso (2010), Jesus (2012), Laborne (2014) e Schucman (2014) defenderem a ideia de que a branquitude seja entendida como um “lugar de privilégios simbólicos e materiais”, que não são nomeadamente raciais em si, embora sejam carregados de valores e de vivências que acabam por definir a condição do branco na sociedade.

A ESCRITORA E A OBRA

A década de 1960 é marcada, no meio literário, pelo surgimento de uma escritora ímpar na literatura brasileira, no bairro do Canindé, na zona norte de São Paulo. Por meio do trabalho do jornalista Audálio Dantas, encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia próxima à beira do Rio Tietê, saberíamos dessa escritora, que fez denúncias sobre sua condição social, sobre a miséria em que se vivia na favela onde morava, entre diversos outros temas que fez questão de apontar em sua primeira obra, *Quarto de Despejo*.

Essa favela era a do Canindé e a escritora era Carolina Maria de Jesus, que nasceu em Sacramento, em 1914, no interior de Minas Gerais, migrando para São Paulo, onde trabalhou como empregada doméstica assim que chegou na capital paulista. Posteriormente, ela trabalharia como catadora de papel e escritora. Carolina Maria de Jesus morreu em Parelheiros, bairro distante do centro paulistano, no ano de 1977, aos 62 anos.

A obra, um diário escrito entre 15 de julho de 1955 e 1º de janeiro de 1960, tem como tônica principal a luta pela sobrevivência, num período situado historicamente, no plano federal, pelo governo de Juscelino Kubitschek, a quem Carolina Maria de Jesus nutria pouca afeição, como podemos notar no trecho a seguir, em que reflete acerca da condição miserável de vida dos carteiros, funcionários

federais: “Eu não gosto do Kubstchek. (SIC) O homem que tem um nome esquisito que o povo sabe falar, mas não sabe escrever.” (JESUS, 2014, p. 78).

RACISMO E BRANQUITUDE EM *QUARTO DE DESPEJO*

Quarto de Despejo é uma obra de cunho autobiográfico de Carolina Maria de Jesus, que narra dia após dia a sua condição de miséria na favela do Canindé em São Paulo, onde atualmente se situa a malha viária da Marginal do Tietê. Na verdade, o livro é uma edição intencional de Audálio Dantas, que ao longo dos anos de 1958 e 1959 publicou reproduções de trechos dos diários em dois veículos (jornal *Folha da Noite* e revista *O Cruzeiro*). Como ele próprio narra no prefácio do livro, ao saber da autora no momento em que cobria a história de uma favela que nascia na região do Canindé, às margens do rio Tietê, “descobriu alguém que tinha o que dizer” (JESUS, 2014, p. 6). Em 1960, o jornalista publicou o livro, a partir de vinte cadernos que Carolina mantinha.

Na conjuntura da obra, Jesus (2014) agrega os outros personagens da história, seus filhos, vizinhos e “moradores da cidade” numa trama surpreendente que desvela a luta pela sobrevivência do pobre naquele *habitat*.

O nome da obra está relacionado à percepção de Carolina de que a favela e a cidade eram partes de um mesmo mundo se comparadas com uma casa, e nesta casa a cida-

de seria a “sala de visitas” e a favela o “quarto de despejo”, onde eram amontoadas todas as coisas que não serviam mais.

Essa percepção tem como base o processo de modernização da cidade de São Paulo, quando as casas térreas, moradias nas regiões central da cidade, muitas delas habitações coletivas, os famosos cortiços, passam a ser demolidos para dar lugar aos prédios e edifícios, fato também retratado na música “Saudosa Maloca”, de Adoniram Barbosa. Nesse momento, os pobres são despejados e ficam residindo embaixo das pontes ou em favelas, “quartos de despejo” que, em São Paulo, passam a ser “construídas” nas várzeas dos rios, ao contrário do fenômeno ocorrido no Rio de Janeiro, que viu as favelas serem “organizadas” nos morros. Questões da geografia, portanto. Em 19 de maio de 1958, Carolina escreve: “[...] Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 2014, p. 37).

Passando à análise da obra em si, ela nos proporciona uma visão do país a partir de diversas temáticas (como o preconceito, o machismo, o incesto, a corrupção, o socialismo etc.) sob um escopo histórico, sociológico, filosófico, entre outros. Dentre eles, passaremos a verificar na obra como o pensamento do “elemento branco” aparece representado em contraposição ao “elemento negro”, na perspectiva das relações étnico-raciais, observadas as questões relacionadas à branquitude.

É importante considerarmos, nestas análises que empreenderemos, que a obra não contém integralmente o pensamento de Carolina Maria de Jesus, devido à edição que sofreu, conforme o próprio Audálio Dantas afirmou no prefácio; no entanto, José Carlos Sebe Bom Meihy (2015), no artigo “Repensando Carolina Maria de Jesus”, apresenta uma informação a mais em relação a esse processo de edição da obra:

[...] O critério dos cortes assumido por Audálio no “Quarto”, visava evitar repetições e promover leitura palatável, [...]. Na realidade, removeu páginas e páginas, gerando um texto final de inegável brilho, mas com nítido filtro, principalmente em face de questões espinhosas como preconceitos. (MEIHY, 2015, p. 527)

Nesse sentido, como essas “questões espinhosas”, referidas por Meihy, poderiam ser recebidas numa sociedade que acreditava na tão propagandeada ideia de democracia racial, naquele momento inicial da década de 1960, se elas tivessem feito parte da obra? Não tendo como saber, nos dedicaremos apenas às questões que fazem parte da obra.

É importante ressaltar que, por respeito à obra, manteremos a grafia e acentuação nela utilizadas, quando dos trechos selecionados como matéria-prima em nossa análise.

se. Vamos a ela.

Carolina estava a fazer um pagamento numa sapataria e conversava com um “preto”, como ela se referiu, que estava lendo um jornal e este estava revoltado com um guarda civil que espancou um homem preto e o amarrou na árvore, e continuou:

O guarda civil é branco é há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (JESUS, 2014, p. 108)

Nesse episódio, apesar de observarmos uma conversa entre dois negros, a situação em questão é a ação do suposto guarda, um branco, e como tal, imbuído de um privilégio que o autorizou a proceder como procedeu. Essa ideia pode ser sustentada em Bento (2002), quando se refere a determinadas atitudes do branco, como “pactos narcísicos” em que, ainda que inconsciente, este se vale de um suposto lugar de privilégio racial nas relações sociais, políticas e econômicas. Dessa forma, mesmo sem identificar a sua prática como racista, a estrutura da sociedade em que o guarda estava inserido propiciou para que estivesse fortalecido para agir como agiu, numa perspectiva de um dado poder, um poder simbólico, adensado ainda pela perspectiva da “autoridade” policial.

Esse elemento na narrativa da obra, mesmo após mais de cinquenta anos, é extremamente atual, pois verificamos, vez ou outra, notícias de casos similares ao relatado na obra, por exemplo, como o ocorrido no Rio de Janeiro no ano de 2014 e noticiado pelo jornal *Extra* com o título “Adolescente atacado por grupo de ‘justiceiros’ é preso a um poste por uma trava de bicicleta, no Flamengo” (EXTRA, 2014). Esse caso teria ocorrido após um delito ter sido cometido pelo jovem. A pessoa que atendeu o menino, na ocasião, argumentou,

Eu não quero saber se ele é bandidinho ou bandidão, você não pode amarrar uma pessoa no meio da rua. Aquela área do Flamengo teve um aumento muito grande de violência e roubos recentemente. Como as coisas não melhoram, um bando de garotões se juntam e começam a fazer justiça pelas próprias mãos. Sei que tem muita marginalidade e a polícia é ineficaz, mas você não pode juntar um grupo e começar a executar pessoas. (EXTRA, 2014)

A suposta “anjo da guarda”, também afirmou ter recebido ameaças e repetiu uma das falas: “Pra mim essa raça tem que ser exterminada com requintes de crueldade” (EXTRA, 2014). Essa situação ilustra, assim como o trecho da obra em questão, a visão racista de uma branquitude em

que o elemento branco se privilegia de um *status* racial, inicialmente simbólico, posteriormente utilizado para reafirmar a sua condição de superior ao negro. Em relação à convicção da superioridade racial, exercida por alguns brancos, Cardoso a chama de branquitude acrítica, quando há a luta por uma “manutenção do status de superioridade racial branca” (2010, p. 63).

Essa posição de Cardoso está alinhada com o seu pensamento quando afirma que não podemos nos referir a uma única categoria de branquitude, pois no quadro social também existe aquele indivíduo que desaprova publicamente o racismo (branquitude crítica), como poderemos verificar no trecho a seguir:

[...] Fui no empório, levei 44 cruzeiros. Comprei um quilo de açúcar, um de feijão e dois ovos. Sobrou dois cruzeiros. Uma senhora que fez compra gastou 43 cruzeiros. E o senhor Eduardo disse:

– Nos gastos quase que vocês empataram.

Eu disse:

– Ela é branca. Tem direito de gastar mais

Ela disse-me:

– A cor não influi.

Então começamos a falar sobre o preconceito.

(JESUS, 2014, p. 122)

Antes da análise, podemos nos perguntar qual o motivo que teria levado Carolina a afirmar que o branco tem “direito de gastar mais”. Seria uma ironia ou uma visão cristalizada na sociedade, compartilhada pelo próprio negro, quando incorpora o privilégio do branco como algo natural? Podemos pensar que essa naturalização, parcialmente inculcada inconscientemente por muitos negros, é parte constante dos “pactos narcísicos” – os quais, como referido por Bento (2002), podem ser definidos como alianças que os brancos estabelecem entre si, marcadas por relações ambíguas e dissimuladas no que tange ao racismo, mas que reforçam, num contexto estrutural, o negro do universo social ao estabelecer um silenciamento quanto às questões raciais. Contudo, ainda que extremamente crítica, Carolina Maria de Jesus poderia estar “entregue” à tese da democracia racial, que no período parecia estar bem enraizada na percepção da maioria das pessoas.

Voltando à análise do trecho, no qual a outra pessoa com quem Carolina se comunica diz que “a cor não influi”, podemos constatar que a conduta e a postura da mulher são conscientes por compreender que ainda que houvesse diferença na “cor”, essa diferença, que realmente há, não deveria ser considerada como uma forma de hierarquização. Tal como Cardoso (2010) afirma, podemos compreender que não há uma totalidade de brancos “acríticos”, ou seja, que argumentam em favor de uma supremacia racial branca – isso devido àquilo que Bento (2012) apresenta, baseado em

Janet Helms, a saber: a evolução de um processo de definição da identidade branca numa relação positiva em relação ao negro, definindo uma visão do “eu” como um ser racial “crítico” e “não racista”.

Acreditamos que a fala da “outra senhora”, no diálogo com Carolina, é um demonstrativo de que quando o branco é despido/se despe dos matizes negativos materiais e simbólicos da sua branquitude (BENTO, 2012; SCHUCMAN, 2014), na relação com o negro, as relações étnico-raciais tendem a se tornar mais fluidas e positivas.

Novamente pensando numa situação em que possamos ilustrar a branquitude acrítica (CARDOSO, 2010), porém, agora, numa compreensão “inconsciente” ou sistematizada como natural, inclusive nas ações do branco pobre, podemos observar o comportamento de uma atendente de açougue, narrada assim por Jesus:

Depois fui no açougue Bom Jardim comprar carne. Cheguei no açougue, a caixa olhou-me com um olhar descontente.

– Tem banha?

– Não tem.

– Tem carne?

– Não tem.

Entrou um japonês e perguntou:

– Tem banha?

Ela esperou eu sair para dizer-lhe:

Tem. (JESUS, 2014, p. 151)

Essa situação ilustra, igualmente, a branquitude acrítica, e deixa claro a branquitude em si, num contexto ligado à identidade do branco – definida, de acordo com Laborne, baseada em Cardoso, como o “modo de comportamento social, a partir de uma situação estruturada de poder, baseada numa racialidade neutra, não nomeada, mas sustentada pelos privilégios sociais continuamente experimentados” (LABORNE, 2014, p. 152). Dessa forma, o que tem significado não é o comportamento da atendente enquanto indivíduo, mas sua ação procedimental, na perspectiva do seu grupo de origem, pois não é raro observarmos “olhares” no cotidiano de ações discriminatórias em nosso país, em que atendentes, vendedores, secretárias, seguranças, entre outros, “olham com um olhar descontente”, assim como agem de forma discriminatória, o que impede que o racismo subjacente a esses atos deixe de se perpetuar.

Antes do próximo trecho da obra, que ora estamos analisando, transcrevemos um trecho da letra da música *Identidade*, composta por Jorge Aragão:

*Elevador é quase um templo
Exemplo pra minar teu sono
Sai deste compromisso
Não vai no de serviço
Se o social tem dono, não vai*

[...]

Se o preto de alma branca pra você

É o exemplo da dignidade

Não nos ajuda, só nos faz sofrer

Nem resgata nossa identidade. (ARAGÃO, 2017)

Nessa música, da qual extraímos duas estrofes, Aragão faz uma consideração em relação ao racismo atrelado ao elevador que, no imaginário da maioria dos negros, ou melhor, da população negra, não é desprovido de más lembranças em relação à sensação de preconceito ou discriminação racial na prática.

Assim, Carolina Maria de Jesus narrou uma situação vivenciada por ela no elevador em 14 de agosto de 1958, quando foi chamada para buscar papéis, dos quais se valia para o seu sustento e de seus filhos. Após a retirada do material, ela tornou a embarcar no elevador, ajudada pelos filhos da mulher que lhe havia dado os jornais. O elevador, no entanto, em vez de descer, subiu:

No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço.

Quis saber o que eu estava fazendo no elevador. Expliquei-lhe que a mãe dos meninos havia dado-me uns jornaes. Era o motivo da minha

presença no elevador [...].

O homem estava bem vestido. Eu estava descalça. Não estava em condições de andar no elevador. (JESUS, 2014, p. 111)

Podemos notar que a palavra “olhar” sempre está relacionada a um sentimento de que a narradora está sendo vítima de discriminação, assim como no trecho analisado anteriormente. Notamos que há uma naturalização em se sentir discriminada, ao mesmo tempo em que há a justificativa, ou melhor, a tentativa de justificação do ocorrido como uma necessidade de explicar, ao mesmo tempo, o porquê de estar naquele elevador, naquele prédio, naquele instante. É como se houvesse a necessidade de pedir desculpas por estar num lugar que não seria seu por direito.

Essa naturalização em relação ao *lôcus* da branquitude foi historicamente e socialmente construído como um lugar não só de privilégio racial, como também econômico e político (BENTO, 2012; SCHUCMAN, 2014), que acabou por interferir nas relações sociais e de trabalho, graças aos pactos narcísicos. Por isso, Schucman (2014) afirma que tanto negros quanto brancos naturalizaram, ao longo do tempo, a existência de espaços e funções típicas, como, por exemplo, o fato da existência de elevador social e de serviço, em que o comum era o branco ser identificado como usuário potencial do elevador social, assim como o

negro ser identificado como faxineiro, cristalizado como um *habitus*.

A partir desse olhar, a branquitude, para Schucman, pode ser compreendida da seguinte forma:

[...] Um dispositivo que produz desigualdades profundas entre brancos e não brancos no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência deste habitus racista que perpassa toda a sociedade. (SCHUCMAN, 2014, p. 67)

Schucman ainda pondera que a produção da identidade do elemento branco não é produzida de uma única forma, e sim sempre combinada a outros aspectos como classe, gênero, entre outros, para a afirmação de sua branquitude.

Por fim, o último trecho aqui analisado, ainda que não tenhamos passado todos em prospecção, ilumina a discussão que procuramos traçar em torno da branquitude, no que tange às relações étnico-raciais, num país que deveria ter na sua base multicultural o alicerce para a superação do racismo.

O que é pior: ser vítima de preconceito e de discriminação racial ou não ter o que comer? Por mais retórica que essa questão possa parecer, ela compõe uma preocupação em relação ao próximo trecho a ser analisado, no qual Ca-

rolina narra os acontecimentos do dia 13 de maio de 1958, setenta anos após a Abolição da Escravatura,:

[...] Hoje amanheceu chovendo, É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia em que comemoramos a libertação dos escravos.

Nas prisões os negros eram os bodes expiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. Continua chovendo e eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte.

[...]

A chuva passou um pouco. Vou sair. Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

– Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir.

Dez minutos depois eles querem mais comida.

[...]

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 2014, p. 31-32)

No trecho, podemos ser levados a pensar que a data mais importante contra os desmandos do escravismo no

país é mais apropriada por Carolina pela fome do que por uma suposta reflexão sobre a situação do negro no país naquele momento. Podemos, entretanto, ler a prece de Carolina para que Deus ilumine os brancos da seguinte maneira: se o branco não excluísse, marginalizasse os negros e não impedisse a sua ascensão, já seria suficiente para que eles não mais passassem fome e vivessem com dignidade, na tal a felicidade anunciada por Carolina Maria de Jesus.

Encerrada a análise dos trechos da obra *Quarto de Despejo*, consideramos importante pontuar que apesar de não ser o nosso intuito fazer uma análise literária da obra, não é possível empreender uma análise de cunho sociológico – como pretendido por nós – sem apreciarmos a forma literária adotada por Jesus no seu texto, que é definida como fruto “da criatividade e sensibilidade do artista” (PAULINO, 2001, p. 17).

Assim, basta-nos ler algumas páginas de *Quarto de Despejo* para notar a sutileza, inventividade e ironia com que Jesus aborda questões sociais e raciais “pesadas” e desumanizantes, até as mais ternas e suaves. Tudo sempre focalizado do ponto de vista de quem vive na favela, onde as pessoas convivem com a fome, insetos e animais, doenças, preconceito dos “habitantes da sala de estar”, em relação aos desgraçados do “quarto de despejo”, de forma inadvertidamente sóbria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, neste artigo, levantar uma discussão sobre racismo e branquitude no cenário social brasileiro, a partir da obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, que se apresentou como um importante material para refletirmos sobre essa questão.

As discussões que abordamos em direção ao termo branquitude tiveram como objetivo suscitar a reflexão sobre os conflitos raciais existentes em nosso país, de forma que, exercendo a avaliação de si mesmo, de suas ações e omissões, o branco se enxergue num contexto racial que estabeleça novas e positivas relações entre brancos e não-brancos, interiorizadas numa postura antirracista.

Gostaríamos de retomar o evento já referido, em que Carolina Maria de Jesus foi homenageada na Associação Carioca de Letras. Após a fala do professor Ivan Cavalcanti de Proença, a atriz e poetiza Elisa Lucinda proferiu um discurso em defesa da obra e do “sujeito” Carolina Maria de Jesus, em contrariedade às colocações do professor Ivan:

Quem se envergonha do longo período da “holocáustica” escravidão negra brasileira, deve se apoiar numa verdade pouco dita: sempre haverá durante a história, aqueles que não suportavam a barbárie acontecida nos seus quintais, nas senzalas de suas casas. Não admitiam a tortura e a

matança cotidiana dos negros nos bastidores da casa grande. Este crime cotidiano incomodou a muitos libertários da época: utópicos humanistas, sinhás que se apaixonavam pelos negões e com eles fugiam, gays, poetas, abolicionistas brancos, jovens e velhos de todo tipo tinham um lugar no quilombo e de lá lutavam pelo fim da escravidão. Portanto, os brancos que se incomodam com isso, lembrem que podem ter no sangue a herança de abolicionistas. (LUCINDA, 2017)

Destarte, para se pensar relações étnico-raciais que promovam a diversidade é mais do que necessário que negros e brancos estejam vigilantes no enfrentamento de todo o tipo de discriminação, principalmente aquele resultante do racismo, de forma a favorecer a construção de valores “positivos”, em termos relacionais, na sociedade – para que isso ocorra efetivamente, no entanto, o branco precisa se enxergar como parte do problema, para que definitivamente seja parte da solução, contribuindo, assim, com o seu “sangue de abolicionista”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Jorge. *Elevador*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/jorge-aragao/77012/>>. Acesso em: 18 set.

2017.

ARAÚJO, Telmo Rogério da Silva. Raimundo Nina Rodrigues e a questão racial brasileira no séc. XIX. *Revista Margens Interdisciplinar*, v. 1, n. 1, p. 87-96, 2016. Disponível em: <<http://www.ufpa.br/nupe/artigo9.htm>>. Acesso em: 09 set. 2017.

BANTON, Michael; BESSA, Antônio Marques. *A idéia de raça*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BENEVIDES, Maria Victória. O Governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

BENTO, Maria Aparecida Silva. *Branqueamento e branquitude no Brasil*. 2012. Disponível em: <http://www.cehmob.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Caderno-Racismo.pdf#page=5>. Acesso em: 28 jun. 2017.

CARDOSO, Lourenço. *Retrato do branco racista e anti-racista*. 2010. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/1279/1055>. Acesso em: 18 maio 2017.

JESUS, Camila Moreira de. *Branquitude x branquidade*:

uma análise conceitual do ser branco. 2012.

LABORNE, Ana Amélia de Paula. Branquitude e colonialidade do saber. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as* (ABPN), v. 6, n. 13, p. 148-161, 2014.

EXTRA. Adolescente atacado por grupo de 'justiceiros' é preso a um poste por uma trava de bicicleta, no Flamengo. 03 fev. 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/adolescente-atacado-por-grupo-de-justiceiros-preso-um-poste-por-uma-trava-de-bicicleta-no-flamengo-11485258.html>. Acesso em: 02 jul. 2017.

FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP/FDE, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: Diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.

LUCINDA, Elisa. *Carolina de Jesus é literatura sim!* Publishnews. 24 abr. 2017. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de->

jesus-e-literatura-sim. Acesso em: 06 maio 2017.

MEYRER, Marlise Regina. A vassoura, a simpatia e a espada: Imagens da democracia brasileira nos anos 50. *Revista Tempo e Argumento*, v. 4, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/3381/338130379010/>. Acesso em: 10 set. 2017.

MEIHY, José Carlos Bom Sebe. Repensando Carolina Maria de Jesus. *Revista Diversitas*, n. 3, p. 520-529, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/113905>. Acesso em: 25 ago. 2017.

MUNANGA, Kabengele. *As facetas de um racismo silenciado*. Raça e diversidade, p. 213-229, 1996.

PAULINO, Maria Graça. Presenças da teoria literária no ensino médio: o percurso de um manual escolar. *Itinerários - Revista de Literatura*, 2001.

REVISTA FÓRUM. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2017/04/20/professor-branco-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>. Acesso em: 21 abr. 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo*: branquitude, hierarquia e poder na cidade

de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2014.

STRIEDER, Inácio. Democracia Racial a partir de Gilberto Freyre. *Perspectiva Filosófica*, vol. VIII, n. 15, Recife, jan.-jun. 2001.

Submissão: 29/01/2018

Aceite: 08/04/2018

**BELELÉU E A POÉTICA DA VIOLÊNCIA NAS CANÇÕES DE
ITAMAR ASSUMPÇÃO**

**BELELÉU AND THE POETICS OF VIOLENCE IN THE SONGS
OF ITAMAR ASSUMPÇÃO**

Juliano Nogueira de Almeida¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.141363

RESUMO: O artigo estabelece um diálogo acerca do universo da marginalidade a partir de algumas produções artísticas, em especial da canção “Nego Dito”, de Itamar Assumpção. Alguns personagens tratados expressam tanto a violência e as contravenções, por vezes praticadas por minorias silenciadas, quanto a resistência diante das adversidades que as populações pobres e marginalizadas sofrem cotidianamente no Brasil.

ABSTRACT: The article establishes a dialogue about the universe of marginality based on some artistic productions, especially the song "Nego Dito", by Itamar Assumpção. Some characters treated express both the violence and the contraventions, sometimes practiced by silenced minorities, as well as the resistance to the adversities that the poor and

¹ Doutorando em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

marginalized populations suffer daily in Brazil.

PALAVRAS-CHAVE: Canção; Marginalidade; Violência.

KEYWORDS: Song; Marginality; Violence.

 m uma entrevista inserida no documentário *Daquele instante em diante* (VELLOSO, 2011), dedicado à obra e à vida do compositor Itamar Assumpção, Luiz Tatit indica que o compositor fazia parte de uma safra de artistas em que a vida era muito misturada com o trabalho artístico. Segundo o semioticista, quando Itamar entrava em cena, o que ele dizia, era muito dele. Essa espécie de congruência entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado pode ser explicitada por meio da relação fronteiriça entre o artista, o vivente Itamar Assumpção e alguns personagens que ele ajudou a criar. Dentre esses personagens merece destaque o Beleléu, o Nego Dito, uma espécie de anti-herói, associado às diversas modalidades de violência e de contravenções.

A associação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação é pertinente, pois muitas das características do personagem Nego Dito, bem como do seu modo de vida, podem ser relacionadas ao próprio artista, por exemplo, em relação ao cotidiano de exclusão e violência que ambos viviam, no nível “ficcional” ou “real”. O fato de Itamar, além de ser o compositor que criava personagens, também ser um

intérprete – que, por sinal, dava bastante ênfase à questão da performatividade e da presença do corpo e do espaço para criação da cena enunciativa –, fazia com que ocorresse uma espécie de atualização desses personagens nas suas performances cênicas e musicais, a ponto de não podermos mais distinguir na encenação o personagem do *performer*. Especificamente a respeito desse movimento de integração entre o personagem e o artista, Tatit sugere que

O eu-Beleléu contribuiu sem dúvida para uma associação direta da sonoridade do disco com o seu protagonista. A negritude, a marginalidade musical, a loucura descrita em muitas passagens das letras, tudo isso convocava a figura magra e enigmática do autor que, por sua vez, nada fazia para dissociar o personagem do ser em carne e osso. (TATIT, 2007, p. 214)

A partir das considerações iniciais, podemos desenvolver a análise da canção “Nego Dito”, pela qual, por meio de suas performances, o artista se lançava em uma “zona de indiscernibilidade”, ou seja, de vizinhança e de indiferenciação, com o personagem em foco. Antes da leitura propriamente dita, será feita uma breve análise do nome do álbum em que a canção em tela é incluída, bem como de sua parte gráfica/imagética.

O álbum, que é o primeiro da carreira solo de Itamar

Assumpção, chama-se *Beleléu, Leléu, Eu* (1981). Percebemos que o próprio nome do disco remete às interseções entre o personagem e o artista. É importante ressaltar que o nome da banda que acompanha Itamar é “Isca de Polícia”, o que ajuda a relacionar tanto o personagem quanto o artista a um universo marginal, associação reforçada em passagem do disco que qualifica os músicos participantes do álbum como um “perigosíssimo bando”. Ademais, notamos que o nome de Itamar Assumpção não é revelado na capa, o que colabora com a noção de invisibilidade ou de obscurimento do artista, em detrimento a uma maior exposição do personagem.

A canção em foco se inicia com uma nomeação e a apresentação descritiva do personagem. Eis a letra na íntegra:

*Meu nome é Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Eu invoco, eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Tenho o sangue quente
Não uso pente meu cabelo é ruim*

*Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Não gosto de gente
Nem transo parente
Eu fui parido assim
Apaguei um no Paraná, pá, pá, pá, pá
Meu nome é Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a pontapé
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Se tô tiririca
Tomo umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do Satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu*

Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
(ASSUMPÇÃO, 1981)

Percebemos que o nome Benedito é antônimo de maldito, o que nos faz crer que a alcunha de maldito não é uma definição necessariamente aceita pelo artista. Sabemos que muitos personagens associados à marginalidade, no Brasil, eram tanto considerados malditos como, de certo modo, benditos, ou seja, alternavam o papel de bandido e mocinho ou, principalmente, ocupavam uma zona de fronteira entre essas designações.

Como exemplo, temos alguns personagens que fazem parte do rol do denominado “banditismo social” e que foram considerados como heróis, pelo menos por alguns grupos que se identificavam a eles. Assim, esses personagens, por serem bem falados por esses grupos, mesmo que participantes de uma minoria étnica e social, de certo modo, podem ser considerados pessoas bem ditas e que foram injustiçadas. Como exemplo, temos figuras como Zumbi dos Palmares; Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião; Micuçu, bandido carioca que foi retratado no poema “The burglar of Babylon”, de Elizabeth Bishop (BISHOP, 1999); e, enfim, os dois criminosos que inspiraram a produção do artista plástico Hélio Oiticica, o Manoel Moreira, apelidado de Cara de Cavalo, e o Alcir Figueira da Silva, criminoso, que, apesar de ter tido menos visibilidade do que o primeiro, também teve um fim trágico. Vale ressaltar que muitos desses per-

sonagens eram também considerados anti-heróis, o que, de certo modo, não deixa de destacar a popularidade deles em relação a pelo menos alguns grupos marginalizados.

Detendo-nos um pouco na análise da fama do “Cara de Cavalo”, sobretudo por esse personagem apresentar pontos em comum com o Bebeléu, o Nego Dito. Manoel Moreira se tornou conhecido por ter assassinado, em um tiroteio, o policial Milton Le Cocq, apesar de inicialmente ser apenas um dos milhares de contraventores que viviam no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, na década de 1960. Após esse episódio, Manoel foi procurado e, enfim, morto pelo grupo paramilitar denominado *Scuderie Le Cocq*, o que fez com que inúmeros resistentes da ditadura Militar no Brasil reconhecessem em “Cara de Cavalo” um símbolo da luta contra os militares.

Temos a apropriação da imagem de “Cara de Cavalo” pelo artista plástico Hélio Oiticica, mais especificamente de uma foto do corpo de Manoel Moreira assassinado e estendido ao chão, estampada em seu *B33 - Bólido-caixa nº 18* (Homenagem a Cara de Cavalo). A obra é assim descrita por Wally Salomão em seu livro *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*:

A homenagem à Cara de Cavalo é uma caixa preta circundada de quatro fotografias do corpo do fora-da-lei perfurado por mais de cem balas disparadas pelos “homens de ouro” da Scuderie

Le Cocq; um saco plástico contendo pigmento vermelho e o seguinte texto impresso: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico”. (SALOMÃO, 1996, p. 34)

O artista – que, em busca de uma estética marginal de existência, chegou a morar em uma favela do Rio de Janeiro, onde conheceu e se tornou amigo de Manoel Moreira – também estampou a imagem de outro “bandido” morto (o Alcir Figueira da Silva), estendido ao chão, em um de seus bólides. Alcir, que se suicidou nas margens do rio Timbó para não ser preso após assaltar um banco e ser perseguido pela polícia, também teve a imagem de seu cadáver estampada no famoso estandarte vermelho intitulado “Seja marginal, seja herói”, produzida por Oiticica em 1968. Podemos dizer que, a exemplo de Hélio Oiticica, a aproximação de alguns artistas com a marginalidade era muito comum, sobretudo no grupo do qual fazia parte artistas como Torquato Neto, Jards Macalé, Wally Salomão, Arrigo Barnabé, Leminski e o próprio Itamar Assumpção.

Outras figuras ligadas à delinquência foram retratadas em canções famosas no Brasil, como, por exemplo, Charles, “o anjo 45”, traficante, personagem da canção homônima (1973) de Jorge Ben Jor, que, ao retornar da prisão, instaura a alegria do morro em que vivia e governava. Não menos significativo, temos o menino, rei do tráfico, “um deus de bermuda e pé de chinelo”, “reizinho nagô”,

que ganha vida e morte por meio da parceria de João Bosco e Aldir Blanc (1977). Esse personagem, que, segundo Adélcio de Souza e Cruz, participa da “poética da diáspora” e das “lutas dos subalternos”, é emblemático para pensarmos a popularidade de certos marginais, bem como sua associação com o universo da violência urbana, sobretudo no que toca às questões étnicas e sociais (CRUZ *apud* ALEXANDRE, 2007). Vale destacar que apesar de encontrarmos esses inúmeros personagens em várias letras de canções, é extremamente peculiar na produção de Itamar a identificação do artista com o personagem, algo que não necessariamente ocorre na produção de outros artistas que se dedicaram à temática.

O disco *Beleléu, Leléu, Eu* tem início com a apresentação do personagem “Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel”. O seu nome, sobrenome e alcunha são entoados várias vezes, acompanhados pelo violão, até ocorrer um lento *fade out*. O efeito de corte pela diminuição gradativa do volume da vinheta cancional sugere a possibilidade de eterna repetição/afirmação do nome do personagem. Essa sensação de eterno-retorno é estimulada pela reiteração da apresentação do personagem no meio e no final do disco.

A repetição da nomeação do personagem, que parece remeter aos incontáveis e aos anônimos brasileiros que foram registrados com esses nomes e sobrenomes no país, uma espécie de designação do homem comum, nos

faz pensar no ciclo de vida e morte desses anônimos, a maior parte deles lançada à margem da sociedade pelas políticas higienistas, sendo alguns exterminados de forma brutal pela polícia ou por grupos xenófobos. No entanto, a própria repetição do nome parece não somente aludir à incomensurabilidade desses brasileiros excluídos, mas, também, parece apontar para a impossibilidade de extermínio e de limpeza social. Como Peter Pál Pelbart nos informa, sob influência de Foucault, “[...] aquilo mesmo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável” (PELBART, 2011, p. 25).

Na canção de Itamar Assumpção, esse homem comum não é um submisso, pelo contrário, ele demonstra toda uma potência e toma sua “animalidade como signo de poder” (PELBART, 2011, p. 70). A canção de Itamar relaciona o personagem com uma serpente justamente por demonstrar que ele se esquia dos instrumentos de captura e de exclusão do poder. O personagem é capaz de, instintivamente, cravar os dentes e verter seu veneno naquele que o ameaça, afinal de contas, estamos falando do “Beleléu, vulgo Nego Dito, cascavel”.

A relação entre animalidade e resistência, ou seja, com certas políticas de sobrevivência e de afirmação da vida, também pode ser percebida por meio do “devir-animal” proposto por Deleuze e Guattari. Segundo esses autores, “Há toda uma política dos devires-animais [...]”, pois,

esses devires, “[...] exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31). Assim, o homem-cobra da canção de Itamar faz parte desse devir-animal, que nos remete tanto ao “povoamento” quanto “[...] à formação de matilhas que se revoltam e que “mostram os dentes ao destino monstruoso” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 21).

A animalidade e a resistência de certos personagens podem ser notadas em muitas produções literárias, e não somente na canção e nas artes visuais. Podemos citar, por exemplo, alguns trechos do poema *The burglar of Babylon*, de Elizabeth Bishop, que retrata a saga do bandido Micuçu (BISHOP, 1999).

[...]
*Micuçu era ladrão,
 Assassino, salafrário.
 Tinha fugido três vezes
 Da pior penitenciária.*

*Dizem que nunca estuprava,
 Mas matou uns quatro ou mais.
 Da última vez que escapou
 Feriu dois policiais.*
 [...]

*Urubu voou bem baixo,
Micuçu gritou: "Péra aí",
Acenando com o braço,
"Que eu ainda não morri!"*

*Veio helicóptero do Exército
Bem atrás do urubu.
Lá dentro ele viu dois homens
Que não viram Micuçu.
[...]
(BISHOP, 1999)*

As semelhanças entre o Beleléu e o bandido retratado por Bishop não se dão simplesmente porque Beleléu é associado a uma cascavel pelo seu comportamento agressivo e Micuçu significar cobra na linguagem popular. O caráter escapadigo é um dos elementos comuns aos dois personagens, ambos vivem nas brechas. Esse traço pode ser melhor compreendido na seguinte passagem de Thais Flores Nogueira Diniz, que faz uma interessante associação do bandido Micuçu aos animais anteriormente citados, a cobra e a mosca:

[...] Micuçu foi se esconder nas cavernas e no forte abandonado, de onde podia vislumbrar a cidade do Rio de Janeiro. Como os barcos que passavam ao longe, Micuçu se assemelhava a

uma mosca na amurada. De cobra criada que era, passa a ser uma mosca no muro, um ponto insignificante, tão insignificante que não consegue ser visto pelo helicóptero do Exército que se une à Polícia para persegui-lo morro acima. (DINIZ, 2000, p. 69)

Diniz também aponta que Micuçu simboliza o homem comum, mais precisamente “o imigrante nordestino, o favelado e as várias gerações de brasileiros que enfrentam as agruras de pertencerem a uma classe menos favorecida e de serem eternamente perseguidos pela polícia” (DINIZ, 2000, p. 68). Novamente percebemos uma relação entre Micuçu e Beleléu, uma vez que ambos “representam” esse inumerável contingente de desfavorecidos que são tratados como bandidos sem causa, que são executados e que, aos olhos de certos grupos conservadores, proliferam *ad infinitum*, como indesejáveis moscas.

Na canção de Itamar Assumpção, o personagem diz “não gosto de gente, nem transo parente, eu fui parido assim.” Parece que essa aversão ao humano, que o aproxima do caráter animalesco, está associada à repulsa por sua existência, traço que o acompanha desde o nascimento. O personagem foi parido, ou seja, a sua mãe não necessariamente deu à luz a uma criança. Nada de eufemismo para aquele que possivelmente foi apenas um acidente de per-

curso de uma relação sexual não necessariamente amorosa ou, no mínimo, respeitosa. Como Deleuze e Guattari informam, na política dos “devires-animais”, os agenciamentos não são familiares, não remetem ao complexo edipiano, pelo contrário, essa política é uma sublevação aos modelos institucionais padronizados (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 31).

Algumas canções de João Bosco e Aldir Blanc – em destaque para aquelas analisadas por Adélcio Souza Cruz em que, segundo ele, o “dissenso grita” – as dificuldades que acompanham os subalternos são evidenciadas ao longo de suas vidas. Os personagens nascem no sufoco; roncam como se fossem uma raivosa cuíca faminta por comida e justiça; gritam como porcos, pulam como macacos e morrem como cachorros em uma espécie de “jogo cercado pelos sete lados”. Tal como algumas canções e personagens de Itamar, segundo Adélcio Souza Cruz, a produção cancional e os personagens de João Bosco e Aldir Blanc “[...] alertam para a cidade que se inviabiliza cronicamente, a cada exclusão cotidiana, fosse ela física ou simbólica.” (CRUZ, *apud* ALEXANDRE 2007, p. 137). É nesse território de conflitos e de exclusão que personagens como Beleléu, Micuçu e Manoel Moreira viram cobra, viram mosca, viram cavalo, viram onça. A canção de Itamar é bem clara em relação a essa “animalização” dos personagens e as fortes intensidades que os embalam, como mostra o trecho a seguir:

*[...] Se chamá polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo Benedito João dos Santos Silva Bebeléu
Vulgo Nego Dito, Nego Dito Cascavel
(ASSUMPÇÃO, 1981)*

Desse modo, podemos dizer que a quase “animalidade” de Bebeléu corresponde aos afetos e às intensidades que figuras como Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, compartilharam ao cometer atos de violência como o assassinato contra o policial Milton Le Cocq. Não estamos querendo, com isso, dizer que esses personagens do banditismo urbano são simplesmente vítimas e que não são responsáveis pelos seus atos agressivos e, por vezes, hediondos. O que queremos dizer é que esses personagens, além de agressores, são vitimados por uma sociedade excludente. Sociedade que pratica atos de violência que passam pelas origens do nefasto tráfico negreiro aos atuais desvios de verbas de escolas e de hospitais públicos que deveriam servir aos desamparados do país.

Voltamos à discussão inicial, pois acreditamos que Itamar, de certo modo, apresenta uma associação com o seu personagem. Como sugerido anteriormente por Luiz

Tatit, a “[...] negritude, a marginalidade, a loucura descrita em muitas passagens das letras”, acentuavam esse vínculo (TATIT, 2007, p. 214). Essa aproximação pode ser percebida quando o personagem diz que nasceu em Tietê e teve passagem pelo Paraná, fatos que correspondem à história de vida do artista. Além disso – de forma jocosa e de modo a jogar com os estigmas que alimentam nossa cultura e nosso padrão estético –, o personagem diz que não usa pente e que seu cabelo é ruim, algo que também pode ser relacionado com a evidente e declarada negritude do artista.

Claro que, no universo da canção e de seu campo de possibilidades infinitas, as acentuações e exageros no que toca às semelhanças devem ser consideradas, afinal, o personagem declara em alto e bom tom que apagou, ou seja, assassinou “um no Paraná”, algo que não concerne à história de vida do artista Itamar Assumpção. De qualquer modo, até mesmo os amigos e companheiros de Itamar se viam confusos em relação a essa indiscernibilidade entre o personagem Beleléu e o artista.

Segundo Suzana Salles, cantora que acompanhou Itamar durante muitos anos de sua carreira, a indistinção assustava aos amigos próximos, o que deixava o artista perplexo com a própria força de suas performances:

Me lembro que uma vez o Paulo Barnabé estava na plateia e ficou com medo quando o Nego

Dito o ameaçou com a mão bem próxima de seu rosto, como gostava de fazer quando descia do palco para cantar direto pra plateia; “Eu vou cortar su-a cara, vou retalhá-la com na-va-lha, eu vou cortar...” O próprio Itamar me contou essa história depois; impressionadíssimo pelo fato de o Paulinho, “que é meu amigo! Me conhece profundamente!!!”, ter se apavorado com o olhar e os gestos raivosos de Itamar. Era o Nego Dito. (SALLES, In: TARANTINO; CHAGAS, 2006, p. 136)

Assim, percebemos que o nosso artista jogava com essas ambiguidades não somente por meio das letras de suas canções. Ele também embaralhava as pistas por meio de sua performatividade, de seus gestos, de seus olhares. Enfim, por meio de sua corporeidade e de sua própria história de vida, de cidadão negro, de origem humilde – e que presenciou no seu cotidiano todos os tipos de exclusão e de dificuldades que a maioria dos afrodescendentes no Brasil é obrigada a administrar, com perspicácia e com sagacidade –, o artista se lançava nesse movimento de dessubjetivação que o conectava à luta dos excluídos e dos subalternos.

A citação de Paulo Leminski nos faz compreender de modo mais claro a associação dos personagens criados por Itamar Assumpção e do próprio artista com o universo da

marginalidade. Segundo Leminski, em texto de 1988, intitulado “Por Itamares nunca dantes navegados”, publicado no encarte do disco do artista, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava*, seu amigo e parceiro

Desde o princípio, [...] sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade. Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que constituiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica “Abolição”. Marginalidade de músico – sobretudo – de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular. Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou “produção independente”, fonte de toda uma inovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento. (LEMINSKI, 1988, apud ASSUMPÇÃO, 1988)

Enfim, a título de conclusão deste artigo, podemos dizer que muitos desses personagens citados, tal como

Beleléu, apresentam uma imagem dúbia que os colocam na fronteira entre bandidos e heróis. Deste modo, esses personagens delineados nas artes visuais, na literatura e na canção, demonstram não somente os imperativos da exclusão e do silenciamento. Eles também apontam para uma forte capacidade de escapar aos mecanismos de controle e de domesticação. Muitas dessas figuras, como vimos, apresentam traços que as colocam em uma zona de fronteira entre o animal e o humano, seja pela condição em que eram renegadas às mais baixas e humilhantes condições de sobrevivência, seja pela própria potência, destreza e insurgência de seus corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica (Orgs.). *Pretobrás: porque eu não pensei nisso antes? O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção Vol. II*. São Paulo: Ediouro, 2006.

CRUZ, Adélcio de Souza. Afro-brasilidade urbana: poética da diáspora em performance. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza

Edições, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs IV- Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. “Imagens do Brasil na poesia de Elizabeth Bishop”. *Cadernos de tradução*, Santa Catarina, v. 21, n. 6, p.67-75, 1996.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2011.

SALOMÃO, Wally. *Qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2007.

REFERÊNCIAS PICTÓRICAS E SONORAS

ASSUMPÇÃO, Itamar. “Nego Dito”. Itamar Assumpção [compositor]. In: *Beleléu, Leléu, Eu*. São Paulo: Lira Paulistana, 1981.

BEN, Jorge. “Charles, anjo 45”. Jorge Ben [compositor]. In: *Jorge Ben: 10 anos depois*. São Paulo: Philips, 1973.

BOSCO, João. “Tiro de misericórdia”. João Bosco e Aldir Blanc [compositores]. In: *Tiro de Misericórdia*. São Paulo: RCA, 1977.

DAQUELE INSTANTE EM DIANTE. Direção de Rogério Velloso. São Paulo: Movie&Art, 2011. Exibição digital (110 min).

OITICICA, Hélio. B33 - *Bólido-caixa nº 18 (Homenagem a Cara de Cavalo)*. 1966. Instalação em madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

OITICICA, Hélio. *Seja marginal, seja herói*. 1968. Serigrafia sobre tecido. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Submissão: 05/12/2017

Aceite: 31/03/2018

CORPOS NUS NAS MARGENS DA CIDADE EM *CIDADE DE DEUS*, DE PAULO LINS, E *MARGINAIS*, DE EVEL ROCHA

NAKED BODIES ON THE EDGE OF THE CITY *CIDADE DE DEUS*, BY PAULO LINS AND *MARGINAIS*, BY EVEL ROCHA

Luca Fazzini¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143260

RESUMO: A época contemporânea manifesta uma contínua banalização da violência. No entanto, para Jacques Rancière (2012), tal banalização não se deve à quantidade de imagens propostas, mas principalmente ao *status* de objeto atribuído às próprias vítimas da violência, corpos sem nome e sem voz. Tendo em consideração as representações da violência urbana em literatura, através de uma leitura comparada dos romances *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Marginais*, de Evel Rocha, pretendo, com o presente artigo, discutir este *status* de objeto como continuidade com as lógicas que caracterizaram a modernidade colonial.

¹ Possui graduação em Letras pela Università degli studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia (2012), mestrado em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras –Universidade de Lisboa (2014). Atualmente é doutorando na PUC-Rio (Programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) onde desenvolve um projeto sobre as representações literárias da violência urbana em Angola, Brasil e Portugal e colabora com o Istituto Italiano di Cultura - Rio de Janeiro.

ABSTRACT: Contemporary age shows a continuous reproduction and trivialization of violence. Nevertheless, according to the philosopher Jacques Rancière (2012), this trivialization is not due to the images' number, but rather more to the *status* of object conferred to the victims of violence, bodies without names and voices. Considering the representations of urban violence in literature and through a compared reading of the novels *Marginais*, by Evel Rocha, and *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, my purpose is to discuss in my article this object *status* as a continuity with logics that have characterized colonial modernity.

PALAVRAS-CHAVE: Violência urbana; Estudos pós-coloniais; Literatura comparada.

KEYWORDS: Urban violence; Post-colonial studies; Comparative literature.

Vivida ou observada no cotidiano das metrópoles contemporâneas, a violência configura-se como um elemento central da contemporaneidade urbana. Tal situação, por si, ofereceria uma possível chave de leitura para pensar a relevância que o horror adquire também na literatura, seja enquanto tema ou plano de fundo – em suas interligações com o espaço urbano: a cidade como lugar de conflito, um dos tópicos de muita literatura contemporânea – seja enquanto elemento fulcral em escri-

tas moldadas pela experiência direta da dor e dos conflitos.

No entanto, perante a contínua banalização do horror, discutida, entre outros, por Susan Sontag no seu célebre *Regarding the pain of others*, tornar-se-ia necessário investigar a origem, a proveniência dessas imagens de violência na contemporaneidade. Em *O espectador emancipado*, e em particular no capítulo “A imagem intolerável”, Jacques Rancière investiga justamente essa produção e banalização do horror, aquilo que ele chama de “imagem intolerável” na realidade contemporânea:

Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objetos de palavra sem terem a palavra. O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de «descriptar» a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. (RANCIÈRE, 2012, p. 95)

O horror que vemos reproduzido pela mídia ou por

algumas expressões artísticas de fato diz respeito a esses corpos sem nome, envolvendo toda aquela humanidade que vive no espaço reservado para o *outro*. Tais indivíduos excluídos não têm representatividade na mídia, tampouco voz na arte e na literatura, considerando aqui a voz na acepção proposta por Rancière, como algo que "também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer 'ver' o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse" (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Tomando como exemplo o *corpus* de obras que constitui a literatura brasileira contemporânea, em particular aquela publicada pelas editoras maiores e que, por isso, tem uma divulgação mais ampla, podendo então ser consideradas como obras que participam na construção de um "senso comum"², a ausência da voz subalterna aparece como evidente. Em uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Brasília (UnB) por um grupo de estudo coordenado por Regina Delcastagnè sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo entre 1990 e 2004, aparece de forma

² A noção de "senso comum" provém do arsenal conceitual de Antonio Gramsci e seus estudos sobre a hegemonia. No entanto, estou me referindo agora à definição oferecida por Jacques Rancière: "um senso comum é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. (RANCIÈRE, 2012, p. 99)

evidente que a grande maioria das personagens é homem, branca e heterossexual. Esses dados correspondem por completo com os relativos aos dos próprios escritores desses romances: na maioria homens, brancos, heterossexuais e moradores dos bairros mais abastados do eixo Rio de Janeiro/São Paulo (DELCASTAGNÉ, 2005). Ou seja, são aqueles sujeitos que, por outro lado, não aparecem mencionados nas estatísticas do *Mapa da violência*³, no que diz respeito ao contexto brasileiro.

Voltando às reflexões de Jacques Rancière (2010), pode-se, portanto, afirmar que o problema não é a imagem por si, mas tudo aquilo dentro do qual a imagem está envolvida, sua proveniência, lógica e função dentro de um determinado discurso:

O problema não é saber se o real desses genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela

³ As estatísticas apresentadas no relatório *Mapa da violência* 2016, relativas aos homicídios por arma de fogo (HAF), evidenciam como, no Brasil, o principal alvo da violência homicida seja a população jovem (de 15 até 29 anos) e negra – sendo o termo “negro” utilizado pelo *Mapa da violência* como somatória das categorias “pretos” e “pardos” resultantes do último Censo Demográfico do IBGE. Entre os anos de 2003 e 2014, período em análise pelo relatório de 2016, observa-se uma queda de 26,1% das vítimas brancas; por outro lado, o número das vítimas negras registra um aumento de 46,9%: “a vitimização negra no país, que em 2003 era de 71,7% [morrem, proporcionalmente, 71,7% mais negros que brancos], pula para 158,9% em 2014” (WASELFSZ, 2016, p.60).

construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada [...]. (RANCIÈRE, 2012, p. 100)

No âmbito da literatura mais recente, floresceram as representações da violência urbana baseadas em estéticas que oscilam entre o realismo e o documento etnográfico. Tal interesse pode ser lido, de acordo com as análises de Hal Foster (2014), dentro da mais ampla atenção da arte contemporânea pelo trauma – ao nível individual e coletivo – e pela abjeção. Atenção que, segundo o autor, seria motivada por diversos fatores, tanto de caráter estéticos quanto puramente contextuais:

Porque hoje esse fascínio pelo trauma, essa inveja da abjeção? É certo que existem motivos na arte e na teoria. Como foi sugerido há uma insatisfação com o modelo textualista da cultura e com a visão convencionalista da realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. [...] Mas existem forças poderosas em ação também em outras partes: o desespero ante a persistência da crise da Aids, doenças e mortes invasivas, pobreza e crime sistêmicos, o bem-estar social destruído, inclusive o contrato

social rompido [...] A articulação dessas diferentes forças é difícil; em conjunto, no entanto, elas estimulam a preocupação contemporânea com o trauma e a abjeção. (FOSTER, 2014, p. 158)

A cidade contemporânea, com seu histórico de conflito e exploração, assim como com o seu presente fortemente marcado pelo perpetuar-se das dinâmicas que caracterizaram a modernidade colonial – como a subalternização de indivíduos com base na raça, a fragmentação da população e do espaço urbano, e a ocupação violenta desses espaços (MBEMBE, 2003) – desencadeia no artista a urgência de relatar a violência. E desencadeia também, nas próprias vítimas, a necessidade da fala, a insurgência da própria voz silenciada pelo discurso oficial. De tal forma, a arte ultrapassa as fronteiras da teoria e da estética e passa a ser pensada dentro de campos mais amplos, o da cultura, antes domínio da antropologia (FOSTER, 2014), e o político, enquanto sugerem uma outra possibilidade na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Desta dinâmica resulta, por um lado, o interesse do artista politicamente engajado, chamado por Hal Foster de “o artista como etnógrafo”, pelo outro cultural. Por outro lado, o mais significativo processo de afirmação da própria voz do outro dentro do universo artístico e literário. No primeiro caso, assiste-se a uma aproximação necessária entre o artista e a comunidade em objeto, efetuada através de

um mapeamento etnográfico ou um verdadeiro trabalho de campo. No segundo caso, a questão central pode-se tornar justamente o como contar a própria história, como construir outras realidades, outras formas de senso comum, uma vez que a perspectiva das vítimas sempre foi brutalmente silenciada pelo poder.

Um exemplo deste interesse da literatura pela violência urbana como elemento fulcral na vivência contemporânea encontra-se dentro do *corpus* de textos que compõe a mais recente literatura brasileira. Nesse âmbito, um caso significativo para pensar tanto o papel da escrita e do escritor quanto a continuidade das dinâmicas coloniais na atualidade é, sem dúvida, o romance *Cidade de Deus*, (1997) de Paulo Lins, assim como sua leitura, de caráter comparativo, com um romance proveniente de outro contexto, *Marginais*, (2010) do escritor cabo-verdiano Evel Rocha.

A aproximação entre as duas obras pode aparecer como frutífera, seja para refletir acerca do vínculo entre a escrita, o escritor e o real, seja ao permitir uma leitura do contexto urbano que visa evidenciar as dinâmicas violentas de inclusão e exclusão para além de um determinado caso específico, como sendo sintomáticas de toda uma lógica de organização do poder: a da modernidade colonial e dos seus rastros na contemporaneidade.

De fato, tanto *Cidade de Deus* quanto *Marginais* têm como foco de interesse os conflitos que marcam a vivência em áreas que pertencem à periferia urbana: em Paulo Lins,

o conjunto habitacional Cidade de Deus, na zona oeste de Rio de Janeiro; e, em Evel Rocha, os bairros carentes da Ilha do Sal, no arquipélago de Cabo Verde.

Ambos os autores são, de qualquer forma, pessoalmente ligados aos lugares representados nos próprios romances. Paulo Lins foi criado em Cidade de Deus, tendo se mudado para lá aos oito anos de idade e residido no conjunto habitacional [ou *neofavela*, segundo a definição do próprio Lins] até o grande sucesso do romance, que deu ao seu autor as condições necessárias para sair de Cidade de Deus.

A estrita proximidade do autor com o contexto representado em *Cidade de Deus* permitiu ao próprio conhecer não apenas a realidade, mas também algumas das personagens e histórias que aparecem no romance.

O romance foi pensado e escrito em um período de oito ou nove anos, entre o final da década de oitenta e o princípio da de noventa. Naquela época, justamente por ser um morador da comunidade, o autor acompanhou como pesquisador e informante os projetos “Crimes e Criminalidades nas classes populares” e “Justiça e classes populares”, ambos coordenados pela antropóloga Alba Zaluar, que, ao começar o trabalho de campo, percebeu

que o abismo entre a acadêmica branca de classe média e os ‘nativos’ que entrevistava era tão vasto que havia filtragem substancial da infor-

mação, tornando o seu trabalho de campo completamente impossível. (PENNA, 2013, p. 284)

Desta forma, com a escrita de *Cidade de Deus*, Paulo Lins transforma-se progressivamente de objeto de pesquisa antropológica em sujeito que encena e representa, através da escrita ficcional, o próprio universo marginalizado pelas lógicas do poder. Esta posição dupla do autor faz de *Cidade de Deus* “uma aventura artística incomum”, como foi definido o romance por Roberto Schwarz (1997).

Por sua vez, Evel Rocha, escritor e investigador na área das Ciências Sociais e da Cultura, também nasceu - como Paulo Lins - nos lugares retratados pelo seu romance: a Ribeira Funda, na Ilha do Sal, em Cabo Verde. Apesar disso, a identificação entre o autor cabo-verdiano e a margem aparece mais complicada do que para Paulo Lins. Se no caso do brasileiro o fato de ser negro e de ter sido morador de uma favela o faz pertencer *a priori* à marginalidade por ele representada através da escrita, a identificação de Evel Rocha com a margem salense dá-se, por sua vez, *a posteriori*.

Membro da academia cabo-verdiana das Letras, Evel Rocha nasceu na Ilha do Sal, terminou seus estudos secundários na Ilha de São Vicente, fez Mestrado em Psicologia nos Estados Unidos e em Supervisão Pedagógica em Portugal. Embora Cabo Verde seja um país periférico, assim como a Ilha do Sal dentro do próprio arquipélago, Evel

Rocha é de fato um intelectual movido pela necessidade política e pela urgência de “fazer um retrato social da Ilha do Sal” (ROCHA, 2015, p. 13) – como afirmado pelo próprio autor. “Marginais é um livro escrito para as massas, para o povo, para as pessoas comuns” (ROCHA, 2015, p. 12).

Neste sentido, o paradigma etnográfico discutido por Hal Foster em *O retorno do Real* seria uma estratégia de leitura pertinente para pensar o trabalho de Rocha como uma tentativa de representar através da ficção a sociedade cabo-verdiana e, em particular, a da Ilha do Sal – que entrou na literatura cabo-verdiana justamente através dos romances de Rocha – a partir do estudo, do contato e da proximidade com a marginalidade. De acordo com as reflexões de James Clifford em *A experiência etnográfica*, o autor constitui-se em *Marginais* como “uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção” (CLIFFORD, 1998, p. 38).

A construção das obras, num certo sentido, manifesta a distância [ou a falta de distância] entre os autores e a matéria narrada. Em *Cidade de Deus*, a escolha de um narrador absolutamente onisciente, cujo ponto de vista é ilimitado - podendo assim escolher qualquer perspectiva - parece sugerir a inclusão completa do autor empírico dentro da comunidade por ele representada.

Desta forma, Paulo Lins consegue oferecer um panorama amplo da organização da vida social na favela: ao

lado das histórias dos bandidos mais influentes, *Cidade de Deus* apresenta um mosaico de acontecimentos, anedotas e elementos que pertencem à cultura popular e ao cotidiano da comunidade e que se sobrepõem, dando à narrativa um ritmo às vezes frenético. A este ritmo opõe-se um plano de fundo constituído por um enredo essencialmente monótono, no qual sequências, cenas e capítulos se sobrepõem e partilham do mesmo *leitmotiv*, caracterizado pelo surgimento, nas personagens, de necessidades – geralmente ganhar dinheiro para satisfazer a fome ou o vício – supridas pelo crime enquanto único caminho possível para satisfazer tais exigências, e também pela fuga da polícia.

Tal estratégia representativa, que favorece a descrição de personagens, situações e acontecimentos particulares costurados um atrás do outro, em detrimento de uma narração homogênea, é de fato uma marca característica da obra. A urgência de contar, de relatar as tantas vivências faz como que o momento descritivo prevaleça sobre o narrativo. O enredo foi, de fato, já oferecido pela realidade; ao autor, cabe aqui apresentá-la, dar-lhe uma voz que possa ser ouvida – objetivo que *Cidade de Deus*, pelo grande sucesso de público, alcançou de forma magistral.

Por sua vez, *Marginais* apresenta dois níveis narrativos distintos. Inicialmente, observa-se um primeiro nível constituído sobretudo pelo encontro de Sérgio do Rosário Araújo – conhecido como Sérgio Pitboy, figura marginalizada fatalmente enfraquecida pela tuberculose – com um

antigo colega de colégio, ao qual Sérgio oferece suas memórias, cuidadosamente escritas e conservadas ao longo da sua breve vida. Este encontro, que serve de prefácio às memórias de Sérgio, está narrado na primeira pessoa pela voz de quem recebeu o manuscrito, que assim o descreve:

Esse é o livro que muitos jovens deste país gostariam de ter escrito. A caligrafia perfeita, as frases construídas de uma forma escoreita refletem uma certa intimidade que Sérgio tinha com a escrita. A princípio, pensei em publicá-lo como estava, porém, devido à linguagem, a abundância de calão e termos que poderiam chocar os mais refinados, tomei a iniciativa de substituir algumas passagens de modo a não perder o sentido das frases. Alguns trechos foram suprimidos por serem demasiado realistas e por descreverem fatos que poderiam pôr em causa a dignidade de muitas pessoas da ilha. (ROCHA, 2010, p. 13)

Pode-se, de fato, considerar o narrador do prefácio como sendo o reflexo do autor empírico do romance. Neste sentido, narrador do prefácio e autor empírico desenvolvem um papel de mediação entre a margem e os leitores, função evidente também na adaptação linguística à qual o manuscrito foi submetido, como se afirma no prefácio. No

entanto, tratar-se-ia de uma mediação autorizada, já que o narrador do prefácio, assim como o autor empírico, tem uma vivência e uma proximidade com a marginalidade sa-lense: “se não conhecesse um pouco da história dos bairros da ilha, se não tivesse uma vivência com os chamados ‘marginais’, todo o conteúdo destas páginas não passaria de um simples desabafo de mais um revoltado pelo sistema social imposto aos ilhéus deste país.” (ROCHA, 2010, p. 14)

O segundo nível, também narrado na primeira pessoa, mas desta vez pela voz de Sérgio, está constituído pelas próprias memórias: como em *Cidade de Deus*, nota-se mais um mosaico de estórias relativas ao “submundo” da ilha do que uma verdadeira narração unitária. No entanto, de acordo com a perspectiva de Emerson da Cruz Inácio em “Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem”, não somente em *Marginais*, mas também em *Cidade de Deus*,

a ficção vai se estabelecendo não só como mímesis, mas como reescrita possível do real, uma tradução material das histórias cotidianas, comuns, mas não menos estetizáveis por isso. (INÁCIO, 2012, p. 49)

Marginais abre-se, portanto, com um prefácio que visa introduzir o leitor à obra e fecha-se com um posfá-

cio que narra a morte e o enterro de Sérgio. Entre os dois, ao longo de trinta e sete capítulos, temos o desenrolar dos acontecimentos que caracterizam a experiência marginal do protagonista, Sérgio, e das inúmeras outras figuras que não se encaixam dentro dos paradigmas do poder e por este não contemplados – na sua maioria negros, pobres, mulheres de vida e gays.

O tempo da narração é o final do século XX, fase crucial para a economia da ilha, momento de passagem e transformação no qual o arquipélago de Cabo Verde e, particularmente, a Ilha do Sal, tornaram-se um dos principais destinos do turismo sexual. *De facto*, Sal foi a última ilha do arquipélago a ser povoada, na altura da colonização portuguesa. Todavia, por sediar o primeiro aeroporto internacional, tornou-se de repente destino do turismo massivo e, em particular, do turismo sexual. Tais mudanças afetaram radicalmente a economia da ilha, contudo, não trouxeram melhorias significantes na qualidade de vida dos moradores. Às marcas das violências devidas ao passado recente – a do colonialismo e da guerra de libertação – adicionam-se, portanto, as causadas pelo capitalismo e pela globalização: o tráfico de droga e a prostituição infantil.

Assim como em *Marginais*, *Cidade de Deus* também encena uma realidade em transformação e mudança. No conjunto habitacional, situado próximo a uma das áreas de maior crescimento e valor imobiliário de todo o Brasil - a Barra da Tijuca, local que recebeu recentemente grandíssi-

mos investimentos e que foi teatro de violentas remoções forçadas em razão da especulação imobiliária pré-Jogos Olímpicos⁴ - se mudaram mais de 3.500 famílias a partir de 1966, não obstante a falta das condições habitacionais básicas.

Acompanhando o desenvolvimento do conjunto habitacional na zona oeste carioca durante três décadas – de 1960 a 1980 – Paulo Lins representa o momento em que a entrada da cocaína nas favelas reconstituiu por inteiro o sistema da criminalidade no Rio de Janeiro. De fato, o romance, composto por três capítulos, acompanha justamente a transformação do criminoso – que cometia assaltos e pequenos roubos na década de sessenta – no traficante da atualidade:

Seu sonho de ser dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, completamente vivo, realizado, com extrema saúde ao seu lado do sofá. [...] O negócio agora era botar tóxico bom e barato em suas

⁴ As remoções forçadas são de fato mais uma expressão do exercício do poder soberano, na medida em que as populações mais carentes se encontram arbitrariamente expropriadas dos direitos de propriedade e de moradia. Segundo David Harvey em *Cidades Rebeldes*, tal dinâmica vincula-se aos desenvolvimentos globais do capitalismo e encontra paralelos em diferentes partes do globo, como na Índia, na China e no Brasil. Para um estudo dos processos que caracterizaram as recentes remoções e abusos na zona oeste do Rio de Janeiro, veja-se: *Remoções no Rio de Janeiro olímpico*, de Lucas Faulhaber e Lena Azevedo.

bocas-de-fumo, ter sempre Brizola⁵ para quem quisesse, porque, apesar de não vender muito, a cocaína era cara, rendia um dinheiro bom. [...] Traficar, isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro.” (LINS, 1997, p. 241)

De acordo com as estatísticas relativas ao último *Mapa da violência*, os mortos em *Cidade de Deus* são extremamente e tristemente jovens. “Na situação, chega a parecer lógico que chefes de 17 anos designem soldados de 12 ou 10, menos vigiados, para a tarefa de fuzilar o dono de outra boca de fumo, que terá 18” (SCHWARZ, 1997). Todos são deixados à beira da morte e na mais completa ausência de perspectivas, num contexto no qual o poder público só se manifesta com as armas dos policiais, presenças que, justamente como nos contextos coloniais referidos e discutidos por Frantz Fanon, marca profundamente a subjetividade dos oprimidos:

Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado. [...] Nos países capitalistas, entre o explorado e o

⁵ Após o golpe de 1964, a cocaína passou a ser conhecida com o nome de Brizola. No imaginário popular, associava-se a substância proibida aos políticos obrigados pela ditadura ao exílio, como o próprio Leonel Brizola.

poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de "desorientadores". Nas regiões coloniais, ao contrário, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de napalm, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. (FANON, 1961, p. 28)

Uma passagem emblemática do romance, por ser uma das pouquíssimas ações que não tem como plano de fundo a favela ou um presídio, mostra como esse contato constante entre os marginalizados e a expressão mais violenta do poder - a polícia - afeta as subjetividades. O personagem Fabiano, indo pelo bairro da classe alta carioca, o Leblon, aparece vislumbrado pela possibilidade de uma vida sem as carências da pobreza, até cruzar com a polícia. A simples presença de uma patrulha desperta em Fabiano a crua realidade da sua condição, e o crime retoma posse das páginas do romance:

A agitação do Baixo Leblon encantou Fabiano. [...] Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada

por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem a mesma doença. Pararam no sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal já de domingo [...]. Numa esquina, uma patrulha parada; de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de outra forma, o objetivo deles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. (LINS, 1997, p. 465)

As fronteiras dentro das quais se movem os personagens do romance são, de fato, as que delimitam o conjunto habitacional. O mundo fora de Cidade de Deus – a Zona Sul do Rio de Janeiro, ou os bairros mais abastados da Zona Oeste – aparece apenas enquanto lugar onde são cometidos crimes, não intervindo ativamente na narração e comportando-se exclusivamente como plano de fundo. Desta forma, Paulo Lins consegue reproduzir a fragmentação espacial e social operada pelo poder subvertendo, porém, os eixos: no romance o que importa é exclusivamente aquilo que acontece dentro da comunidade, longe dos holofotes: o bandido tem nome, história – frequentemente trágica desde a infância – enquanto as vítimas que moram fora da comunidade, que pertencem à classe média ou alta não tem nenhuma conotação específica. Como afirma Schwarz:

Literariamente, a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e a segmentação do processo: em seu ramo, reservado aos desvalidos, os chefes de bando não deixam de ser potências, criaturas que entre outras coisas usaram a cabeça e aprenderam lições duríssimas, isso sem falar na incalculável tensão nervosa que suportam a todo momento. Nem por isso deixam de ser pobres diabos, que morrem como moscas, longe da opulência que nalgum lugar o tráfico deve proporcionar. (SCHWARZ, 1997)

No entanto, como o próprio romance nos informa, aquilo que acontecia dentro da favela ultrapassava, graças à imprensa, as suas fronteiras para se tornar de conhecimento público, colaborando para construir a estigmatização social funcional como estratégia de poder que afeta ainda hoje a comunidade: “A rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e amedrontar os alheios, só informados pelos noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializados no tema subiram muito na favela” (LINS, 1997, p. 429). Corpos jovens, negros e pobres sem nomes aumentando as estatísticas relativas às mortes violentas na cidade.

Embora os protagonistas tenham certas analogias com os que povoam as páginas do romances de Lins – como o fato de pertencerem às classes sociais mais humildes, com um histórico de violência e a ausência de um núcleo familiar estável – estamos certamente em *Marginais* distantes das proporções numéricas que a violência adquire no contexto urbano das periferias do Rio de Janeiro. Como para a malandragem representada na literatura brasileira ao final do século XIX, o protagonista, Sérgio Pitboy, sobrevive durante a sua adolescência e juventude alternando o trabalho informal aos pequenos crimes, como o furto de comida e a venda de maconha.

Com dezesseis anos apenas, o protagonista encontra-se sozinho, sem perspectivas de futuro, já que teve de abandonar a escola pelas tantas faltas devidas principalmente à fome, morando em abrigos precários. Apesar do desenvolvimento da indústria de turismo, que traz grandes lucros aos poucos empresários da ilha, a delinquência para os homens e a prostituição para as mulheres aparecem no romance como as únicas alternativas possíveis para fugir da fome: “o emprego aumentava, porém, os filhos da terra dificilmente conseguiam um bom trabalho. Dizia-se que Sal era boa madrasta, mas uma péssima mãe” (ROCHA, 2010, p. 88).

No romance, o poder público, através das suas instituições - como o sistema educacional, a saúde e a polícia

- age de fato por meio da *necropolítica* (MBEMBE, 2003)⁶, primeiramente fragmentando a população com base na classe social, que toma o papel que era da raça durante a colonização portuguesa, para depois deixar morrer os excluídos no abandono e na miséria. A figura do Dottor Apolinário, advogado e representante do poder político na Ilha, é emblemática de tal estratégia:

Intrigava-me o nojo que o advogado tinha para as pessoas pobres. Aos sábados, dia de esmola, colocava uma empregada à porta da varanda para bloquear a aproximação dos pedintes. As esmolas eram dadas ao portal do quintal. Para ele, as crianças e os adolescentes como eu, filho de pais carenciados, eram as bactérias, os vermes da sociedade. As empregadas da casa deviam tomar banho e desinfectar-se em álcool antes de começar a trabalhar, quem não quisesse seguir as regras devia procurar trabalho noutra freguesia. (ROCHA, 2010, p. 37)

Em *Marginais*, a miséria é um limbo dentro do qual

⁶ Em *Necropolitics* (2003), Achille Mbembe retoma as reflexões de Michel Foucault sobre biopolítica (2005), invertendo, num certo sentido, os eixos do discurso: a biopolítica seria para Foucault o controle exercido pelo poder sobre a vida, enquanto a necropolítica apontaria para o uso da morte como funcional para as lógicas do poder.

perambulam os corpos atormentados pelas violências endêmicas. Neste sentido, a instituição escolar opera como uma primeira triagem. Lê-se no romance:

Foi numa terça feira, dia em que um doutor das letras, vindo do estrangeiro, nos visitava, que aprendi uma lição inesquecível: a escola é o centro da formação do carácter do homem, mas é, acima de tudo, o lugar onde aprendemos o ódio, a desigualdade e passamos a compreender que a pobreza é uma doença incurável. A professora de língua portuguesa ia proceder à eleição do aluno que haveria de representar a turma para ler um discurso encomendado para o visitante. [...] Sem olhar para mim, ela declarou que os votos atribuídos ao Sérgio do Rosário não contavam. [...] o menino Sérgio andou a fazer campanha de voto. Sem saber o que significa «campanha de voto», dei-lhe a minha palavra de honra que não tinha influenciado ninguém, mas a professora me disse que eu não tenho palavra de honra. Pobre não tem palavra de honra. (ROCHA, 2010, p. 56)

Perante essas situações precárias, os casos de negligência do poder público são inúmeros, e ligam-se aos sempre frequentes casos de violência e abusos perpetrados por

parte dos policiais.

Como em *Cidade de Deus*, diante da mais completa ausência de qualquer outra instituição de caráter social, a polícia torna-se, portanto, o único intermediário entre a marginalidade e o poder do Estado.

E esta mediação ocorre também em *Marginais* exclusivamente através de práticas violentas: estupros e abusos sexuais são, de fato, as principais estratégias do poder para inibir qualquer exceção à ordem violentamente imposta.

Os políticos têm conseguido esconder, com seu manto invisível de discursos coloridos, a miséria dos bairros de Chã de Fraqueza, Alto de Saco, Alto de S. João e Chã de Matias, dos esgotos a céu aberto da Ribeira, das lixeiras, do deficiente, do distraído, dos moribundos na hora derradeira na porta do hospital, do aborto clandestino no casebre de Nhá Maria do Monte, do fontanário sem água, da febre pestilenta e tuberculosa. [...] Nós, os miseráveis, os marginalizados, filhos da mãe, adolescentes malparidos, ignorados, mal acabados... morremos aos poucos atrás da cortina retratada nos jornais e nas revistas. (ROCHA, 2010, p. 133)

Nos dois romances, os indivíduos que habitam à mar-

gem da sociedade experimentam a condição que é própria do *Homo sacer* [homem sagrado, entregue à vontade dos deuses], ou seja, daquela figura do direito romano que, por ter colocado em risco a *pax deorum* [a aliança e a amizade entre as divindades e a civitas], vive como excluído, desprovido de qualquer direito dentro da sociedade (AGAMBEN, 1995). Desta forma, tornar-se-ia então um homem matável – quem o matar não responderá pelo crime de homicídio – já que a sua pena, no caso a morte, teria sido decidida justamente pelas divindades. Como para o *Homo sacer*, a vida dos tantos criminosos e marginalizados que povoam as páginas das duas obras aparece portanto na sua mais completa nudez, despida de qualquer direito de cidadania. A mesma privação e negação de direitos vivenciada pelo *outro* não europeu na época da colônia.

No entanto, refletindo acerca da cidade de Salvador da Bahia a partir da leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, Eneida Leal Cunha oferece no artigo “Cenas e cenários da cidade negra” uma perspectiva estimulante para pensar a marginalidade em *Marginais* e também o crime em *Cidade de Deus* no seu potencial político de emancipação perante a ordem colonialista e escravagista que sustenta ainda hoje a organização do poder. Afirma Cunha:

Consequência da orfandade, do abandono ou da fuga ao convívio familiar, a vida na rua é, por um lado, uma alternativa à ausência de pers-

pectivas para esse contingente que descende de negros pobres e livres, mas é, por outro, a libertação das funções subservientes e serviçais nos sobrados ou da subordinação aos “mestres de ofício”, as duas instituições formativas destinadas aos jovens pobres e negros, as quais guardam completa fidelidade à ordem escravagista: na relação de pertencimento a um senhor, no disciplinamento corporal, na exploração não-remunerada do trabalho. A sobrevivência nas ruas exige estratégias de organização e defesa, das quais surgem os bandos — ou quadrilhas, como então se dizia — de meninos e meninas. (CUNHA, 199, p. 133)

Tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Marginais*, a violência, as dinâmicas hegemônicas do poder assim como as estratégias de resistência estão encenadas de maneira direta, sem nenhuma forma de mediação possível.

Nos dois romances, as situações descritas através de uma língua - a das classes populares - é fortemente expressiva enquanto conserva, nos recursos às expressões do cotidiano, às gírias e aos traços típicos da oralidade, toda uma vivência marcada pelo sofrimento, atingindo diretamente o leitor, que vai sendo empurrado para um questionamento da própria posição — do próprio universo, da própria visão de mundo — de leitor/espectador perante os

relatos do horror.

Assim como Paulo Jorge Ribeiro relata que “tudo agri-de em *Cidade de Deus*: as mortes, a violência gratuita, o descanso do poder público e da sociedade, os estereótipos, a perda de alguma *aura*, até mesmo o português falado pelas personagens” (RIBEIRO, 2000, p. 93), pode-se afirmar o mesmo acerca do romance de Evel Rocha.

No entanto, como no caso das duas obras aqui discutidas, aquela literatura que constrói esse espaço nevrálgico da contemporaneidade, a cidade, tendo como centro gravitacional justamente a margem, configura-se como um campo de intervenção e atuação política ao subverter os paradigmas do poder – segundo os quais o que interessa são apenas os “centros” –através da própria voz dos sujeitos que habitam a margem, outrora silenciada.

A cidade, enquanto campo de resistência, é percebida de tal modo enquanto permite pensar outras realidades, “outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e de coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, 2012, p. 99): fazer viver aquilo que era destinado a ser deixado morrer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

AZEVEDO, Lena; FAULHABER, Lucas. *Remoções no Rio de Janeiro olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

CUNHA, Eneida Leal. Cenas e cenários da cidade negra. In: *Semear*, Rio de Janeiro: 3:1999, p. 129-138.

DELCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. In: *Estudos de literatura brasileira*, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-315.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Marginalidade, corpo,

subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. In: *Via Atlântica*, n. 22, p. 43-54, dez. 2012.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. In: *Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 11-40.

PENNA, João Camillo. *Escritos de sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus – memória e etnografia em Paulo Lins. In: *Lugar comum*, n. 11, mai./ago. 2000, p. 73-93.

ROCHA, Evel. *Marginais*. Praia: Gráfica da Praia. 2010.

ROCHA, Evel. A literatura, a margem e os marginalizados cabo-verdianos. In: *Revista Educação e Linguagens*, v.4, n.7, p. 9-15, 2015.

SCHWARTZ, Roberto. *Uma aventura artística incomum*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/07/mais!/24.html>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. Londres: Penguin Book, 2003.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2016*. Homicídios por armas de fogo no Brasil. Disponível em: http://flacso.org.br/files/2016/08/Mapa2016_armas_web.pdf. Acesso em: 7 fev. 2018.

Submissão: 07/02/2018

Aceite: 09/04/2018

“AQUELES DOIS”: A HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA, A MORAL, O JULGAMENTO E AS METÁFORAS DO AMOR SOB O OLHAR DE CAIO FERNANDO ABREU

“AQUELES DOIS”: COMPULSORY HETEROSEXUALITY, MORALITY, JUDGMENT AND METAPHORS OF LOVE IN CAIO FERNANDO ABREU

Paulo José Valente Barata¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143146

RESUMO: Propõe-se revisitar o conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu, a fim de discutir como o autor evidencia uma sociedade heteronormativa compulsória que pune os protagonistas, Raul e Saul, por pensá-los gays. Julga-se importante destacar também as metáforas musicais que explicam o que sentem os protagonistas com a sutileza necessária àquele contexto. Recorremos, para tanto, aos estudos *queer* e aos textos de WITTIG (1992), FOUCAULT (1998) e BOURDIEU (2014), dentre outros.

ABSTRACT: This article aims to revisit the tale "Aqueles dois", by Caio Fernando Abreu, in order to discuss how the

¹ Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura, na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: professorpaulovalente@gmail.com.

author evidences a compulsory heteronormative society that punishes Raul and Saul, the protagonists, for thinking them as gay. It is important to also emphasize the musical metaphors that explain the protagonists' feelings, considering the necessary finesse of the context. In order to do that so, we reference our study on the Queer studies, as well as on contributions of WITTIG (1992), FOUCAULT (1998) and BOURDIEU (2014), among others.

PALAVRAS-CHAVE: “Aqueles dois”; Heterossexualidade Compulsória; Moral; Amor.

KEYWORDS: “Aqueles dois”; Compulsory Heterosexuality; Morality; Love.

*Quand une fois la liberté a explosé dans une
âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien
contre cet homme-là.²*

Jean-Paul Sartre

*El día que me quieras
La rosa que engalana
Se vestirá de fiesta
Con su mejor color
Y al viento la campanas*

² Uma vez exposta a alma humana à liberdade, os deuses não podem mais nada contra esse homem. Tradução nossa do francês.

*Dirán que ya eres mía
Y locas las fontanas
Se contarán su amor*

Carlos Gardel

INTRODUÇÃO

 ste trabalho revisita a obra do autor contemporâneo Caio Fernando Abreu, especificamente o conto “Aqueles dois”, publicado na obra *Morangos Mofados*, em 1982. A escrita de Abreu é reconhecida por tocar em temas tabus e marginais à literatura canônica, como a homossexualidade, subvertendo as formas canônicas de escrita, uma vez que dialoga com elementos da cultura pop do final do século XX.

O conto narra como o relacionamento entre duas pessoas do mesmo sexo é incompreendido no ambiente em que circulam e como as demais personagens, nesse ambiente, após vigiar e julgar, punem *aqueles dois* sujeitos, simplesmente por serem diferentes, estranhos, talvez *queer*.

Raul e Saul passam na mesma seleção para um cargo em uma repartição qualquer e, apesar de tentarem evitar essa aproximação, tornam-se muito próximos, não obstante o ambiente hostil e desalmado. A despeito de não haver nenhuma cena que concretize a possível relação homoafetiva entre as personagens, a simples sugestão, possibilidade de

que algo houvesse, leva-os a serem reprimidos e perderem seus cargos.

Assim, o autor expõe uma sociedade em que a homofobia age de modo imperativo sobre a vida dos protagonistas, Raul e Saul. A partir desse olhar, objetivamos discutir a heteronormatividade compulsória que pune os protagonistas por pensá-los gays. Debateremos, outrossim, a moral vigente responsável pela punitiva que sofrem os protagonistas.

Ainda destacamos a forma como o narrador conduz a narrativa, com certa calma, dando-nos a medida do sentimento e da relação entre os dois, lançando mão também de um artifício comum à obra de Abreu, a saber, as metáforas musicais, para explicar o que sentem os protagonistas, quando nem esses sabem ao certo como definir tais emoções.

Para tanto, dividimos o artigo em três tópicos. Inicialmente, abordamos as transformações sociais que justificam a formação de um cânone literário que exclui vozes sociais marginais, como as da cultura LGBTQ+. Em seguida, discutimos a heteronormatividade compulsória, a moralidade daquela sociedade, assim como os pressupostos dos estudos *queer*. Por fim, partimos à análise propriamente dita do conto, tendo os tópicos anteriores como base ao que tratamos.

DOS CÂNONES ÀS MARGENS: SOBRE O QUE TRATAMOS

A partir do século XVIII, no cenário europeu das Revo-

luções Francesa e Industrial, novas formas literárias alteraram a produção artística. É pertinente salientar que tais textos surgiram para atender às nascentes demandas de um público leitor que se formava, superando um ideal clássico de produção. Dentre essas formas, destaca-se a produção romanesca, que com sua maleabilidade narrativa passou a representar um padrão de vida burguês.

O romance moderno é, pois, um produto do século XIX e, em suas páginas, reproduz os anseios e as angústias daquela sociedade burguesa que passava por uma série de transformações de ordem socioeconômicas. Como herança literária desse período, temos no Brasil uma ideia de que a Literatura deve nos representar, deve narrar as nossas histórias. E assim produziu-se um cânone literário nacional com obras que, teoricamente, contavam a nossa História. Antonio Candido, sobre o romance moderno, assevera que

O nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país.[...] Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (CANDIDO, 2006, p. 443)

Em outras palavras, desde o Romantismo nossa literatura tem tentado exibir o Brasil e quem o compõe, o próprio público leitor que anseia ver-se nas páginas dos textos que

lê. Mas aqui cabe um questionamento: que sujeito é esse sobre o qual falamos? Quem, verdadeiramente, lê-se nas páginas dos romances que formam o cânone literário nacional? Para quem esse cânone escreve e quem ele esconde?

Esse olhar, devedor de um excesso de romantismo oitocentista, só recebe a devida crítica acadêmica ao final do século XX, quando compreendemos que as escolhas literárias desse cânone não são a-históricas, ou apolíticas.

Os Estudos Culturais e Pós-coloniais nos permitiram perceber que a produção literária funciona como espaço em que discursos legitimadores entram em disputa. O cânone literário é a prova cabal do que aqui afirmamos. Ao avaliar essa seleção especial das obras escritas, percebemos um conjunto de textos afinados à sociedade em que são produzidos, ou seja, misógina, LGBTQ+fóbica, machista, racista, classista, enfim, preconceituosa.

Desse modo, o cânone literário é, em última instância, a própria representação do que nós também somos, e, por isso, silencia diversas minorias sociais e sexuais. E, como afirma Bonnici (2011), se ele não for discriminatório, não existirá, posto que se trata da representação de uma voz, de um valor, o qual exclui, segrega e valoriza um padrão em detrimento de outro.

Só muito recentemente se reconhece no âmbito acadêmico aquilo que minorias sociais, étnicas e sexuais produziram. A crítica literária nos é ensinada como se o texto literário se tornasse canônico devido a sua estrutura textual

e estética, não havendo interferências sociais nessa escolha.

No entanto, não se pode pensar o texto literário como resultado de uma escrita superior, à parte, fruto da junção de certos elementos intrínsecos à sua própria produção, como se aquilo que confere o título de literário a um texto estivesse alheio à sociedade em que esse texto está escrito e ao contexto com o qual ele dialoga. Em outras palavras, ao depararmos com um texto literário, canônico, devemos saber que ali reside uma história, que aquele texto tem um contexto, que ele é literário devido a uma série de questões externas, sociais, culturais; que o cânone não é a-histórico, pois firma-se no seio de uma sociedade e não alheio a ela.

Não é fato raro, portanto, que textos literários canônicos privilegiem uma escrita que idealize homens brancos, heterossexuais, de classe média alta e judaico-cristãos. Aquilo que mulheres, negros e homossexuais produziram – principalmente quando falam de si – foi simplesmente apagado. Dificilmente um texto escrito por um autor homossexual será lido e discutido fora desse lugar – de literatura homossexual e/ou homoerótica. Parece-nos que a necessidade de adjetivar essa produção representa exatamente esse preconceito com a própria produção.

Quebrar essa barreira, essa necessidade de adjetivar, é de suma importância. No entanto, a simples adjetivação não é o grande problema em si, mas a restrição de

circulação e leitura que isso impõe ao texto. Uma literatura como a de Caio Fernando Abreu, especificamente no conto “Aqueles dois”, não é meramente um retrato de uma relação homossexual – nem ao menos concretizada – mas é mais que isso: é o retrato de uma sociedade autoritária, heteronormativa, impositiva e que vigia e pune o diferente, aquele que subverte a norma. A homossexualidade é apenas o viés encontrado para desenhar literariamente essa sociedade, poderia ser o amor interracial, apenas retrocedendo algumas décadas no século XX, por exemplo.

Isto posto, compreendemos a literatura como um campo no qual diversas vozes estão em eterna disputa de representação. Desse modo, pertencer a um cânone significa ter a sua representação validada, significa *ser, existir*. A literatura, ao dialogar com uma sociedade qualquer, a normatiza e a normaliza. Em outras palavras, o texto literário é um espaço de legitimação de padrões a serem vividos.

Nessa seara de disputas, a homossexualidade encontra lugar junto à luta de outras minorias. Ambicionamos, ao observar a sociedade retratada pelo conto, compreender de que modo esta vê, julga e busca controlar e silenciar a sexualidade do outro, operando como um agente controlador das vontades e, acima de tudo, da afetividade alheia. Como agente controladora, essa mesma sociedade ali posta coloca na marginalidade aquilo que não corresponde a um padrão de afetividade por ela previamente estabelecido, ou seja, à mediocridade das relações por ela

conhecida. Entendamos, aqui, a palavra ‘mediocridade’ em seu sentido lato, ou seja, a média de opinião, o mediano, aquilo que, entre dois extremos, não foge às expectativas de quem o observa.

Desse modo, no tópico seguinte passamos a discutir de modo detido o que se entende como produção *queer* e como a literatura fala desse sujeito *estranho*, que habita as margens de um cânone heteronormativo, para, posteriormente, discutir de que forma essas questões se apresentam no conto *corpus* de análise desse trabalho.

"WE'RE HERE. WE'RE QUEER. GET USED TO IT"³

Empreender estudos sobre as vozes subalternas e marginais ao cânone não é apenas deixá-las falar, mas também ouvir o que elas têm a dizer, prestar atenção e modificar a própria maneira de pensar se preciso for. É promover outra epistemologia, outras regras e referências. No campo literário, trata-se de entendê-lo também como um ato político, acima e antes de qualquer leitura, e não simplesmente estético. É assimilar que à própria estética subjaz uma leitura que não deixa de ser política.

Ao deslocar a visão do centro rumo às periferias, deve-se impetrar um esforço analítico por um novo olhar,

³ “Nós estamos aqui. Nós somos *queer* [estranhos]. Acostume-se com isso”. No começo dos anos 1990, o grupo *Queer Nation* foi fundado em Nova York para lutar contra a violência sistêmica que sofria a população LGBTQ+ nos EUA, e impunha esse grito como marca de suas manifestações.

compreendendo que as antigas fórmulas não cabem nesse espaço, que o centro se firmou como única realidade, como a universalidade dos fatos silenciando as margens. Assim, falar em Literatura, em boa Literatura, tornou-se falar daquela produzida por esse centro, que o representasse e desse local muito específico falasse. Guacira Louro já sistematizou esse exercício, ao afirmar que “[...] agora as certas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes. Mas é impossível estancar as questões. Não há como ignorar as ‘novas’ práticas, os ‘novos’ sujeitos, suas contestações ao estabelecido” (LOURO, 2001, p. 2).

O sujeito *queer* é justamente esse alguém que escapa a um modelo binário e pré-concebido como correto, como regra. Para compreendê-lo, é preciso limpar a vista turvada por uma leitura canônica acerca da própria identidade desses sujeitos, e reconhecer outras vozes, outras realidades a partir de novas gramáticas.

Quem é esse sujeito dos Estudos *Queer*? Seriam Raul e Saul, protagonistas do conto “Aqueles dois”, gays, sob essa perspectiva? Ainda recorrendo a Louro, temos que

A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à

qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer. [...]. A ciência, a Justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e a suas práticas distintos sentidos. A homossexualidade, discursivamente produzida, transforma-se em questão social relevante. A disputa centra-se fundamentalmente em seu significado moral. Enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um ‘tipo’ humano distintivo. (LOURO, 2001, p. 1, grifos nossos)

Portanto, socialmente marca-se o diferente quando se pressupõe uma norma. O heterossexual também é uma categoria, mas é naturalizada para que o homossexual seja lido como o ‘diferente’. Importante, ainda, destacar que essa nova categoria passa a ser defendida ou atacada a depender da situação, conforme Louro esclarece. No entanto, de-

fendendo ou atacando, todos concordam que se trata de outro tipo de sujeito, portanto, algo bem 'definido'. Nesse caso, há o perigo de se recorrer a uma ideia essencialista. O gay e a lésbica não são só uma coisa, assim como o heterossexual também não é. Deste modo, é preciso ter cuidado ao determinar que gays e lésbicas sejam um tipo específico de sujeito, classificação que inviabiliza e torna invisível outras realidades.

Chegar a essa conclusão é essencial para a leitura que se propõe aqui sobre o conto. Quando nem os protagonistas definem o que são, a sociedade, ali representada na figura de seu chefe, parte para a definição acerca da natureza daquela relação, fazendo uso de expressões como “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, conforme abordaremos mais à frente. Ou seja, a norma define um padrão e marca como erro aquilo desviante.

É importante nesse contexto discutir o que seja, portanto, esse sujeito, ou esses sujeitos, os quais fogem a tal norma e padrão e o porquê da sociedade retratada no conto ter a necessidade de marcá-los, observá-los e qual a razão da simples presença deles no ambiente hostil da firma incomodar tanto ao ponto de serem expulsos.

Pierre Bourdieu, na conclusão de sua obra *A dominação masculina* (2014), dedica um espaço à reflexão sobre a pessoa gay. O teórico afirma que o movimento gay, por meio de seus discursos e teorias, produz questões extre-

mamente importantes às Ciências Sociais, e segue afirmando que explicita uma forma própria de violência simbólica e estigmas sociais.

A forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, à diferença da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizadas. Como em certos tipos de racismo, ela assume, no caso, a forma de uma negação da sua existência pública, visível. A opressão como forma de "invisibilização" traduz uma recusa à existência legítima, pública, isto é, conhecida e reconhecida. (BOURDIEU, 2014, p. 165, grifos nossos)

Esse estigma de que trata Bourdieu é o mais patente no conto de Abreu, visto que em nenhum momento a relação entre os protagonistas reconhece-se como homossexual. Ademais, ao serem expulsos do ambiente de trabalho, apesar dos termos grosseiros utilizados pelo chefe, não lhes é dito que a demissão se deve à sexualidade dos dois, ou seja, a própria existência dessa sexualidade é invisibilizada, deslegitimada. Em certa medida, há um paradoxo: eles são

demitidos por supostamente serem gays, mesmo que ‘gays não existam’.

Destarte, podemos ainda associar ao contexto literário aquilo que avalia Bourdieu (2014) em relação às Ciências Sociais: o texto literário também é assentado em uma lógica social subvertida ao se confrontar com o tema da homossexualidade, que busca a legitimidade institucional, assim como a própria sexualidade alheia à norma.

Historicamente, a homossexualidade recebeu a pecha de ‘pecado’, ‘perversão’, ‘doença’ e se manteve nos domínios do Direito, da Medicina e da Psicologia. O que as Ciências Sociais e os Estudos Literários fazem é ampliar o debate, “[...] além de suscitar novos objetos de análise, põe[m] profundamente em questão a ordem simbólica vigente e coloca[m] de maneira bastante radical a questão dos fundamentos dessa ordem” (BOURDIEU, 2014, p. 165).

Em outras palavras, a função do que Bourdieu chama de estudos gay – que passaremos a chamar apenas de estudos *queer* – é apontar um problema até então oculto, é problematizar a própria organização social em que se assenta a cultura heteronormativa na qual estamos. É confirmar que há um problema a ser discutido, e esse problema não é o homossexual, tampouco exclusividade do Direito ou da Medicina, mas sim da sociedade como um todo e diz respeito ao modo como ela representa e trata o sujeito *queer*.

A teoria *Queer* surgiu nos Estados Unidos no final do século XX, herdeira dos Estudos Culturais e Pós-Estrutura-

listas, com a finalidade de questionar o lugar que uma minoria sexual excluída ocupa em uma sociedade patriarcal, centralizadora e heteronormativa:

A perspectiva queer consistiria numa reação à heteronormatividade compulsória, não contra a heterossexualidade em si, pois esta não deixa de ser uma opção entre as outras. A teoria queer inclui não somente questões sexuais ou de desejos sexuais, mas principalmente um amplo quadro de dinâmicas sociais – maneiras de se vestir, aparência corporal, discurso, profissão, formas de ser no mundo. (CALEGARI, 2013, p. 20)

Portanto, longe de ser algo menor, os estudos *queer* contrapõem-se à hegemonia de uma sexualidade simplista e reduzida da própria experiência humana e contestam o modelo único imposto pelo patriarcado, que reprime violentamente qualquer outra manifestação da sexualidade que não aquela padronizada.

Retomando Foucault, temos que, dentro da moral burguesa, deve-se calar quando o assunto é sexo, tópico restrito e que pertence à intimidade,

assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas.

Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar. (FOUCAULT, 1988, p. 9)

Complementando, o autor afirma ainda que, a esses desvios da sexualidade padrão, “o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo” (idem).

Trata-se exatamente daquilo que ocorre em “Aqueles dois”. Já que não se pode controlar a sexualidade de Raul e Saul, esperava-se que ela ficasse restrita à marginalidade. Porém, assim que fica claro à firma o suposto relacionamento ao chegarem ambos de cabelo molhado e juntos, há a necessidade de uma repreenda. Portanto, que eles incomodem em outro lugar, ainda melhor, que se mantenham na ‘inexistência’.

No princípio dos estudos *queer* estão as obras de Judith Butler (2015) e de Monique Wittig (1992). A partir do que Wittig conceitua em sua obra *A mente hetero*, Butler (2015) discute o conceito de heterossexualidade compulsória que já citamos anteriormente.

A heteronormatividade compulsória (cf. Butler, 2015) determina o que seja adequado e correto enquanto normativa social. É o que determina o modo como devemos comportar-nos, a depender do gênero em que somos postos ao nascermos. Trata-se da reprodução de discursos dados

como válidos, respondendo a uma sociedade que vigia e pune aquelas/aqueles que ousam subvertê-lo.

Assim, represente um poder estabelecido já na formação da nossa identidade, o qual nos reprime a encenarmos de maneira coercitiva o papel sexual que nos caberia enquanto homens e mulheres. No conto em questão, por exemplo, temos as duas personagens centrais que sofrem severas consequências por não representarem esse papel supostamente do masculino.

Wittig (1992) ainda compreende que o preconceito ao qual está sujeito a comunidade *queer* é fruto da própria lógica da organização social, uma vez que o opressor, sujeito heterossexual, pensa a sociedade a partir da sua identidade, excluindo qualquer outra que não o represente:

Sí, la sociedad hetero se basa en la necesidad de lo diferente/otro a todo nivel. No puede funcionar económica, simbólica, lingüística o políticamente sin ese concepto. Esa necesidad de lo diferente/otro es ontológica para todo el conglomerado de ciencias y disciplinas que yo llamo la mente hetero. Pero ¿qué es lo diferente/otro sino lo dominado? Porque la sociedad heterossexual no sólo oprime a lesbianas y homosexuales sino a muchas y muchos diferentes/otras/otros, oprime a todas las mujeres y a muchas clases de hombres, a todas aquellas personas que es-

tán en la posición de dominadas. Constituir una diferencia y controlarla es un acto de poder, dado que es esencialmente un acto normativo. Todas las personas tratan de mostrar que la otra o el otro son diferentes. Pero no todas tienen éxito en su empresa. Hay que ocupar una posición social de poder para lograrlo. (WITTIG, 1992, p. 3, grifos nossos)

Em outras palavras, a autora reitera o que discutimos nesse tópico: a sociedade baseada em uma moral heterossexual precisa repreender o diferente, e esse diferente é simplesmente o dominado, o oprimido, o outro, a margem. Assim, tem-se o controle não somente do oprimido, mas também a necessidade de opressão a partir de sua posição de poder. Essa sociedade precisa nomear o outro, dizer que ele é diferente, e que tal diferença precisa ser recriminada.

No tópico seguinte, exploramos o modo como a sociedade posta no conto “Aqueles dois” se vale dessa moral a que nos referimos aqui para controlar, também por atos de fala, a sexualidade que foge à norma imposta, estabelecida.

PARA DAR NOME ÀS EMOÇÕES OU “SUTIL LLEGASTE A MÍ COMO UNA TENTACIÓN”

Num deserto de almas também desertas, uma

alma especial reconhece de imediato a outra - talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou. Não chegaram a usar palavras como especial, diferente ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. (ABREU, 2005, p. 90-91, grifos nossos)

O excerto que abre esse tópico é o mesmo que encerra o primeiro parágrafo do conto. Ele evidencia o que pretendemos discutir com o conto: não há a certeza da homossexualidade ali desenhada, apenas a suposição, o que é suficiente para a reação desmedida, fruto da intolerância e crueldade daquela sociedade narrada.

Ao crescer em uma realidade heteronormativa, nem os protagonistas sabem aquilo que sentem, não sabem nomear as suas emoções, tampouco se poderiam senti-las. Amor? Desejo? Mas seriam essas coisas permitidas entre iguais? Existiriam entre iguais tais sentimentos? Porque se sentir diferentes? Seria essa diferença apenas de temperamento? Por que as suas almas não eram desérticas como as demais? Talvez porque nelas habitava algo que nas demais não.

Nesse ponto é importante questionar essa igualdade. Ela não significa apenas a igualdade de gêneros, de sexo, mas uma igualdade de temperamento, são almas que se encontram e se reconhecem naquele ambiente apático. Acreditamos que a sexualidade, apesar de sua função central nessa discussão e da construção da narrativa, não é o único ponto a ser debatido, mas sim o comportamento daqueles homens que fogem à expectativa de gênero para o masculino.

Uma pergunta parece planar ao longo da leitura do conto: As personagens centrais são gays? Tornam-se gays? O que é um gay? Como reconhecê-lo? Porque as demais personagens precisavam dessas respostas?

Partiremos do pressuposto de que não há nenhuma verdade absoluta sobre o que é a homossexualidade e que as ideias e práticas a ela associadas são produzidas historicamente no interior de sociedades concretas e que são intimamente relacionadas com o todo destas sociedades.”
(FRY; MACRAE, 1985, p. 10)

Fry e MacRae deixam bem claro que a essas perguntas só é possível responder que a sexualidade é construída no seio de uma sociedade, e que suas práticas se dão em cenários culturais distintos. No conto, a dúvida sobre a

natureza daquela relação é constante. Seriam Raul e Saul gays? Os próprios parecem buscar tais respostas, ainda que por negação.

Raul e Saul, assim, não conseguem tampouco sabem nomear o que ali se passa, nem ao menos esclarecer se se trata de desejo, amor, sexo, volúpia, amizade. Mas habitar aquele ‘deserto de almas’ requer respostas.

A necessidade em evidenciar a sexualidade dos dois pelas demais personagens do conto ajuda a problematizar a suposta universalidade da masculinidade, da feminilidade e o caráter hierárquico ali evidente. Uma vez que as personagens centrais não obedecem a tal suposta/imposta ‘masculinidade’ ao seu gênero, tergiversam da heteronormatividade compulsória, e subvertem o caráter normativo da masculinidade agressiva, acabando por evidenciar uma visão social do sujeito masculino que, se não for heterossexual, é julgado, aliado e sentenciado por, supostamente, aproximar-se do feminino.

O que Raul e Saul parecem por em prática, ainda que sem a devida ciência, é questionar esse lugar de masculinidade. Os dois vivenciam as suas identidades naquele ambiente hostil e diariamente performatizam pequenas fugas em relação ao gênero masculino quando abraçam-se, tomam banho juntos, presenteiam-se, enfim vão além do modelo de masculinidade que nos é imposto.

Como assevera Gauntlett em “[...] by giving a different form to our daily performances of identity, we might work

to change gender norms and the binary understanding of masculinity and femininity” (2002, p. 109), os dois trabalham as próprias normas de masculinidade e de feminilidade que nos são apresentadas culturalmente e vão além do binarismo com suas performances de gênero.

O narrador, nesse sentido, é bastante sutil. Apesar do tamanho reduzido do conto, conseguimos acompanhar alguns meses da vida dos dois e o modo como aquele sentimento sem nome vai, aos poucos, transformando-se em algo maior. Para tanto, Abreu é perspicaz e sagaz com os diálogos que mantém entre seu texto e outros contemporâneos.

À vista disso, não podemos esquecer que Caio Fernando Abreu é um dos autores da literatura brasileira marginal contemporânea que certamente mais brinca com a forma e com as referências de seu texto, atuando como um verdadeiro artesão das palavras. Seu texto quebra qualquer pretensa formalidade que o cânone literário queira impor à forma literária. Quanto às referências, sua escrita recorre não apenas à própria literatura, mas dialoga também com outras fontes textuais, como a música e o cinema.

Especificamente em relação a essas duas referências, seu narrador em “Aqueles dois” vai desde o cinema norte-americano ao bolero latino e sempre parece brincar com seus leitores, dando pistas de onde deseja chegar. É como se nos instigasse a percorrer outros caminhos similares aos que narra em seu conto, a dialogar com outras fontes.

Tal diálogo com o cinema fica claro na primeira vez em que Raul e Saul interagem além das cordialidades. Em determinado momento, Saul se atrasa ao trabalho porque assistira ao filme *Infâmia*, produção norte-americana de 1960 na qual duas professoras de um internato para meninas são “acusadas” de serem lésbicas. Esse é um fato que não pode passar despercebido por um leitor atento, posto que os protagonistas – que debateriam em um almoço o filme com tal temática – encerrarão a sua história no conto enfrentando situação similar à retratada no filme.

Ainda sobre as intertextualidades explícitas, o narrador utiliza o bolero “Tú me acostumbraste”, de autoria do cubano Frank Domínguez, destacando o momento em que se diz na canção “sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón”, que poderia certamente descrever as relação que os dois mantinham em que sutilmente um chega ao coração do outro sem a pretensão de fazê-lo, sem que fosse algo premeditado, mas sim como resultado do que sentiam, a ponto de um fazer falta ao outro.

Não obstante, em seus encontros ainda cantarolaram outros boleros clássicos que tratam de sentimentos reprimidos ou sublimados, como “Noche de ronda” e “El día que me quieras”.

*Aos domingos, agora, Saul sempre telefonava.
E vinha. Almoçavam ou jantavam, bebiam, fumavam, jogavam cartas, falavam o tempo todo.*

Enquanto Raul cantava - vezenquando “El día que me quieras”, vezenquando “Noche de ronda” -, Saul fazia carinhos lentos na cabecinha de Carlos Gardel pousado no seu dedo indicador. Às vezes olhavam-se. E sempre sorriam. Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. (ABREU, 2005, p. 94)

Parafraseando a canção “El día que me quieras”, há uma espera pelo dia em que o sujeito amado queira o sujeito amante. Aqui, porém, há uma espera para que ambos entendam o que sentem e se queiram mutuamente, sem receio de explicitá-lo. Tal momento começa a aparecer na narrativa após a morte da mãe de Raul, quando este é consolado por Saul em uma cena quase cinematográfica, dada a riqueza de detalhes fornecidos pelo narrador.

Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba

de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe. (ABREU, 2005, p. 95)

Posterior a essa cena, o narrador novamente recorre às metáforas musicais para tratar do sentimento nascente entre os dois. Saul presenteia Raul, no Natal, com um disco de Dalva de Oliveira, e o narrador salienta que a faixa preferida dos dois era “Nossas vidas”, em especial o trecho “até nossos beijos parecem beijos de quem nunca amou”. É preciso relembrar que ambos tiveram relacionamentos fracassados com mulheres até então. Talvez nunca tenham amado antes, daí também não saberem nomear o que sentem.

Na sequência, os dois dormem nus e em camas separadas, mas próximas, visto que “um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados” (ABREU, 2005, p. 96). A imagem dos olhos incendiados remete claramente ao desejo sexual que os perturba, uma vez que, pelas normas sociais, não deveriam senti-lo.

Foucault, em *A história da sexualidade* - vol. 2, trata de discorrer acerca dessa norma e sua prática social. Afirma, por exemplo, que a moralidade funciona como um sistema prescrito em nossa cultura que baliza os compor-

tamentos dos sujeitos, sem a devida clareza absoluta por parte desses sujeitos, e define que

[...] por "moral" entende-se igualmente o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles têm uma consciência mais ou menos clara. (FOUCAULT, 1998, p. 25)

Ou seja, a nossa sociedade determina códigos de moral segundo os quais devemos nos comportar e agir. Sem a completa compreensão de por qual motivo seguimos tais regras, apenas as cumprimos, na defesa da dita moral prescrita. Em “Aqueles dois”, tal moral burguesa como princípios evidencia-se no comportamento das demais personagens que, ainda sem entender muito bem o porquê, atacam o

comportamento subversivo, *amoral* dos protagonistas.

Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (ABREU, 2005, p. 96)

Alguns pontos desse trecho merecem uma atenção especial: primeiramente, a figura do chefe, o poder nele representado e instituído, é a própria hierarquia que se impõe a Raul e Saul, julgando-se apta a determinar os destinos dos dois que não performatizam uma sexualidade aceita. Outro parece ser a escolha semântica dos adjetivos, um chefe *suarento* versus funcionários *pálidos*, aquele acovardado pela ação que deve vir a tomar, escondendo-se atrás de supos-

tas alegações de um atento guardião da moral; esses, perplexos com o que presenciavam.

Deste modo, o conto chega ao fim, não sem o que pode ser lido como certo alívio do narrador: todos naquele prédio – que parecia um hospício – seriam infelizes para sempre. Ou seja, doentes eram aquelas almas desérticas. Quanto a Raul e Saul, os dois, livres, já não poderiam ser alcançados nem por um último preconceito vindo da janela que os espiava, anônima daquele hospício.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a complexidade do tema abordado, não temos a pretensão de encerrar a discussão, tampouco pensamos ter abordado todas as nuances possíveis do assunto. Assim, reconhecemos que os estudos *queer* são importante ferramenta analítica para que, juntamente com os Estudos Feministas, Pós-coloniais e Estudos Culturais, possam subsidiar reflexões no sentido de repensar o pensamento ocidental, o cânone literário e dar vez e voz a autores que ficaram excluídos do cânone formal.

O conto de Caio Fernando Abreu é exemplo disso, posto que se mantém à margem do cânone formal literário ao evidenciar uma sociedade que igualmente marginaliza e pune aquele diferente. Ou melhor, que traça a diferença, tomando a voz e a realidade do opressor como norma para oprimir e punir o outro.

Ao longo deste artigo, evidenciamos momentos que julgamos extremamente relevantes no conto para mostrar a reação da sociedade em volta dos dois protagonistas, assim como a maneira como lidaram com aquilo que sentiam. Ainda que tal sentimento fosse negado, não explicitado e não nomeado, não deixou de ser vivido pelos personagens, mesmo que às escondidas, conforme o rigor e a moral vigente, como que na penumbra atravessada pela luz de um cigarro aceso na escuridão, feito um demônio de olhos incendiados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BONNICI, Thomas et al. *Margens Instáveis*: Tensões entre Teoria, Crítica e História da Literatura. Maringá: EdUEM, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*: A condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: _____ et al. *Excluídos e marginalizados na Literatura* – uma estética dos oprimidos. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 11-36.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros sinais. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 1985.

GAUNTLETT, David. *Media, Gender and Identity*. Nova York: Routledge, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação. *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2,

p. 541-553, 2001.

WITTIG, Monique. *La mente hetero*: Discurso leído por la autora en Nueva York durante el Congreso Internacional sobre el Lenguaje Moderno realizado en 1978 y dedicado a las lesbianas de EE.UU. Boston: Beacon, 1992.

Submissão: 05/02/2018

Aceite: 09/05/2018



DIÁRIO ACADÊMICO

LEITE DE PEITO E LEITE DE PEDRA: UMA USP FEMININA E NEGROPERIFÉRICA

Maria Nilda de Carvalho Mota, Dinha¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.146137

RESUMO: Trajetória entre graduação e finalização do doutorado.



Dinha declamando

¹ Doutora da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/DLCV.

1999: SINGULAR

Começo dizendo que não fui e ainda não sou uma estudante comum. Morei na favela vila Cristina desde pequena e durante toda a graduação. Não tinha dinheiro para comprar livros ou xerox, nem tempo para gastar na biblioteca, pois morava longe e não tinha o que comer, exceto a cota de almoço no bandejão.

Eu era casada, tinha uma filha pequena e tudo era longe da periferia, difícil, doloroso. Entretanto, eu tinha um trunfo: era poeta e, antes de passar no vestibular, tinha devorado muitos livros, alguns deles mais de uma vez.



Sara bebê

Durante as aulas, esse pequeno detalhe me fazia dialogar intimamente com as teorias literárias e os processos de produção recém me apresentados na época. Então, estudar, mesmo sem acesso à maioria dos textos, era uma imersão em um universo que eu já conhecia, mas ainda não estava nomeado.

E foi assim, usando esses “superpoderes”, que eu pude chegar à pós-graduação.

2007: MESTRANDA

Fiz o mestrado sem bolsa de estudos, porque havia ingressado na Prefeitura de São Paulo como professora, ao mesmo tempo em que ingressei no mestrado. Ao longo deste, casei pela segunda vez, mudei de casa duas vezes



Sara, Gabriela e Júlia

e tive outras duas filhas. Como consegui? Ainda não sei. Mas me lembro de ter lido uma parte da biografia de Martin Luther King na qual se dizia que o pastor, líder contra o racismo e a favor dos direitos civis nos EUA, estudava na madrugada, porque, durante os dias, não lhe sobrava tempo.

Binguei.

Passei a levantar às três da manhã e estudava até às seis. Geralmente uma das minhas meninas estava grudada em meu peito. Se um dia descobrirem que o leite materno transmite conhecimento, além de nutrição, anticorpos e



Filhas e sobrinhas

afeto, então façam o favor de diplomar minhas filhas também, porque elas souberam de tudo, participaram desde a gestação.

O nome dado à minha dissertação foi “Lirismo de libertação: uma leitura de poemas africanos e afrodescendentes”. Estavam reunidas sob o termo “Lirismo de libertação”, parte da obra do angolano Agostinho Neto, da moçambicana Noémia de Sousa, do baiano Landê Onawale e do grupo de rap maranhense Clã Nordestino. A justificativa foi a semelhança perceptível nos poemas de todos eles e de Noémia: valorização da negritude, pan-africanismo, um su-



Dinha e Conceição Evaristo

jeito poético coletivo e épico e, por último, a crença no poder criador e libertador da palavra, característica de muitas sociedades tradicionais.

2012: DOUTORANDA

Eu devo realmente gostar de desafios. Durante o meu processo de doutoramento, tive a minha quarta filha e, fi-



Escrevendo a tese

nalmente, pude ter uma bolsa de estudos. Mas, como efeito colateral da vida como ela foi vivida, desenvolvi um transtorno misto de ansiedade e depressão.

Graças a Deus, pude contar com o apoio da minha família, da minha orientadora e de outros profissionais da Universidade. Sem esse apoio eu certamente teria ficado pelo caminho.

Minha tese, intitulada "João Cabral e José Craveirinha: literatura contra a desumanização", foi defendida, aprovada e recomendada para publicação em 11/12/2017, aniversário de nascimento do meu irmão mais velho e do seu filho, meu sobrinho Rivaldo, assassinado aos 18 anos de idade, em 2013.

Um dia depois do aniversário de nascimento do meu pai, falecido em 2016.



Defesa

Certos aspectos da minha vida melhoraram desde 1999, quando comecei a graduação: sou agora mais professora do que aluna. Moro em frente à favela, não mais no fundo dela, sou mãe de quatro meninas, tenho quatro livros de poemas autorais publicados (*De passagem mas não a passeio*, 2006/2008; *Onde escondemos o ouro*, de 2013; *Zero a zero*: coletânea de 15 poemas contra o genocídio da população negra, de 2015 e, por fim, *Gado cortado em mil prantos*, 2018), sou editora independente e estou pronta para o pós-doutorado.



Livros publicados

Tenho talento para pesquisa, leitura e escrita. Tenho também talento para lidar com pessoas. O que eu não tenho é talento para ganhar e acumular dinheiro. Por isso, sou uma doutora pobre.

Mas não uma pobre doutora.

Submissão: 15/05/2018

Aceite: 28/05/2018

 ENTREVISTA

**POR UMA *HERSTORY* DE CORDEL: ENTREVISTA COM JARID
ARRAES**

**TOWARD A *HERSTORY* OF CORDEL: INTERVIEW WITH JA-
RID ARRAES**

*Bianca Mafra Gonçalves*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143148

RESUMO: Entrevista com Jarid Arraes, autora de *As Lendas de Dandara e Heroínas Negras Brasileiras*.

ABSTRACT: Interview with Jarid Arraes, author of *As Lendas de Dandara (The Legends of Dandara)* and *Heroínas Negras Brasileiras (Black Brazilian Heroines)*.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria negra feminina; Feminismo; Literatura brasileira; Literatura de cordel.

KEYWORDS: Black Female Authorship; Brazilian Literature; Feminism; Literatura de cordel.

¹ Mestranda no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), bacharela e licenciada em Letras pela mesma universidade. E-mail: bianca.mafra.goncalves@usp.br

A consolidação da autoria negra feminina no Brasil tem confirmado a importância de narrativas que buscam retomar figuras centrais para a história da resistência afro-brasileira: da célebre Chica da Silva reconstruída por Lia Vieira em seu *Chica da Silva: a mulher que inventou o mar* (2001), ao romance de fôlego *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, destacando o protagonismo de Luíza Mahin, tais autoras procuram, no lado escuso da historiografia oficial, suas (contra)narrativas protagonizadas por mulheres negras. A tais personagens o *locus* narrativo emerge como possibilidade de *reexistência* frente àquilo que a História ignora, recusa ou, até mesmo, não toma conhecimento, já que muitas vezes a profusão de histórias orais não encontra correspondência nos documentos de época que poderiam confirmar a existência de tais figuras.

É pensando nesta vaga historiográfica que Jarid Arraes também faz sua literatura. Nascida em Juazeiro do Norte, interior do Ceará, autora de mais de sessenta cordéis, Arraes dedicou-se à produção (escrita e confecção) de folhetos que contam a história de importantes mulheres negras brasileiras. Assim como Lia Vieira e Ana Maria Gonçalves, Jarid Arraes busca nos vãos da historiografia, majoritariamente branca e masculina, a potência poética da vida de Aqualtune, Dandara dos Palmares, Tia Simoa e tantas outras. Consciente das questões de gênero e de raça, a

cordelista acaba criando uma *herstory* de cordel, retomando o gesto feminista que reescreve a história a partir da perspectiva feminina.

Nesta entrevista, Jarid Arraes compartilha sua história com o cordel, com o feminismo, sua herança e ancestralidade.

Crioula: *Gostaria de começar perguntando sobre a herança familiar. Li em diversos estudos sobre cordel que muitos cordelistas fazem-se nas artes dos panfletos graças a um parentesco com cordelistas e/ou xilógrafos. O seu caso não foi diferente, sendo neta de Abraão Batista² e filha de Hamurábi Batista³. Inclusive, a disposição da capa de seus folhetos lembra bastante os de seu pai. Também podemos nos lembrar da bela apropriação desta tradição em seu cordel intitulado A luta da mulher contra o Lobisomem, em intertexto com o Luta de um homem com um Lobisomem, escrito pelo seu avô. Como você avalia tal influência?*

Arraes: Eu acredito que sem essa familiaridade com cordel, eu provavelmente não teria desenvolvido um interesse de escrever e levar isso como um trabalho literário, principalmente porque ainda hoje as pessoas se surpreendem com meu "perfil" e dizem que "não faço o tipo" de quem escreve

² Abraão Batista (1935), nascido em Juazeiro do Norte/CE, é professor universitário aposentado, reconhecido internacionalmente como cordelista e xilógrafo.

³ Hamurábi Batista (1971), nascido em Juazeiro do Norte/CE, cordelista, xilógrafo e escultor, fez parte da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* (2000).

cordel. Eu até entendo, porque muitas vezes vejo cordelistas vestindo uma espécie de "personagem" para participar de feiras e eventos; é a coisa do chapéu de couro, das roupas de chita ou renda, essa coisa toda, que eu realmente não me identifico. Então o fato de meu pai e meu avô terem me apresentado, sobretudo da forma como o meu pai me apresentou, que trouxe temas políticos, discussões sociais etc, fez muita diferença. Acho que isso criou uma relação emocional entre o cordel e eu. Por isso passou a me incomodar tanto ver o cordel no mais do mesmo, perceber que novas gerações não se interessavam pelo cordel como literatura e o tratamento dado ao cordel se mantinha muito no campo do exótico, do humor, de um tipo de cultura popular que, por isso, não poderia ser considerada uma literatura tanto quanto a literatura que está nas livrarias e nas grandes editoras.

Claro, também é bastante perceptível que meus cordéis, em sua primeira fase, estão dialogando bastante com os do meu pai e do meu avô. As capas, meu pai que me ajudou no começo, então segui o seu estilo. Esse ano refiz todas as capas com algo que já acho mais o meu estilo, que já começa mostrar uma identidade minha. Quando eu lançar cordéis novos, quem sabe repense de novo esse visual. Acho que com o passar do tempo vou encontrando cada vez mais a minha própria identidade no cordel, conseguindo ir um pouco além daquilo que aprendi com meu pai e

meu avô. Sempre vou ter essa influência e essa afetividade que me liga ao trabalho dos dois, me orgulho muito disso, e acho que eles também se orgulham muito ao perceberem que estou voando meus próprios voos.

Crioula: *Nos seus folhetos é bastante comum a referência da internet na pesquisa de nomes de figuras femininas negras invisibilizadas pela historiografia oficial. Além da internet, quais são as outras formas que você pesquisa?*

Arraes: Pesquisei em trabalhos acadêmicos também e os próprios leitores me indicavam onde pesquisar. Uma das mulheres negras que transformei em cordel, a Maria Aranha, tinha seu nome citado em apenas um trabalho acadêmico que pude encontrar. Com o tempo, principalmente para a revisão que fiz nos cordéis quando os reuni em livro, também busquei ouvir pessoas das regiões das heroínas negras para entender como seria a oralidade em torno dessas histórias, como as pessoas daqueles lugares entendiam as biografias, as conquistas e coisas do tipo. Gosto de fazer essa junção porque nenhuma história está reduzida a apenas um tipo de narrativa.

Crioula: *No repertório de estudiosos do cordel são raras as vezes em que aparecem nomes de mulheres como autoras de folhetos. Estes creditam, sobretudo, à falta de oportunidade que as mulheres tinham para aprender a ler e escre-*

ver. Como você pensa esta invisibilidade?

Arraes: Eu acredito que há também muita preguiça de pesquisar as mulheres que são da mesma época que meu avô, por exemplo. Porque quando meu avô escrevia cordel, lá no começo, também existiam mulheres que faziam o mesmo. Inclusive criança, com toda limitação no meu acesso, eu lembro de ver, no expositor dos folhetos do Centro de Cultura Popular Mestre Noza⁴, onde cresci, que ali também tinha cordel escrito por mulheres. Acontece que é muito mais fácil chamar as mesmas pessoas de sempre para que elas falem as mesmas coisas de sempre. Tem pesquisador do cordel que vira curador, consultor e entrevistado de tudo quanto é novela, matéria, evento e coletânea, e repete sempre as mesmas coisas, convida sempre os mesmos cordelistas, faz o mais do mesmo para sempre, e assim segue "esquecendo" daquelas pessoas que nunca aparecem porque não estão dentro da panela do baião de sempre. Tenho raiva disso, me falta paciência.

Crioula: *Embora seja uma narrativa em prosa, As Lendas de Dandara (2015) faz lembrar o seu projeto com os cordéis. De que modo este seu livro de estreia é herdeiro de sua formação enquanto cordelista e feminista?*

Arraes: Hoje percebo que *As Lendas de Dandara* foi es-

⁴ Centro de Cultura Popular Mestre Noza, fundado em 1983, é um dos mais importantes polos artesanais de Juazeiro do Norte.

crito com bastante influência da Literatura de Cordel, ainda que eu não estivesse consciente disso enquanto estava escrevendo. Digo isso porque a narrativa, aos meus olhos, tem um tom bastante evidente de lendas que estão sendo contadas, de uma espécie de oralidade e saber popular que é repassado. Em alguns instantes isso até chegou a me incomodar, mas depois compreendi que era esse o papel do livro, que essa história tinha que ser contada dessa forma e que eu também estava passando por esse processo de afirmação do cordel e da minha voz. Enxergo muita beleza nisso, me orgulho muito desse livro e não só porque foi um trabalho totalmente independente e que consegui realizar mesmo depois de passar por situações de machismo e racismo. Algumas pessoas também falaram que minhas influências da poesia são perceptíveis, sobretudo no início do livro. Então penso que esse livro é um bom documento da minha história, da minha relação com o cordel, da minha trajetória de resgate dessa ancestralidade que eu sempre vou buscar, porque eu não faço ideia de onde veio. Penso que esse movimento de busca pela ancestralidade é algo que muitas pessoas negras fazem, muitas vezes de maneira inconsciente, porque nós temos pouquíssimas (ou nenhuma) pistas de quem somos. Falo a respeito disso na introdução de *As Lendas de Dandara*. Hoje me sinto muito mais em paz com isso, como se já tivesse caminhado bastante nessa estrada. Já falei muito, já escrevi dois livros que tratam princi-

palmente dessa busca, além dos cordéis, e sinto que muito disso já foi tratado em mim, então percebo que me permito escrever outras coisas. Mas fico feliz porque sei que *As Lendas de Dandara* não vai embora, está aí, e sempre cumprirá seu propósito, assim como o *Heroínas Negras Brasileiras*.

Crioula: *Lembro uma vez que você me disse que são os folhetos que te sustentam. Olhando para a história do cordel desde o início do século passado podemos considerar teu fato um marco histórico: primeiro pelo contexto contemporâneo da própria literatura de cordel e, segundo, pelo fato de ser uma mulher negra "vivendo do que escreve". Gostaria que você comentasse um pouco sobre isso.*

Arraes: Acho que isso deu certo pra mim porque eu trago temas novos para o cordel, temas que fogem desse tal "mais do mesmo" e porque faço parte de uma geração que sabe como usar a internet de forma mais profissional. Eu tenho um plano de divulgação, uso a publicidade paga do *facebook* a meu favor, aprendi com o tempo quais são as estratégias que tenho que usar. Tudo coisa que aprendi sozinha, experimentando, tentando, quebrando a cara, lutando contra as tentativas de silenciamento, de apagamento. Tenho muito orgulho de ter conseguido isso porque botei a cara mesmo e não aceitei o lugar que estava reservado para mim, que era o da invisibilidade. Ainda tenho muitas barreiras para derrubar, mas quando penso no sucesso que

conquistei com o cordel, sem dúvidas sinto muita gratidão, muita sensação de realização.

Crioula: *Recentemente você lançou seus cordéis num livro intitulado Heroínas Negras Brasileiras (Editora Polén), incluindo biografias de várias personalidades negras, como Maria Firmina dos Reis e Tereza de Benguela. Você sente que o processo de escrita e edição deste livro foi diferente em relação aos folhetos? Acredita que a mudança de suporte transforma as narrativas? Como você enxerga a transposição do folheto para o livro no contexto cordelístico?*

Arraes: O livro foi diferente dos folhetos porque foi mesmo espontâneo. Os folhetos eu escrevia cerca de dez num domingo qualquer, rapidinho, e nem fazia revisão nenhuma. Para o livro eu reescrevi todos, melhorei coisas que no presente eu entendi que precisavam melhorar. Mas achei incrível ver o resultado com as ilustrações da Gabriela Pires, que dialogam tanto com a xilogravura e em muitos momentos me lembra tanto o estilo de xilo do meu pai.

Acho que, sim, que existe uma diferença entre aquelas histórias nos folhetos e no livro. É quase como se eu tivesse pegado um animal e tirado da selva e botado num zoológico. Mas também entendo que nesse caso, a causa que está dentro dessas histórias merece alcançar mais públicos e ter um material mais resistente para durar nas escolas.

O que me incomoda profundamente é o fato de que existem cordelistas hoje que nem publicam mais em folhe-

tos, só em livros. E aí aos meus olhos entram mil questões de desvalorização do cordel, de realmente tratarem os folhetos como uma literatura inferior, de falta de compromisso com a preservação de algo tão importante e rico. As coisas para o cordel nunca vão mudar porque as pessoas não percebem o quanto certas escolhas que fazem são políticas. Penso que publicar em livros também é bom e importante, mas não que os folhetos devem ser substituídos e abandonados. Porque o folheto que é liberdade, é independência, autonomia, é enfrentamento ao mercado editorial.

Crioula: *Como você vê a produção de cordel contemporânea? Acredita que estamos num momento favorável ou acredita que há muito para transformar?*

Arraes: Me interessa pouco pelas publicações que ando vendo porque são só mais do mesmo. A mesma velha história de transformar clássicos da literatura em cordel, de escrever as mesmas coisas, os mesmos protagonistas, e sinceramente eu já li demais isso tudo e preciso ocupar o meu tempo com coisas que me tragam algo de novo. Vejo como favorável figuras como Bráulio Bessa, que faz sucesso na Globo, e o projeto "Um repente por dia", que leva pras redes sociais o cordel de forma mais *pop*, algo que chama novas gerações, que traz mensagens diferentes. Também vejo meu mérito nisso, tenho consciência de que sou muito jovem para a média de idade de cordelistas e que faço algo novo, que trouxe gente para o cordel, que estimula as pes-

soas a quererem aprender cordel, não é a toa que as oficinas que facilito são sempre cheias. Isso me interessa mais: construir coisas propositivas, histórias com protagonistas diferentes e questionamentos necessários. Toda literatura é política, quer saiba disso ou não.

Crioula: *Além do cordel, você também produz em outros gêneros, tanto em prosa quanto em verso. Conte-me sobre aquilo que não é cordel na obra de Jarid Arraes e as dificuldades de escrever e/ou lançar algo fora daquilo que a consagrou.*

Arraes: Tenho um livro de contos que está escrito, inédito. Tenho um projeto de romance para um futuro próximo e, no primeiro semestre deste ano, lanço meu primeiro livro de poesia: *Um buraco com meu nome*. É uma experiência completamente diferente, porque me sinto muito segura com a Literatura de Cordel, trato de temas sociais e, que embora estejam relacionados a mim, acabam tomando um tom mais "externo"; com o livro de poemas é tudo muito pessoal, muito íntimo e eu prefiro assim. Muitas poesias são muito políticas, claro (sou eu escrevendo, né?), mas há algumas partes no livro que mostram o lado político do pessoal. É uma experiência de exposição em muitos sentidos. Estou curiosa e ansiosa para conhecer a recepção das pessoas que já são minhas leitoras, que já acompanham o que eu escrevo. Tenho consciência de que o cordel provavelmente sempre será meu cartão de visita, minha literatu-

ra mais notável, e embora isso seja algo incrível, sobretudo num contexto de mercado como o nosso, eu também quero mostrar que eu posso fazer o que eu quiser. Só isso.

Submissão: 05/02/2018

Aceite: 29/03/2018



DESCAMUFLAR A PALAVRA, PARIR A POESIA:

A VOZ DE CORAGEM DA POETA GALEGA LUPE GÓMEZ

Bruna Renata Bernardo Escaleira¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.criola.2018.142525

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Literatura contemporânea; Literatura galega; Literatura feita por mulheres.

Paríchesme.

(Lupe Gómez, 2017, p. 39)

Ao abrir o mais novo livro de Lupe Gómez, *Camuflaxe*, o leitor começa, naturalmente, a empreender o processo de revelação escondido por trás da camuflagem engenhada pela poeta. Pelas letras do título cortado no papel sem imagens, entrevê-se algo atrás. Por debaixo da primeira capa, solta e frágil, há outra antagônica a ela: a reprodução de uma fotografia em preto e branco de uma mulher idosa, trajada de preto, em um ambiente rural. Forte, estável. Sem palavras. Apesar de o livro tratar da relação de Lupe com sua mãe, após sua morte em 2013, a imagem é de sua bisavó, aludindo à irrevogável relação da autora com

¹ Mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP.

suas raízes familiares. Em suas palavras: “É posible restaurar os sonhos dos nossos antepassados?/- Nacemos/e vivimos/en fontes profundas.-” (GÓMEZ, 2017, p. 83)

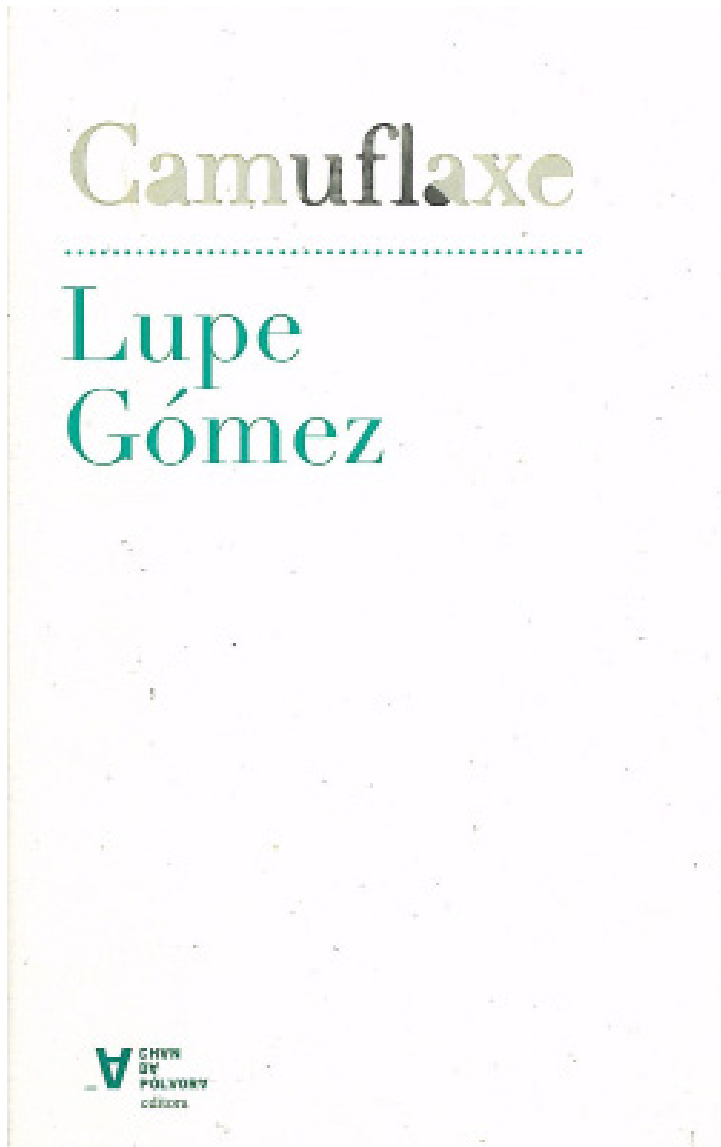


Foto da primeira capa do livro Camuflaxe

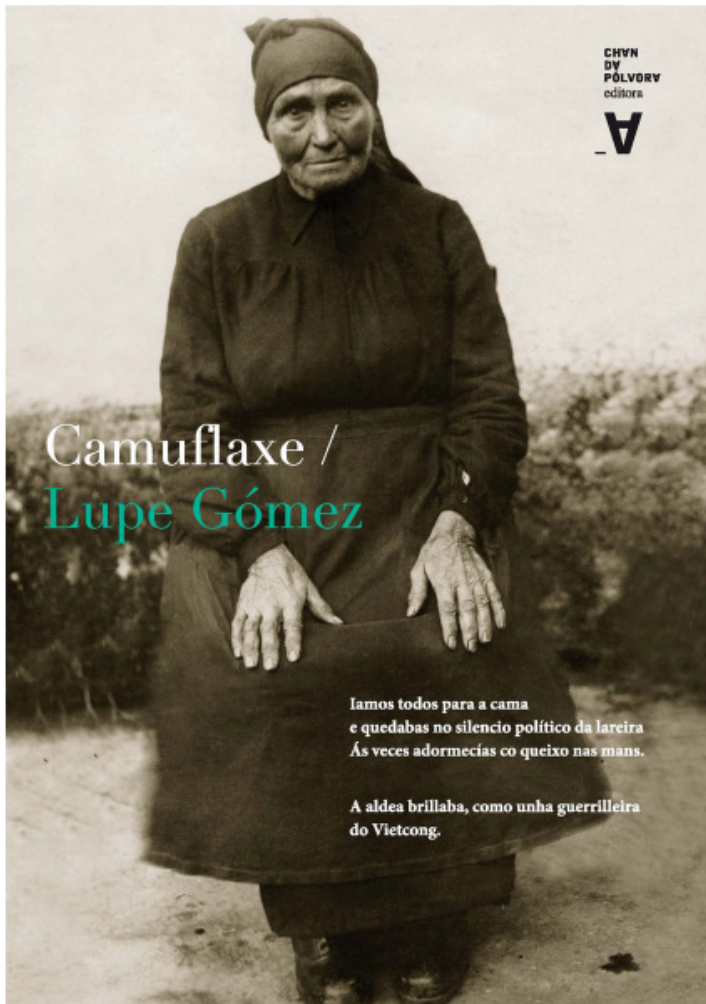


Foto da segunda capa do libro Camuflaxe

Este libro é una tentativa de restauración. Uma desesperada, porém, íntegra, declaração de (re)existência de uma Galícia fisicamente em vias de extinção, mas emocionalmente presente, entrelaçada às vidas das novas gerações

urbanas, globalizadas, conectadas. A luta poética de Lupe para seguir na contemporaneidade sem abandonar suas origens transforma a simplicidade em bandeira: “O atraso económico de Galícia/ era unha forma de vangarda artística.” (GÓMES, 2017, p. 23). Talvez, a humildade da vida na aldeia onde cresceu espelhe-se no genuíno despojamento de sua poesia. Versos simples e diretos que guardam significados profundos de força sentimental brutal. “O meu ofício é guardar cousas.” (GÓMEZ, 2017, p. 81).

Uma das principais vozes da poesia galega atual, Lupe nos foi apresentada pela Professora Doutora Teresa Bermudez, da Universidade de Vigo, na disciplina “Literatura e Gênero na Literatura Galega Contemporânea”, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa no segundo semestre de 2017. A autora insere-se de forma única na “ginealogia” de escritoras galegas incessantemente rebeldes, que têm Rosalía de Castro como “nai (mãe) de tinta”, Xohana Torres como grande referência no século XX e inúmeras “irmãs” na explosão da escrita feminista a partir do final dos anos 1980. Apesar de carregar traços centrais comuns a essa tradição literária, como a escrita do corpo e a subversão, sua obra diferencia-se de suas contemporâneas por reivindicar novos temas e formas poéticas em vez de seguir a reescrita mitológica, tão importante para a construção de uma nova identidade “feminina” na Galícia, ou de produzir uma escrita “gagueja” que denuncia o silenciamento feminino nas suas

quebras, como fizeram muitas de suas conterrâneas.

A poesia de Lupe não gagueja, não hesita. Tem a coragem de quem sente a urgência de dizer, independente da moral ou da estética. A rusticidade da sua voz não é falta de elaboração, mas posicionamento político. Sua escrita busca ultrapassar o pudor para dizer o que se é, como se é, ainda que pareça “feio”: “Quería ver poesía/ cheia de merda/ e fun esa poeta maldita/ cheia de merda” (GÓMEZ, 1999, p. 61). Em *Camuflaxe*, a poeta reivindica a dignidade de ser e dizer-se não apenas para si, mas para aqueles e, principalmente, aquelas que, apesar de terem ajudado a construir as bases da nação, foram absolutamente silenciadas, banidas da história oficial e relegadas apenas à memória afetiva daqueles que as conheceram. A vida invisível das mulheres nas aldeias rurais, como sua mãe, sua avó ou sua bisavó:

Falabas co médico sen usar palabras.

Non tiñas idioma.

A Historia cortou

cun coitelo interior

a beleza dos teus beizos.

O teu mundo non existía nos mapas.

As túas entrañas eran totalmente secundarias /

[invisibles /.

(GÓMEZ, 2017, p. 37)

Dentro desse absoluto estado de invisibilidade social, o aspecto ainda mais relegado da vida das mulheres é justamente o que classifica seu gênero. O corpo, seus ciclos, a sexualidade, a reprodução, a menstruação, o parto, a maternidade: temas violentamente interditos na cultura e na literatura tradicional. É este o ponto central do livro, “cordão umbilical” que liga a autora à sua mãe, resgatando sua “ginealogia” familiar para compreendê-la e honrá-la. “Do teu corpo nasceu o meu,/ como se em mim compartises/ o mistério das pegas.” (GÓMEZ, 2017, p. 22). Afinal, como seria possível fazer poesia sobre aquela que, mais que lhe dar a vida, a pariu?

É preciso aprofundar-se, investigar esse território obscuro do não dito, não discutido, não compartilhado. Transpor os obstáculos da cultura e da língua: “Hai neve, muita neve nos campos e na língua que falo,/ dentro do estômago político das vacas” (GÓMEZ, 2017, p. 12). Tirar, camada por camada, essa “camuflagem” que permite às mulheres circular de forma mais “segura” pela sociedade patriarcal, abdicando de sua real identidade. Despir a poética, desnudá-la. Até chegar a algo como: “Paríchesme.” (GÓMEZ, 2017, p. 39). Poema-palavra, poema-corpo em que Lupe restitui à sua mãe, como a outras mulheres, a autonomia sobre o ato mais “feminino” de todos, o ato de parir, e sua força assombrosa.

Se, para María Xosé Queizán, pensar de forma autônoma como mulher é “parir o pensamento”, Lupe Gómez

propõe o parto da poesia. Uma poesia que vem de e dialoga com suas entranhas de mulher, corpoemas que visibilizam esses temas tão escondidos, entranhados e torna-os finalmente “paridos”, materializados. Desta forma, a autora expande a estética e o discurso transgressores já tradicionais da literatura feminista galega para além dos mitos e do que circunda a condição social feminina: expande-se para dentro, aprofunda-se. Essa introspecção, no entanto, não especifica ou isola o discurso. Em vez disso, dá ouvidos a vozes esquecidas, aponta para a diversificação da enunciação. Afinal, há muitas formas de ser e de ser galega, ainda que, muitas vezes, seja preciso camuflar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTRUSCH, Burghard (ed.). *Lupe Gómez: libre e estranxeira*. Estudos e Traducións. Berlin: Frank & Timme, 2013.

GÓMEZ, Lupe. *Camuflaxe*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, 2017.

_____. *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais, 1999.

QUEIZÁN, María Xosé. Parir o pensamento. In: SUÁREZ, Beatriz; MARTÍN, María Belén; FARIÑA, María Jesús (orgs.).

Escribir en femenino. Poéticas y políticas. Barcelona: Icaria, 2000, p. 103-119.

Submissão: 22/01/2018

Aceite: 05/03/2018

**FÁTUSSENGÓLA: ESCRITA CATIVANTE
DE GOCIANTE PATISSA**

Rosana Baú Rabello¹

Nvunda Tonet²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143020

Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas é um livro de contos e crônicas do escritor angolano Daniel Gociante Patissa. Com uma narrativa fluida e bem-humorada, o autor elabora uma compreensão muito sensível dos movimentos do cotidiano, das conversas despretensiosas e das personagens que povoam as ruas e os bairros de Benguela, onde nasceu em dezembro de 1978.

Bastante conectado às suas origens e à defesa de maior visibilidade e valorização das línguas angolanas, o trabalho do autor enseja um diálogo rico com a língua umbundu

¹ Doutoranda pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2006) e mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2011).

² Ex-docente da Universidade Lusíada de Angola (cadeira de Dependência Química), é actualmente professor das cadeiras de Psicologia Geral, Métodos de Observação em Psicologia Clínica e Psicologia Clínica Hospitalar na Universidade Óscar Ribas e psicólogo clínico no Hospital Psiquiátrico de Luanda. Além disso, colabora no portal de Psicólogos de Portugal e exerce o cargo de Editor de Cultura no Semanário Folha8, onde assina a coluna Psicologia & Você.

e com as tradições orais. Na crônica “Velho Batalha e a bicicleta que não sabia correr”, as lembranças de infância são ternamente entretecidas com o sentido das palavras na língua angolana:

Em Umbundu, quase tudo é por atalhos, servindo na bandeja da metáfora, do fragmentado, da inferência [...]. A mais-velha lamentava-se de vários óbitos em dias seguidos, ao que se somou um profundo... “osongo yasenga!”. No contexto do diálogo, queria dizer que o bairro estava sem graça. Mas “osongo”, pela mesma grafia e fonia, pode também corresponder a semente, podendo ao mesmo tempo, com ligeira alteração na entoação, significar espinho. E até este último galho da polissemia parece encaixar-se, não deixando de ser uma comunidade conjunto de espinhos. (PATISSA, 2014, p. 91-92)

A profusão de sentidos que salta desse entendimento da palavra *osongo* oferece uma visada da percepção poética do escritor que, não deixando de registrar a memória afetiva e a vida que pulsa na semente, também revela os conflitos, cortes e traumas que conectam suas personagens à realidade angolana. No conto “O engenheiro”, o olhar singelo de uma menina revela a compreensão da miséria e

das aflições de um ex-militar que retornou da guerra e agora ocupa a casa que era da Tia Maria, no final da rua. É, dentre tantos, mais um “daqueles que aguardam por um médico para fazer a guerra cessar em suas mentes”. (PATISSA, 2014, p. 71)

Na “Avenida do quase”, a falta também se revela nas condições das pessoas em situação de rua: “É de loucos a avenida do quase, do sonho por rápidas melhoras, da dor” (PATISSA, 2014, p. 84). A carência e a dimensão da loucura também mostram, no entanto, um perfil de humanidade muito pulsante, de empatia e de atenção ao singular contido nas vidas anônimas, como as do senhor Sapalo, das zungueiras da praça, dos velhos que se permitem sonhar. Sonhos que se fundam no real vivido e nas possibilidades que a vida vai tecendo como princípio de esperança.

Das situações cotidianas e das memórias muito afetivas, vão se construindo impressões que dão volume, espessura e profundidade para os pequenos gestos e para diálogos despretensiosos. Em “Alma gêmea do mar”, da conversa durante o churrasco com amigos, brota o entendimento da saudade de quem partiu muito cedo e a vontade de seguir vivendo e amando. Em “O calendário da viúva”, colocam-se as barreiras e as fendas que separam e ligam a história de uma mulher independente, livre, autoconfiante e um esposo mulçumano que lhe desafia a liberdade, mas também a situa em um espaço de intenso aprendizado. Em

“Gestão dos vazios”, uma ocorrência com um cliente do balcão de atendimentos de uma companhia aérea faz pensar nas conveniências, interesses e tensões presentes nos contatos rápidos e nem sempre precisos entre clientes e atendentes.

Os personagens simples que marcam de alguma forma a memória do cotidiano de uma rua, de um bairro e de uma cidade se destacam no livro com sua singeleza e espontaneidade. Velho Batalha fica na memória coletiva como o senhor simpático que, não se sabe por quê, carregava sua bicicleta para todos os lugares sem nunca subir nela. Fátussengóla, cujo conto dá título ao livro, marca presença como sujeito excêntrico, muito eloquente, que sempre carrega um radinho velho debaixo do braço. O soba Miguel de Kangwenle faz notar os espaços em que a identidade de chefe local, de sábio ancião, precisa competir com as novas estruturas sociais e vivências da comunidade, adequando-se a elas. O professor, com estatuto elogioso de Kambuta Comunal, faz pensar nos tempos da escola e nas possibilidades que sujeitos que “calçam lentes menos estáticas” podem apresentar para “ouvir a voz das almas”, para expandir as percepções.

Do registro desse espaço de tensões que é a escola também se tece a confiança no desvio, no sinuoso, naquilo que desafia a norma e, por isso, tem potência transformadora. Ndulu tenta por todos os meios encaixar-se nesse espaço que lhe impõe uma lógica, uma fala e uma postura

reguladas pela escolarização e seus jogos de poder. Contudo, é no erro que ele potencializa questionamentos, desvela tensões e desafia a norma:

*– [...] camá-prussó, a minha mãe é hortelã...
Uma rajada de gargalhadas ensurdeceu a turma.
Ndulu quis dizer que a mãe era viúva, substantivo
que, à semelhança de hortelã, em Umbundu se
diz ocimbumba. Mas viúva era palavra rara nos
livros da primária, vai daí ser por ele desconhe-
cida. A gargalhada prolongou-se com a cumplici-
dade do professor, deixando Ndulu acabrunhado.
Depois, silêncio. Outra vez risadas. Ouviu-se do
fundo da sala uma voz indisciplinada:
– Mas isso ainda é mbuvi. “A minha mãe é hor-
telã...”
Era humilhação demais. (PATISSA, 2014, p. 14)*

A partir do rompimento com essa lógica de humilhação que produz a diferença como ignorância, Ndulu vai aos poucos amadurecendo, apreciando o valor da mãe que tinha e da verdade que produziu involuntariamente “quando disse que a mãe é hortelã”.

As vozes de homens, mulheres e crianças assumem na escrita de Gociante Patissa um papel muito fluido, conduzem a um espaço imaginário, onde o pensamento resiste às intempéries do cotidiano. Os contos desenvolvidos ao longo

do livro oscilam entre o valor simbólico da ancestralidade e as vivências dos povos do sul de Angola. São quatorze contos e crônicas que apresentam um autor maduro e uma escrita poética e provocadoramente simples.

Além de *Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas*, Gociante Patissa é também autor dos livros de poesia *Consulado do vazio*, *Guardanapo de papel* e *Almas de porcelana*, este último publicado em 2016 pela editora brasileira Penalux. Escreveu ainda a novela *Tem pernas o tempo* e mantém ativos dois blogues: Angola, Debates e Ideias (<http://angodebates.blogspot.com/>) e Ombembwa Angola (<http://ombembwa.blogspot.com/>), sendo este um espaço de exercício e divulgação da língua umbundu.

Sendo reconhecida sua contribuição e militância em prol do umbundu, em 2012 o autor foi laureado do Prêmio Provincial de Benguela de Cultura e Artes. É também membro efetivo da União dos Escritores Angolanos, exercendo uma importante representação da literatura contemporânea em Benguela e em Angola como um todo.

Da poeira do chão de sua terra e das memórias afetivas, Gociante Patissa dá a conhecer uma literatura com a força de ternura, ironia e humor crítico que faz querer conhecer mais de seu trabalho. É dessa poeira levantada que o autor fala ao relembrar as histórias do velho Batalha: “Graças a ela, agora menos umbilical e com mais salitre, dá para colher o tempo, polido pelos sentires e dizeres daqui”. (PATISSA, 2014, p. 92) Parece-nos que essa frase diz

muito sobre o processo de olhar e remexer delicadamente as vivências do passado e do presente. Vale muito a experiência...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PATISSA, Gociante. *Fátussengóla, o homem do rádio que espalhava dúvidas*. Luanda: Grecima, 2014.

Submissão: 02/02/2018

Aceite: 05/03/2018

POESIAS, CONTOS E
OUTRAS PROSAS

PERGUNTAS A UM POLICIAL DA PASSEATA

Lígia Moscardini¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142176

*“Ô, seu polícia, sem violência
Dou aula pro seu filho com muita paciência!”
(Grito que ajudei a bradar, em passeata
paulista e 2015)*

Seu policial
Por que me derrama
Esse denso olhar?

Me deixaste em choque
Por pedir salário?
Por pedir trabalho?
Por pedir escola?

De escola em escola
Proclamaste o sonho?

¹ Lígia Egídia Moscardini é doutoranda em Linguística pela Unesp/Araraquara e professora da rede pública de ensino.

Aprendeste a ler?
Ou pulaste o muro?
Tens um professor
Que nunca esqueceste?

Lá no Paraná,
Como em São Paulo
Como em Goiânia
Derramaste a bala
Onde atiro um giz?

Seu policial,
Sua farda é densa
E meu fardo é cinza.

Se nada for justo,
Se nada for nobre
Pode me atirar!

Pois não ensinaste
Aos teus próprios filhos
Qual o sumo antigo
Daquela maçã?

Submissão: 03/01/2018

Aceite: 22/02/2018



ARTIGOS E ENSAIOS

**QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS:
ALTERIDADE, LINGUAGEM E INSUBMISSÃO**

**QUARTO DE DESPEJO, BY CAROLINA MARIA DE JESUS:
ALTERITY, LANGUAGE AND INSUBMISSION**

Ivana Ferrante Rebello¹

Leonardo Tadeu Nogueira Palhares²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143112

RESUMO: Neste artigo propomos uma leitura *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, através da presença do “português” de duas maneiras: enquanto gentílico, em referência aos descendentes portugueses que vivem na pobreza da favela e subjulgam os moradores, e enquanto língua que, com seus erros crassos, também enuncia, em nível de linguagem, a mesma pobreza de vida em que vive a personagem-narradora e como ela não se subordina às faltas de sua miserável vida.

ABSTRACT: This article aims to analyze *Child of the Dark* (Title of the English edition), by Carolina Maria de Jesus,

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela PUC-MG. Professora do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros — Unimontes, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil.

² Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros/Unimontes.

through the presence of "Portuguese" in two ways: as nationality, in reference to the descendants of Portuguese people who live in the poverty of favelas and subjugate the other residents, and as a language that, with their gross mistakes, also state on the language level the same poverty of life in which the narrator-character lives and how she is not subjugated to the scarcity of her miserable life.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; Carolina Maria de Jesus; Linguagem; *Quarto de Despejo*.

KEYWORDS: Alterity; Carolina Maria de Jesus; Language; *Child of the Dark*.



Quando se pensa na escrita de Carolina Maria de Jesus, é possível evidenciar o quanto alteridade e linguagem confluem em sua produção literária. Mulher, negra, pobre, mas forte, é uma heroína contra a opressão. Com uma bravura que é associada à sua eloquência, não se prendeu a um estilo para lutar contra o que a calava. Lançado em 1960,³ *Quarto de Despejo*, é uma obra cujo gênero é difícil de ser definido. Audálio Dantas, no prefácio da edição em mãos, declara se tratar de um diário, cujos trechos foram publicados por ele na *Folha da Noite*, em 1958;

³ Audálio Dantas, em prefácio da edição da obra aqui a ser analisada, acusa o lançamento da primeira edição de *Quarto de Despejo* em agosto de 1960 (cf. DANTAS in JESUS, 2000, p. 3). A edição utilizada neste estudo é a da Editora Ática de 2000.

posteriormente na revista *O Cruzeiro*, em 1959, e, por fim, lançado em livro em 1960 (cf. DANTAS in JESUS, 2000, p. 3).

Dantas parece-nos sugerir a ambiguidade do gênero da obra. Sobre os escritos Carolina diz: "[I]i, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história — a visão *de dentro* da favela." (DANTAS in JESUS, 2000, p. 3, grifo do autor). A relação entre "repórter" e "escritor" evidencia uma oposição, pois enquanto um escritor de ficção produz textos por meio da imaginação, ao repórter é dada a missão de escrever sobre fatos acontecidos. No entanto, tais distâncias não parecem tão simples, diante de obras como *Quarto de Despejo*, por exemplo.

É possível depreender que, além da realidade, o texto também pode trazer traços de literatura, conforme o próprio Dantas assevera. Segundo ele, o texto carrega uma "[...] lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida" (DANTAS in JESUS, 2000, p. 4). Dantas também chama a atenção para o fato de que *Quarto de Despejo*, uma vez na ordem do dia, promoveu recepção variada. Houve quem dialogasse com a obra como verdade, e outros que questionassem a veracidade do texto (cf. DANTAS in JESUS, 2000, p. 5).

Se Jesus lida com a "coletividade miserável", talvez isso se dê pelas múltiplas maneiras de se compreender o discurso de sua obra — como a alteridade, isto é, para em um texto dito como pessoal encontrarmos espaço para a

fala do outro, para o lugar do outro ali representado. Tal reflexão pode apontar que a fala do outro apresenta marcas de imposições feitas pelo próprio "eu". Sergio Barcellos, no artigo "Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários", discorre que

o resultado da instauração de uma nova noção de sujeito, quando relacionada ao surgimento de uma escrita de cunho autobiográfico, justifica o fato de que um grupo de práticas textuais passasse a ser designado como escritas do eu (ou escritas de si, narrativas do eu, etc.). A terminologia empregada na abordagem desses escritos já aponta para a passagem da dimensão privada à pública, e a presença da adjetivação não somente exemplifica como problematiza a delimitação dos territórios do público e do privado. Os diários, que em sua gênese foram textos comunitários, passam a agregar um qualificador: os termos pessoal, subjetivo, íntimo, etc. (BARCELLOS, 2007, p. 51)

Mesmo com o espaço destinado ao escrito/falado do outro, o pessoal, subjetivo e íntimo de um diário, conforme as palavras de Barcellos, percebemos que está marcada, conforme a maneira de como o "eu" guia, a presença do outro dentro de seu próprio texto.

Osmar Pereira Oliva, no artigo "A Fome da Escrita — Paratextos no *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus", destaca a presença de vários textos "alheios", como quadrinha popular, cartão, santinho político, marchinha, notícia de jornal, *Bíblia Sagrada* e palavras de ordem, e como os mesmos se inserem na narrativa e afetam o prosseguimento dela (cf. OLIVA, 2014, p. 203-204). A presença de textos outros em uma escrita dita "de si" pode confabular com a proposição de que falar de si é falar do outro também. A presença "de si" no texto é igualmente a presença "do outro", e de seus vários discursos e múltiplos gêneros que marcam tal diferença.

Se pensarmos que a fala do "eu" implica transmitir a própria identidade, enquanto que a fala do "outro" carrega a sina de ser uma voz distinta, até por vezes oposta, é possível pensar que, ao ceder a fala, há uma expressão da alteridade, isto é, nas palavras de Zilá Bernd em *Literatura e Identidade Nacional*, é

a identidade que nega o outro, permanece no mesmo. Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro. (BERND, 2003, p. 17)

Assim, podemos pensar a alteridade em *Quarto de Despejo*, uma vez que predomine a escrita pessoal, tam-

bém haja espaço para a voz do outro para denotar essa diferença de quem escreve, do que está escrito.

Nessa linha de análise, buscaremos explorar como a relação da negra com o português (em seus muitos sentidos) em *Quarto de Despejo* pode ser evidenciada por meio da alteridade — a negra que escreve sobre o português e os seus possíveis reflexos, e também a forma como essa escrita é relacionada com a sua própria feitura, conforme diz o próprio Audálio Dantas, não apenas de alguém que escreve *sobre* a favela, mas de *dentro* deste universo.

Para percebermos a presença portuguesa no livro, destacamos este trecho que narra um fato ocorrido próximo a um campo de futebol, datado de 17 de julho de 1955:

Saí a noite, e fui catar papel. Quando eu passava perto do campo do São Paulo, varias pessoas saiam do campo. Todas brancas, só um preto. E o preto começou insultar-me:

— Vai catar papel, minha tia? Olha o buraco, minha tia. (JESUS, 2000, p. 12)⁴

⁴ Toda a obra *Quarto de Despejo* é marcada pela falta de acentuação de palavras, problemas de concordância, dentre outros "erros ortográficos". De acordo com a Nota dos Editores, "[e]sta edição respeita fielmente a linguagem da autora que muitas vezes contraria a gramática, mas que por isso mesmo traduz com realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu mundo" (JESUS, 2000, p. 7). Neste artigo, as transcrições de trechos da obra conservarão o transcrito da original, sem alterações. Abstermos por declarar o *sic* em cada incorreção gramatical, uma vez que seria fastidiosa tarefa e poderia levar a uma leitura totalmente divergente daqui proposta.

A presença portuguesa não se encontra no corpo do texto, mas sim em nota de rodapé, referindo-se à palavra "São Paulo". Trata-se de uma nota de editor, que assevera: "na época, o campo do São Paulo Futebol Clube localizava-se no bairro do Canindé, onde hoje é o estádio da Portuguesa de Desportos." (JESUS, 2001, p. 12). Vemos que, por meio deste acréscimo de informação, o texto se desdobra, e o que é dito como além do textual integra-se na narrativa de forma a expandir as possibilidades de leitura.

Podemos ler esta nota editorial como algo que tem possibilidade de intervir na narrativa, que mexe com um espaço marcado pelo "eu" que narra a história. Ressalta-se o fato de que tal cena é descrita por um ato de racismo praticado por um preto, tal qual a personagem Carolina, que narra. Os outros torcedores, todos brancos, soam, de acordo com a voz narradora, como um agravante da abissal distinção que há entre aqueles que possuem tempo livre para assistir a um jogo de futebol e aqueles que, como ela, catam papel para sobreviver. Assim, a figura do português é marcada, no texto de Jesus, por essas intervenções: do racismo, pela presença da maioria de brancos, do racismo praticado por um negro e da intervenção ao texto por meio da nota de rodapé.

Outro exemplo de figuração de portugueses em *Quarto de Despejo* é quando a personagem narradora faz as suas considerações a respeito destes imigrantes, em especial os do sexo masculino, em 15 de julho de 1958:

[...] Quando cheguei na favela tinha um português vendendo miúdo de vaca. Comprei meio quilo de bucho. Mas eu não gosto de negociar com português. Eles não têm educação. São obscenos, pornográficos e estúpidos. Quando procura uma preta é pensando explorá-la. Eles pensam que são mais inteligentes do que os outros. O português disse para a Fernanda que lhe dava um pedaço de figado se ela lhe aceitasse. Ela não quis. Tem preta que não gosta de branco. Ela saiu sem comprar. Ele deixou de vender por ser atrevido. (JESUS, 2000, p. 83)

Os reflexos de Portugal como o país colonizador do Brasil e como o país que aqui utilizou negros africanos como escravos parecem perdurar nesta passagem da obra de Carolina Maria de Jesus: os personagens⁵ portugueses são vistos com negatividade pela protagonista negra. Deles, ela abstrai a civilidade, a vê-los cercados de uma animalesca luxúria. Ao dizer que procuram uma preta para explorar, manifesta-se a escravidão de outros tempos, reencenando-a na repetição de atos e pensamentos excludentes e tirânicos.

⁵ Encaramos a questão da "personagem" aqui conforme aponta Beth Brait em seu livro *A Personagem*, já que como consideramos o texto de Carolina de Jesus como literatura, seus personagens seriam "problemas linguísticos", pois não existem "fora das palavras", bem como "representam pessoas", isto é, estão ali para apresentarem um papel ficcional (cf. BRAIT, 1987, p. 11).

O português também pode ser figurado como aquele que propaga a miséria: a sua função neste momento é ir à favela vender miúdos de vaca. Ele detém o objeto de desejo dos favelados (os miúdos) e lida com os negócios por meios desumanizados, usando da força do poder que lhe confere a cor, a identidade europeia e um lugar privilegiado na sociedade, em detrimento do negro, do pobre, do favelado. A questão do sexo entre portugueses e mulheres negras já foi discutida por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, quando se refere à formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, em que o escritor discorre sobre a "degradação em virtude da escravidão":

introduzidas as mulheres africanas no Brasil dentro dessas condições irregulares de vida sexual, a seu favor não se levantou nunca, como a favor das mulheres índias, a voz poderosa dos padres da Companhia. De modo que por muito tempo as relações entre colonos e mulheres africanas foram as de franca lubricidade animal. Pura descarga de sentidos. Mas não que fossem as negras que trouxessem da África nos instintos, no sangue, na carne, a maior violência sensual do que as portuguesas ou as índias. (FREYRE, 2006. p. 516)

Carolina posiciona-se ao lado de Fernanda: o deixar

de comprar dela não é justificado, enquanto que a não venda do português tem o complemento dele ser "atrevido". O português tem as posses do que seria necessário para preencher o seu diferente, porém o negocia com algo que lhe faz falta: o sexo⁶. Se na colônia o corpo dos negros servia para o trabalho braçal e para o desfrute do dono, como objeto, na sociedade em que habita Carolina de Jesus, anos depois, o corpo negro continua a ser objeto de fetiche sexual, onde recaem as relações de desigualdade e exclusão.

Há outras passagens em *Quarto de Despejo* que mencionam os portugueses, como o vendedor de miúdos que leva uma tijolada e tem seu dinheiro saqueado pelos favelados (cf. JESUS, 2000, p. 100-101); outra em que um português, chamado Seu Joaquim, diz à Carolina que as crianças aprendem a fazer sexo primeiro do que aprendem a ler (cf. JESUS, 2000, p. 122), e Carolina menciona, na progressão da narrativa, um português que quer morar com ela, porém ela nega para não se aborrecer (cf. JESUS, 2000, p. 142). Podemos pensar a relação de Carolina Maria de Jesus, a brasileira negra e pobre, com os portugueses, como uma relação que perpetua a submissão colonial e o sentimento de inferioridade que dela decorre. Porém, em contraponto,

⁶ Conforme podemos pensar nas "faltas" que Carolina de Jesus apresenta em sua escrita, podemos pensar que o "outro" aqui demonstrado, ou seja, o português, também tem as suas. Embora nosso enfoque seja no que o português tem que falte no negro, pode ser vistos outros momentos em que o português é também vitimado pela ausência, como, por exemplo, a sua própria presença na favela, sem alternativa senão apelar para a busca na miséria como meio de sustento.

sobrevém, nas páginas do diário, a consciência plena disso: os portugueses dominam o espaço, detêm a comida e a fama de serem fortes no meio, mas Carolina escreve como desabafo e denúncia: sua letra descreve o poderio agressivo dos portugueses, sem atenuar qualquer fato. Nesse aspecto, seu texto é cru, violento.

Como vimos nos trechos analisados, há uma série de elementos que, a rigor, seriam chamados de "erros ortográficos"⁷. Conforme se sabe, os "erros" foram preservados e propositais na edição e publicação da obra. A estratégia nos permite inferir que os "erros de ortografia" são elementos artísticos do livro, isto é, eles a ela se integram como opção estilística de forma a ampliar as interpretações do texto. O "erro" da língua escreve com nitidez os erros de uma sociedade que exclui e marginaliza.

Percebemos, nos dois trechos analisados, alguns termos que seriam apontados como incorreções gramaticais não fosse a obra escrita pela favelada Carolina de Jesus: temos palavras como "purtuguês", "miudo", "iducção", "obcenos", "pornograficos", "estupidos", "figado", "quiz", entre

⁷ Amanda Crispim Ferreira, em "Do Quarto de Despejo, A Poesia de Carolina Maria de Jesus" (2014), declara que os erros de Carolina não eram intencionais como os modernistas, mas por desconhecimento da norma culta, e que muitas vezes a autora praticou hipercorreção. Contudo, pelo seu esforço de recorrer ao dicionário e imitar as linguagens do Romantismo e do Parnasianismo, por exemplo, somava à estas a linguagem da favela, o que tornavam a sua linguagem singular (cf. FERREIRA in DUARTE *et al.* (Orgs.), 2014, p. 212). Contudo, neste artigo pensamos os "erros" de Carolina de Jesus como parte integrante da narrativa, sem pretender averiguar uma suposta intencionalidade ou não nestas incorreções.

outras. Ao utilizarmos o termo "seriam apontados", pode-se pressupor que o texto que está em *Quarto de Despejo* não é escrito em português, mas sim em algo que remonta a ele; não é nenhuma outra língua propriamente conhecida, mas sim a língua que Carolina Maria de Jesus sabia escrever: a dela. Sua escrita não se organiza em nome da ordem gramatical vigente, mas sim pela (des)ordem da vida da própria autora, como forma de expor as desigualdades sociais e os despojos, inclusive linguísticos, que sobram a quem não pode usufruir dos bens sociais considerados essenciais como o alimento, a moradia, a escolarização.

A linguagem de erros explicita a diferença da personagem-autora em relação à sociedade privilegiada. A escrita, que remete à língua portuguesa, mostra-se eficiente para acentuar a pobreza na favela em que se passa *Quarto de Despejo* – a própria favela como espaço de “erro” na distribuição precária de rendas e bens sociais. Se, no plano urbanístico, a favela nasce e se cria como um assentamento informal, caracterizado por moradias precárias e pela miséria, no plano do discurso, a língua de Carolina Maria de Jesus é o contraponto ao português canônico, impositivo. Seu “erro” evidencia, em dimensão maior, os erros de uma história construída com bases na exclusão e no preconceito.

Esta linguagem, que se rebela contra a norma, cria uma distorção que soa como uma movimentação, como se tivesse vida dentro da narrativa: como se fosse uma perso-

nagem. A esse respeito, BRAIT (1987) reflete

ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la. (BRAIT, 1987, p. 51, grifos da autora)

Podemos ler que Carolina utiliza-se da escrita em diário para tentar organizar as ideias apreendidas. Se esta organização está aquém de uma linguagem refinada é porque está no mesmo nível de miséria em que vive a personagem, assim como o espaço da narrativa, e também no mesmo nível em que estão os personagens que tentam sobreviver em meio à favela. Assim, é possível considerar a escrita também como uma personagem que está sujeita aos desvios do meio.

Em seu estudo sobre Carolina de Jesus, OLIVA (2014) observa que "[e]m todo o diário, vemos a proximidade que há entre fome de comida, fome de leitura e fome de escrita." (OLIVA, 2014, p. 202). Ante a essa fome — esta falta, esta ausência daquilo que supre as suas necessidades — podemos entender que a abstenção de apuro com a linguagem é justamente em detrimento deste vazio: a ausência de comida para Carolina é a mesma ausência de uma possibilidade de pertencimento a uma ordem social contemplada pelas

políticas públicas, representada, no seu livro, pela “fome” da língua padrão culta.

São contrastes explicitados tanto na forma como o discurso é escrito, como na seleção de termos para a descrição de seu pensamento. Quando Carolina intenta comprar um presente para a filha que aniversaria, ela declara que: “Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida” (JESUS, 2000, p. 9). A apropriação de termos que não integram sua prática de vida – como “o custo de gêneros alimentícios” – visto que a miséria em que vive tem relação com situações de poder que antecedem uma crise momentânea, implica um desejo de apropriar-se de outro lugar na sociedade, que não o da miséria e do quarto de despejo.

Podemos entender, portanto, que o que se ressalta nos sentidos do termo português, que é a força, a comida e a língua opõe-se ao que sobra à mulher negra: apenas os frangalhos, sejam de energia, de alimento e da escrita. Ou como completa FERREIRA (in DUARTE *et al* (Orgs.), 2014): “A escrita dava a Carolina uma outra posição, permitia-lhe sair da condição de favelada e adentrar a condição de escritora, a escrita devolvia-lhe a vida que a favela tinha-lhe roubado.” (FERREIRA in DUARTE *et al* (Orgs.), 2014, p. 210).

Assim, a escrita em uma língua portuguesa não canônica é uma forma de posicionar-se ante a miséria da favela. O modo de escrever único de seu texto pode ser conside-

rado uma espécie de mensagem criptografada a qual está longe do alcance não só dos portugueses, mas também de outros letrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, propomos uma leitura de como a linguagem na escrita de *Quarto de Despejo* apresenta as situações vivenciadas por Carolina Maria de Jesus. A escrita, embora distante da norma culta, aponta-nos para um entendimento sobre o que é a alteridade: é o entendimento do eu, sempre sujeito a máculas, a partir do entendimento do outro.

O que podemos pensar a respeito da produção literária de Carolina Maria de Jesus sobre esse viés de relacionamento da identidade de um com a identidade do outro? BERND (2003) aponta que a literatura dos grupos discriminados preenche "os vazios da memória coletiva" e fornecem "pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação" (BERND, 2003, p. 15).

As cenas dos portugueses destacam uma alteridade a qual a personagem narradora enxerga como o seu oposto: eles, brancos, estrangeiros, que impõem força, atuam sobre a miséria e tentam explorar os miseráveis. Ela, negra, da favela, lugar periférico, tenta resistir à anulação de si.

Entre o negro e o português, entre o escrito de *Quarto de Despejo* e a língua portuguesa, podemos pensar em uma alteridade que se traduz não só pelas ações do outro, mas também pelo o que escreve. O próprio desejo de Carolina, conforme podemos ver ao longo do diário, de torná-lo publicado, propõe este caráter de que o que alguém escreve torna-se passível para a leitura e para as interpretações do outro.

Carolina Maria de Jesus e os personagens portugueses que ela insere na narrativa encontram-se em uma situação de explorada e exploradores. O português enquanto homem explora com seu domínio e com a sua posse da comida. A língua utilizada na escrita do romance expressa, na forma e no conteúdo, todas as facetas da miserabilidade e subordinação. Carolina possui total liberdade para escrever sobre o que quiser, da forma que convir, subjugando a seu modo um texto que também a subjuga: a linguagem escancara a favela, porém a linguagem não escapa de se tornar favelada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, Sergio. Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários. *Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, v. 9, p. 44-56, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Amanda Crispim. Do Quarto de Despejo, a Poesia de Carolina Maria de Jesus. In: DUARTE, Constância Lima *et al.* (orgs.). *Arquivos Femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Mulheres, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática, 2000.

OLIVA, Osmar Pereira. A Fome da Escrita — Paratextos no Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus. In: *Anais do VI Colóquio Mulheres em Letras: Literatura e Diversidade*. Belo Horizonte-MG: Faculdade de Letras da UFMG, 2014, p.199-205.

Submissão: 05/02/2018

Aceite: 29/03/2018

**RUY DUARTE DE CARVALHO: HABITANDO A FRONTEIRA DA
AUTOFICÇÃO**

**RUY DUARTE DE CARVALHO: INHABITING THE FRONTIER OF
AUTOFICTION**

Laura Regina dos Santos Dela Valle¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142658

RESUMO: Neste artigo busca-se analisar de que modo o antropólogo e escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho habita sua própria narrativa, a maneira como se autoficcionaliza e adentra o espaço do Outro. Para dar conta dessa análise far-se-á necessário buscar suporte na teoria com Diana Klinger (2007), Laura Padilha (2010) e Wolfgang Iser (2013), entre outros.

ABSTRACT: This article aims to analyze how the Angolan anthropologist and writer Ruy Duarte de Carvalho inhabits his own narrative, the way he fictionalizes himself and enters the space of the Other. In order to account for this analysis, it will be necessary to search support in theory with Diana

¹ Possui Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012/UFRGS), Mestre em Literatura Portuguesa e Luso-Africanas (2015) pela mesma Universidade e doutoranda no Curso de Pós-Graduação em Estudos de Literatura Pós-Colonialismo e Identidades do PPGLET/UFRGS.

Klinger (2007), Laura Padilha (2010) and Wolfgang Iser (2013), among others.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; Autobiografia; Autor; Narrador.

KEYWORDS: Autofiction; Autobiography; Author; Narrator.

ficção, para os estudos literários no decorrer da historiografia da literatura, tornou-se um porto seguro para a escrita de romances com pretensões literárias reconhecidas pela crítica. Contudo, tal configuração sofreu atualizações nos últimos trinta anos, estreitando as fronteiras entre a ficção e a autoficção. Esta se apresenta como um gênero híbrido, que envolve autobiografia e ficção de maneira contraditória, já que representam opostos. Para Diana Klinger o discurso autobiográfico constitui o próprio sujeito, e isso não é algo novo, mas faz parte de um conjunto amplo de discursos sobre o “eu” que vem desde a Antiguidade Clássica. Desse modo, segundo a autora:

O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói, e ao mesmo tempo, se destaca o discurso da autoficção, que implica uma nova no-

ção de sujeito. (KLINGER, 2007, p. 26)

Nesse caso, podemos inferir que autobiografia e ficção compartilham fronteiras discursivas e o elemento que permite esse entrecruzamento é o “eu”, ou seja, a autoficção atua com base na expectativa de representação de um “eu” em constante mutação, em que as próprias fronteiras são tênues. Segundo Luiz Costa Lima “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (COSTA LIMA, 1986, p. 300).

Partindo desse pressuposto, podemos dizer que a escrita de Ruy Duarte de Carvalho apresenta os traços do gênero híbrido na autoficção, já que, a experiência cotidiana do autor transforma-se em pura ficção de si mesmo. Nessa metamorfose surge um personagem autor e um narrador que ora se mesclam ora se distinguem, causando um certo desconforto no leitor: “o narrador (autor constituído em narrador) só existia como destinatário das instruções, das intenções, das decisões, que cada noite o autor deixava assentes num roteiro.....” (CARVALHO, 2009, p. 21). Sendo assim, o objetivo deste trabalho é observar como se processa a relação entre estes sujeitos discursivos (autor/personagem e narrador) na trilogia *Os filhos de Próspero*.

AUTOFICÇÃO: UM GÊNERO EM ASCENSÃO

A categoria autoficção, tal como tem sido concebida na contemporaneidade, resulta de uma necessidade de compreensão que ultrapassa os limites da autobiografia, ou seja, pode ser entendida como uma espécie de visão pós-moderna da autobiografia. A diferença é que a autoficção, como não tem comprometimento com a verdade, permite ao autor mais liberdade de expressar sua própria subjetividade. Ela não se propõe como verdade absoluta, nem como transcrição dessa verdade. Coloca-se, assim, como uma construção que une fragmentos da memória com outros elementos ficcionais.

O conceito autobiográfico perdeu espaço na escrita contemporânea, pois a possibilidade da autoficção dá mais liberdade criativa e torna o texto mais atrativo ao leitor. Nessa realidade ficcional/autoral não temos a necessidade de atestar a veracidade dos fatos narrados. Sobre o caráter de realidade da narrativa Wolfgang Iser afirma que:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades, por certo diversas, não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação

de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. (ISER, 2013, p. 32)

Com isso, a autoficção pode ser vista como uma reinvenção, ou seja, a metamorfose de um sujeito que busca renovar-se em cada experiência narrativa. A autoficção está ligada ao imaginário e à memória, resultantes da experiência vivida. É mais que um relato de experiência, uma vez que ao subjetivar-se como narrador e personagem de si mesmo o autor acaba se afastando de sua realidade física e projeta no texto aspectos subjetivos de seus desejos mais profundos. De acordo com Paula Sibilia:

O eu protagonista – que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador – se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o valor dessas obras – e, sobretudo, das experiências que elas reportam – apoia-se fortemente na biografia do autor-narrador-personagem. [...] e em nome de quem se fala – que constitui a figura do autor e o legitima como tal. (SIBILIA, 2008, p. 198)

Para entender a questão da autoficção é preciso dis-

cutir a presença do autor nesse processo, já que sua importância é vital, e não podemos conceber tal conceito sem desconstruir a ideia da inexistência do autor no texto. Nesse sentido, a função do autor já não se esgota em si mesma, como proposto por Roland Barthes em *A morte do autor*, mas, permite que ele ultrapasse os limites da realidade e torne-se personagem de si mesmo. Para Klinger:

Nem todos os discursos possuem uma função autor, mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura. (KLINGER, 2007, p. 34)

Esse novo olhar sobre a categoria e função do autor nas obras literárias permitiu que se pudesse compreender autores que foram precursores, pois utilizaram a autoficção quando ela ainda não era vista com bons olhos pela crítica. Esse é o caso de Ruy Duarte de Carvalho, importante autor angolano que abusou desse recurso em sua escrita ficcional. Conforme enfatiza Laura Cavalcante Padilha, “personagem histórico e ficcional, o narrador-autor desde o

início apresenta traços bio(biblio)gráficos importantes” (PADILHA, 2010, p. 161).

O PERCURSO DA AUTOFICÇÃO NA TRILOGIA *OS FILHOS DE PRÓSPERO*

Ruy Duarte de Carvalho, talvez por não ter muito apego ao academicismo, desenvolveu seu projeto narrativo tendo o gênero narrativo como base. Sua escrita consiste em um híbrido que transforma personagens históricos, assim como descrito por Padilha, em personagens de uma história singular. Nela a junção dos elementos reais e ficcionais leva o leitor a viajar junto com o autor pelas paisagens propícias do Sul de Angola. Ao habitar e percorrer o deserto desse Sul, o autor reinventa-se como sujeito que se encontra fora de seu próprio centro, trazendo para a narrativa não só a experiência vivida, mas também a coragem necessária para expor-se como personagem: “Vou ter que contar-me, tratar-me, pois, enquanto personagem dessa estória” (CARVALHO, 2007, p. 36).

Nesse sentido, ao se autoficcionalizar, passando a fazer parte da história contada, o autor põe em prática suas ideologias e experiências, e isso, conforme afirma Klinger, é transformador: “O núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo” (KINGLER, 2007, p. 19). Tal transformação pode

ser visível ao longo da escrita literária do autor, visto que a trilogia *Os filhos de Próspero* é composta de três livros: *Os papéis do Inglês*, que teve sua primeira publicação em 2000; *As paisagens propícias*, de 2005; e *A terceira metade*, de 2009.

Foram, cerca de dez anos deambulando pelo deserto do Namibe “a procura de pessoas, a tratar com elas, a tentar entendê-las nas suas razões, como inserem o que de facto fazem e o que pensam na desconcertante cena nacional que é a nossa” (CARVALHO, 2007, p. 104). A experiência dessa prática de estar lá no deserto, vivendo e convivendo com o povo Kuvale² modificou o sujeito, visto que o narrador revela, ao longo das obras uma evidente reconstrução da identidade dessa figura, que ora se apresenta como autor ora como narrador ora como simples personagem:

*Mas este, assim, será também o diário de quem?
Do narrador, talvez sem dúvida, mas também daquele que tem o nome na entrada do livro. Qual dos dois se vai sentar aqui a pôr em ordem o que se segue, não só o diário daquilo que agora vier a ter interesse para o que quer contar, mas às voltas também com um caderno onde já antes registou o que alguém que tinha coisas para revelar contou àquele que irá narrar-lhe a*

² Os Kuvale são Herero, subgrupo de origem banta.

estória toda, quer dizer... instauro o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descobro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, au nègre...
(CARVALHO, 2005, p. 12)

Ruy Duarte questiona a “necessária” distinção entre as categorias de autor e narrador, demonstrando que em um projeto de escrita autoficcional é praticamente impossível fazer tal separação. De certo modo, ao dar toda essa explicação e apresentar formalmente o narrador, está fazendo uma sutil crítica às teorias da literatura que insistem em padronizar e formular nichos modelares sobre o que pode ou não ser feito na escrita de uma obra, para que seu valor estético/literário seja de fato reconhecido.

Ao analisarmos a escrita de si, na trilogia *Os filhos de Próspero*, de Ruy Duarte de Carvalho, observamos que sua autoficção é diferente dos métodos geralmente usados nos romances contemporâneos. O mais comum na escrita autoficcional é a criação de um personagem distinto do autor, mas que possui traços de sua personalidade. Diferentemente, Duarte faz uma espécie de relato autoetnográfico intencionalmente ficcional, em que se coloca como contador de histórias que participa e interage no decorrer da narrativa: “Será a minha acção enquanto personagem, assim, que resulta essa outra estória que é, afinal, a da minha elaboração da própria estória do Galvão” (CARVALHO, 2007,

p. 36).

O trecho citado acima faz parte da obra *Os papéis do Inglês*, um livro em que o autor reelabora a uma antiga crônica de Henrique Galvão. Curiosamente, Ruy Duarte coloca-se como um verdadeiro contador de histórias: “juntos comigo, a aquecer-se ao fogo, estavam o Paulino e o David” (CARVALHO, 2007, p. 13); mas com a diferença de querer contar a versão do colonizador para que ela possa sofrer as intervenções dos ouvintes e, assim ele possa reelaborar a versão canônica. Do mesmo modo, aproveita o ensejo para criticar o sistema colonial e seu modo de apropriação da verdadeira história africana:

A narração daquela história que prometi contar-te, a do suicídio de um Inglês no interior mais fundo de Angola e nesta África concreta de que tu, e todo mundo, tão pouco realizam no exacto fim deste século XX fora de um imaginário nutrido e viciados por testemunhos e especulações que afinal se ocupam mais do passado europeu que do africano. (CARVALHO, 2007, p. 12)

Nesse processo de reconstrução da história do Inglês o autor torna-se narrador de sua própria experiência, e personagem da nova história: “naquela noite me calei e fiquei a espiar, nos rostos virados para mim e suspensos pelo

meu discurso, as reações que o meu desempenho teria sido capaz de suscitar” (CARVALHO, 2007, p. 21). O teor autoficcional é bastante contundente na passagem citada, pois como afirma Klinger:

Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico, pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. (KLINGER, 2007, p. 39)

Nesse percurso pela via da autoficção o autor/narrador segue sua jornada no espaço e no tempo buscando dar sentido à experiência vivida e imaginada. No segundo livro da trilogia, *As paisagens propícias*, ele, antes de iniciar a narrativa, estabelece seu pacto autoficcional com o leitor: “Deixar assim que o narrador me conte, à sua maneira, o que tem para contar-me, ciente agora, espero, de que não adianta tentar visar a cativação de muitos mais leitores” (CARVALHO, 2005, p. 13). Nesse sentido, o autor coloca-se como expectador, deixando claro que o narrador personagem é uma criação ficcional de si mesmo, como já fora no volume anterior, e, sendo assim, já possui um público leitor intencionalmente seletivo.

Nessa segunda parte, ele parte em busca do branco da Namíbia, Severo ou SRO, cujos papéis foram encontrados misturados aos do Inglês. A leitura dessa obra revela-nos uma singularidade sobre a escrita ficcional de Ruy Duarte, em *Os papéis do Inglês* ele reelabora a história da vida e morte do inglês Archibald Perkins que, em alguns momentos, estabelece um duplo com o próprio autor. Semelhantemente, isso ocorre com o personagem Severo, contudo, em *As paisagens propícias*, tal relação de duplicidade acontece como uma espécie de apagamento da voz do autor/narrador, cedendo a função narrativa ao protagonista Severo, que assume progressivamente, não só a função de narrar, mas também de expor seu modo particular de ver as coisas.

Ao expor sua visão de mundo, Severo subjetiva-se, uma vez que conta suas experiências e aventuras sem uma visível preocupação com a veracidade das informações. Contudo, não consideramos isso um problema ou falha do autor, pois, conforme afirma Klinger “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da ‘verossimilhança interna’ do romance, e sim um questionamento das noções de ‘verdade’ e de ‘sujeito’” (KLINGER, 2007, p. 47).

Podemos dizer que a ficção, tal como é concebida na contemporaneidade, visa negar o status de realidade. Nesse sentido, o foco ainda continua na representação da

vida real, só que, com a criação de realidades ficcionais. Ruy Duarte de Carvalho, na trilogia *Os filhos de Próspero*, fez isso com muita originalidade e estilo. No segundo livro da saga, temos uma construção discursiva que se forma a partir da troca de e-mails entre o autor/narrador e o personagem SRO (Severo):

O que o narrador tem aqui a fazer, para narrar de facto sem se alçar a outros voos, é dar a essa sucessão de frases, ideias, lembranças, observações, comentários, exegeses, uma ordem, para seu governo, que depois dê para achar uma maneira qualquer de tornar isto publicável. Umas vezes transcrevendo, outras reportando-se aos conteúdos que o texto fornece para ir entrelaçando os fios com que fabrique, acrescente, enrole, aumente o corpo da narrativa, o fio da narração que está a ver se tece, se acontece. (CARVALHO, 2005, p. 140)

Já no primeiro e-mail o autor/narrador percebe que vai ter que fazer um grande esforço para tornar o material produzido por Severo em texto publicável. A forma extensa e fragmentada do conteúdo escrito nos e-mails dificulta as coisas, isso por que SRO admite que não respeitou as regras desse gênero textual³ ao afirmar que demorou para enviá-lo.

³ A finalidade desse gênero restringe-se à comunicação entre as pessoas,

Ou seja, não conseguia se contentar, pois sempre parecia que tinha que acrescentar coisas ao que já tinha escrito.

Com isso, como era de se esperar, a interferência do narrador é inevitável, apesar de relutante ele acaba sobrepondo a sua voz à de SRO. Apesar de que tal efeito pode muito bem ser uma estratégia estilística do autor para nos confundir como leitores, dado que esse modo de intercalar vozes na sequência narrativa, às vezes de maneira declarada, às vezes velada, impedindo-nos de identificar a voz de um ou de outro, não parece ser fruto do acaso. Prova disso é que essa questão é, inclusive, anunciada pelo narrador:

E aqui, então, Severo interrompe o curso do assunto para escrever que assim ainda não, assim não é ainda o muito mais claro que precisa de ser para não ficar igual ao que mandou antes, novelo de alusões, de frases desgarradas. E que a partir daqui vai é pôr-se a escrever como acha que eu escreveria. (CARVALHO, 2005, p. 226)

Nesse transe narrativo, Ruy Duarte segue sua jornada pelas veredas da autoficção, rumo ao terceiro e último livro da Trilogia *Os filhos de Próspero, A terceira Metade*: “e eis senão quando se insinua agora esta terceira metade....

sendo que, isso deve ocorrer de forma **rápida e eficiente**, permitindo que haja a troca de mensagens feitas em meio eletrônico, interagindo as relações pessoais e profissionais.

razão para regozijos, como não assim?” (CARVALHO, 2009, p. 20). Nesse último romance também se observa o intercâmbio narrativo, posto que as vozes do narrador e do autor são intencionalmente distintivas. Ruy Duarte propõe logo no início do livro a presença de dois cadernos (duas vozes): o caderno do autor e o caderno do narrador.

Contudo, ele não se preocupa em avisar ao leitor quem está falando, exigindo um esforço maior na leitura. Sendo que, em alguns momentos, nem é possível reconhecer se a voz é do narrador ou do autor. Além disso, no decorrer da narrativa, ambos se diluem para deixar que o protagonista se sobressaia e dite as regras da escrita. Tudo isso mostra o engenhoso trabalho do autor, nessa sua dupla jornada que mistura a vida real com ficção, em que ele mesmo está a atuar. Para Klinger, podemos comparar essa forma de representação com a performance teatral, já que o ator constrói o personagem a partir de si mesmo, ou seja:

O ator situa-se entre dois polos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é insalvável: o ator nunca poderá estar somente ‘atuando’, mesmo que ele se represente a si mesmo, nem poderá estar totalmente possuído pelo personagem. Este paradoxo está em relação a um outro, que atinge tanto a representação teatral quanto à escrita: no espetáculo teatral,

como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório. (KLINGER, 2007, p. 55)

Esse jogo simuladamente teatral está visivelmente presente nas três obras da trilogia, sendo que vai se construindo com mais propriedade ao longo do tempo e do processo narrativo. A construção dos personagens, ao longo da trilogia, também revela uma espécie de retorno às raízes africanas. O primeiro é um inglês tão branco quanto o leite; o segundo (o branco da Namíbia), um mulato filho de um português com uma angolana. Na terceira e última metade o retorno a essa africanidade parece concluído, com o personagem protagonista Jonas Trindade.

Enfim, a terceira metade foi a última obra publicada por Ruy Duarte de Carvalho, sendo que logo depois veio a falecer. E, nessa obra ele parece fazer uma revisão histórica (os nós da história). O Livro I compreende o período colonial e a luta de libertação nacional angolana; o Livro II traz questões do período pós-independência; e, no Livro III temos a impressão de que o autor faz uma reflexão sobre os acontecimentos citados nos dois primeiros livros e nos três fragmentos introdutórios. Tudo isso, por meio da transgressão epistemológica e autobiográfica, sem ater-se

a tempos e espaços determinados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste percurso dissertativo, em que me propus a revelar alguns aspectos do processo narrativo de Ruy Duarte de Carvalho, atendo-me a defesa de que *Os filhos de Próspero* constitui-se de matéria ficcional. Entendo que o autor não só conseguiu fazer isso de maneira singular, como também soube habitar a fronteira da autoficção ao articular elementos relacionados à sua vida, à sua carreira como antropólogo, à história de Angola e à vida de algumas pessoas que protagonizaram seus livros. Tudo isso para revelar histórias esquecidas em um Sul também esquecido de Angola. Não para lembrar a dor, mas para reinventar a vida, pois “não há passados que se revivam, tão-só passados que se refazem.....” (CARVALHO, 2009, p. 33).

Quando ele inicia sua trajetória narrativa em *Os papéis do Inglês* parecia uma inusitada tentativa de fazer um romance, porém sem muita pretensão de conseguir, porque no que se refere a escrever ficção considerava-se um “mero aprendiz dessas coisas” (CARVALHO, 2007, p. 36). Contudo, já se revelava o conteúdo autoficcional de sua escrita: “ou então não era eu que vinha ali, era o sujeito da minha própria ficção” (CARVALHO, 2007, p. 109). Nesse livro observa-se que ele ainda sentia a necessidade de expor essas questões, como se temesse que seu interlocutor

continuasse a vê-lo apenas como antropólogo e não como um ficcionista.

Mas ao longo do percurso ficcional, essa suposta insegurança vai se diluindo e dá espaço a um narrador certo de sua função, e, dissimuladamente humilde: "convocava em mim o narrador que nestes últimos anos me tenho imposto às vezes ser, embora sem grande sucesso, parece" (CARVALHO, 2009, p. 21). Esse narrador (alter ego do próprio autor) era a sua autoficção, estava a serviço dele: "o que tinha passado a competir ao narrador [...] era narrar como se explicava ir encontrar no Kambeno a imprevista presença de alguém com uma coleção de rezas originais gravadas em cassetes áudio" (CARVALHO, 2009, p. 21).

Sendo assim, pela análise dos livros da trilogia *Os filhos de Próspero*, podemos dizer que se trata de uma obra em que predomina o teor autoficcional, uma vez que se constata a presença de "uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente." (KLINGER, 2007, p. 62)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Ruy Duarte. *Os papéis do Inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Os filhos de Próspero: as paisagens propícias*.

Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Os filhos de Próspero: a terceira Metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. Veredas ao sul: a escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 159 - 167, jul./dez. 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

Submissão: 25/01/2018

Aceite: 28/04/2018

**A RESSONÂNCIA DAS VOZES DOS PARATEXTOS FICCIONAIS
EM *VINTE E ZINCO*, DE MIA COUTO**

THE RESONANCE OF THE VOICES OF THE FICTIONAL PARATEXTS IN *TWENTY AND ZINC*, BY MIA COUTO

*Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143340

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar a presença das vozes que compõem os paratextos ficcionais na composição textual do romance *Vinte e zinco* (1999), de Mia Couto, a partir da relação que se instaura entre as epígrafes e a temática da narrativa. Os pressupostos teóricos de Gerard Genette (2010) fornecem subsídios para a compreensão dos efeitos de sentido que esses “sinais acessórios” fornecem ao texto, a partir do olhar que a ficção direciona para o tempo histórico encenado.

ABSTRACT: The objective of this article analyzes the presence of the voices that make up the fictional paratexts in the textual composition of Mia Couto's novel *Vinte e zinco* (1999), based on the relation between the epigraphs and

¹ Professora do Departamento de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. fatimamolinaunir@gmail.com

the narrative theme. Gerard Genette's (2010) theoretical assumptions provide insights into the meaningful effects that these "accessory signals" provide to the text, from the look that fiction directs to historical time staged.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; História; Paratextos; Recursos; Vozes.

KEYWORDS: Fiction; History; Paratexts; Resources; Voices

INTRODUÇÃO

 ficcionalização de distintos momentos que marcaram a história de Moçambique é uma constante na produção literária de Mia Couto. Emolduradas por essa tendência de retomada do passado histórico, suas obras são perpassadas por uma proposta de releitura da história pré-colonial, colonial, pós-independência e pós-colonial. Como um traço da criação estética do ficcionista, suas narrativas promovem reinterpretações e dão novos significados a eventos que constituem a trajetória histórica do seu país. Em *Vinte e zinco* (1999), o retorno à instância temporal de um passado próximo, que evoca o período de transição entre um tempo colonial a caminho da independência, marca a composição estrutural dessa obra. Nesse processo de composição, as vozes dos personagens ga-

nam ressonância e suscitam diferentes versões para os acontecimentos. Trata-se de uma produção marcada pela heterogeneidade intertextual como parte constitutiva da tessitura narrativa. As diferentes vozes que compõem os enunciados das epígrafes são responsáveis pela dinamicidade do diálogo interno da narrativa, pois em suas diferentes representações dão visibilidade às marcas de um sistema opressor e o sonho de liberdade.

Assim, a proposta de abordagem deste estudo situa-se na análise dos recursos de composição que integram a moldura narrativa no romance *Vinte e zinco*, mais especificamente, na relação de paratextualidade que se instaura entre os paratextos e a narrativa. Nessa perspectiva, as epígrafes desempenham o importante papel de mobilizar as possíveis relações de transtextualidade que a obra estabelece com o momento histórico representado. Tais relações concretizam-se pelo viés da paratextualidade, por meio de títulos e epígrafes ou da intertextualidade, por meio de uma alusão mais restrita que eventos e personagens fazem com a evocação do dia 25 de abril de 1974.

A projeção desse foco de análise para as vozes nos paratextos ficcionais ganha relevância no sentido de desvelar um entrelugar, um espaço para a enunciação daqueles que outrora foram silenciados.

Na composição da tessitura narrativa, *Vinte e zinco* revela a configuração de personagens representativos das minorias que constituem a heterogeneidade da sociedade

moçambicana. São aqueles que, em decorrência dos enquadramentos políticos e culturais, têm suas vozes negligenciadas, mas, em suas performances, assumem o papel de confrontar os discursos instauradores do poder e da opressão.

O CONTEXTO HISTÓRICO EVOCADO

Vinte e zinco intitula o romance de Mia Couto publicado em 1999 pela editora Caminho, em razão da data comemorativa dos vinte e cinco anos da Revolução ocorrida em Portugal no dia 25 de abril de 1974, denominada Revolução dos Cravos. O romance recria a fase de transição entre um período colonial e o momento que culminaria, um ano e dois meses depois, na independência de Moçambique. Contudo, a revolução do dia 25 de abril não representou a celebração da liberdade para as colônias de Portugal, pois mesmo com a queda do regime salazarista os espaços africanos ainda se mantiveram sob o jugo da colonização.

Lincon Secco (2005), no livro *Vinte e cinco de abril de 1974*, faz uma análise dos acontecimentos da época e afirma que os militares saíram às ruas impulsionados a lutar por três objetivos: “[...] pôr fim à ditadura, resgatar o prestígio das Forças Armadas e terminar a guerra Colonial em África, que já estava virtualmente ganha pelos inimigos (os movimentos guerrilheiros de esquerda)” (2005, p. 6). Em volta dessa simbologia de libertação, a Revolução dos Cra-

vos representou para os portugueses a liberdade, o início de uma fase de progresso e desenvolvimento que incluía a descolonização dos territórios ocupados na África. Em ato comemorativo, o povo português saiu às ruas e, num gesto simbólico de agradecimento, distribuiu cravos, a flor nacional, aos soldados. Era a Revolução dos Cravos (SECCO, 2005). Conforme ainda registra o autor, com esse gesto, as massas foram às ruas prontas a apoiar o golpe militar que derrubaria 48 anos de regime fascista em Portugal.

O sentido libertário da data para os portugueses ganha contorno diante das ações empreendidas pelo Estado Novo durante a vigência do regime ditatorial, cujas bases de manutenção eram sustentadas pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) que, com ostensivo poder repressivo, mantinha controle absoluto sobre a oposição e a opinião pública tanto em Portugal quanto em suas colônias. Daí a importância dessa instituição repressora se fazer tão presente no cenário e na constituição do enredo em *Vinte e zinco*.

A caminho da independência, em 7 de setembro de 1974, houve a assinatura do Acordo de Lusaka, realizado entre o Estado português e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). A assinatura desse acordo consistiu na formalização do reconhecimento do direito de independência de Moçambique por Portugal, que foi solenemente proclamada no dia 25 de junho de 1975. Com a transferência do poder, a FRELIMO assumiu a formação do primeiro

governo, atribuindo a Samora Machel a primeira presidência do país.

Após a independência, não obstante às intensas lutas armadas pela libertação das colônias, Moçambique enfrentou mais de uma década de guerrilha gerada pelo conflito interno entre a FRELIMO e as forças oposicionistas da RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). A base de tal conflito está na recusa do projeto de nação imposto pelos dirigentes da FRELIMO.

Desse conflito, apenas oito meses após a independência ser proclamada, sucederam-se dezesseis anos de guerra civil, com início em fevereiro de 1976. As mobilizações pela paz iniciaram-se na década de 1980, ainda no governo de Samora Machel. No entanto, devido a sua morte em 1986, foi Joaquim Chissano quem deu continuidade às negociações pacificadoras no período de maior tensão desse processo. O cessar-fogo veio com a assinatura do Acordo de Paz entre o presidente moçambicano da FRELIMO e o líder da RENAMO em 4 de outubro de 1992, em Roma.

O registro literário do dia 25 de abril, criado por Mia Couto, estabelece relações de transtextualidade com a História a partir da recriação do mundo vivido e do mundo sonhado entre portugueses e moçambicanos, diante do acontecimento da Revolução dos Cravos. O mundo vivido pelos portugueses é anunciado por intermédio da voz do narrador no excerto: “Um rádio transmite notícia de Portugal. O locutor fala da Revolução dos Cravos, manifestações de rua em

Lisboa” (COUTO, 1999, p. 63). O mundo sonhado pelos moçambicanos pode ser representado pelas reveladoras palavras da adivinhadora Jessumina: “Este vinte e cinco ainda não é nada. Hão-de vir outros vinte e cincos, mais nossos, desses em que só há antes e depois” (1999, p. 78). A construção de personagens que questionam o sentido de liberdade celebrado com a Revolução dos Cravos desestabiliza a ideia de versão única, gerando a possibilidade de outras versões para o mesmo episódio inscrito na História.

Nesse sentido, é possível identificar na criação do título *Vinte e zinco* uma ideia sugestiva para diferentes versões. A troca de “cinco” por “zinco” sinaliza para a existência de um outro lado da história a ser contado, não sob o prisma da versão oficial, mas a ficção cria espaço para a versão daqueles que foram protagonistas de uma história encenada em meio a resistências e lutas por uma liberdade vindoura. Nesse sentido, Jane Tutikian destaca:

A ideia de independência perpassa toda a narrativa, não para construir um discurso apolégico sobre a pátria, mas para construir sua história e uma outra história (a de um outro 25 de abril, o que virá) em que a voz dos ex-cêntricos, dos marginalizados do poder, dos humildes seja ouvida, em que, portanto, a identidade não seja forjada e imposta pela voz dos poderosos e, mais do que isso, guardando os privilégios dos poderosos.

Daí as sequências e imagens problematizadoras, expondo as contradições a partir de uma escrita às margens da história. (TUTIKIAN, 2006, p. 85)

As vozes que constroem essa outra versão da história, conforme descreve Tutikian, também ecoam nos paratextos utilizados na moldura narrativa do romance, especialmente nas epígrafes de autoria dos personagens. Ao manifestarem essas falas, tais excertos configuram-se em estratégias de composição, pois previamente delineiam o tom que será dado à encenação do acontecimento histórico na narrativa. Arquitetado nesse contexto enunciativo, *Vinte e zinco* faz referência a um devir poeticamente encenado pela ficção, metonimicamente evocado pelo título e intensificado nas epígrafes que compõem o espaço textual da obra.

A RESSONÂNCIA DAS VOZES NOS PARATEXTOS

O conceito de paratextualidade que fundamenta este estudo é empregado a partir das reformulações teóricas de Gérard Genette (2010) em sua obra *Palimpsestos* a partir do princípio da intertextualidade. Sob a perspectiva de Genette, a noção de intertextualidade é desarticulada das ramificações da linguística e é inserida como objeto da poética, compreendendo uma das dimensões do que ele conceitua de transtextualidade. A concepção do autor é expressa nas palavras: “Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto

é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’” (GENETTE, 2010, p. 13). A transtextualidade compreende cinco tipos de relações textuais assim designadas por Genette: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a architextualidade. Apesar da especificidade de cada tipo, não se trata de classes estanques, mas de relações que podem manter certa comunicação ou intersecção no texto. Interessa-nos, sobretudo, o segundo tipo de transtextualidade, ou seja, a paratextualidade, por constituir-se a partir da relação que a obra mantém com seu paratexto. Segundo Genette, a paratextualidade é definida:

Pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode

dispor tão facilmente como desejaria e pretende.
(GENETTE, 2010, p. 15)

Portanto, sob essa configuração, os paratextos servem de mote, antecipam e condensam sentidos do texto que antecedem. É um perfil de atuação que corresponde ao recurso composicional adotado por Mia Couto em *Vinte e zinco*, em que diferentes vozes são evocadas para as epígrafes na abertura de cada capítulo, contribuindo, assim, para a produção dos sentidos na narrativa.

A respeito desse recurso, Vera Maquêa, no ensaio “A palavra habitada de Mia Couto”, aponta para os efeitos que a epígrafe provoca na narrativa: “Ao orquestrar a pluralidade de vozes que compõem o romance, o autor – como consciência organizadora do texto – amplia o espaço narrativo nas sintéticas e poéticas epígrafes, reais ou inventadas” (2013, p. 167). É interessante observar nas palavras de Maquêa o destaque dado à pluralidade de vozes que, por meio das epígrafes, são convocadas para a constituição do espaço narrativo.

Com vistas a apreender os liames entre a narrativa e esses fragmentos, é oportuno recorrer à abordagem feita por Tiphaine Samoyault (2008), em *A intertextualidade*, sobre as operações de colagem realizadas entre o texto principal e o intertexto, mais especificamente no que tange à atuação da epígrafe no processo de composição da moldura narrativa apresentada nos seguintes termos:

A epígrafe, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. (SAMOYALT, 2008, p. 64)

No apoio dessas formulações, há o entendimento de que os enunciados empregados no espaço textual de *Vinte e zinco* interligam-se à temática desenvolvida em cada capítulo e desvelam os sentidos que perpassam o diálogo intertextual entre a narrativa e as epígrafes. Dá lume a essas relações o que Samoyalt denomina de efeito de filiação que, de forma figurada, corresponde a uma convocação do autor para que essas diferentes vozes o auxiliem na produção de sentidos correspondentes à proposta de tematização do romance. São diferentes vozes que se integram ao

sistema literário orquestrado pelas intenções do autor.

Ao ressaltar a rede dialógica criada pelos “discursos epigráficos”, Carmem Lúcia Tindó Secco (1999) aponta para o fato de que tais discursos criam um intertexto, posto que criticamente revelam um lugar de denúncia do medo e do ódio, sentimentos tão presentes na tessitura narrativa do romance. Nesse sentido, a autora ressalta que:

As epígrafes, tanto as colocadas no pórtico do livro, como as que encabeçam cada capítulo, formam uma rede dialógica, cuja textualidade apresenta uma dicção a contrapelo, funcionando como um contraponto crítico da estória e da história. Tal artifício narracional torna o romance polifônico, na medida em que retira do narrador em terceira pessoa a hegemonia da voz e estabelece um foco narrativo múltiplo, cuja eficácia é a de revelar pontos de vista divergentes, os quais apontam para a crise pela qual passava o sistema colonial moçambicano nos estertores do regime salazarista. (SECCO, 1999, p. 112)

Marcadas por esse traço dialógico, as epígrafes em *Vinte e zinco* são constituídas tanto por fragmentos extratextuais, com referência explícita a autores ligados às diferentes áreas do conhecimento, como da Etnologia, da Filosofia, da História e da Literatura, quanto por provérbios, ditos e

excertos de autoria dos personagens que dão sustentação à estrutura do romance. No entanto, o foco desta abordagem recai sobre as epígrafes ficcionais, de autoria das personagens que encontram nesses excertos a possibilidade de propagar suas versões para os acontecimentos.

A epígrafe introduzida na abertura de *Vinte e zinco* é de autoria da adivinhadora Jessumina, cuja fala é atravessada pela ideia de distinção entre o que significou a celebração da data para os portugueses e o que verdadeiramente representou para os moçambicanos: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (COUTO, 1999, p. 5). É uma fala catalisadora para as ações encenadas numa estrutura temporal que marca um antes e um depois da emblemática data na narrativa. Se para os portugueses a Revolução dos Cravos simbolizou um ideal de liberdade, para os moçambicanos, longe desse ideal, marcou uma fase de transição que despertou a esperança de liberdade posta no plano do devir. O sonho de liberdade dos moçambicanos, conforme pontua a personagem, está além do período de transição, num tempo “em que só há antes e depois” (COUTO, 1999, p. 78).

Com efeito, instaura-se nesse processo alusivo uma relação de ordem paratextual da epígrafe com o romance, pois é para a cisão por ela anunciada que concorrem os elementos da narrativa. Condizente com o perfil delineado por Samoyalt (2008), acerca dos vários níveis de atuação da

epígrafe, sua função em *Vinte e zinco* também consiste em resumir parte da complexidade do texto que ela antecede. É interessante destacar que a autoria fictícia, pertencente a um personagem de intensa articulação no romance, é um possível indicativo da conectividade que o paratexto mantém com a narrativa e esta, por sua vez, com o evento histórico.

Sobre o posicionamento das epígrafes nas páginas introdutórias, Compagnon (1996) pontua:

Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. (COMPAGNON, 1996, p. 120)

Portanto, pode-se pensar na epígrafe como símbolo da intertextualidade da obra com esses fragmentos textuais. Ao ocuparem o espaço das páginas de abertura, geram efeitos de sentido mais abrangentes, ultrapassam os limites do capítulo inicial, relacionam-se com o todo da narrativa. Como observa o autor: “Sozinha [...] a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrassen-

so –, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 121).

Os atributos apresentados na citação conferem às epígrafes introdutórias a função de paratextos, pois antecipam a perspectiva pela qual o viés histórico será entretecido na ficção, de forma a projetar as questões que irão se sobressair por meio dos elementos estruturais da narrativa.

Os acontecimentos históricos são entretecidos na estrutura de *Vinte e zinco* a partir da marcação temporal de doze dias, de 19 a 30 de abril, datas que também intitulam os capítulos. Sob essa estrutura, os confrontos entre brancos e negros, colonizador e colonizados, os conflitos identitários e o sonho de liberdade são temáticas entrelaçadas na trama narrativa. São confrontos que também desvelam a cesura de significados em torno das ações marcadas pelos dias que precedem e sucedem o dia 25 de Abril. Em vista disso, os eventos transitam entre a celebração da Revolução dos Cravos para os portugueses e como ela foi concebida pelos moçambicanos na vila de Moebase.

Sobre as representações desse período, Benjamin Abdala Junior analisa: “Perduram as limitações do zinco dos tempos coloniais – uma marcação simbólica, que aponta para as carências do referente econômico-social” (2013, p. 305). Nessa perspectiva, associadas aos recursos da paratextualidade, as estratégias adotadas por Mia Couto na marcação temporal e na construção das persona-

gens dão visibilidade às vozes que, mesmo sob a opressão, são encorajadas a questionar as versões únicas sobre os acontecimentos.

Na composição do romance, também ganham destaque as referências intertextuais dos cadernos de Irene. Personagem sem fronteiras, Irene contraria todo padrão de comportamento de quem estava do outro lado da situação. Branca, de origem portuguesa, todos esperavam que ela revelasse uma identidade formatada nos princípios de superioridade dos colonizadores. Contrariando essas expectativas, a personagem mostra-se rebelde frente à imposição da família que lhe proíbe qualquer tipo de envolvimento com os negros, conforme descreve o narrador na passagem: “Em Moçambique, a jovem Irene se descaminhara, exilada do juízo e das maneiras. Se misturara com os negros, dera licença a rumores e vergonhas. Procedimentos que despergaminhavam a honra familiar” (COUTO, 1999, p. 13). O excerto evidencia o perfil da voz que fala nas epígrafes retiradas do diário de Irene para fazer a abertura de cinco capítulos correspondentes aos dias que antecedem a Revolução.

De autoria da personagem Irene, a epígrafe “*O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo*” (COUTO, 1999, p. 7) faz a abertura do primeiro capítulo, dedicado a Lourenço de Castro, o inspetor da PIDE. Sua atuação é um veículo canalizador dos intentos de dominação do regime colonial,

por meio dos violentos métodos repressivos por ele empregados. Construído sob essa configuração, o personagem assume a representação do sistema colonial, cuja fragilidade ganha contorno a partir da instabilidade que o constitui na trama. Caracterizado por uma personalidade dupla e antagonica, o representante da PIDE manifesta um comportamento infantilizado no espaço familiar, onde recebe os mimos da mãe, não dorme sem o amparo de um pano e a presença de um cavalinho de madeira. Aterrorizado pelo batuque dos tambores, é dominado pelo medo das magias que envolvem o universo sagrado africano. Em oposição a essa caricatura, constrói-se um perverso, cujas mãos estão sempre manchadas de sangue, símbolo das torturas executadas sob seu comando, práticas que lhe eram motivo de realização devido ao cumprimento do seu papel.

Elaborados sob o duplo contorno de poder e medo, os papéis de colonizador e colonizado revelam os lugares por eles ocupados no momento histórico encenado. Se há a superioridade e o repúdio do branco em relação aos negros, em contrapartida, há a reação destes, não por meio da violência ou do visível, mas na manifestação de suas crenças. Alicerçado nessa ambiguidade, o poder traduz certa fragilidade frente ao desconhecido e, em suas formas de significação cultural, configura-se num mecanismo de resistência do colonizado e numa ameaça à tirania do colonizador.

Dessa forma, o resgate dos escritos de Irene para

a composição da moldura narrativa revela um trabalho de transposição cujo efeito é a antecipação do tom enunciativo da obra. Essa antecipação está condicionada à perspectiva dos sentimentos da personagem, materializados por meio dos registros extraídos do seu diário, como ocorre com a epígrafe do capítulo do dia 21 de Abril, dedicado à história do cego Andaré Tchuisco: “*A cegueira é ver o nada: o não ver nada é a morte*” (COUTO, 1999, p. 19). O enunciado tem uma possível relação com a condição do personagem que, embora sendo cego, tem o dom de enxergar além do que todos conseguem ver: “[...] o que ele via eram futuros” (1999, p. 19). Devido à desenvoltura do cego em realizar feitos impossíveis para quem era desprovido de visão, Lourenço de Castro alimentava suspeitas do seu envolvimento na libertação dos negros que se aliavam aos guerrilheiros na luta contra os interesses dos portugueses nas colônias. Responsável pela tarefa de ocultar as marcas das torturas que manchavam de sangue as paredes da prisão, o cego era uma vítima a serviço das obsessões do agente da PIDE.

A epígrafe que faz a abertura do capítulo dia “22 de Abril” é assinada pelo revolucionário Marcelino, namorado de Irene. Envolvido com as questões políticas do país, o personagem é torturado e sucumbe à morte na prisão por ter travado uma intensa luta contra o regime colonial, em favor da independência. Essa trajetória é evocada pela inscrição nas palavras: “*A vida é infinita. Mas nada é tão enorme quanto a morte*” (COUTO, 1999, p. 26). A contraposição

apresentada entre a invencibilidade da morte e a intensidade da vida estabelece uma relação com a história do personagem que, embora tenha vivido intensamente a luta por um ideal de liberdade, não resistiu ao poder da morte. É a voz de Marcelino que denuncia e questiona o que o sistema colonial concebe como pátria, raça, justiça e liberdade.

Andaré Tchuvisco é o autor da epígrafe do capítulo do dia 23 de Abril: “*Deus fez a árvore para que o homem não sentisse medo do tempo*” (COUTO, 1999, p. 36). Com a utilização desse recurso, Mia Couto reitera um dos princípios norteadores de sua composição literária que se materializa na forma de provérbios atribuídos aos seus personagens. Perpassados pela subjetividade de seus autores, esses ditos, em suas rasuras e inversões, produzem efeitos de sentido orquestrados segundo a proposta enunciativa de cada capítulo.

Nessa perspectiva, são das palavras “árvore” e “medo” que germinam as ações das personagens no capítulo. Essa rede de significados é tecida com a celebração do encontro entre a portuguesa Margarida e a adivinha Jessumina, simbolizando o encontro entre duas culturas, duas raças e dois poderes. O encontro também é revelador das marcas indeléveis deixadas pela presença do colonizador nas representações identitárias do colonizado. O que motiva a portuguesa ir em busca dos conselhos da adivinha é o medo: “— Quero saber o que se passa em minha casa. Tenho medo” (COUTO, 1999, p. 40). Intermediando o início e o término do

encontro está a maçanqueira, a imponente árvore assume o papel de mediadora entre o espaço da casa dos portugueses e a África: “Margarida foi à varanda e sentiu o cheiro da África. [...]. Apoiou-se na maçanqueira que fronteava a casa. A velha árvore lhe dava consolo de vivente” (COUTO, 1999, p. 36). O regresso ao espaço da casa dos portugueses também é marcado pelo reencontro de Margarida com a árvore. É a maçanqueira que dá o conforto e o alento aos temores da personagem em relação aos acontecimentos do presente e as previsões do futuro.

É importante salientar que a estratégia do autor de recorrer ao material da própria narrativa para a composição do texto caracteriza, segundo a denominação de Genette (2010), um processo de auto ou intratextualidade, uma forma de transtextualidade que consiste na ação de um texto remeter-se a si mesmo.

As epígrafes que fazem a abertura dos quatro últimos capítulos também são ficcionalizadas, de autoria dos personagens que atuam no universo ficcional do romance. São vozes lançadas do texto para ocuparem uma posição de destaque, mas também de lá projetam a temática do capítulo. Além de fornecerem previsões de leitura, essas vozes produzem o efeito de reiteração do ato narrativo do autor.

Construída sob essa perspectiva, a epígrafe do dia 27 de Abril é um desabafo de Lourenço de Castro expresso nas palavras: “*Ingênuo não é o que acredita, mas o que pensa que os outros também acreditam*” (COUTO, 1999, p. 69).

O enunciado condensa o sentido de descrença que permeia as ações do capítulo. No desabafo do personagem, o acontecimento do dia 25 de Abril não representava mais do que um tropeço no nada, ou como ele mesmo denominou, estava mais para um “desacontecimento”. O sentimento de descrença estende-se ainda, a outros personagens, conforme revela a passagem em que a nyanga Jessumina, ao ser consultada pelo cego Tchuisco, se aquele 25 seria o dia em que ele recuperaria a visão, revela: “– Não. Você tem que esperar por outro vinte e cinco” (1999, p. 70), uma alusão ao 25 de junho, data em que foi proclamada a independência de Moçambique. Portanto, o sentido de “desacontecimento” se inscreve sob duas perspectivas: não representou a queda do regime para o inspetor da PIDE, bem como não teve o significado de liberdade para os moçambicanos.

A estratégia narrativa de Mia Couto em atribuir esse questionamento ao personagem do cego Tchuisco pode ser compreendida como uma forma de reiterar o sentido de liberdade projetada para o futuro que permeia a encenação temática no romance. Tal compreensão emerge do fato de que esse personagem também fora vítima do sistema repressor colonial. Sua cegueira foi provocada pelo agente Joaquim de Castro que, como medida repressiva para que Tchuisco não denunciasses as cenas de abuso sexual do agente contra os negros que estavam presos, esfregou-lhe nos olhos a seiva da árvore do mukuni. Diante disso, recu-

perar a visão tinha o significado de libertar-se de todas as vedações impostas pelo sistema.

Serve de epígrafe para a abertura do capítulo do dia 28 de Abril a declaração de Jessumina:

*Certa vez eu vi a grande ave dos oceanos tinha
chegado à costa exausta e embateu num farol.
As grandes asas estavam quebradas. Eu olhei
aquele bicho como olho os homens brancos.
Pássaros de asas viajadoras mas que chocam
contra luzes que eles inventam. Declaração de
Jessumina. (COUTO, 1999, p. 77)*

É possível inferir, a partir do código semântico que estrutura o enunciado, a proposta de parodiar o encontro de Jessumina com Lourenço de Castro, acontecimento para o qual convergem as ações narradas no capítulo. As possíveis associações entre a grande ave dos oceanos com os portugueses em suas “conquistas” ultramarinas e o estado da ave ao se chocar contra a luz, metáfora para a Revolução, corresponde à descrição da figura arruinada do inspetor da PIDE após o 25 de Abril. Sobre essa configuração da epígrafe Samoyault (2008, p. 65) pontua: “Uma epígrafe para cada moralidade dá o tom fantasista do empreendimento e permite ao leitor conjecturar [...]. Neste caso, ela se apresenta como uma forma didática da paródia”. Logo, a linguagem figurada da epígrafe atua como uma chave de

leitura que contribui para a apreensão dos sentidos gerados a partir dos acontecimentos narrados no capítulo.

Das memórias de Custódio, tio de Marcelino, foi retirada a epígrafe para o penúltimo capítulo do romance, dia “29 de Abril”:

Vou-lhe explicar uma coisa – o que é triste é morrermos da morte de um outro. Quer dizer: cada qual tem a sua própria morte, única e exclusiva como a vida. Esse é o momento final que nos está destinado. Mas, às vezes, uma outra morte, por engano, cruza conosco. Assim é que é triste morrer. (COUTO, 1999, p. 83)

Personagem reflexivo, Custódio foi construído para uma possível representação da voz da sensatez no romance. Cauteloso com a conflituosa situação política do país, diferente da postura revolucionária e destemida do sobrinho Marcelino, utiliza a sabedoria para sobreviver ao domínio dos que estavam no comando do poder.

Nesse contexto, a epígrafe fornece uma previsão de leitura ao anunciar os acontecimentos finais marcados pelas incertezas e medos que vieram com a Revolução e com iminência da morte do agente da PIDE. Esses acontecimentos ganham contorno a partir do encontro entre o cego Tchuvisco e Lourenço de Castro. Apropriando-se do termo utilizado por Tutikian (2006), o encontro entre os personagens tem a

configuração de um “balanço final”, não só dos acontecimentos, mas, sobretudo, dos sentidos construídos a partir da encenação do episódio histórico.

Tal proposição se confirma na descrição do estado em que se encontram os dois personagens no momento de revelações da narrativa, quando o cego fala de seus receios em relação aos que assumiriam o comando do país. Quanto ao agente da PIDE, sua fragilidade estava na perda da crença que o sustentava: “– Eu tinha essa grande crença, sabe. [...] Havia Salazar, a pátria, a ordem” (1999, p. 88). As revelações dos personagens reiteram a proposta enunciativa do romance em problematizar as incertezas trazidas pelos novos tempos. Com a retirada dos portugueses, a iminência do comando por aqueles que foram aliados dos portugueses, apenas daria uma nova roupagem à permanência do poder colonial. Há o esvaziamento na representação do personagem português com a queda do regime que o sustentou durante toda a vida, e há o medo expresso pelo cego Tchuvisco da persistência da mesma forma de poder do passado. Com essas exposições, a narrativa gera a possibilidade para outras versões.

Na epígrafe de abertura do capítulo final do dia 30 de Abril, o autor novamente convoca a voz do personagem Marcelino: “*Nossa tristeza é a seguinte: ganhamos sem nunca chegarmos a ser vencedores*” (COUTO, 1999, p. 90). O enunciado estabelece uma possível relação com o registro dos acontecimentos finais, dentro da marcação temporal

dos doze dias que estruturam o romance, por previamente anunciar o término de um percurso, porém sem a almejada vitória. É o momento de desfechos, quando os negros são libertados da prisão e ocorre o assassinato de Lourenço de Castro. A morte do representante da PIDE pode ser compreendida como o início da derrota do sistema de repressão colonial no espaço africano. Entretanto, não corresponde à plena vitória dos oprimidos, conforme anuncia a epígrafe e se confirmam nas ideias de Andaré Tchuvisco: “– Os portugueses estiveram tanto tempo fechados conosco que agora há os que querem ser iguais a eles” (1999, p. 88). Insegurança e temor em relação ao destino do país são sentimentos revelados pela voz do personagem sobre um espaço onde se vislumbra a independência, mas o ideal de liberdade ainda é um sonho distante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vinte e zinco coloca em cena personagens que, em consonância com o tempo em que atuam e com o espaço onde se movem, subvertem, resistem e questionam o sentido de liberdade e a permanência de outras formas de poder e de opressão suscitados com a revolução do dia 25 de abril de 1974. Os eventos relacionados a esse momento histórico são incorporados à estrutura ficcional do romance: a Revolução dos Cravos e o que ela representou para os moçambicanos.

Nessa via de recuperação da história, entre os recursos composicionais adotados pelo autor, a paratextualidade revela-se como um importante articulador das vozes que, em suas representações discursivas, atuam nos efeitos de sentido da história encenada, gerando reflexões acerca das diferentes formas de subalternidade. Constituídos por ditos de autoria dos personagens, as epígrafes que compõem a moldura narrativa servem de liame para os sentidos produzidos pela encenação simbólica de um antes e de um depois da Revolução dos Cravos. Trata-se de enunciados que, na produção da subjetividade, desvelam os temores da continuidade do domínio colonial, ressurgindo sob o comando não mais do colonizador, mas daqueles que outrora estavam na condição de colonizados.

Para além de uma marcação cronológica de término, as vozes nas epígrafes revelam um tom de insegurança e temor em relação ao destino do país e apontam, sobretudo, para a vigência de um outro sistema repressor. Os personagens construídos sob a perspectiva problematizadora de se identificar com o lado oposto, aliando-se aos portugueses para oprimir os iguais de sua raça, sinaliza para a permanência dos efeitos da colonização e adia o sonho de liberdade anunciado pela Revolução dos Cravos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Doze dias de Abril sob teto de

zinco. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTO, Mia. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibeles Braga. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

MAQUÊA, Vera. A palavra habitada de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 167-179.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance *Vinte e zinco*, do escritor Mia Couto). *Via Atlântica*, n. 3, dez.-1999.

SECCO, Lincon. *25 de Abril de 1974: A revolução dos cravos*.

São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 08/05/2018

**A TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO, E AS METÁFORAS
NO CONTEXTO DA LITERATURA PÓS- COLONIAL**

**MIA COUTO'S *TERRA SONÂMBULA* AND THE METAPHORS
IN THE POST-COLONIAL LITERATURE CONTEXT**

Maria Elizabeth Bueno de Godoy¹

Fabício Lemos da Costa²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142362

RESUMO: Este trabalho pretende analisar as construções metafóricas no romance *Terra Sonâmbula*, do autor moçambicano Mia Couto, sobretudo na perspectiva da literatura pós-colonial. Além disso, serão apontadas as marcas da tradição moçambicana, principalmente em traços da oralidade no interior de códigos éticos do povo africano, assim como eventos históricos que se colocam como claves para o desenvolvimento estilístico de tropos no desenrolar do romance. As metáforas encontram-se relacionadas à conjuntura da guerra de independência e civil, ao éthos moçambicano e a suas mudanças em clima de guerra, de

¹ Graduada e Licenciada em História pela PUC-Rio, Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio, Doutora em História Social pela FFLCH-USP. Professora Substituta do Colegiado de Filosofia da UEAP-AP.

² Graduado e Licenciado em Letras-Língua Portuguesa pela UFPA-PA, Especialista em Produção de Material Didático e Formação de Leitores para EJA pela UNIFAP-AP, Graduando em Filosofia pela UEAP-AP.

senhvolvendo-se por meio de imagens que privilegiam o medo, a fuga e a natureza maculada no conflito.

ABSTRACT: This work aims to analyze the metaphorical constructions in Mia Couto's novel, *Terra Sonâmbula*, mostly from the perspective of the post-colonial literature. Thus, it depicts the aspects of Mozambican tradition, mainly the traits of orality amongst the ethical codes of African people, as well as the historical events which interpose as keys to the tropos' stylistic development along the novel itself. The metaphors are related to the independence and civil war contexts, to the Mozambican ethos and its changes within the war atmosphere, developing through images which enhance fear, fleeing and the metaphors of nature tainted in the conflict.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Pós-Colonial; Metáfora; Moçambique; Mia Couto.

KEYWORDS: Post-Colonial Literature; Metaphor; Mozambique; Mia Couto.

 nocência Mata, pesquisadora da Universidade de Lisboa, no ensaio *A Periferia da Periferia*, argumenta que existe uma consciência do lugar periférico da literatura africana escrita em língua portuguesa, sobretudo entre os

próprios escritores e teóricos que se debruçam sobre esta produção. No entanto, o sentido periférico não atinge os valores estéticos da literatura em questão, pois é inegável a quantidade de autores que publicam dentro da particularidade histórico-estilística de suas nacionalidades. De acordo com Mata:

Escritores africanos de língua portuguesa e seus críticos têm a consciência de que, no actual jogo de forças cultural, as literaturas africanas de língua portuguesa ocupam um lugar periférico. Porém, do que também não têm dúvidas é que a “essência” do periférico não é, claramente, um valor intrínseco às suas obras, embora condicionada por juízos de valor estético-literários, situando-se no puro domínio externo do fenómeno literário. (MATA, 1995, p. 27)

Assim, o valor periférico, como desenvolve a pesquisadora, tem mais sentido no que tange à recepção de boa parte da crítica, principalmente de formação europeia, que analisa as obras oriundas de África a partir da referência do cânone e de sua perspectiva teórica, não considerando, portanto, as particularidades estilísticas de cada lugar, assim como sua história e formação dos sujeitos.

Dessa forma, fala-se em recepção hegemônica, em

que grupos detentores da dita cultura canônica, cujo olhar para a literatura africana é quase inexistente, consideram esta produção como primitiva e de pouca inovação estética, já que não se encontra em seu horizonte de expectativa. Hans Robert Jauss desenvolve em *A história da literatura como provocação à teoria literária*:

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26)

Nesse sentido, a literatura africana encontra-se na contra imagem de uma ficção que se mantém de horizontes estabelecidos pelo cânone, mas que ganha força entre muitos leitores, como é o caso de Mia Couto, autor hoje reconhecido pela crítica especializada. Esta reflexão é necessária, pois o reconhecimento de um autor pode estar relacionado ao lugar de onde se fala, à condição histórica e à cultura em que a obra é situada. Para esta discussão, utilizaremos teóricos de origem europeia, filósofos consagrados que se debruçaram sobre a perspectiva da metáfora, servindo-nos

para pensar o valor estético de obras não consagradas, independentemente da nação ou da cultura.

A recepção das obras africanas escritas em língua portuguesa, avaliadas pelo horizonte de expectativa da crítica detentora da cultura hegemônica, irá considerá-las como sublitteratura, já que não atingem aquilo que se espera de uma escrita de grande qualidade, ou seja, com marcas estilístico-literárias das obras modelo de “perfeição estética”. Por outro lado, como menciona a pesquisadora Inocência Mata, o horizonte da crítica teórica europeia não as compreende como particularidade estética, fundadas a partir de um processo que emerge de uma longa colonização.

Entretanto, a obra que pretendemos analisar faz parte de uma exceção no panorama das literaturas africanas em língua portuguesa, pois é de autoria de um moçambicano que ganhou notoriedade no terreno da crítica, ao estabelecer reconhecimento por meio de premiações, sobretudo na Europa, a exemplo do renomado prêmio Camões. Por outro lado, é importante ressaltar que o texto *Terra Sonâmbula* fora publicado em um período em que Couto não era conhecido na Europa. Dessa forma, o autor fala de um lugar “periférico” para um centro que nega a maioria dos autores da ficção africana, não legitimados pela visão eurocêntrica.

No livro *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido argumenta a necessidade do leitor ou da crítica especializada pensar a literatura de acordo com suas especificidades, naquilo que se desenvolve como

sistema³, ou seja, caracteres ligados à estrutura nacional de desenvolvimento literário, cujo cerne é sua própria constituição de formação e cultura. A análise de Candido é direcionada às letras brasileiras, mas serve como valor simbólico para todas as literaturas, como é possível perceber no primeiro prefácio à edição de *Formação da Literatura Brasileira*:

Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica. (CANDIDO, 1981, p. 9)

Assim, a reflexão em relação à produção literária africana dá-se à luz de seu sistema, no qual se coloca como reconhecimento de suas próprias imagens e manifestações linguísticas, assim como direcionamentos temáticos, como as literaturas que emergem da situação pós-colonial. Entre

³ “A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico.” (CANDIDO, 1981, p. 23)

elas estão a moçambicana, a angolana e a de Cabo Verde, pois são manifestações literárias nas quais se verifica “além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social, psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico.” (CANDIDO, 1981, p. 23)

Entender a literatura africana, pois, somente será possível a partir de uma “descolonização teórica”, ou seja, sem a avaliação da crítica hegemônica, que acredita haver uma universalização das obras, daquilo que se convencionou chamar de “clássicos”. Descolonizar a crítica é promover a instabilidade de termos como universalidade, identidade, diferença, cânone e nacionalismo.

A descolonização teórica é base do conjunto do pensamento da chamada Teoria Pós-Colonial, cujo termo foi cunhado em espaço anglo-saxônico, com o objetivo de traçar discussões em relação ao efeito cultural sobre países que saíam de processos diversos de colonização britânica, como Austrália, Nova Zelândia, Índia e África do Sul, e posteriormente incorporado aos diversos lugares pós-colonização para além da influência britânica, como Moçambique, que fora colonizado por Portugal.

Portanto, a análise à luz da teórica pós-colonial constituir-se-á em alicerce indispensável quando se coloca em questão as produções de nacionalidades recém-indepen-

dentes, como é o caso de Moçambique, cuja liberdade foi conquistada em 25 de junho de 1975, em que é inegável a temática do discurso pelo poder e da condição psicossocial⁴ dos sujeitos que viveram o processo de aprisionamento sob a ótica do imperialismo. De acordo com Edward W. Said, primeiro teórico do Pós Colonialismo, no livro *Cultura e Imperialismo*:

É difícil pensar esses diversos âmbitos, mostrar o envolvimento da cultura com os impérios em expansão, fazer observações sobre as artes que preservem suas características próprias e, ao mesmo tempo, indiquem suas filiações, mas digo que devemos tentar, e devemos situar a arte no contexto mundial concreto. Estão em jogo territórios e possessões, geografia e poder. Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios, e, portanto, precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. (SAID, 2011, p. 39)

⁴ “Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações.” (SAID, 2011, p. 39-40)

Segundo a empresa imperial, o lugar do nativo é o da conformação e de enquadramento no que tange à matriz-referência, ou seja, a Europa, com seus cultos e cultura bem acostumados à colonização do outro, desenvolvendo-se no campo do espírito, inclusive porque a ideologia mercantil emaranha-se com a cultura, negando o “estranho” naquilo que o coloca como sujeito: a cultura.

Entretanto, no que concerne à teoria pós-colonial, nossa reflexão situa-se na valorização da obra, naquilo que possui de originalidade e sentido estético, dimensionando-a na sua escolha estilístico-textual, cuja chave para este trabalho é a metáfora em situação pós-colonial, sobretudo com suas imagens ligadas à poética mítico-histórica. As metáforas no romance *Terra Sonâmbula* apresentam-se como um excelente expoente de análise, pois incorporam aspectos que frustram a empresa colonial no que tange à hermenêutica da hegemonia, colocando-se entre a guerra e o *éthos* – costumes – moçambicano.

A filosofia grega Antiga é responsável pelas primeiras reflexões em torno da importância da estrutura metafórica⁵ para o desenvolvimento de intenções estilísticas e retóricas, iniciando-se com Aristóteles, pensador estagirense, nos

⁵ É importante esclarecer que a Metáfora como discussão filosófica na Antiguidade não se resume naquilo que hoje compreendemos como metáfora, porque possuía um valor mais amplo, abrangendo o que consideramos atualmente como metonímia e sinédoque, por exemplo.

tratados da *Poética*⁶ e da *Retórica*⁷. É possível recorrer à *Poética* como o primeiro indício de discussão filosófica em torno da metáfora. Assim, Aristóteles define: “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra por analogia.” (ARISTÓTELES, 1457b, p. 5-10)

A metáfora, em Aristóteles, realiza-se em uma espécie de transferência – *epiphorá* – do campo significativo de uma palavra para outra, em que os alargamentos por substituição pressupõem um estranhamento, enigmas que se instalam como reflexão a partir da identificação e leitura do tropo⁸. Segundo Aristóteles, em *Retórica*: “É, com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas. Ora, metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transposição” (ARISTÓTELES, 1405b).

Entretanto, é com Paul Ricoeur, filósofo francês, que a metáfora atingirá campos novos no pensamento filosófico, elevando o tropo aos níveis do discurso a partir das áreas de interesse, como retórica, semântica ou o puramente filosófico, ou seja, em sentidos que alargam a reflexão da lin-

⁶ A *Poética* é uma espécie de tratado aristotélico sobre poesia, tragédia, epopeia, cujo cerne é a imitação.

⁷ A *Retórica* aristotélica versa sobre o discurso retórico, ou seja, na dimensão do convencer, inclusive por meio de metáforas apropriadas.

⁸ Palavra utilizada por Aristóteles na *Poética* e *Retórica*, devendo-se entender por figura em um sentido mais geral dos aspectos estilísticos e retóricos, ou seja, na produção e efeito de mudança do sentido originário dos vocábulos.

guagem metafórica ao nível hermenêutico, instalando-se no texto propriamente dito, por exemplo, poemas, romances, contos etc. Dessa forma, no livro *A Metáfora Viva*, Paul Ricoeur problematiza a questão:

A passagem ao ponto de vista hermenêutico corresponde à mudança de nível que conduz da frase ao discurso propriamente dito (poema, narração, ensaio, etc). Uma nova problemática emerge na ligação com esse novo ponto de vista: ela não se refere mais à forma da metáfora como figura do discurso focalizado sobre a palavra, nem mesmo somente ao sentido da metáfora como instauração de uma nova pertinência semântica, mas à referência enquanto poder de redescrever. (RICOEUR, 2000, p. 13)

A percepção da metáfora como alargamento e alteração da identidade do signo faz-se da palavra ao discurso, processo hermenêutico que consiste na ampliação e nas possibilidades de sentidos, comum na perspectiva da linguagem literária, pois “enquanto figura [a metáfora] consiste em um deslocamento e uma ampliação do sentido das palavras; sua explicação deriva de uma teoria da substituição.” (RICOEUR, 2000, p. 07)

A análise dá-se em textos em situação de produção

pós-colonial, com seu *éthos* enraizado no discurso⁹ e na textualidade estilística de literaturas que nascem da particularidade da colonização. Assim, a reflexão pela metáfora justifica-se no cerne do simbólico e das imagens intrínsecas nos mitos, tradições e condições de guerra, desestabilizadora do *éthos* e da harmonia social.

A reflexão é necessária pois o *éthos* apresenta a capacidade da aproximação e do afastamento, muitas vezes responsável pela criação de lugares exóticos, estranhos e primitivos, perceptível na conjuntura dos interesses da política imperialista, por exemplo, como argumenta Edward W. Said no livro *Orientalismo*, capítulo *O âmbito do Orientalismo*, no qual traça os caminhos disfarçados da “invenção” do Oriente pelo Ocidente:

A minha ideia é que o interesse europeu, e depois americano, pelo Oriente era político de acordo com alguns de seus aspectos históricos óbvios que descrevi aqui, mas que foi a cultura que criou esse interesse, que agiu dinamicamente em conjunto com as indisfarçadas fundamentações políticas, econômicas e militares para fa-

⁹ “Na primeira, a imaginação é entendida como a ‘visão’ homogênea ao próprio discurso, que provoca a alteração da distância lógica, a própria aproximação. O lugar e o papel da aproximação produtiva estão lá, no *in sight*, aos quais Aristóteles se referiu quando disse que fazer boas metáforas é contemplar semelhanças - *theorein to emoiōn*. Esse insight dentro da semelhança é tanto um pensar como também um ver.” (RICOEUR, 1992, p. 149).

zer do Oriente o lugar variado e complicado que ele obviamente era no campo que eu chamo de Orientalismo. (SAID, 1996, p. 23)

A metáfora é marca estilística e ao mesmo tempo elemento de formação cultural relacionada ao campo simbólico de cada sistema, principalmente nas escolhas linguísticas que se desenvolvem arraigadas ao interior da “margem” intraduzível dos signos da língua, lugar em que a tradição consegue alcançar apenas parcelas de uma totalidade significativa, assim como subjaz na necessidade de repensar a categoria eurocêntrica à luz do Pós-Colonialismo, como formula Inocência Mata:

Assim, hoje a questão do eurocentrismo põe-se nos estudos pós-coloniais porque ela pressupõe a necessidade de descolonização teórica; põe-se também quando se estudam objetos estéticos de espaços periferizados- as literaturas ou as artes plásticas, por exemplo. (MATA, 2014, p. 34)

METÁFORAS EM *TERRA SONÂMBULA*: éthos E GUERRA

Nossa reflexão em torno da metáfora de condição pós-colonial tem como corpus o livro *Terra Sonâmbula*, publicado em 1992, ano da assinatura do acordo de paz em Moçambique entre os partidos Renamo e Frelimo, os quais

lutavam desde 1976 pelo domínio da terra. O romance trata justamente do longo período de guerra civil, sua violência e as formações de guerrilhas. Portanto, a narrativa de Mia Couto traz à cena uma Moçambique totalmente devastada pelas situações de conflito.

A narrativa é elaborada a partir de entrelaçamentos de experiências das personagens, uma espécie de coletânea de pequenos contos que se cruzam e formam sentido apenas quando unidos. Traz como personagens principais um menino sem memória, Muidinga, ou miúdo, e o velho Tuahir, andarilho da guerra, assim como a personagem Kindzu, vítima também da violência das guerrilhas, que, ao sair de casa, leva um pequeno caderno de anotação, no qual desenvolve, através da literatura, a fuga do conflito por meio da imaginação e do sonho.

Ademais, a narrativa é metalinguística e tem como força a habilidade de contar histórias, pois as personagens estão sempre a ouvir e a contar narrativas e experiências do outro, mergulhando-a no *éthos*, sobretudo, de povos do sul de Moçambique, os Tsongas, o que eleva o romance à condição das velhas tradições da oratura, principalmente no retorno aos mitos e antigas crenças desse povo, como profecias, adivinhações com “ossículos”, viagens iniciáticas e ritos de caça.

O romance inicia com a procura diária do menino Muidinga e do velho Tuahir em busca de lugar seguro, cujas

tentativas são as mais diversas, porque a guerra está em toda parte e em cada parada. Os personagens encontram um machimbombo, uma espécie de micro-ônibus que fora queimado com moçambicanos dentro. Muidinga, menino sem passado, assusta-se com a cena, parecendo negar a presença da morte, e pede ao velho para ajudá-lo a retirar os corpos carbonizados. O velho inicialmente nega-se, em seguida, ajuda-o.

As histórias se cruzam a partir do momento em que Muidinga acha uma mala com roupas e cadernos de anotações ao lado de um cadáver. Era Kindzu, que fora assassinado pela guerrilha que passara no momento que ele procurava o filho de Farida, a filha do céu, o qual, ironicamente, era o próprio Muidinga. Assim, o romance *Terra Sonâmbula* é uma narrativa de encontro e frustrações diante da desumanização gerada pelas longas guerras de independência e conflitos civis:

A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder, seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos. (COUTO, 2017, p. 16)

A guerra em território colonizado é temática que se de-

envolve com naturalidade em literaturas africanas, devido aos longos processos de conflitos armados pela independência e às guerras civis. É o caso da produção moçambicana, forjada em um país devastado pelo contexto violento em que a chave metafórica envolve-se com o discurso desumanizante causado pela instabilidade psicossocial da desarmonia entre os sujeitos envolvidos, diretamente, ou não, com os combates internos, já que as relações são sempre desarmônicas, como se verifica na metáfora: “O chão deste mundo é o teto de um mundo mais por baixo” (COUTO, 2017, p. 40).

A maior hostilidade causada pelas lutas civis é aquela que atinge o medo e a insegurança, principalmente quando o enfrentamento torna-se artifício para a diminuição do outro. Além disso, é motivo para a reorganização ou destruição do *éthos*, como é possível perceber no capítulo “Lição de Siqueleto”, no qual a personagem que dá nome ao título fecha-se em sua comunidade imaginária porque não se sente mais confortável na prática da hospitalidade:

Muidinga, então, se excede. Grita. O velho aldeão se atenta para escutar, através da tradução de Tuahir. Por que motivo ele não recebia bem os visitantes como ordenavam as velhas leis hospitaleiras? De facto, responde o velho, não é assim a maneira da nossa raça. Antiga-

mente quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos. (COUTO, 2017, p. 65)

A insegurança ao longo da narrativa está em toda a savana, fazendo parte do cenário da paisagem natural, que andava “sonâmbula”, como é possível verificar no título da obra, e confirmada pelas imagens metafóricas oferecidas no desenrolar das experiências das personagens. A imagem da marca da terra que se apresenta sonâmbula pode ser lida tanto nos animais mortos e traficados em troca de armas no período de formação de guerrilhas como na metáfora que mostra um elefante andarilho e machucado, comum na guerra civil, pois eram capturados para a retirada das presas, que serviam como moeda de troca:

Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso.

Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana. (COUTO, p. 37)

O discurso da literatura em condição pós-colonial desenvolve-se como contra imagem dos parâmetros eurocêtricos, ou seja, nas formulações de signos capazes de abarcar a própria textualidade do lugar, fazendo-se em campos novos linguísticos, em que as imagens metafóricas são os maiores expoentes de uma contra cultura do poder institucional da máquina imperialista.

Além disso, a construção da contra imagem das literaturas periféricas no que tange à recepção hegemônica da crítica faz-se na desvantagem do pensamento epistemológico da cultura ocidental, sobretudo a partir de suas condições políticas, que exclui, como foi dito anteriormente, os caminhos antropológicos do lugar dito primitivo e periférico. A metáfora, dessa forma, é a célula mãe da conjuntura estilística, mas ao mesmo tempo produtora das imagens do lugar em que novas vozes surgem, colocando-se entre a tradição – *éthos* – e a guerra, consequência da política imperial. Assim, Homi K. Bhabha no livro *O Local da Cultura*, formula que:

Esta é uma manobra familiar do conhecimento teórico, onde, tendo-se aberto o abismo da diferença cultural, um mediador ou metáfora da alteridade deverá conter os efeitos da diferença. Para que seja institucionalmente eficiente como

disciplina, deve-se garantir que o conhecimento da diferença cultural exclua o outro; a diferença e a alteridade tornam-se assim a fantasia de um certo espaço cultural ou, de fato, a certeza de uma forma de conhecimento teórico que desconstrua a “vantagem” epistemológica do ocidente. (BHABHA, 1998, p. 59)

As metáforas em *Terra Sonâmbula* realizam-se hibridizadas com o *éthos* moçambicano, em que os gêneros orais, como a fábula, a parábola, os provérbios e os contos, formam a memória do discurso coletivo, fazendo-se indispensável na literatura pós-colonial, já que um retorno à oralidade “surge de certo modo como forma de reação a uma visão das literaturas africanas como satélites, derivadas das literaturas das metrópoles.” (LEITE, 2012, p. 16)

A oralidade híbrida constitui-se como busca de novos signos linguísticos, cujo encontro dá-se no próprio *éthos* africano, por exemplo, no retorno à tradição do povo Tsonga, habitantes do sul de Moçambique, cujas crenças apresentam-se metaforizadas em signos autênticos no local da cultura, lugar da memória e mote de cada nova história, renovando-se, pois existem para além da ficção.

Ana Mafalda Leite afirma em *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* que é necessária uma análise cuidadosa no que tange aos gêneros orais, porque estes

são transmitidos através do *éthos* da memória. Além disso, não se operam de forma “bem organizada”, como os gêneros textuais da escrita, pois “no caso dos textos orais, que são transmitidos de geração a geração, o termo gênero não pode ser aplicado com o mesmo rigor” (LEITE, 2013, p.48).

Ainda em *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Leite analisa a existência de uma ab-rogação e apropriação na literatura africana pós-colonial, em que o discurso oral, as crenças e o conhecimento nativo encontram-se no interesse da escrita, porque esta se mostra facilitadora da memória, mas não mais importante que a oralidade, perceptível na narrativa *Terra Sonâmbula*, local de encontro de histórias a partir dos sujeitos que ouvem e contam, com ou sem escrita. No Capítulo “Lição de Siqueleto”, realiza-se a metáfora parabólica do encontro:

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embecido o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz: - Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já que meu nome está no sangue da árvore. (COUTO, 2017, p. 67)

Portanto, as metáforas em *Terra Sonâmbula* iniciam-

-se como mote intrínseco à tessitura oral, na qual estas se desenvolvem, inicialmente, como discurso público para em seguida reescreverem-se em novos signos linguísticos, ou seja, na hermenêutica que eleva aos sentidos da aprendizagem ou reflexão em relação ao caráter cultural e nativo da tradição moçambicana, discurso intraduzível nos gêneros da oralidade, como foi mencionado anteriormente. Segundo Leite, “a parábola tem caráter cultural e público, crítico e subversivo, não é uma prática inocente. Instaure a ficção no texto base em que é inserida e obriga o ouvinte ou a personagem a refletir sobre uma aprendizagem de sentidos.” (LEITE, 2013, p. 55)

A existência da metáfora na linguagem estilístico-literária é a promoção da aproximação do diferente, cuja formulação é umas das maiores incongruências no campo do pensamento, já que as imagens desembocam em conceitos novos, originais e de possibilidades de signos infindáveis. Assim, “o conceito é uma nova forma de metáfora mais distanciada da linguagem à coisa. Pois o conceito vive de uma das maiores contradições do pensamento ocidental: a identificação do não idêntico” (FILIPAK *apud* SANTIAGO, 1983, p.35).

Em *Terra Sonâmbula*, as imagens metafóricas unem-se na identificação do tropo em discursos diferentes do ponto de vista semântico: a guerra e a harmonia social, estruturas significativas que se desenrolam ao longo de toda a

narrativa, são responsáveis pela dor e desespero dos sujeitos, de maneira que estes não encontram mais lugar seguro na terra e nos outros: “A dor, afinal, é uma janela por onde a morte nos espreita.” (COUTO, 2017, p. 66)

Inocência Mata, no livro *Ficção e História na Literatura Angolana o caso de Pepetela*, recorre a Genette para justificar a existência de uma transtextualidade na literatura angolana, especificamente no caso de Pepetela, maior expoente da literatura deste sistema, cuja marca é a presença de textos que se inter cruzam ao longo do discurso narrativo e formam campos novos linguísticos: “Impõe-se recorrer, neste contexto, ao conceito genettiano de intertextualidade, uma variedade da transtextualidade.” (MATA, 2008, p. 25)

Ainda nesse estudo Inocência Mata postula a força da historicidade textual presente na literatura angolana, na qual o discurso transtextual dá-se em uma semântica-pragmática porque os textos exigem estruturas significativas comprometidas com a condição pós-colonial, com suas textualidades de contra imagem da visão eurocêntrica do mundo. De acordo com Mata:

Em todo caso, para os meus objetivos – desvelar a eficácia da dimensão extratextual da obra de Pepetela (considerando-se a sua dimensão semântico-pragmática), no contexto de um país a refazer-se da catarse colonial, e a sua singula-

ridade no sistema literário angolano sem descuidar a sua originalidade estética-, cabe esse tipo de abordagem da literatura, vale dizer da obra literária. Em suma, um método para descrever a cultura em acção. (MATA, 2008, p. 28)

Em *Terra Sonâmbula*, o valor semântico-pragmático encontra-se no discurso híbrido dos textos que fazem parte da cultura moçambicana, numa tentativa de resgate do conhecimento e das leituras de mundo do próprio nativo, com suas crenças, profecias e necessidades diante da realidade. Nesse sentido, as metáforas misturam-se com o compromisso de revisita à tradição como reflexão necessária para pensar o sentido de Moçambique, cujo local está na cultura, no interior do *éthos*, como se lê na “Lição de Siqueleto”, sujeito que se faz semente:

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 2017, p. 67)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terra Sonâmbula, de Mia Couto, é um dos mais importantes romances do contexto da literatura pós-colonial produzida em solo africano, em que seu principal valor e sentido encontram-se na contra imagem da epistemologia eurocêntrica, com suas marcas de colonização que emerge de todas as formas, sobretudo no discurso político-cultural.

A metáfora, por sua vez, relaciona-se como valor significativo na construção de imagens intersemióticas, as quais se cruzam com o discurso híbrido das formulações das literaturas pós-coloniais, em que o *éthos* moçambicano assume o compromisso semântico-pragmático de valores que se colocam como primordiais em um país desestruturado pelos conflitos de independência e guerra civil.

Assim, no plano da textualidade, fala-se em discurso transcultural e transtextual porque emergem do hibridismo do local da cultura, no qual os costumes entrelaçam-se em um único objetivo, ou seja, resgatar a tradição como estrutura da valorização dos sujeitos. Além disso, as imagens metafóricas em *Terra Sonâmbula* se constroem com a criação de conceitos novos a partir da relação dos diferentes: a dor e o *éthos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente.

Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Obras Completas*. Coordenação de António Pedro Mesquita. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1981.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da Metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

JAUSS, HANS Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

_____. *Oralidade e Escritas Pós-Coloniais Estudos Sobre Literaturas Africanas*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

MATA, Inocência. *Ficção e História na Literatura Angolana: O caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

_____. Estudos pós-coloniais desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, Porto Alegre, v.14, n.1, p. 27-42, 2014.

_____. A periferia da periferia. *Revista Discursos Estudos de Língua e Cultura*, Lisboa, n. 9, p. 27-36, 1995.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. O Processo Metafórico como cognição, Imaginação e Sentimento. In: _____. *Da Metáfora*. Tradução de Franciscus W.A.M Van de Wiel. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do*

Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia de Bolso, 1996.

Submissão: 16/01/2018

Aceite: 31/03/2018

PORTUGAL E ANGOLA: POÉTICAS DE PÓLVORA

PORTUGAL AND ANGOLA: POETICS OF GUNPOWDER

Adilson Fernando Franzin¹

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143441

RESUMO: Por meio de um viés comparatista, pretendemos tecer algumas considerações a cerca de literatura e cinema, baseando-nos em *Mayombe*, romance do escritor angolano Pepetela, e em *Non, ou a vã glória de mandar*, filme de Manoel de Oliveira, cineasta português. Dessa forma, ambas as obras consolidarão um repositório que se esforça para desmistificar o complexo e traumático passado colonial dos respectivos países, forjando criticamente narrativas que validam, sobretudo, subjetividades silenciadas ou obliteradas pela história oficial.

ABSTRACT: Through a comparative bias, we intend to develop some considerations concerning literature and cinema, based on *Mayombe*, a novel by the Angolan writer Pepetela, and *Non, ou a vã glória de mandar*, a movie directed by

¹ Doutorando em Estudos Portugueses pela Universidade Sorbonne (Paris IV), em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

Manoel de Oliveira, Portuguese filmmaker. Therefore, both works will consolidate a repository that strives to demystify the complex and traumatic colonial past of the respective countries, forging critically narratives that validate, above all, subjectivities silenced or neglected by official history.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Angolana; Cinema Português; Pepetela; Manoel de Oliveira; Pós-colonialismo.

KEYWORDS: Angolan Literature; Portuguese Cinema; Pepetela; Manoel de Oliveira; Postcolonialism.

No âmbito dos estudos comparados, o presente trabalho ver-se-á imbricado por linguagens específicas, nomeadamente, literatura e cinema, as quais poderão nos auxiliar não apenas na compreensão do secular projeto colonial português e seu complexo *modus operandi*, mas também serão válidas para pontuarmos as fraturas desse sistema imperialista que legou à sua gente – igualmente ao vasto e multifacetado ultramar – páginas disfóricas de uma história desastrosa e, sobretudo, narrativas marcadas pelo estilhaçamento das subjetividades. Dessa forma, o romance intitulado *Mayombe*, do escritor angolano Pepetela, publicado em 1980, e *Non, ou a vã glória de mandar*, longa-metragem de 1990, realizado pelo cineasta Manoel de Oliveira, serão cotejados para promover uma reflexão sobre

a poética literária e cinematográfica, concebendo, pois, algum contributo para críticos e diletantes dessas searas.

Um dos mais representativos textos de Pepetela, escrito entre 1970 e 1971, época em que ainda ecoava a luta pela independência contra o jugo colonial português em África, *Mayombe* traz uma marca inovadora para a literatura angolana ao romper com velhos paradigmas. Assim, distanciando-se categoricamente da míope literatura colonial e de outra de acentuado cariz militante, Pepetela propõe, principalmente através da espacialidade da floresta epôni-ma, um amálgama simbiótico para os guerrilheiros do MPLA – personagens-narradores que revezam o foco narrativo – a explanação de suas hesitações e contradições, suas diferenças culturais e sociais dentro de um território que, paradoxalmente, não existia enquanto nação antes do colonialismo e que agora necessita ser defendido para tornar-se independente.

A guerra colonial como ponto de partida e de chegada num entrecruzamento espaço-temporal que tenta passar em revista alguns episódios da história de Portugal, centrando com maior rigor o falhanço militar lusitano: eis o que pode ser considerada a matéria narrativa escolhida por Manoel de Oliveira em *Non, ou a vã glória de mandar*. Da resistência de Viriato que remonta às investidas do longínquo império romano, passando pela batalha delirante de Alcácer-Quibir, em 1578, até findar no fatídico dia 25 de abril de 1974, data

na qual se consumou a Revolução dos Cravos, um grupo militar português vivencia o terror da guerra colonial em Angola questionando seu destino, ao mesmo tempo em que está à escuta atenta do alferes Cabrita, personagem mais intelectualizado, licenciado em História, cujos ensinamentos aumentam a reflexão da milícia sobre a espessura trágica e épica do passado e do presente.

IMAGEM: A PERMEÁVEL FRONTEIRA ENTRE LINGUAGENS

Há, para os estudiosos da imagem, inúmeras definições que tentam dar conta da pluralidade de sentidos que o termo engloba. Em vista disso, o poeta e crítico literário Octavio Paz discorre sobre o tema e conceitua a imagem como algo que tem na polissemia sua característica inalienável:

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. (...) Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. (PAZ, 2012, p. 37-38)

Destarte, a leitura da imagem cinematográfica exige de nós um processo psíquico muito semelhante ao da leitura tradicional de uma obra de arte ou da própria literatura, isto é, espera-se que o leitor/espectador (re)descubra, para além da obviedade, a trama dos sentidos que foram minuciosamente escolhidos pelo escritor/diretor para atingir certo efeito estético nas cenas e, para isso, a utilização concatenada de diversas técnicas e recursos de encadeamento ou montagem.

Ora, reatualizar o passado com a criticidade do olhar contemporâneo é ampliar a diversidade de interpretações sobre o lastro cultural e identitário. Logo, podemos desviar das armadilhas, as quais a escritora nigeriana Chimamanda Adichie designou como “o perigo de uma história única” (ADICHIE, 2017). Enfim, o permanente diálogo entre literatura e cinema pode e deve ser considerado um fecundo campo para cultivar os imaginários sociais e ampliar nosso entendimento sobre a complexidade humana, principalmente diante do silenciamento muitas vezes forjado que sucede os traumas de guerra.

Em entrevista concedida a Michel Laban, explica-nos Pepetela um pouco sobre a gênese de *Mayombe*:

(...) esse livro começou por ser um comunicado de guerra, e não um romance. Eu tinha de

escrever um comunicado sobre uma operação que nós realizámos e escrevi o comunicado de guerra, que é uma operação, que é mais ou menos o que está na primeira parte do livro – essa operação em relação à serração, etc. Isso passou-se... Portanto, escrevi o comunicado e, ao terminar, começou-me a fugir a caneta para a literatura, para o rio Lombe, etc., e foi-me surgindo a estória. Ao fim do dia, tinha algumas páginas escritas – retirei o comunicado de guerra da primeira parte, passou na rádio, etc. e pronto, ficou o resto que era o romance. Eu vi que era um romance e continuei (...). Surgiu assim... (LABAN, 1998, p. 791)

Por conseguinte, mais de uma década após a entrevista registrada por Laban, ainda a refletir sobre a concepção do livro que rendera a Pepetela o prêmio nacional de literatura em Angola e que, inesperadamente, instituiu-lhe, em 2016, como o primeiro escritor africano a figurar na lista de obras literárias obrigatórias de vestibulares no Brasil, Rita Chaves nos traz importantes informações que poderiam suscitar, em nossa análise, algumas similitudes no que concerne à escolha de *Non, ou a vã glória de mandar* e *Mayombe*:

Duas versões cercam o nascimento do texto. Segundo o autor, numa recente entrevista a estudiosos de sua obra, em São Paulo, o texto nasceu como trabalho jornalístico a respeito de um episódio de guerrilha. Há muitos anos atrás, porém, em conversa com duas pesquisadoras brasileiras, ele reconhecia na obra indícios de seu desejo de escrever um roteiro para um filme. Surgindo, pois, como um texto jornalístico ou como um projeto cinematográfico, Mayombe, na forma como se materializou aos olhos do leitor, define-se como uma obra fundamental na história da literatura angolana. (CHAVES, 2009, p. 125)

Na esteira das correlações entre literatura e cinema que podem ser depreendidas através da letra de Pepetela, Laura Cavalcante Padilha pode nos ajudar a ampliar o debate:

A linguagem cinematográfica exerce forte sedução sobre o imaginário criador de Pepetela. Seu leitor atento é levado a perceber, muitas vezes, que a montagem – específico fílmico por excelência – parece dar o sentido da forma como as sequências narrativas se desenvolvem através das cenas ficcionalizadas. O olho do receptor, con-

vidado a interagir com o do narrador e, sob sua capa, com o do próprio escritor, vai, pela abertura da janela das páginas, descobrindo uma série de fotografias postas em movimento pela ação da escritura. (PADILHA, 2009, p. 209)

ÉLOS, FLAGELOS E PARALELOS

Sem dúvida o título dado ao romance deixa clara a importância do espaço na trama para a progressão da diegese e a deambulação dos personagens. Sendo assim, Mayombe se torna não apenas o cenário, mas uma entidade viva e personificada, representação por excelência da natureza peculiar de uma parte da África ocidental, precisamente da região de Cabinda, situada ao norte de Angola. Com efeito, há um apelo telúrico no qual o material humano irá se plasmar às nuances do relevo e vegetação locais, simultaneamente, fundindo-se e fundando nos guerrilheiros uma ideia de pertencimento, logo, de princípio de florescimento da nação africana:

Mayombe tinha aceitado os golpes dos machados, que nele abriram uma clareira. Clareira invisível do alto, dos aviões que esquadrihavam a mata, tentando localizar nela a presença dos guerrilheiros. As casas tinham sido levantadas

nessa clareira e as árvores, alegremente, formaram uma abóboda de ramos e folhas para as encobrir. Os paus serviram para as paredes. (...) Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra e as cabanas tornaram-se fortalezas. E os homens, vestidos de verde, tornaram-se verdes como as folhas e castanhos como os troncos colossais. A folhagem da abóboda não deixava penetrar o Sol e o capim não cresceu em baixo, no terreiro limpo que ligava as casas. Ligava, não: separava com amarelo, pois a ligação era feita pelo verde. Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira. (PEPETELA, 2013, p. 67)

Em *Mayombe*, os elementos da natureza se dispõem logo no *incipit*: “O rio Lombe brilhava na vegetação densa” (PEPETELA, 2013, p. 13). De modo semelhante, em *Non, ou a vã glória de mandar*, também podemos evidenciar a presença de tais signos. A princípio, como um olhar recém-aberto, no primeiro minuto após desfilarem a apresentação e os créditos do filme sobre a tela escura, surge – soberana e enigmática – a árvore imponente. A trilha corrobora com o diapasão de mistério e interroga o telespectador. Nesse momento, o quarteto de cordas já interrompera os poucos compassos de uma melodia fúnebre num clímax percussivo

seguido de abrupto silêncio. Isso enceta que as referências ocidentais se distanciam, ao passo que o incógnito mundo africano se aproxima. A câmera em lento movimento vai captando a arbórea imagem, os sons dissonantes e estridentes atordoam, as pancadas em ancestrais tambores anunciam um mundo outro, enfim, tudo isso faz com que essa árvore, ente de telúrica e celeste pertença, lance, imperturbável, uma espécie de “decifra-me ou te devoro” ao espectador. De resto, é essa trilha sonora que também acompanha e perquire, durante alguns instantes, a frota dos militares portugueses até desaparecer em *fade out* e ser suplantada pelo ruído dos motores desses veículos.

Porém, o diretor mantém o estereótipo do exotismo – conforme nossa interpretação do início do filme –, pois o *hic et nunc* em África é sempre hostil e inóspito, percepção própria da literatura colonial que durante consideráveis anos propagou os ideais do salazarismo. Fato que faz Pepetela reafirmar sua identidade angolana, uma vez que sob seu olhar “as árvores, alegremente, formaram uma abóboda de ramos e folhas”, ou seja, o autor de *Mayombe* torna positiva a experiência na floresta do interior de seu país e, de certa forma, no interior dos próprios guerrilheiros. Contudo, a árvore de Manoel de Oliveira é um preocupante mistério acentuado pela trilha sonora.

Sem tantas ressalvas, podemos estabelecer um elo entre Sem Medo, personagem que lidera o engendramento da guerrilha em *Mayombe*, e o Alferes Cabrita, militar portu-

guês indispensável para o filme de Manoel de Oliveira, pois, ambos, além de protagonizarem as ações de seus respectivos grupos militares, são dotados de um discurso professoral que auxilia no entendimento e na resolução de conflitos pessoais dos demais personagens. No fundo, trata-se de uma estratégia didática, pois são eles os personagens que têm uma maior consciência individual e coletiva dos meandros da guerra e serão eles os vetores da oralidade para difusão de conhecimento.

No caso de Pepetela, ele tinha que instruir pessoalmente o contingente operacional da luta armada, portanto, como afirma o próprio autor, escrever era a maneira de “compreender melhor” (LABAN, 1998, p. 775) a realidade para transmitir determinadas ações em contextos específicos de embates internos e externos. Por outro lado, o Alferes Cabrita, em *Non, ou a vã glória de mandar*, é o responsável por elucidar fatos históricos complexos sem os quais não seria possível o funcionamento do mecanismo presente-passado, o ziguezague temporal ou a alternância das cenas, certamente, com a clareza conseguida pelo diretor. Por conseguinte, a figura do historiador constitui-se simultaneamente como uma peça didática e dinâmica do aparato fílmico. Além disso, neles está encarnada a dimensão épica das respectivas obras e também um alto teor de ironia em relação à história de Portugal e da formação de Angola, o que revela dos autores a consciência de que “a história é uma ficção controlada”, como proferira certa vez a escritora portuguesa

Augustina Bessa-Luís (1983, p. 207).

É de se notar também que tanto o filme, quanto o romance chegam ao clímax narrativo através da morte de seus protagonistas, o que sugere um pessimismo em relação ao futuro proporcionado pelas guerras que – ao fim e ao cabo – nunca legam verdadeiros vencedores. Ora, o desfecho de *Non, ou a vã glória de mandar* é impactante pelo desespero da derradeira cena, na qual o Alferes Ca-brita está num hospital de Luanda, ao lado de moribundos e feridos de guerra, entre os quais um não tem rosto, apenas a bandagem que deixa à espreita um olhar atemorizante. Consequentemente, o delírio causado pela dor e por injeções ineficazes faz emergir no professor de história um terrível estado de delírio, no qual a imagem mítica de Dom Sebastião parece se fundir à sua ao se autoflagelar com um objeto altamente simbólico representado pela espada [em posição descendente], culminando, pois, no paroxismo do suicídio no plano onírico e paragem respiratória no plano real. Assim, o prontuário médico acusa a data: 25 de abril de 1974, dia em que Portugal, enfim, punha termo à sua política imperialista.

Em vista disso, Ismael Xavier nos auxilia na compreensão da referida cena:

O cultivo do enigma maior por parte do alferes, trabalhado até seu último momento, preserva o

espaço de ambiguidade desejado, pois ressalta ao mesmo tempo o hiato e a conexão entre sua experiência de morte e a Revolução dos Cravos. O seco e estratégico informe sobre a coincidência de datas trazidas pela voz over enuncia o que Cabrita não pode senão ignorar e que resulta exatamente do que está ausente na discussão ao longo do filme: o movimento de oposição a Salazar vindo do próprio exército e o debate sobre o colonialismo tardio. (XAVIER, 2013, p. 142)

Na leitura mitocrítica que Francisco Salinas Portugal faz de *Mayombe*, mesmo reivindicando o personagem Comissário como o verdadeiro herói do romance, diferentemente da maioria dos especialistas das literaturas africanas, como Ana Mafalda Leite (LEITE, 1987, p. 35-43) e Maria Lúcia Lepecki (LEPECKI, 1982, p. 16-17), que desenvolveram suas análises anteriormente, o crítico ressalta a interação de Sem Medo com os outros personagens como um elemento diegético imprescindível:

Com efeito, Sem Medo é a personagem que mantém, a diferentes níveis, um maior número de relações com as outras personagens, mesmo com aquelas cuja presença aparece como

mais episódica, como mais subsidiária. Essas relações não só com o núcleo heroico dos guerrilheiros, como também com personagens que habitam o espaço exterior ao espaço privilegiado do Mayombe. Sem Medo é o Chefe indiscutível, mas é também o amigo, o irmão e modelo para muitas destas personagens; é o amante, mantém relações de identificação, de oposição... Portanto, a sua presença define, em boa medida, a situação das outras personagens, o seu lugar no interior da narrativa. (PORTUGAL, 2001, p. 84)

Sem Medo, por sua vez, não teve tempo hábil para ser levado à enfermaria ou a um hospital para que assim pudessem lhe extrair as balas que rasgaram seu corpo. Antes, ficaria enterrado ali na floresta, matéria orgânica a fertilizar os tempos vindouros, onde nasceriam valentes guerreiros e “o Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe” (PEPETELA, 2013, p. 244). Baseado nisso e reforçando a dimensão cinematográfica do livro, temos a seguir as circunstâncias que levaram o personagem à morte:

Era um filme. E ele espectador. A sensação de impotência. E depois, como sempre, o formigueiro nasceu no ventre de Sem Medo. Gri-

tou, saltando do abrigo: “MPLA avança!” Correu, atirando a primeira granada no meio do talude. Teoria seguiu-o imediatamente. Também Verdade. Também Muatiânvua. E a seguir os outros. O plano de Sem-Medo era o de passar ao assalto do talude, à granada, para lançar a confusão no inimigo e salvar o Comissário.

Estava a dez metros do talude, quando a rajada da Breda o apanhou em pleno ventre, lá onde lhe nascia o formigueiro. Caiu de joelhos, apertando o ventre. Teoria abaixou-se para ele.

- Ao ataque! – gritou ainda Sem Medo, ajoelhado, apertando o ventre. (PEPETELA, 2013, p. 240)

Ainda sobre os desdobramentos desse desfecho, curiosamente uma das cenas mais emblemáticas através da qual há a rara presença africana no filme de Manoel Oliveira é justamente aquela em que um angolano corre aos gritos, gravemente ferido, apertando o ventre dilacerado. Portanto, em *Mayombe*, Sem Medo tem a postura esperada de um herói que mesmo enfrentando terríveis adversidades mantém a sua dignidade intacta até na hora da morte, servindo de honroso modelo para os demais guerrilheiros. De resto, vale lembrar a convergência calculada de seu *ethos* em seu nome de guerra, Sem Medo, minuciosamente engendrada por Pepetela.

Outro aspecto interessante, através do qual nós podemos traçar paralelos entre a linguagem literária e cinematográfica em questão, recai sobre a polifonia, conceito introduzido no meio literário por Mikhail Bakhtin. Segundo o pensador russo, a obra literária, no caso de seu escopo, Dostoiévski, “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, entre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (BAKHTIN, 1981, p. 12-13). Dessa forma, *Mayombe* se firma como romance polifônico emblemático, pois a voz do narrador titular cede lugar para que Sem Medo, Teoria, Milagre, Mundo Novo, o Comissário Político, entre outros, possam expressar suas opiniões, bakhtiniana-mente ampliando as possibilidades do foco narrativo romanesco angolano.

Se em *Non, ou a vã glória de mandar* a polifonia acontece mais moderadamente é por causa do protagonismo do Alferes Cabrita que, a partir de dado momento, passa a monopolizar o discurso. Porém, antes que ele comece com sua ambiência de sala de aula, ainda no princípio do filme, acomodados no veículo do exército que está a atravessar a densa paisagem africana, há também oportunidade para que esses militares portugueses argumentem seus pontos de vista, o que já esboça posições divergentes, mais ou menos esclarecidas e estereotipadas sobre o mundo que os

cerca.

Algumas referências históricas e literárias pautam o enredo do filme de Manoel de Oliveira. Por exemplo, os Cantos IX e X de *Os Lusíadas*, nos quais encontramos a Ilha dos Amores, a qual, posta em cena pelo diretor, estabelece um contraponto interessante com sua atmosfera angelical, leve e sublime, em detrimento de outras passagens sanguinolentas oriundas de uma busca alucinada pelo poder bélico. Além disso, o “non”, do título do longa-metragem, foi retirado dos sermões de Padre António Vieira [que viveu no século XVII] e ajuda a modular as várias derrotas do exército português ao longo do filme. A frase “terrível palavra é um NON”, atribuída a Vieira, funciona como epígrafe. Logo, esse “non” se vincula à religião e ao Estado, sendo a insistente recusa à consolidação imperial portuguesa vinda do plano divino e terrestre. Ora, um ano antes, em 1989, José Saramago também apostara esteticamente numa trama histórica e curiosamente no “não” de seu personagem-revisor Raimundo Benvindo Silva, em *A História do Cerco de Lisboa*, alterando em seu livro todo o curso da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que o projeto que sustém o filme de Manoel de Oliveira é ambicioso, uma vez que vai esgravatar as chagas traumáticas da história de Portugal num raio crono-

lógico muito maior do que durou a guerra colonial ou a luta pela independência. Isso, inevitavelmente, deve ter exigido um trabalho prévio de pesquisa bastante intenso. Por esse motivo, as cenas situadas em Angola nos foram relevantes, o que possibilitou uma aproximação analítica de duas maneiras de ver determinado contexto em África, um português e outro angolano. Portanto, essa nossa terceira via hermenêutica pode satisfazer certa imparcialidade de ler/ver as desastrosas experiências beligerantes do colonizado e do colonizador. Daí nossa opção pela “pólvora” e não pela “espada”, pois o primeiro vocábulo parece se consolidar como o signo de morte que irmana os trágicos destinos de Sem Medo e de Cabrita.

À guisa de conclusão, podemos salientar que ambas as obras se esforçam por recuperar criticamente uma memória nacional e um passado que se apresenta, em muitos aspectos, ainda como ferida aberta, sendo justamente por esse motivo, causa de interdito e obliteração no processo de compreensão identitária de indivíduos perpetuados à margem da História, mesmo involuntariamente. Tal é a razão de números e estatísticas não contemplarem a dimensão exata dos conflitos engendrados. De modo semelhante age a historiografia, em sua costumeira frieza de tecer o discurso e não sensibilizar seu interlocutor para o quilate multifacetado das relações humanas. Em contrapartida, ao seguirmos o rastilho propiciado por engenhosos *enjambe-*

ments de imagens, tanto a literatura quanto o cinema têm a capacidade de “explodir”, em nós, catarticamente, uma lúcida e necessária alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BESSA-LUÍS, Augustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LABAN, Michel. *Angola, Encontro com Escritores* II vol. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. A discursividade épica em Mayombe

de Pepetela. In: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE, 1987, p. 35-43.

LEPECKI, Maria Lúcia. Rigorosamente um romance. *Revista Expresso*, p. 16-17, abr. 1982.

OLIVEIRA, Manoel de. *Non ou a vã glória de mandar* (filme), 1990.

PADILHA, Laura Cavalcante. Pepetela e a Sedução da Montagem Cinematográfica: Breves Recortes. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 209-223.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: LeYa, 2013.

PORTUGAL, Francisco Salinas. *A máscara do sagrado: uma leitura mitocrítica de Mayombe*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

SARAMAGO, José. *A História do Cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

XAVIER, Ismail. A morte do Alferes Cabrita e a paixão portuguesa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, ed. 97, v. 32, n. 3, nov. 2013.

Submissão: 15/02/2018

Aceite: 19/03/2018

ASPECTOS CANCIONAIS DO RAP EM CRIOLO E EMICIDA

**RAP SONGWRITING ASPECTS IN CRIOLO AND EMICIDA'S
MUSIC**

Alexandre Carvalho Pitta¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143063

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo estudar as articulações entre concepções da canção popular urbana e a obra musical dos rappers Criolo e Emicida. Traçando eixos comparativos entre a bricolagem e o *sampling*, método que está na base das canções de rap, buscamos compreender como essa dinâmica interfere nas interpretações sobre a canção popular brasileira. As canções dos artistas em estudo selecionadas para este trabalho estão presentes nos álbuns “Ainda há tempo” e “O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui”.

ABSTRACT: This paper aims to study the articulations between conceptions of the urban popular music and the musical work of rappers Criolo and Emicida. Tracing comparative

¹ Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2011) e mestrado pelo Programa de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (2014). Atualmente é doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (UFBA).

axes between the bricolage and the sampling, a method that underlies rap songs, we try to understand how this dynamic interferes with the interpretations of brazilian popular music. The songs of the mentioned artists that were selected for this paper are present in the albums “Ainda há tempo” and “O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui”.

PALAVRAS-CHAVE: MPB; Criolo; Emicida; Rap. Bricolagem; Canção popular.

KEYWORDS: MPB; Criolo; Emicida; Rap; Bricolage; Popular song.



rap mobiliza-nos a pensar a canção popular urbana como espaço de inscrição do discurso afirmativo afrobrasileiro. Para tanto, neste artigo, iremos analisar a linguagem do *rap* e sua vinculação a uma perspectiva afrodiaspórica², que constrói um lugar de fala e um espaço performático de vivência para os afrobrasileiros, e como esse espaço performático é construído por Criolo e Emicida

² A perspectiva afrodiaspórica leva em consideração os deslocamentos operados por africanos retirados de suas terras natais para alimentar a lógica escravista que marcou durante séculos o Ocidente. Utilizamos essa abordagem também para nos referirmos aos descendentes desses sujeitos, que, em âmbito político, cultural, social e estético, afirmam seu lugar como sujeitos que carregam em sua história a marca da diáspora, operando os choques político-afirmativos decorrentes desse lugar.

em suas respectivas produções cancionais. Discutiremos também como a linguagem cancional do *rap* construída nas canções dos *rappers* oportunizam uma leitura a contrapelo da história e da identidade afrobrasileira, a partir das relações estabelecidas entre melodia e letra, promovendo uma resistência da lógica racista e exploratória que acompanha a formação da sociedade brasileira.

Para compreendermos o papel do *rap* no Brasil contemporâneo e situarmos Criolo e Emicida nessa produção musical, é necessário observar o contexto de emergência do *hip hop* nos EUA. Como estratégia de fuga de uma crise social e econômica que atingiu a Jamaica no início dos anos 70, jovens jamaicanos migraram para os EUA, levando consigo a experiência do *dub*:

O dub foi a maneira que os produtores musicais e os engenheiros de som jamaicanos inventaram, desde meados dos anos 60, para fazer música e pensar a música. As canções deixaram de ser encaradas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/barulhos/imagens (o cortar-e-colar, ou cut-and-paste) que se tornou dominante a partir da personalização dos computadores. (VIANNA, 2003)

No início dos anos 50, a influência cultural estaduni-

dense na Jamaica se manifestava no *R&B* produzido nos EUA e exportado também por esse país. Nesse contexto, o *dub* surge junto aos sistemas de som, criados por conta do alto custo de se contratar uma banda para as *dancehalls*. Inovações tecnológicas importantes criadas por produtores e engenheiros de som jamaicanos, como Coxsone Dodd, King Tubby e Lee “Scratch” Perry, abriram caminhos para a intervenção do cantor ou DJ em uma batida já gravada, permitindo os *toasts* – performance vocal durante a execução das músicas, próxima ao hoje conhecido canto falado do *rap*.

O dub não é no seu momento de origem visto como um estilo, um gênero, ele é uma manipulação de sons já existentes feitas por produtores que buscam reciclar gravações e adaptá-las para outros usos mais livres e espontâneos, na maioria das vezes realizados no ambiente do sound system. [...]

Tem-se, então, de um lado o sound system e do outro o estúdio, estes são os principais locais onde acontecem a música jamaicana. O dub na Jamaica apenas faz sentido ao ser compreendido dentro desta relação, dentro deste eixo estúdio sound system. (MUNIZ, 2010, p. 59-60)

Dialogando com o pensamento de Hermano Vianna,

temos a ampliação do *dub*, não sendo enquadrado como apenas um gênero musical, mas um modo de se pensar a música, um procedimento para transformar uma música. Agenciando fragmentos de canções, linhas de instrumentos, efeitos e linhas vocais, o *dub* apropria-se de produções pre-existentes e abre caminho para um amplo universo musical, em que a música eletrônica, o *rap* e o *reggae* são alguns dos gêneros musicais que emergem desse pensamento filosófico-musical. E essa herança potente e vertiginosa presente no *dub* será determinante – nos âmbitos musical, cultural e político – para a produção cancional do *rap*.

Com os imigrantes jamaicanos e a cultura dos sistemas de som, o movimento *hip hop* começa a surgir nos EUA dos anos 70. Nesse período, o viés étnico e político do movimento ganha força, tendo como um dos principais agenciadores dessa guinada política Afrika Bambaataa. Com o objetivo de dar ao *hip hop* uma importância política para os negros dos/nos EUA, além dos conhecidos “quatro elementos” do *hip hop* – DJ, MC, *break* e grafite – ele acrescentou um quinto: o conhecimento. Com isso, a produção musical da diáspora africana passa a ter o *rap* como um dos principais expoentes na exposição e performativização de afro-descendentes. Aspectos como a oralidade e o corpo como linguagem fizeram com que o movimento se expandisse para outros países e instigassem uma tomada de consciência daqueles que passaram a se reconhecer nesse espaço simbólico afrodiaspórico. Assim, a perspectiva da Paul Gil-

roy acerca do movimento da diáspora permite uma análise que enxerga o poder de apropriação e de intercâmbios entre diversas comunidades expatriadas do continente africano e postas em contato entre si e com outros grupos sociais.

O Atlântico Negro como potencialização da cultura negra em situação de diáspora é uma máquina simbólica que mobiliza afetos e se constrói em diferentes sujeitos de diferentes países. Essa maquinaria elabora – nos choques étnicos, sociais e culturais – uma metafísica da negritude (GILROY, 2001), que parte da apropriação e da re-escritura de sua existência para produzir linguagens, sentidos e resistência:

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilha sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em

outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de urna cultura expressiva que era dominada pela música. (GILROY, 2001, p. 175)

No Brasil, o movimento *hip hop* se fortalece a partir da segunda metade dos anos 80, com os bailes *black* no Rio de Janeiro e São Paulo. Estando o *soul*, *R&B* e principalmente o *funk* já presentes no universo da periferia desde os anos 70, o *hip hop* chega, proporcionado pelas trocas em um contexto em que as novidades eram difíceis de serem acessadas. Uma dessas novidades era o *break*, um dos elementos pertencentes ao *hip hop*. Com a popularização do *break*, o universo do *hip hop* começou a ganhar corpo nos fins dos anos 80, e o rap teve sua primeira coletânea lançada em 88: *Hip hop* cultura de rua. Com 30 mil cópias vendidas, permitiu que as redes de contatos entre artistas do *hip hop* se tornassem mais fortes no Brasil, e que a cena ganhasse ainda mais força nos anos 90, quando o quinto elemento do *hip hop* – o conhecimento – passou a ser mais presente no movimento e este adquiriu um viés declaradamente político. Assim, o *rap*, como canto falado em que a voz do sujeito afrodiaspórico insurge contra uma lógica violenta, performatiza uma série de rupturas ideológicas, estéticas e biopolíticas, construindo seu próprio local e modo de fala.

Para compreender como essas rupturas são operadas no acervo cancional de Criolo e Emicida, partiremos de um

cuidado metodológico necessário na análise do *corpus*: estudar canção está relacionado a atentar-se para as particularidades que envolvem a junção entre linguagem verbal e musical, levando em consideração as potencialidades simbólicas e discursivas presentes nessa relação intersemiótica:

[...] a canção configura-se como artefato cultural a partir da articulação entre duas formas distintas de convenções, as linguísticas e musicais. Esta articulação torna problemática, a meu ver, algo bastante comum aos trabalhos na área de Literatura: a abordagem da letra da canção a partir dos mesmos procedimentos aplicados ao poema. Neste sentido, Luiz Tatit desenvolve um modelo de análise que articula melodia e letra e demonstra o valor da entoação, da palavra em sua relação com diferentes alturas no espaço melódico e que tem sua base no desdobramento de elementos presentes na própria fala. (ALMEIDA, 2008, p. 317)

Os *rappers*, como cancionistas, fazem do canto uma “[...] gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2012, p. 9). Essa

entoação coloquial, característica marcante da canção brasileira, recebe o nome de figurativização, sendo este um procedimento para fazer com que o texto ganhe naturalidade, como também incorporar o tempo de execução da canção à subjetividade do cancionista. Na figurativização temos uma encenação de cenas e sujeitos, que se corporificam a partir da articulação entre letra e música.

Um dos primeiros aspectos que chamam a atenção no *rap* é a aproximação maior entre a entoação e a fala, fazendo com que comumente chamemos de “canto falado” o modo de o *rapper* “mandar a rima”, ou seja, cantar. Dessa forma, podemos perceber que, no *rap*, em geral, a figurativização chega ao seu limite:

A passagem do século XX ao XXI foi marcada, no terreno popular, pela explosão do rap, gênero bastante comprometido com a mensagem linguística, e que, portanto, não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão expressividade à letra. Aqui, ao invés, não contamos com precisão no âmbito da sonoridade e muito menos com a escrita que sempre garantiu o registro da forma, por mais complexa que fosse, na música culta. Os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases e, se aproveitam algumas recorrências musicais, distribuem-nas pelo

plano da expressão da letra, gerando rimas e assonâncias que colaboram na memorização dos longos discursos. O resto é força entoativa quase pura que pouco concede aos ritos musicais de estabilização sonora. (TATIT, 2010, p. 14)

A partir da citação de Luiz Tatit, verifica-se a singularidade do *rap* como canção, em que a figurativização, o “fazer parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia” (TATIT, 1986, p. 7), é bastante forte. E como ainda se está falando de um gênero musical, esse tensionamento entre canto e fala se articula aos elementos rítmico-melódicos presentes na parte musical [andamento, instrumentos musicais utilizados, samples de outras canções, vocalizes etc.]. A forma como a letra está associada ao ritmo fica evidente na encansão dos versos, que acompanham o *bum-clap* característico do *rap*, que é a batida do bumbo e da caixa marcando o ritmo da melodia. Nos versos iniciais da canção “Chuva Ácida”, de Criolo, podemos verificar essa construção:

*Peixes mutantes invadindo o congresso
Vomitando poluentes com o logotipo impresso
BR, quem é do mangue não esquece
As vítimas perecem, as famílias enlouquecem*
(CRIOLO, 2016)

As sílabas destacadas nos versos acima coincidem

com a marcação da batida da canção e quase todas são as sílabas tônicas. Ao longo da canção, temos, em geral, cada verso correspondendo a um compasso de quatro tempos. Em cada par de compasso, há a presença das rimas, que são tão importantes no *rap*, refletindo uma correspondência semântica – dentro desse contexto – entre “rimar” e “cantar”. Considerando todas as nuances e as possibilidades rítmicas que existem nas canções de *rap*, destacamos esse padrão rítmico por se tratar de uma batida – ou *beat* – elemento básico no universo desse estilo musical:

O termo consagrado para falar sobre essa maneira pela qual um MC escande as palavras é “flow”. Em inglês, a palavra quer dizer corrente ou fluxo e, metaforicamente, remete à fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas. No Brasil, rappers usam ainda o termo “levada”, que, além de significar também uma “torrente d’água”, tem a particularidade de ser usado por músicos em geral para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão. [...] Quando pensamos no flow do rap, estamos falando da maneira sincopada ou suingada de escandir palavras. Um verso de rap é produto de um tipo de ritmo (aquele da linguagem) sendo ajustado a outro (o da música) – algo como uma levada da fala, uma fala cadenciada, ritmada.

(TEPERMAN, 2015, p. 30)

Na performance ou gestualidade oral do cancionista, temos o encontro e a tensividade estabelecida entre a continuidade e a segmentação da melodia. Vale referir que melodia é uma sucessão de sons: quando falamos da melodia de uma canção, geralmente associamos à sequência de notas, situadas em um ritmo, alturas e durações distintas, que se apresentam na voz que canta. Segundo Tatit (2012), a tensão entre continuidade e segmentação envolve o trabalho com vogais e consoantes em uma canção: a continuidade relaciona-se ao prolongamento das vogais, como os vocalizes, que promovem a passionalização, uma sugestão de um estado de espírito. Na tematização, o trabalho com as consoantes permite uma associação maior entre letra e ritmo da canção, dando maior dinamicidade e criando uma ambiência própria à construção discursiva da letra, ou seja, incorporando o tema que a canção traz:

*Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo **passio-***

nalização. *Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da **tematização.*** (TATIT, 2012, p. 22, grifos do autor)

Criolo e Emicida transitam entre essa batida tradicional do *rap* e outras bases rítmicas, permitindo a construção de figurativizações diversas e transitando entre o canto falado do *rap* e o canto musicado presente em outros gêneros musicais. No caso de Criolo, há uma particularidade em seu repertório que coloca em abalo a própria noção de *rapper*: canções “Não existe amor em SP”, “Lion Man”, “Bogotá”, “Freguês da meia noite”, “Casa de papelão”, “Fermento pra massa”, entre outras, estão claramente distanciadas do gênero em que costumamos enquadrar Criolo. Uma consequência dessa característica do repertório do *rapper* é a amplitude de canções que investem na passionalização, tendo como efeito uma figurativização que não chega ao recrudescimento da figurativização (TATIT, 2010).

A figurativização do *rap* articula-se ao recorte e à colagem, exercitando o processo de construção identitária dos povos da diáspora, pondo em evidência a impostura e a não aceitação de uma imagem monolítica e tácita de modernidade ou de identidade nacional:

Aliás, o sample (fragmento de uma música incorporado em outra), mais que um recurso para a composição musical é a materialização modelar afrorrizomática, uma vez que, por mais que se identifique de que canção ele foi extraído, ao ser desterritorializado e reterritorializado, retorna em diferença pertencendo à rede que conecta a outros referentes. (FREITAS, 2016, p. 223)

Canções como “Mariô”, “Fio de prumo (Padê Onã)” e “Convoque seu Buda”, de Criolo, e “Mãe”, “Mufete”, “Mandume” e “Ubuntu Fristili”, de Emicida, são alguns exemplos de trabalhos que colocam em intercâmbio territorialidades múltiplas a partir das referências do universo mítico, religioso e cultural africano e afrobrasileiro, sampleando-as com elementos do cinema hollywoodiano, da filosofia ocidental, dos quadrinhos, das telenovelas etc., negando o reducionismo classificatório e inferiorizante que foi imposto aos povos da diáspora:

A diáspora abala a perspectiva essencializante de unanimidade racial e de tratamento dos negros como se fossem exatamente idênticos, questionando os modelos de classificação que foram usados para os africanos e os afrodescendentes durante a colonização e também

*após este período, já que ela afeta uma ideia de origem e de identidade únicas, compreendendo o homem e a mulher negros como seres complexos, constituídos de múltiplas raízes, de matrizes diversas e fragmentadas. A África plural encenada aqui é **devir** e não mais essência ontológica ou signo de um desejo inócuo de retorno do mesmo.* (FREITAS, 2016, p. 222, grifo do autor)

O rapper, usando o corpo do texto como corpo da sua história e de seu país, passa a ser um *bricoleur*, um articulador de cacos, que fabrica com o que encontra disponível. A distinção do poeta *bricoleur* para o poeta arquiteto ou engenheiro, traçada por Jacques Derrida a partir do pensamento de Claude Lévi-Strauss, está no campo da metafísica: o poeta-engenheiro, com seu edifício-texto levantado, imobiliza sua construção na rigidez do completo, do construído e inamovível:

Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica [...]. (DERRIDA, 2005, p. 239)

Da edificação dura e cuidadosamente montada, passa-se aos encaixes frouxos e disformes de um fazer desprentensioso e, ao mesmo tempo, estratégico, em que a suposta leveza que o acompanha expõe os limites da linguagem poética:

[...] o autor [segundo José Luis Borges] é um bricoleur mais do que um engenheiro, de acordo com a oposição que traça Claude Lévi-Strauss em La Pensée Sauvage (O Pensamento Selvagem). E Marllamé, por sua vez, dizia: “Comparado ao engenheiro, eu me torno, imediatamente, secundário”. Bricoleur, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. (COMPAGNON, 1996, p. 39)

Portanto, o rapper tangencia a realidade vivenciada a partir do recorte de elementos da sociedade de consumo, do universo da criminalidade e fragmentos de outras canções. Esse movimento de recorte, apropriação e colagem é uma forma de colher as ruínas ou, “à força”, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que historicamente foram alijados de bens de consumo e de produção e, em alguns momentos, tornando-se eles mesmos esses bens.

O trabalho conjunto entre MC e DJ se manifesta na

canção de *rap* a partir da colagem. O DJ exibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, mas uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (GIUMBELLI, 2008, p. 321). E vale frisar que, com o avanço tecnológico deste último século, mais e mais pessoas passam a montar, em suas próprias casas, seus estúdios, o que é facilitado pela redução de custos, pela gama de equipamentos disponíveis no mercado e pelo aumento da qualidade destes.

Com isso, podemos utilizar a categoria “autoprodução” apresentada por Tatiana Bacal (apud GIUMBELLI, 2008) para aqueles que têm seu computador como material de criação, sendo esta categoria uma ação, pelo fato de se considerar todo o processo parte da produção musical, e não uma divisão hierárquica entre composição e produção; não é mais um produtor musical trabalhando em cima de canções ou músicas já estruturadas, mas é ele, ao mesmo tempo, quem capitaneia a composição, a mixagem e a produção.

A mixagem – que vem de mix, mistura – entre diversos

fragmentos de sons, cenas e versos dissemina as referências, criando outras além daquelas trazidas da canção da qual saiu o verso enxertado. Sendo o DJ e o MC um múltiplo em sua criação, no trabalho de citação, é como um cirurgião esteta, conforme a analogia feita por Compagnon (1996), em que “[...] a citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente [...]” (p. 37-38). *Samples*, versos e visões se articulam para dar forma a um corpo cuja completude é negada: o *rap* carrega diversas possibilidades de modulações em cada trecho colado e pode, inclusive, ter em si depositados inúmeros trechos, de durações variadas.

Samplear é deslocar fragmentos e ressignificá-los, promover neles dobras – aberturas que se transformam em caminhos para, no *rap*, fazer parte dos corpos daqueles que compartilham desse gênero. A tradição oral, que não se documenta e que se fortalece nas suas intermináveis dobras em cada recontar, confronta a força padronizadora e scriptocêntrica das instituições, da tradição e da história para invocar sua força entoativa, seu discurso que se incorpora na fala, no ritmo e na poesia.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias

bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. (KI-ZERBO apud FREITAS, 2016, p. 40)

Partindo para a análise de canções, em “Chuva Ácida”, de Criolo, vemos a tematização como procedimento preponderante no *rap*, como forma de incorporar à canção o ataque discursivo que é próprio desse gênero musical. Os golpes discursivos associados às questões ambientais associam-se às cenas apresentadas nas letras, destacando o peso dos verbos e de suas cargas semânticas voltadas a ações. A seguir, a letra completa da canção, para que possamos analisá-la.

*Peixes mutantes invadindo o congresso
Vomitando poluentes com o logotipo impresso
BR, quem é do mangue não esquece
As vítimas perecem, as famílias enlouquecem
O caranguejo gigante decepando seus corpos
Aniquilar suas famílias, jogá-las aos corvos
Garças bizarras movidas a óleo, sem dó e sem dor*

*Bicando seus olhos, sobrevoando em campos
Uma seleção de mortos, pensamentos mórbidos (não)
Realidade, carne e ossos
Enquanto ser humano eu vou destruindo o que posso
O elevador aqui só desce, o demônio é meu sócio*

*Abriram (uuh) a caixa de pandora
Saimon diz: Saiam agora!
A chuva espalhando, todos os mares
Ai ai, uiui (uiuiuiui), ai como isso arde
É bateria de celular, césio, similares
A peste invisível maculando os ares
Mercúrio nos rios, diesel nos mares
O solo estéril, é já fizeram sua parte
Uuh ó e salvem o planeta
É papelzinho de bala no chão tio é muita treta
O sádico monstro está à frente
Sai do círculo vicioso e recicla sua mente (vamo estudar pô!)
Minha rima é voraz, árdua e quente
O crioulo aqui é doido e os planos são dementes
E o futuro é num piscar de olhos, cê tá sabendo?
Fulano ali tá derretendo*

*Eles ficam assim, olhando pra mim
Terceiro setor, vem que tem dindim*

*Vendem a ideia de que são legais
Nadar de costas vai jacaré abraça!*

*Num universo de horrores, tuberculose
Câncer, tumores, chagas que a prata não repara
Vidas cujo respeito não viram nada
O homem sendo a imagem da besta
Crack é fichinha, estão destruindo o planeta
Em breve nascerão vacas sem tetas
Nos cafezais, milharais, a praga dominando a colheita
A água que é pouca sumirá totalmente
Suas sacolas de dinheiro
Não comprarão só copo de aguardente
Porque destruíram a cana que adoça os doces
Que adoça o amargo da vida
Olhar em volta e ver tanta burrice reunida
Vamos parar com isso
Aprender sobre a coleta seletiva de lixo
Arqueólogos, geólogos, antropólogos (aah)
Façam parte dos nossos
Respeito e instrução ao povo
Para dizerem sim eu posso, sim eu posso, hoy, sim eu
posso
Senhores do orgulho
Abutres comerão suas tripas no entulho
As nuvens vão se formando, as gotas deteriorando*

*São as pernas quentes da morte aos poucos
Aos poucos, aos poucos nos carregando*

*Eles ficam assim, olhando pra mim
Terceiro setor, vem que tem dindim
Vendem a ideia de que são legais
Nadar de costas vai jacaré abraça!*
(CRIOLO, 2016)

Na versão de 2016 do álbum *Ainda Há Tempo*, a canção inicia com uma voz feminina, pedindo justiça, fazendo menção ao desastre em Mariana e reforçando a atualidade e a urgência envolvendo a degradação do meio ambiente. Após essa fala, é dado início à parte instrumental, que apresenta poucos elementos e poucas variações melódicas, o que demonstra uma linha mais *old school* de Criolo nessa canção. Isso fica evidente também na pouca variação de altura³ ao longo da canção: é possível verificar que a pouca variação na altura serve para destacar as sílabas tônicas e, consequentemente, o *beat* da canção, já que algumas dessas variações se encontram nas sílabas fortes. Com esse recurso, a articulação entre ritmo, poesia e mensagem é contundente, pelo fato de a figurativização no canto falado

³ Segundo Bohumil Med (1996), a altura é “determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som.” É importante não confundirmos o conceito de altura em teoria musical com volume, o que comumente é feito.

estar ligada ao discurso de protesto, já anunciado no *sample* que abre a canção.

Articulada a essa característica referente à altura, predomina na canção a tematização, que se evidencia na segmentação promovida pelas consoantes. A abordagem da letra, já anunciada em seu título, reforça a “secura” e o impacto que a tematização apresenta, o que é explicitado pelo enunciador em “Minha rima é voraz, árdua e quente”, adjetivos distanciados de um campo semântico ligado à leveza ou suavidade. Ainda que no refrão tenhamos uma maior variação de altura e um certo prolongamento das vogais, tais estratégias trabalham em função da tematização predominante na canção, inclusive trazendo uma perspectiva que é ao mesmo tempo do enunciador, mas também colocada como se outro sujeito estivesse sendo o enunciador.

Tal aspecto pode ser observado pelo fato de o refrão ter a voz de Criolo alternada com *backing vocals* e, no primeiro verso do refrão, termos a indicação de que há um grupo que julga esse eu lírico. O refrão incorpora a voz coletiva que entoia o enfrentamento a um modo de o capitalismo se desenvolver dando continuidade à destruição do meio ambiente, porém mascarando essa prática com o discurso da sustentabilidade, como é percebido em “Terceiro setor, vem que tem dindim”. O uso de uma estrutura com traços de passionalização e com variações de alturas um pouco mais frequentes fazem com que essa voz individual do eu lírico seja

escutada junto a outras, como um coro.

Na segunda parte da canção, percebe-se uma aproximação ainda maior da fala cotidiana na entoação de Criolo, iniciada no verso “Nos cafezais, milharais, a praga dominando a colheita”. Além de um maior distanciamento do uso das rimas para a articulação entre versos, há um distanciamento da associação entre ritmo e métrica, o que provoca um destaque ainda maior na mensagem que é trazida no trecho – a convocação para uma mudança de postura. O uso da tematização no *rap*, portanto, está vinculado ao quinto elemento do *hip hop*, ao conhecimento: na perspectiva mais tradicional do *rap*, o canto falado é uma estratégia para que a “mensagem” seja transmitida com mais clareza, além de estar mais apropriada às temáticas recorrentes nesse gênero musical, como o racismo, a desigualdade social e a violência policial, por exemplo.

Direcionando para a canção do outro rapper do *corpus*, na primeira parte da canção “Levanta e Anda”, de Emicida, destacada a seguir, também podemos perceber a tematização e a passionalização operando ambiências distintas na canção, ao mesmo tempo que reforçam o discurso presente na letra:

Era um cômodo, incômodo, sujo como dragão
[de komodo]
Úmido, eu homem da casa aos seis anos
Mofo no canto, todo, TV, engodo, pronto pro lodo

*Tímido, porra, somos reis, mano
Olhos são eletrodos, sério, topo, trombo corvos
Num cemitério de sonhos, graças a leis, planos
Troco de jogo, vendo roubos, pus a cabeça a
[prêmio*

*Ingênuo, colhi sorrisos e falei -- vamos!
É um novo tempo, momento pro novo, ao sabor
[do vento*

*Me movo pelo solo onde reinamos
Pondo pontos finais na dor, como Doril, Anador
Somos a luz do senhor, pode crer, tamo
Construindo, suponho não, creio, meto a mão
Em meio à escuridão, pronto, acertamos
Nosso sorriso sereno hoje é o veneno
Pra quem trouxe tanto ódio pr'onde deitamos*

*Quem costuma vir de onde eu sou
Às vezes não tem motivos pra seguir
Então levanta e anda
Mas eu sei que vai, que o sonho te traz
Coisas que te faz prosseguir
Levanta e anda
(EMICIDA, 2013)*

Seguindo a mesma estratégia presente em “Chuva Ácida”, de Criolo, a canção de Emicida possui uma modulação diferente quando comparamos o refrão com os demais

trechos. Na estrofe inicial, a articulação entre a recorrência do fonema /k/, consoantes explosivas e oclusivas e as vogais fechadas constroem a cena em que a voz que canta se insere. As vogais fechadas favorecem a estabilidade de altura nas sílabas e reforçam o impacto que as consoantes carregam, como podemos perceber logo no primeiro verso.

A figurativização ganha força com o trabalho dos fonemas consonantais, que se tornam batidas, golpes que marcam o corpo do sujeito enunciador e que ele, no vivido da canção, ressignifica e devolve, seja como um imperativo – “levanta e anda, vai!” –, seja como uma resposta a contrapelo do que o racismo e a história oficial brasileira impõem ao negro – “Somos reis, mano”. As batidas associadas à letra, como tapas na face da audiência, associadas ao imperativo “levanta e anda”, são realçadas a partir da tematização, que desenha a voz que canta a partir da figurativização de um sujeito que, a todo momento, está ciente da sua força e que, ao observar seu passado, tira dele forças para continuar.

O momento da passionalização, que fecha a canção, está também presente no verso “Somos maior, nos basta só sonhar, seguir”: o prolongamento das vogais, destacado pela presença do *rapper* Rael da Rima como convidado de Emicida, realça esse estado de alma que também é mensagem, também é conhecimento. Além desse verso, no refrão, também cantado por Rael, a passionalização está presente no prolongamento da vogal /i/ nas palavras “se-

guir” e “prosseguir”, articulados aos sentidos construídos pela letra, relacionados à postura ativa e de enfrentamento que os afrobrasileiros precisam carregar para enfrentar a sociedade brasileira.

A referência ao mito bíblico de Lázaro, sujeito dado como morto e que revive a partir da palavra de Jesus Cristo, é associada ao canto falado do *rap*, que, pela figurativização do afrobrasileiro que é, pela lógica socioeconômica brasileira, deixado para morrer, levanta e anda a partir do *rap*, ou seja, a partir da palavra (en)cantada, ressignifica sua história individual e coletiva, e a alternância entre tematização e passionalização permite o trânsito entre essa memória individual e ao mesmo tempo coletiva que perpassa o corpo afrobrasileiro, a partir dessa coletividade invocada pela voz que canta, presente, por exemplo, no “Somos reis, mano”.

A voz revive o passado histórico em que muitos africanos escravizados eram de famílias reais em suas nações, rasurando o passado que enclausura a imagem do africano ao escravo, e, ao mesmo tempo, com o vocativo “mano” – irmão –, constrói uma correspondência com aquele que escuta a canção e se vê na figurativização presente nela. E quando o refrão investe na passionalização, temos Emicida e Rael trabalhando com procedimentos diferentes para afetar esse corpo que escuta e se vê na canção.

A figurativização como forma de fazer o canto parecer natural, por meio desse jogo tensional entre passiona-

lização e tematização, estabelece uma verdade enunciativa, que é extremamente valorizada no contexto do *rap*: a “mensagem”, ou ainda, a crítica vinculada a um despertar de consciência deve estar incorporada à canção, portanto, forma e conteúdo, dicotomias tão questionadas na contemporaneidade, mais uma vez se dissolvem nesse terreno da palavra poética e cantada, em que o “como dizer” está intimamente vinculado ao “o que dizer”.

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc. (TATIT, 2012, p. 25)

Entender o papel político da arte é considerar uma forma diferente de trabalho com a linguagem, como, no caso do *rap*, é a linguagem lírica e musical. Pensando o contexto musical brasileiro e reiterando nossa concepção de pensar a canção brasileira como um campo propício para discussões teóricas sobre a lírica contemporânea, trazemos a se-

guinte afirmação de Santuza Cambraia Naves, acerca dos anos 60 no Brasil:

[...] a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo. (NAVES, 2010, p. 19)

A partir das afirmações de Santuza Naves, destacamos o papel de artistas como Criolo e Emicida não apenas no contexto do *hip hop*, mas no cenário da canção popular urbana brasileira, por conseguinte, o modo como os artistas constroem suas obras está relacionado a uma compreensão multifacetada do Brasil, que desloca e rasura discursos para fazer do *rap* uma possibilidade de fala e de ação dos afrobrasileiros. O recorte e a colagem, desorganizam as tradições para organizar sujeitos que, pela canção, impõem-se de modo afirmativo, fazendo do *flow* um processo

ético e estético.

Criolo e Emicida apresentam em suas canções possibilidades de fazer do espaço artístico o terreno da diferença, de fazer da impostura um modo de rasurar discursos tradicionais e vozes hegemônicas, é a lição que a história monumental não é capaz de ensinar. Educar pelo sentimento e pelas alteridades – e não pela doxa, pelo modelo, pelo fechamento. Esse não-fechamento se manifesta no processo de composição, em que MCs e DJs, como farejadores de sonoridades, exercitam a multiplicidade a partir da performatização de identidades múltiplas no *rap*, confrontando as origens que categorizam e enquadram a imagem do afro-brasileiro em representações cristalizadas. Desse modo, em lugar dos discursos tradicionais que invisibilizaram ou impuseram sobre o corpo negro a marca do inferior, o *rap* produz devires para esse corpo e para a sociedade brasileira pela via do múltiplo, registrando a sua marca a música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Tereza Virginia. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 316-325.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé*: ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Leituras sobre música popular*: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MUNIZ, Bruno Barboza. *Dub*: um estilo? Um gênero? Um vírus? Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2010. (Dissertação de Mestrado)

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira;

BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *O estilo que ninguém segura*. Mano é mano! boy é boy! boy é mano? mano é mano? Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do rap nacional. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, vol. 6, n. 2, São Paulo, p. 14–21, nov. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/esi>. Acesso em: 15 abr. 2017.

_____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2012.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIANNA, Hermano. *Filosofia do Dub*. Folha de São Paulo. Caderno Mais! São Paulo: 09 nov. 2003.

DISCOGRAFIA

CRIOLO. *Ainda Há Tempo*. 2016. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

Submissão: 04/02/2018

Aceite: 15/04/2018

A VIOLÊNCIA ATMOSFÉRICA NA LUANDA DE ONDJAKI

THE ATMOSPHERIC VIOLENCE IN LUANDA BY ONDJAKI

Antonio Eliano Juvencio da Silva¹

Sebastião Marques Cardoso²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142363

RESUMO: Este artigo propõe uma análise sobre a violência descrita por Fanon (1997) dentro de um romance do escritor angolano Ondjaki, intitulado *Os transparentes* (2013). Traçando um paralelo entre a Argélia colonial e a Luanda representada no romance. Em nosso aporte teórico aparecem nomes como Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall, Paulo Freire dentre outros.

ABSTRACT: This essay is about the atmospheric violence described by Fanon (1997) inserted in a novel by the angolan writer Ondjaki, entitled *Os transparentes* (2013). Tracing a parallel in between the Algeria and the Luanda represented in the novel. In our theoretical contribution appear names such as Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall, Paulo Frei-

¹ Mestrando em Texto literário, Cultura e Crítica. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UERN. Título da pesquisa: A existência subalterna: A metáfora da transparência em Ondjaki.

² Orientador. Professor pós-doutorado em literatura, pesquisador pós-colonial na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN).

re among others.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Literária; Pós-colonialismo; Literatura Africana de Língua Portuguesa; Ondjaki.

KEYWORDS: Literary Theory; Postcolonialism; African Literature of Portuguese Language; Ondjaki.

INTRODUÇÃO

Na obra *Os transparentes* (2013), Ondjaki recria a atual cidade de Luanda, na qual, assim como em outras grandes metrópoles, habitam todas as classes sociais, mostradas através de personagens que são substanciais para fazerem dessa trama uma representação das sociedades surgidas em meio a colonização.

Nessa cidade de trânsito rizomático – disputado por viaturas ministeriais, motos de fabricação chinesa, *candongos* do transporte coletivo que circulam em condições legais ou mesmo fora da legalidade e transeuntes – vivem as pessoas em pleno processo de “globalização contemporânea” (HALL, 2003, p. 59), onde há uma homogeneização das relações sociais. Ricos e pobres, funcionários do alto e baixo escalão do governo, cambistas e quitandei-ras dividem o mesmo ambiente e se relacionam mediante suas respectivas atribuições de poder. Ou seja, o espaço/ambiente, onde os personagens se movimentam, não está

mais separado entre colonos e colonizados de maneira estrita, como fora no tempo da colonização. Agora, eles estão dividindo o mesmo espaço, mas isso, se por um lado enfraquece a dicotomia colonizado/colonizador apontada por Fanon (1997), não retira, entretanto, as estratégias de opressão e de inferiorização do Outro, bem como as suas consequências psicológicas, tão bem observadas por ele. Desse modo, acreditamos que o Fanon (1997) pode ainda nos ajudar na compreensão da narrativa de Ondjaki, sobretudo na caracterização dos personagens.

Observamos relações salientadas acima entre as personagens para entendermos como se manifesta a violência atmosférica de que fala Fanon (1997). Uma vez que aqueles sujeitos que exercem o abuso de autoridade sobre seus subordinados, com efeito transferem para o outro a opressão que sofrem daqueles que detém maior poder que eles na esfera da sociedade.

As relações de poder determinam quem é superior e quem é inferior. No cenário colonial, nas extremidades opostas dessa relação estavam o colono branco e o colonizado negro. O movimento de pós-colonialismo perpassa questões que são observadas no interior das sociedades “descolonizadas”. Problemas como subdesenvolvimento, marginalização, relações de poder que antes eram sentidos na tensão entre colonizador e colonizado no período colonial, permanecem neste novo cenário, não mais de maneira binária como ocorria, mas sentidas nas relações entre os

próprios habitantes da nação vivendo a modernidade tardia, entre as classes sociais, ricos e pobres.

O anseio do domínio sobre o outro aparece em vários momentos dentro da obra, assim como a supervalorização daquilo que é da Europa e dos Estados Unidos. Desse modo, apontaremos alguma correlação entre a hegemonia anglo-americana no mundo e o poder de dominação, mas principalmente, buscaremos mostrar como esse desejo de dominar se manifesta no convívio dos próprios angolanos representados em *Os transparentes* (2013).

A utilização da teoria fanoniana neste trabalho se deve aos conceitos chaves elaborados por ele – que conheceu de perto a realidade que descreveremos no desenvolvimento deste artigo – nos saltaram aos olhos durante a leitura crítica do romance de Ondjaki. Sobre isso, vejamos:

Frantz Fanon pertence a uma geração que passou, por duas ou três vezes, pela provação do desastre e, através da experiência de fim do mundo que toda a catástrofe consigo acarreta, indivisamente, pela provação do mundo. Poderia ter facilmente podido contar-se entre as inúmeras vítimas da segunda guerra mundial em que participou com dezanove anos de idade; e nunca teria sido questão de Pele negra, máscaras brancas, nem d'Os Condenados da terra. Conheceu a colonização, a sua atmosfera sangrenta, a sua

estrutura de asilo, o seu quinhão de feridas, os seus modos de arruinar a relação com o corpo, a linguagem e a lei, os seus estados inauditos, a guerra da Argélia. (MBEMBE, 2003, p. 11)

Esse autor elaborou sua teoria em plena realidade, no contexto em que vivia, como salienta o teórico citado: “A África não é apenas o lugar a partir do qual Fanon pensa. É o próprio tema desse pensamento, bem como a sua matéria. E é à África que ele se dirige em primeiro lugar.” (MBEMBE, p. 15). Teoria essa que vem causando interpretações mundo a fora, principalmente por aludir sobre a libertação e o empoderamento do sujeito que foi e é oprimido. A influência de Fanon reverbera de maneira nítida nos conflitos de libertação em que África lutou contra a dominação portuguesa. As teses de Julius Nyerere (1977) sobre o “socialismo africano” por seus aspectos comunaisistas e aldeãos “são uma resposta indirecta a *Os condenados da terra*.” (MBEMBE, p. 15). O mesmo aconteceria nas lutas contra o *Apartheid* na África do Sul.

Na América, por sua vez, a influência de Fanon, pesa sobre os estudos pós-colônias. A crítica literária tem uma nova abordagem a partir de Fanon: “O texto fanoniano torna-se uma das passagens obrigatórias das novas viagens planetárias da crítica contemporânea, o interlocutor privilegiado que se relê, se refuta ou se completa.” (MBEMBE, p. 17). Desenvolve-se, então, uma crítica na literatura que

reflete questões identitárias ligadas às minorias sociais, que poderá nos auxiliar, inclusive, no entendimento das relações de classes sociais. Nesse sentido, aproveitaremos as reflexões de Fanon (1997) para entender comportamentos e atitudes sociais dos personagens de Ondjaki, ou seja, como um instrumento aplicado à teoria literária. A partir disso, vamos tentar compreender melhor os procedimentos narrativos e o perfil psicológico dos personagens. Iremos, sobretudo, tratar das relações de poder e de opressão entre eles. Em certos momentos, tais relações chegam a configurar agressões físicas e psicológicas, semelhantes às descritas por Fanon (1997).

DA VIOLÊNCIA VELADA DO OPRESSOR À VIOLÊNCIA EXPOSTA DO OPRIMIDO

*Maria não amava João,
Apenas idolatrava seus pés escuros.
Quando João morreu,
assassinado pela PM,
Maria guardou todos os seus sapatos.*

Lívia Natália (2015)

O cenário em que acontece a história de Ondjaki tem características diferentes da Argélia colonial que lutava pela independência, na qual, Fanon trabalhou em uma das alas

do hospital psiquiátrico do exército francês e presenciou os fenômenos que o levaram a escrever *Os condenados da terra*, em 1961. Tinha-se, naquele momento, o homem nativo impedido de encontrar-se em seu próprio ambiente, ocupado pelo colono que tornava a existência colonial hostil. Nesse livro, Fanon (1997) é radical e categórico: o colonizado deve estar preparado para a violência. A liberdade deve ser buscada, conquistada e tomada. Com efeito, não pode ser pacificamente oferecida pelo senhor, se assim fosse, não haveria libertação, mas sim alienação. Para Bhabha (1998, p. 70), Fanon representa um pensamento que só conduz à luz após uma imersão na obscuridade, para depois haver a elevação do homem. Ao sentir o choque entre colono e colonizado na Argélia francesa, o psiquiatra martinicano pede demissão do cargo à França alegando que:

Se a psiquiatria é a técnica médica que tem como meta permitir que o homem não se sinta mais um estrangeiro em seu ambiente, devo a mim mesmo a afirmação de que o árabe, permanentemente estrangeiro em seu próprio país, vive em um estado de absoluta despersonalização... A estrutura social existente na Argélia era hostil a qualquer tentativa de conduzir o indivíduo de volta ao seu devido lugar. (FANON apud BHA-BHA, 1998, p. 71)

Fanon viu que o aprisionamento dos pacientes não era apenas em seus transtornos psicológicos, mas estavam presos na condição subumana de colonizados e ao mito da supremacia racial do colonizador que os violentavam, tanto na identidade quanto no corpo. Torturas, mortes e autoritarismo faziam parte do cotidiano da guerra pela libertação. A essa altura, o “exibicionismo” (FANON, 1997, p. 40) do colono, que a todo o momento se dedica em mostrar sua superioridade, faz com que colonizado seja atravessado pela alienação que o torna escravo em sua própria terra.

A Angola de Ondjaki configura uma situação bem diferente. Apesar de se tratar de um país que também sofreu com longos períodos de guerra pela independência – e posterior a ela – *Os transparentes* (2013) nos traz uma sociedade pós-colonial diversa. Não temos aqui a divisão binária entre o colonizador e colonizado, e sim, essa relação dissolvida na comunidade que é composta por ricos e pobres. Moradores de um prédio antigo no centro da cidade de Luanda dividem suas histórias. Cada qual com seu dilema, que causa os efeitos dramáticos do romance. Na trama, Luanda é cenário de um projeto audacioso de exploração do petróleo, que compromete a segurança dos moradores do prédio, já que o solo é furado sob eles. Há também uma constante falta de água nas torneiras, mas nunca nas infiltrações misteriosas do edifício com a entrada sempre alagada. As diferenças de classes sociais são muito bem delimitadas na obra, o que nos leva a fazer um paralelo entre a ficção de

Ondjaki e a realidade testemunhada por Fanon.

Apesar de Fanon falar do contexto argelino, as reflexões desse teórico transcendem o local, servindo de instrumento teórico para pensar toda a colonização em África. Enquanto a situação da Argélia francesa demarcava claramente quem era quem, e apontava para necessidade do confronto entre o opressor e o oprimido, na Luanda literária, essa dicotomia é diluída na “hibridização” (BHA-BHA, 1998, p. 311). Assim como diz o seguinte trecho: “o pós-colonial funde histórias, temporalidades e formações distintas” (HALL, 2003, p. 96). Ora! Outrora, as linhas que separavam as duas partes do movimento colonial eram relativamente simples de serem traçadas. Isso não significa que não há diferenças ou binarismos na sociedade representada em *Os transparentes* (2013). Há! Fanon desenvolveu um livro sobre um determinado momento da história, mas podemos usá-lo para entendermos outras épocas de características diversas, adaptando suas conceituações e categorias. A primeira analogia que deve ficar clara aqui diz respeito à transferência semântica que faremos dos termos “colonizador” e “colonizado” em nossas análises. Ou seja, os sentidos que têm essas palavras dentro do cenário colonial serão atribuídos ao binarismo representado na Luanda pós-colonial por termos como “pobre”, “rico”, “dominador”, “dominado”, “opressor”, “oprimido” e assim por diante. Logo, “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (SAID,

2011, p. 39). Assim seja, de modo que vestimos o presente com as roupas do passado e elas cabem muito bem.

O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 2011, p. 39)

A força desse comentário está no êxito de muitas vezes, através da história, o homem obter respostas para questões atuais. A história nos ajuda a não repetir erros ou pelo menos identificá-los. Em *Os transparentes* (2013) existem os dominantes e subalternos mesmo dentro da própria comunidade. A metáfora da transparência, por exemplo, diz respeito aos personagens que representam os pobres que são a todo o momento humilhados ou agredidos pelos poderosos.

– camarada Ministro – o carteiro tocou o Ministro no braço que o sacudiu e retomou a marcha – só queria lhe entregar a carta, pode ser que esteja aqui.

o Carteiro seguia o Ministro em direção ao carro, falando e revisando o seu saco, o GuardaAsCostas surgiu veloz e, mesmo tendo antes aberto a

porta ao Ministro, aplicou ao Carteiro uma queda tão rápida que as crianças não conseguiram mais tarde repeti-la em teatro de imitação – fica aí quieto até o carro começar a não ser mais visto, tas a entender? – falou o GuardaAs-Costas enquanto aplicava uma forte bofetada na face do já estável Carteiro (ONDJAKI, 2013, p. 37)

Na cena acima, observamos a agressão sofrida pelo personagem Carteiro. A violência parte do motorista do Ministro, mas assim como diz outro personagem que testemunhava, o funcionário age com pleno consentimento do seu superior [falaremos mais tarde sobre os guarda-costas dentro da obra]. A questão aqui, é que o exemplo do Carteiro, representa a maneira como ocorre a opressão dentro do romance.

O Carteiro inferiorizado se dirige ao Ministro, durante um encontro casual na rua, para falar-lhe da difícil condição de trabalho em que se encontra, tendo que percorrer longas distâncias caminhando, para realizar sua função, e solicita através de cartas, que distribui entre todas aquelas pessoas que poderiam de alguma maneira ajudá-lo, a aquisição de um transporte motorizado para o seu serviço. Em lugar de alguma atenção por parte do Ministro do governo de Angola, recebe a violência gratuita e é humilhado perante todos os que presenciam.

Avançando um pouco mais dentro do romance, nos deparamos com SantosPrancha, o Assessor do Ministro. Esse personagem demonstra um desejo nítido de ser superior, e pratica essa superioridade sobre seus subordinados. Como é o caso da secretária DonaCreusa. Através dela, o Assessor exerce todo seu poder, humilhando-a para marcar a inferioridade dela perante, como ele mesmo diz, “um Assessor da minha categoria” (ONDJAKI, 2013, p. 102). No trecho a seguir, veremos o abuso de autoridade sobre o qual temos falado.

DonaCreusa, traga mais gelo por favor, já sabe que não gosto de ver este balde de gelo pela metade, não é assim? hum... não quero saber. mande alguém comprar... o quê? mas você acha que eu tenho verba pessoal para gelo do Ministério? faça-se cumprir, DonaCreusa, e não me aborreça o juízo, faça-se cumprir! – desligou o telefone, insatisfeito (ONDJAKI, 2013, p. 91)

Esse diálogo acontece no momento em que o Assessor está em reunião bebendo Whisky e aproveita a ocasião, porque para marcar sua superioridade em relação a outra pessoa é importante que haja testemunha, solicita gelo à secretária. Ela deve largar seja lá o que estiver fazendo ou mandar alguém comprar, com seu próprio dinheiro. Ao cumprir a tarefa, ela aparece e lemos isto:

DonaCreusa bateu à porta e entrou

– *DonaCreusa, stop! – o assessor SantosPrancha pousou o copo com violência – o que é isto?*

– *como assim, senhor Assessor?*

– *então você entra assim?*

– *eu bati à porta, senhor Assessor*

– *mas eu não respondi, pois eu estou aqui numa importantíssima reunião jornalística*

– *mas não pediu...?*

– *a senhora vai se retirar, bater à porta e aguardar calmamente*

– *sim, senhor Assessor – DonaCreusa retirou-se (ONDJAKI, 2013, p.92)*

Alguns segundos após:

DonaCreusa bateu à porta novamente

– *entre! – gritou SantosPrancha*

DonaCreusa abriu a porta devagar

– *vim trazer o gelo, senhor Assessor, posso entrar?*

– *já disse que sim, você está surda? (ONDJAKI, 2013, p. 92)*

O Assessor tem em si o mesmo desejo apontado por Fanon (1997, p. 40): o sonho do colonizado é se tornar colonizador. Para isso, supervaloriza aquilo que é de fora e

menospreza os seus compatriotas. Na leitura do romance, reparamos que SantosPrancha é um alpinista social, e iniciou sua escalada a partir da base da pirâmide, se tornando assessor no ministério devido a laços com o Ministro. Diante disso, ele rejeita tudo que é popular, assimilando a cultura do estrangeiro desde a linguagem que usa até comportamentos corriqueiros, como a maneira de se vestir e suas escolhas etílicas: depois da sua ascensão “mudou da cerveja para o whisky e ganhou o hábito de ralhar a sua secretária” (ONDJAKI, 2013, p. 102). Reparem nos diálogos acima, em que ele usa o termo *stop* para interromper a ação de DonaCreusa. Ao usar o inglês, o Assessor expressa sua paixão pelo estrangeiro. Aos Estados Unidos é dada uma supervalorização quando aparece na trama através de um cientista que está na cidade por ocasião da extração de petróleo. Nesse ponto, Ondjaki (2013) representa os Estados Unidos como o grande imperialista responsável pela exploração de outros países para obter o combustível tão precioso:

- *Aquele cientista americano, acho que já te falei dele uma vez... Raago, é um dos mais craques do petróleo, descoberto onde nem as baratas imaginam, foi ele que disse aos timorenses onde estava o precioso líquido*
- *a sério?*
- *sim. e aos são-tomenses, e todos os novos*

lençóis do Brasil foram detetados com base nas técnicas dele (ONDJAKI, 2013, p. 118)

Em Luanda de *Os transparentes* (2013), os fenômenos da natureza, como a exemplo do eclipse solar, têm as seguintes origens de acordo com o senso comum: “coisa de deus ou feitiço dos americanos” (ONDJAKI, 2013, p. 101). Em outro momento, quando o Assessor está estacionado em um local proibido no aeroporto à espera do cientista e é abordado por um guarda que pede para que ele deixe o carro em outro lugar, aparentemente mais distante do desembarque, ele responde: “– não! eu estou aqui à espera de um senhor também importante, um americano! você já viu americano ir a caminhar até o parque lá longe?” (ONDJAKI, 2013, p. 106). Percebam que a característica que SantosPrancha usa para garantir a importância do homem que espera é o fato desse ser americano.

Essa supervalorização é contrabalanceada pela genialidade do escritor, pois ele cria o cientista sendo negro, quebrando as expectativas daqueles que o esperavam ser um homem branco e de olhos azuis. O motorista do Assessor ao aguardá-lo sem conhecer, no portão de desembarque, via sair pessoas de diferentes cores e abordava os mais claros, mas esses eram mesmo angolanos. Na verdade, “o cientista era um jovem, negro, igual a tantos jovens angolanos, não fosse pela língua inglesa, pelo olhar suado e desesperado, nunca seria identificado pela sua verdadei-

ra nacionalidade” (ONDJAKI, 2013, p. 109). Outro guarda ao questionar novamente a parada do carro ministerial em local inapropriado, SantosPrancha usa novamente o argumento de estar transportando alguém muito importante “um cidadão americano, desses da américa mesmo” (ONDJAKI, 2013, p. 102), mas é imediatamente constrangido pelo senso comum racista que o guarda representa: “esse, com cara de malanjinho?!” (ONDJAKI, 2013, p. 102).

Aqui vemos que o mito da supremacia racial apontado por Fanon (2008, p. 66) em *Pele negra, máscaras brancas*, quando diz que o negro é “escravo de sua inferioridade”, faz com que a importância do cientista tão enfatizada pelo Assessor seja questionada pelo simples fato desse ser negro. Importância, essa, restaurada por se tratar de um negro americano, que pelo que nos aparenta aqui, é superior a um negro angolano. “A espécie dirigente é antes de tudo a que vem de fora, a que: não se parece com os autóctones, ‘os outros’.” (FANON, 1997, p. 30)

SantosPrancha almeja ser também, incontestavelmente, um sujeito importante vestindo algumas máscaras brancas. Em um desses momentos, ele expressa o quão refinado é, e esse refinamento se deve à maneira como se veste, que é o modo como se veste um europeu: “‘roxo fica-me bem, devo ter alguma veia francesa’, usava dizer o Assessor que era um homem de estilo” (ONDJAKI, 2013, p. 101). Vemos como os Estados Unidos e a Europa estão relacionados ao poder sobre o imaginário dos personagens,

identificados como dominadores e imperialistas. Enquanto na Angola e também no Brasil, os indivíduos aparecem com uma identidade fendida de maneira negativa.

Esses indivíduos anseiam se tornar colonizadores e para isso é preciso, de acordo com o mesmo teórico, passar pelo processo de “embranquecimento” (FANON, 2008, p. 36). Outro mecanismo para isso é a linguagem: aquele que quer assimilar a cultura do dominador, jamais usará termos que a massa popular, sobre a qual ele sente-se superior, usa. Quando sua secretária justifica o atraso a um chamado seu, dizendo que foi ao “banheiro”, o Assessor a repreende pelo uso da palavra de origem brasileira: “bom, tudo bem, mas não é preciso dizer ‘banheiro’, que isso são brasileirices da telenovela...” (ONDJAKI, 2013, p. 103).

Esse personagem se comporta como o estereótipo do “negro evoluído” (FANON, p. 40). Ele obteve instrução suficiente para acreditar que sua superioridade se dará no momento em que se aproximar daqueles que são tidos como superiores: os europeus; incluímos, também, os americanos. “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura. O antilhano que quer ser branco o será tanto mais na medida em que estiver assumindo o instrumento cultural que é a linguagem.” (Idem, p. 50). Santos Prancha tem pouco domínio da língua inglesa, mas comporta-se como se fosse um poliglota.

Outra personagem, a Clara, que também almeja a ascensão social e para isso se relaciona, extra conjugalmente,

com o Ministro, não tem nenhuma empatia pelos mais pobres, rejeitando os hábitos das pessoas do prédio em que mora, pois considera-se superior aos seus vizinhos. “tu farta de dizer que temos de mudar de prédio, não suporto este hábito dos caluandas – reclamou Clara – de grelhar peixe no corredor do prédio” (ONDJAKI, 2013, p. 119). É bastante claro que os moradores do prédio em questão são diferentes daqueles que Clara considera importantes, não é dos peixes grelhados que ela não gosta, mas sim dos próprios moradores.

O Ministro é o grande algoz de SantosPrancha, pois a sua superioridade é invalidada sempre que eles se encontram. O tratamento que o Ministro atribui ao Assessor é similar à maneira como esse último trata sua secretária: tão humilhante quanto. Essa violência é apenas transferida de acordo com as relações, como se fosse uma reação em cadeia.

Poucos instantes depois de humilhar DonaCreusa na presença do jornalista, o Assessor assume o lugar da secretária, inclusive na maneira de falar quando conversa via telefone com o Ministro, que lhe diz para ficar calado e o acusa de falar de mais:

- *sim, senhor Ministro*
- *acho bom. à tarde falamos*
- *com licença, senhor Ministro*
- *pode desligar*

- *não, pode desligar o senhor, senhor Ministro. faça o favor*
- *desliga essa merda, pá, tás a gozar*
- *desculpa, senhor Ministro, desligo já, com a devida licença* (ONDJAKI, 2013, p. 95)

O Assessor, em verdade, é aprisionado em sua inferioridade e é lembrado disso sempre que fala com o Ministro, aquele que é o seu superior. Por isso, surge em si uma cólera, uma tensão, que é aliviada no momento em que ele pratica a mesma violência com outra pessoa. Sobra para a secretária, pois o Assessor está disposto a “abandonar o seu papel de caça para tomar o de caçador” (FANON, 1997, p. 40). Não seria surpresa para nós, que a secretária, por ser tão perseguida pelo seu chefe, sonhasse também se tornar perseguidora. Isso, “porque o último recurso do colonizado é defender sua personalidade diante de seu congênere” (Idem, p. 40).

Lembramos agora o episódio descrito mais acima, em que o Carteiro foi agredido pelo motorista do Ministro. Na luta pela libertação da Argélia, Fanon (1997, p. 28) atribui ao soldado uma relevância que aqui substituiremos pela figura do segurança/motorista/guarda-costas. O exemplo do carteiro deixou bem claro a gratuidade da agressão, mas descreveremos outro, sobre o Cego que acompanha o Vendedor De Conchas até a casa do Ministro para vender conchas do mar a esposa desse. Protegendo o portão da casa, há vários

guardas que não perdem tempo para humilhá-los. O Cego, um senhor com idade avançada, pede um copo de água a um dos guardas, que responde prontamente: “não – falou o guarda – bebes água lá no mar onde vocês apanham as conchas – e saiu a rir” (ONDJAKI, 2013, p. 61). Depois de entrar na casa para chamar a esposa de seu chefe:

o guarda trazia na mão um garrafa de plástico, com água gelada, abriu vagarosamente e ficou a beber mirando as mínimas reações do Cego – sabe o que estou a fazer, mais velho? – falou depois
– hum, sei... – o cego murmurou – e você, sabe o que está a fazer com os outros? (ONDJAKI, 2013, p. 62)

O prazer do guarda está em salientar para o Cego o seu poder sobre ele. Negar a água e depois bebê-la, se deliciando não com o líquido, mas com a sede do outro, mostra o requinte de crueldade que está por trás do desejo do pequeno de ser grande, a ponto de humilhar um mais fraco. A humilhação é a forma que o guarda encontrou de agredir, pois a violência seria fisicamente se não existisse a deficiência do idoso, como diz o próprio guarda: “a tua sorte é que não posso dar bofa num mais-velho Cego, senão ias dançar bungula” (ONDJAKI, 2013, p. 60).

Para Fanon (1997), o colonizador, que aqui substitui-

ímos por aquele que está no topo da pirâmide social, representado pelo Ministro, vale-se da força bruta da polícia para praticar a violência mais direta. Em *Os transparentes* (2013), essa violência física fica a cabo dos guardas. Esses manifestam todo o poder do opressor sobre os mais humildes. Lá no livro de Fanon (1997) sobre a Argélia:

O gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contacto com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou explosões de napalan, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. (FANON, 1997, p. 28)

Do mesmo modo, os guardas do romance que lemos atuam. Como intermediários do poder do Ministro, de maneira até mais agressiva, por se tratar de uma violência física. O Carteiro sofreu com a violência velada do próprio Ministro que o negligenciou, tratando-o com desprezo e com a do segurança, através de um soco, que o levou ao chão. O Cego teria essa mesma sorte, não fosse por sua condição de idoso com deficiência visual, mas não deixou de ser humilhado. Algo que deve ficar enfatizado é que o guarda/soldado não é o detentor do poder, apenas o intermediário. Ele está no mesmo nível social que aquele a quem agride.

Comporta-se como uma espécie de capitão do mato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término da escrita desse trabalho, constatamos a validade do pensamento fanoniano para entendermos fenômenos ocorrentes na nossa contemporaneidade. Na Luan-da de *Os transparentes* (2013) existem formas veladas da violência escancarada que Fanon observou durante sua estadia na Argélia, sobre qual escreveu *Os condenados da terra* (1997).

Concluimos que os condenados são os transparentes. A população oprimida pelo seu governo, pelo assessor do governo, e pela máquina de guerra do governo. Esse mesmo povo, de tanto ser perseguido, também sonha perseguir. O soldado é alguém da comunidade, assim como são também os alpinistas sociais, apesar de julgarem-se superiores. Para não ser inferior, deve-se inferiorizar alguém. Assimila a violência do seu algoz e a usa contra os seus como uma maneira de restaurar sua dignidade, transformando o abuso de poder em uma reação em cadeia, em que um derruba o outro como uma maneira de se erguer. SantosPrancha, os guardas, Clara, talvez DonaCreusa são escravos de suas inferioridades e dos seus anseios pela ascensão. Emergir significa rejeitar a tudo que é da massa e valorizar tudo que é europeu ou americano.

Muda-se o cenário, mas as relações de subordinação,

interiorização e dominação que ocorriam no período colonial, assemelham-se com as que acontecem nas sociedades pós-coloniais. Nas quais, os ricos, brancos ou estrangeiros assumem o lugar do colonizador e em contrapartida, a parte mais vulnerável da sociedade sofre as mesmas violências que sofreram os nativos de terras que foram ocupadas à força outrora pelos europeus.

Ondjaki lida com os reflexos da violência do colonizador para com o colonizado. Através de metáforas, ele representa uma Luanda que emerge da condição colonial, mas que ainda conserva dicotomias na sua estrutura social, que são provenientes da dominação europeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1997.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. "Necropolitics". *Public Culture*, vol. 15, n. 1, 2003.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

Submissão: 16/01/2018

Aceite: 10/05/2018

**QUATRO MULHERES, QUATRO CANÇÕES: A
REPRESENTAÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO NA LÍRICA
DE CHICO BUARQUE**

**FOUR WOMEN, FOUR SONGS: THE REPRESENTATION OF
THE FEMININE STEREOTYPE IN CHICO BUARQUE'S POETRY**

Henrique Lima Araújo¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142641

RESUMO: O artigo busca analisar a representação do estereótipo feminino em quatro canções femininas da obra de Chico Buarque, levando em conta as letras das canções, os arranjos e as entoações. São elas: “Com açúcar, com afeito”; “Olhos nos olhos”; “Folhetim” e “Se eu soubesse”. Ao final, conclui-se que, embora a sociedade tenha mudado da primeira à última canção, a representação das mulheres seguiu-se semelhante.

ABSTRACT: The paper aims to analyze the representation of the feminine stereotype in four feminine songs of Chico Buarque's work, taking the lyrics into account, as well as the

¹ Graduado em Letras (UFRGS). Mestrando na UFRGS. Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e História da Literatura. Título da pesquisa: “O Desassossego Narrativo na Infância da Modernidade: o hipertexto no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa”.

arrangements and intonations. They are: “Com açúcar, com afeto”; “Olhos nos olhos”; “Folhetim” and “Se eu soubesse”. At the end, we argue that it is possible to highlight that, in spite of social changes from the first to the last song, the representation of women remained similar.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; feminino; estereótipo.

KEYWORDS: Chico Buarque; feminine; stereotype.

o longo dos seus cinquenta anos de carreira, Chico Buarque compôs ao todo, sozinho ou em parcerias, 328 canções.² Dessas, 31 são intituladas integral ou parcialmente com algum nome de mulher, outras 31 têm no título certa palavra que remete à figura feminina, como “ela”, “morena”, “mulher”, “menina”, e 55 canções são cantadas por uma voz feminina. Esse recorte totaliza um número de 103 canções,³ pouco mais de 30% de sua obra, número significativo e que justifica a importância do estudo

² Contagem a partir de WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: Todas as Letras e Reportagem Biográfica*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. O livro traz 311 letras de canções de Chico Buarque. Essas somadas às dez canções do álbum *Chico* (2011), e às sete canções inéditas do álbum *Caravanas* (2017), publicadas posteriormente, formam o corpus de 328 canções. Todos os excertos de canções reproduzidos doravante foram extraídos da mesma bibliografia.

³ A soma das partes não resulta no todo porque algumas canções fazem parte de mais de uma categoria.

dessa faceta buarqueana.

Diante desse panorama, minha proposta é analisar quatro de suas canções com eu-lírico feminino, sendo elas “Com Açúcar, Com Afeto” (1966), a primeira desse modelo, “Olhos nos Olhos” (1976), “Folhetim” (1977-1978) e “Se Eu Soubesse”, a última, publicada no álbum *Chico* (2011), percebendo as mudanças na sociedade e no papel da mulher ao decorrer dos anos e ressaltando a presença de um estereótipo feminino nas vozes das canções.

SOU DESSAS MULHERES QUE SÓ DIZEM SIM

“Com Açúcar, Com Afeto” é uma canção feita em 1966 por encomenda de Nara Leão, “que adorava cantar músicas onde a mulher fica em casa, chorosa, e o marido na rua, farreando” (HOMEM, 2009, p.38). A gravação de Nara é a original, mas analisarei abaixo a versão de Fernanda Takai para o álbum *Luz Negra* (2009).

No início da canção, há um arranjo instrumental feito por uma guitarra, um baixo elétrico, um piano e, logo depois, uma bateria, que, juntos, dão a ideia de batidas de relógio. O tédio da mulher esperando em casa o marido que está na rua já é visto antes mesmo da letra entoada. A voz melíflua de Fernanda Takai, que encontra os agudos mais facilmente, ajuda na interpretação da canção, pois reforça o tom de uma mulher delicada, doce e passiva às vontades do marido.

A forma arrastada que Takai entoa os primeiros versos também parece proposital: é como se há horas a mulher já estivesse cantando aquilo, se lamentando sozinha em casa. A música soa então como um desabafo, um lamento, uma desesperança. Ao longo da canção, o ritmo parece ir num lento crescente, até os versos “Vai bater um samba antigo/Pra você rememorar”. Nesse momento, da segunda para a terceira estrofe, há a maior pausa da entoação, restando apenas o arranjo instrumental novamente. Porém, dessa vez, as batidas do relógio são mais rápidas, amalgamando a ideia de um coração que bate acelerado, ansioso: o marido está chegando em casa.

Dessa forma, todo aquele lamento inicial é esquecido. Nos três últimos versos da canção: “Logo vou esquentar seu prato/Dou um beijo em seu retrato/E abro os meus braços pra você”, a felicidade está contida na melodia e na voz de Takai. Uma felicidade que, como qualquer apogeu, é o ponto mais alto, mas também o início da queda, já que o *happy end* dura apenas até o raiar do novo dia, quando o marido sai de casa novamente. Como a canção é encerrada no jantar e não no início do dia seguinte, a letra não fecha o ciclo presente em qualquer cotidiano, oferecendo uma ideia enganosa de uma narrativa que parte da tristeza rumo à felicidade, quando, na verdade, sua estrutura é cíclica.

Além disso, um verso chama a atenção: “Qual o quê”, repetido quatro vezes e expressando quatro momentos dis-

tintos da mulher na canção – recurso usado seguidamente na lírica de Chico Buarque. O verso em si já se destaca, pois significa uma exclamada desconfiança, espécie de inversão dos versos anteriores que costura os diversos momentos da canção, pois na primeira ocasião, logo no início da canção, nos versos: “Com açúcar, com afeto/Fiz seu doce predileto/Pra você parar em casa”, nota-se o esforço feminino de parar esse homem no ambiente doméstico, agradando-o com carinho e com doces, mesmo sabendo que é tudo em vão.

Na segunda ocorrência aparece depois de: “Você diz que é operário/Sai em busca do salário/Pra poder me sustentar”, isto é, o eu lírico feminino sabe que ele não sai em busca do salário e que, mesmo se saísse, não seria para sustentá-la. O terceiro momento vem depois de “Quando a noite enfim lhe cansa/Você vem feito criança/Pra chorar o meu perdão”. Aqui, surge uma faísca de revolta, um cansaço de todos os dias dar suporte ao marido, que repetirá tudo no dia seguinte, mas que chorará infantilmente ao final. É o momento que ela quer ser forte com o marido, mas sua vontade não chega a ser concretizada.

A quarta e última vez em que o verso aparece é depois de “E ao lhe ver assim cansado/Maltrapilho e maltratado/Ainda quis me aborrecer”; aqui a mulher nem aceita o aborrecimento, ela cuidará do marido feliz, sem qualquer espécie de transtorno.

Em uma primeira leitura, pode parecer que a atitude

da mulher esteja a serviço de contrariar seu marido, porém, em uma outra, mais atenta, quando a entoação é levada em conta, fica evidente a presença de uma certa e genuína felicidade. Uma alegria em que cabe a rebeldia e a submissão de alguém que polvilha com açúcar os passos seguintes do marido, sempre previstos acertadamente: “Sei que alguém vai sentar junto”, “Você vai querer cantar”.

Ao refletir sobre o papel feminino nas canções de Chico, Adélia Bezerra de Meneses afirma: “Excluída da esfera da produção, alijada do mundo do poder: eis o lugar social da mulher na sociedade patriarcal” (MENESES, 2000, p. 45). Restrita ao ambiente doméstico e à espera do marido, a mulher de “Com Açúcar, com Afeto” faz parte de uma sociedade patriarcal, mesmo em meio à década de 1960, quando os movimentos contraculturais ganham força no mundo, entre eles o feminista. Acompanhando essas transformações como membro da elite cultural brasileira, Chico parece cantar uma geração anterior a sua e não o contexto histórico agitado em que ele está inserido.

Dez anos depois, Chico compõe “Olhos nos Olhos” e envia para Maria Bethânia, que a grava e torna sua versão definitiva.⁴ Das quatro mulheres analisadas no ensaio, a mulher de “Olhos nos Olhos” é a única que sofre uma transformação profunda ao longo da canção. Isso a coloca na categoria dos personagens esféricos – em oposição aos

⁴ A versão analisada está no álbum *Pássaro Proibido* (1976), de Maria Bethânia.

personagens lineares (CANDIDO, 1968, p. 98) – e, consequentemente, nos mais interessantes. Em contraponto, a melodia parece ser linear, pois não há grandes variações entre graves e agudos. A música toda é feita num equilíbrio que remete à tranquilidade do eu cancional. O arranjo da voz e o instrumental, associados, conseguem traduzir a calma presente nessa mulher.

As palavras “quero ver”, repetidas três vezes ilustram muito bem a questão da alteridade: o esforço dessa mulher não é ficar bem, mas fazer o outro perceber esse estado, que só então é legitimado: “quero ver o que você diz/Quero ver como suporta me ver tão feliz”. O eu lírico feminino, embora calmo e satisfeito com sua condição, não está de todo desintegrado da figura masculina. Nessa canção, a impossibilidade de falar do feminino sem falar do masculino e vice-versa se acentua. Nas entrelinhas, resta o desejo da mulher mostrar-se autossuficiente, ao contrário do homem, a quem ela seria fundamental. E, através disso, ela parece rebaixar deliberadamente seu interlocutor: “Quantos homens me amaram/Bem mais e melhor que você”.

No entanto, o curioso é que a expressão “Olhos nos Olhos” dá a ideia de igualdade, de equivalência. Os dois – homem e mulher – estão no mesmo nível, olhos nos olhos. O que leva à reflexão: será que a equivalência entre gêneros só é conquistada de fato quando a mulher rebaixa o homem para perto de si, definindo-se automaticamente como inferior? Certamente essa é uma questão mais longa

e que abarca diversos campos artísticos e teóricos, mas no cancionero de Chico parece que a resposta é sim. Ou a mulher é inferior ou ela é igual, com o homem deslocado para baixo.

Apesar de serem apenas dez anos que separam “Com Açúcar, Com Afeto” de “Olhos nos Olhos”, muitas coisas aconteceram no mundo, de modo que são duas sociedades bastante distintas. Principalmente em 1968, ano que contou com uma onda de movimentos feministas ao redor do mundo, entre eles a “Queima de Sutiãs”, ocorrida nos Estados Unidos. As mulheres reivindicavam direitos iguais, liberdade de expressão e autonomia. Ou seja, quando Chico compõe “Olhos nos Olhos” parece estar mais afinado com essa agitação da época do que quando escreve “Com Açúcar, Com Afeto”, mesmo com os problemas já expostos anteriormente.

A terceira canção selecionada, “Folhetim”, foi composta entre 1977 e 1978 especialmente para a peça *Ópera do malandro*. A versão mais reconhecida segue sendo a original, na voz de Gal Costa.⁵

Assim como em “Com Açúcar, Com Afeto”, o arranjo instrumental também chama a atenção. As variações tanto da força quanto do volume do saxofone aproximam-se da fala. Quando o instrumento atinge notas mais agudas, a fala feminina transforma-se em súplicas, em gritos, como

⁵ Presente no álbum *Meu Nome é Gal* (1988), de Gal Costa.

afirma Luiz Tatit: “Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico pôde [...] conceber contornos já em si sugestivos para o canto: melodias que pedem para dizer alguma coisa.” (TATIT, 2002, p. 234)

Diferentemente de “Olhos nos Olhos”, aqui há uma grande extensão melódica: Gal atinge notas muito agudas já no verso “Por uma coisa à toa” e volta logo em seguida às notas mais graves. E a diferença parece ser justificada: se, em “Olhos nos Olhos”, a mulher estava calma, pacífica, serena, em “Folhetim”, ela se mostra agitada, inquieta. Esse estado de espírito está presente tanto no arranjo instrumental, desde os “apelos” iniciais, quanto na letra e até mesmo na interpretação de Gal, que acentuam uma determinada pressa.

Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 77) afirma que “é com ‘Folhetim’ que se evidencia a relação de poder que está à base do fenômeno da prostituição”. Prefiro não afirmar como a autora que essa mulher é prostituta, mas que *pode vir a ser* uma. Mesmo com um papel social diferente, que, conseqüentemente, influencia no discurso dessa mulher, busco mostrar que, o fato é que sendo uma prostituta ou não, isso não difere a visão estereotipada presente: a mulher que só diz sim em troca de qualquer coisa.

Também há a dissimulação, que é colocada como um atributo próprio às mulheres desde a Capitu de Machado de Assis, como se fosse inerente à feminilidade: nasceu mulher,

nasceu dissimulada⁶. A música toda é um jogo dela ludibriar o homem, potencializando-se nos versos “E te farei, vaidoso, supor/Que és o maior e que me possuis”. Além disso, essa mulher também se mostra ambígua, pois, embora seja tão decidida em suas atitudes, não tem grandes pretensões:

*Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim*

*E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
(grifos meus)*

Reflexo de sua condição de oprimida socialmente, ela parece ter um horizonte de desejo restrito, que a faz querer tão pouco. Ela não quer nenhuma joia, pode ser qualquer bijuteria, qualquer pedra falsa; a valsa nem precisa ser real, pode ser só em sonho; o cetim também não precisa ser

⁶ Essa representação será uma constante na obra de Chico: enquanto as mulheres são dissimuladas, mentirosas e interesseiras, os homens são violentos, rudes e fortes. O exemplo mais representativo dessa dicotomia é a canção “Se eu fosse teu patrão” (1983), que possui uma voz masculina e uma feminina.

uma vestimenta completa, com um corte ela já se satisfaz. Nem mesmo suas atitudes são inteiras: ela diz *meias* verdades, à *meia* luz. É uma mulher incompleta e que conhece apenas sua realidade vil.

Isso faz pensar se toda essa dissimulação é genuína. A mulher de “Folhetim”, embora descarte o homem tão logo acaba a noite de amor, parece chorar depois, quando está sozinha. Ela não é bem resolvida como a mulher de “Olhos nos Olhos”. A impressão é a de que sua felicidade é completa apenas quando ela está acompanhada de um homem – por isso que ela aceita tudo tão facilmente. Característica de dependência ampliada no verso “Sou dessas mulheres que só dizem sim”, ou seja, a pressuposição primeira e aparente é a de que existem outras mulheres como ela. Considero esse verso como central, pois desloca a canção do âmbito individual para o âmbito coletivo. Novamente é o feminino retratado na dependência do masculino, como nos clássicos contos de fadas.

Há na canção certa discrepância entre a linguagem e o eu lírico. Se por um lado essa mulher está inserida numa realidade mais humilde, pertencente às classes mais baixas economicamente, por outro ela fala o português da norma culta, raramente usado nesses contextos. A conjugação de acordo com a gramática tradicional dos verbos na segunda pessoa “quiseres”, “tiveres”, “vales”, “és” coloca essa mulher numa variedade linguística elevada, quando, na verdade, deveria ser popular. O que se pode afirmar, portanto, é

que essa conjugação não deveria ser do eu lírico, mas do autor, deixando transparecer para o ouvinte que, por trás de uma representação, há sempre um cancionista ou poeta. Nesse caso, por trás da mulher que canta, há um homem definindo o que essa mulher vai cantar, sendo muitas vezes a perspectiva masculina imposta sob o véu da voz feminina.

Mais de três décadas depois de “Folhetim”, encontramos outra sociedade, um pouco mais igualitária nas questões de gênero. O papel feminino está sendo questionado constantemente, com uma nova onda feminista. No mercado de trabalho, as mulheres vêm conquistando novos espaços.

Atualmente, o Brasil passou pelo seu primeiro governo feminino; temos uma mulher no posto mais alto europeu, o governo alemão; e uma mulher na diretoria do FMI, o mais alto cargo do mais poderoso órgão econômico do mundo. Uma distante utopia na sociedade das três músicas anteriores. Porém, em “Se Eu Soubesse”⁷, a sua última música de eu lírico feminino, Chico novamente canta uma mulher semelhante às da década de 1970. Com algumas pequenas diferenças, a lírica buarqueana permanece a mesma, assim como o estereótipo feminino consequente do comportamento do eu lírico. Vejamos:

O arranjo inicial também é notável. Com piano, violão,

⁷ A versão analisada é a do álbum Chico (2011), nas vozes de Chico Buarque e Thais Gulin.

harpa e clarinete, ele nos dá quase a ideia de uma cantiga infantil, tamanha delicadeza. Quando a letra começa a ser entoada, o mais perceptível é a participação de Chico: a voz masculina que, em um dueto, também entoa o feminino. Depois, paralelamente à letra, percebe-se um estado de transe, tanto na voz de Gulin quanto na voz de Chico: um estado de espírito tão levemente elevado, quase flutuante, quase hipnótico. Isso ocorre devido ao tom agudo da canção e aos prolongamentos dessas notas, dando a impressão de que a mulher está suspensa no ar, leve e feliz, por causa do encontro na noite anterior com o ser desejado.

Quando ouvimos a letra, percebemos que a leveza dos primeiros segundos não significa uma cantiga infantil, mas é traduzida pelo despertar, pelo acordar de manhã depois de uma noite de amor. O andamento lento da canção remete à serenidade em que está essa mulher: é como se toda a música fosse cantada em uma voz baixa, quase inaudível, um sussurro. As interjeições “Ah” (entoadas seis vezes ao longo da canção) também ajudam nesse estado, pois são suspiros de felicidade que essa mulher se permite dar. Mas será que a felicidade dessa mulher é definitiva?

Um recurso utilizado por Buarque aqui é o uso de onomatopeias. Os versos “E aí, larari, larari, larirá” e “Pom, pom, pom” parecem simples, mas são dotados de significado. Ao sair e/ou sorrir para o rapaz, acontece à noite de sexo, representada pelas onomatopeias. O sexo está omissa, mas presente, e é ele que deixará a mulher em estado de graça,

definindo toda a canção, desde o primeiro acorde. Se nas quatro canções a mulher carrega características sensuais, se “a mulher sempre aparece, nas canções de Chico e na vida em geral, em situações densas de afeto, libidinalmente carregadas, de confronto com o masculino” (MENESES, 2000, p. 103), é em “Se Eu Soubesse” que o erotismo terá seu grau mais alto e decisivo.

É claro que não se pode deixar de comentar o fato do tempo verbal da música ser todo construído no pretérito imperfeito do modo subjuntivo: “se eu soubesse”, “se eu pudesse”, “se fosse capaz”. Isto é, a mulher não sabe, nem pode e nem é capaz. Nada o que ela diz ao decorrer da canção é feito. Ou melhor, tudo é feito ao contrário: ela corre perigos, tem amigos, bebe, ri à toa, cruza com o rapaz; olha a lagoa, vai à praia, ginga a saia, dorme nua, sonha com o rapaz e cai na sua conversa mole. Como uma imagem refletida no espelho, o tempo verbal ocasiona tal inversão, o “Qual o quê” dessa canção. Assim, a única coisa que acontece de fato – o sexo – é aquilo que não está dito, enquanto tudo que está dito não acontece. Então, mesmo possuindo tais liberdades que as mulheres anteriores não têm, como beber, gingar a saia e dormir nua, ela não está satisfeita. Principalmente pelo fato de que, ao fazer isso, ela sabe que se deparará com o rapaz e que aí perderá suas forças e estará totalmente entregue a ele.

Um verso que chama a atenção é “Não sou mais uma das tais”, vindo após “Ah, se eu pudesse, te diria, na boa”.

Ou seja, mesmo a despeito de seus esforços de se afastar do estereótipo presente na cabeça do interlocutor masculino, o eu lírico feminino acaba por reforçar o estereótipo, que esmaga a rebeldia de sua individualidade hipotética, condenando-a ao coletivo rebaixado. Ora, exatamente o mesmo discurso da mulher de “Folhetim”, com trinta e quatro anos de diferença: “Sou dessas mulheres/Que só dizem sim”.

Portanto, essa mulher também não tem seu *happy end*, pois sua felicidade é apenas instantânea – e só é possível através do encontro com o homem, como nas outras canções e como toda a tradição narrativa ocidental, seja literária, seja cinematográfica. Depois do encontro, das lembranças da noite anterior, cada um voltará a sua vida. Ela fará tudo novamente, mesmo contra sua vontade, até encontrá-lo de novo. Uma das poucas mulheres buarquianas do século atual⁸ tem sua essência igual às mulheres do século passado.

ME PEGO CANTANDO SEM MAIS NEM PORQUÊ

Se é verdade que houve uma nítida evolução da mulher na canção de Chico Buarque, não podemos afirmar que haja uma evolução linear da personagem feminina. Poderíamos, quando muito, falar em evolu-

⁸ Chico Buarque compôs no século XXI apenas quatro canções com eu lírico feminino. São elas: “Lábia” (2001), “Veneta” (2001), “Fora de Hora” (2005) e “Se Eu Soubesse” (2011).

ção em espiral. (MENESES, 2000, p. 96)

Esse excerto consegue ilustrar a medula percorrida pelo artigo: há até hoje o estereótipo feminino presente nas canções, com semelhanças entre a primeira e a última canção cantada por um eu-lírico feminino. A mulher mais bem resolvida, a mais independente e menos estereotipada das quatro é a de “Olhos nos Olhos”, mesmo com a necessidade do aval masculino. Se fosse uma evolução linear isso se daria em “Se Eu Soubesse”. Chico parece ter escolhido a sua mulher, com características limitadas e estereotipadas, dependente de um masculino opressivo, e com isso apenas “brinca” entre uma canção e outra: reforça alguns traços, apaga outros; colore mais uns, destoa outros.

Além disso, dos diversos paralelos traçados, percebe-se uma característica em comum nas quatro canções que é recorrente na obra de Chico, fazendo parte de sua dicção: a dilatação do tempo narrativo, transformando a canção em um pequeno conto, pois há o antes, o durante e o depois, de modo que a personagem tem um passado e um futuro e não só o momento presente: “Todas as canções no feminino, entre outras, exploram a tensão contida num estado passional sugerindo inúmeras narrativas anteriores, posteriores, causadoras ou decorrentes da paixão momentânea que aflige a personagem” (TATIT, 2002, p. 236). É evidente, portanto, a ocorrência – e a recorrência – de uma voz masculina opressora pairando em discursos femininos

submissos.

Passiva em “Com Açúcar, Com Afeto”, calma em “Olhos nos Olhos”, apressada em “Folhetim”, hipnotizada em “Se Eu Soubesse”, as mulheres buarqueanas dialogam entre si desde o início de sua carreira até os dias atuais. E Chico, o poeta masculino por trás dessas figuras, parece preocupar-se mais em efetivar nas suas canções os traços de sua dicção, já bem definidos, do que traduzir os anseios genuínos do feminino na sociedade em que está inserido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio, e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

HOMEM, Wagner. *História de canções* – Chico Buarque. São Paulo: Editora Leya, 2009.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

TATIT, Luiz. “Dicção de Chico Buarque”. In: *O Cancionista*. São Paulo: Editora da USP, 2002.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras*: Todas as Letras & Reportagem biográfica. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DISCOGRAFIA

BETHÂNIA, Maria. *Pássaro Proibido*. Phillips, 1976.

BUARQUE, Chico. *Chico*. Biscoito Fino, 2011.

COSTA, Gal. *Meu nome é Gal*. Polygram, 1988.

TAKAI, Fernanda. *Luz Negra*. DeckDisc, 2009.

Submissão: 24/01/2018

Aceite: 25/02/2018

FORMAS DO REAL E REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, DE MARÇAL AQUINO

FORMS OF REAL AND REPRESENTATION OF VIOLENCE IN *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, BY MARÇAL AQUINO

Igor Iuri Dimitri Nakamura¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143306

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura sobre as facetas do realismo imbuídas no discurso para a construção da temática da violência no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino (2005). Pretende-se também traçar os matizes da violência na textura do discurso narrativo. Com base em Schollhammer (2009), Candido (1989) e Pellegrini (2008), evidencia-se um realismo brutal que denuncia o abandono do Brasil interiorano e a corrupção da iniciativa privada.

ABSTRACT: This paper proposes a reading about the facets of realism imbued in the discourse for the construction of the thematic of violence in the novel *Eu receberia as piores no-*

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP.

tícias dos seus lindos lábios, by Marçal Aquino (2005). It is also intended to trace the nuances of violence in the texture of narrative discourse. Based in Schollhammer (2009), Candido (1989) and Pellegrini (2008), it is evident a brutal realism that denounces the abandonment of the interior Brazil and the corruption of the private initiative.

PALAVRAS-CHAVE: Marçal Aquino; Violência; Realismo.

KEYWORDS: Marçal Aquino; Violence; Realism.

INTRODUÇÃO

Na conjuntura do cenário atual, a produção ficcional brasileira caracteriza-se pela dificuldade de se traçar princípios unificadores e limites precisos que a definam enquanto tal, quer seja a partir do âmbito formal com o emprego de recursos linguísticos que transitam da fala do dia-a-dia ao hibridismo, quer seja a partir do âmbito conteudístico abrangendo temáticas como a violência, a marginalidade, o insólito, a incomunicabilidade, enfim, elementos que latejam no cotidiano. Diante desse cenário, um aspecto comum se desnuda e perpassa parte da ficção brasileira contemporânea no que tange aos problemas sociais e históricos nela retratados. Trata-se do que Schollhammer (2009, p. 15) entende como a “urgência de falar sobre e com o real”.

Porém, falar sobre e com o real, como na premissa de Schollhammer (2009), implica uma nova acepção do conceito de *mimesis*, a representação da realidade na literatura, como também implica uma compreensão do que consiste esse real consubstanciado nas formas literárias.

No que tange à mimese, doravante representação, Schollhammer (2009, p. 14) aponta um grupo de escritores, entre os quais Marçal Aquino, que visam “uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15). Trata-se, portanto, de uma “literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 14). Entretanto, a representação das problemáticas sociais nas obras de escritores como Marçal Aquino não é fortuita; pelo contrário, incide, segundo Schollhammer (2009, p. 15), “na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo”.

A propósito da consistência do real, um dos problemas sociais marcantes no cenário atual é a violência. Contudo, a violência dissocia de um simples elemento recorrente na realidade nacional e, na ótica de Pellegrini (2008, p. 16) torna-se “constitutiva da cultura brasileira, como elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social”. Para Pellegrini (2008, p. 16), “a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos

matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia”.

Ao se contrastar o real e o colapso de um território violento, este trabalho pretende analisar as formas do realismo adotadas para a representação da violência no cotidiano brasileiro enquanto temática do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino (2005). Pretende-se também mapear os “tons” e “semitons” da violência, aludidos por Pellegrini (2008), na organização da narrativa.

O LUGAR DE MARÇAL AQUINO NA LITERATURA BRASILEIRA

A estética de Marçal Aquino caracteriza-se por uma narrativa realista que enfatiza o universo violento tanto das metrópoles, quanto do interior do país. Natural do município de Amparo, interior paulista, jornalista por formação e roteirista, Marçal Aquino é autor de obras como a novela *O invasor* (2002), sendo agraciado pelo Prêmio Jabuti em 2002 pelos contos de *Amor e outros objetos pontiagudos* (2001).

Última obra do autor, o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* retrata a história de amor entre o fotógrafo Cauby e a ex-prostituta e ex-dependente química Lavínia, uma mulher sensual e bipolar casada com o pastor Ernani. Mas, como sublinha Schollhammer (2009, p. 60), “a escrita arma uma estrutura enigmática que habilmente produz um suspense na melhor tradição policial a

serviço de uma intriga de amor impossível”.

Souza (2013) afirma que a violência materializa-se no espaço do romance de Marçal Aquino (2005) e expõe as personagens à sujeição de um acontecimento violento, de modo a conduzir o discurso à ambientação do medo e da tensão. Com a violência gritante do local, Cauby deixa de ser o vilão do triângulo amoroso para, ao longo do romance, assumir o papel de vítima da brutalidade naturalizada.

Já Felício (2013) parte da tese de que as vozes sociais interpelam-se no romance, de modo a transparecer a ideologia da época na obra e, assim, realiza um estudo comparativo sobre a dissimulação da personagem Virgínia, de Machado de Assis, e a instabilidade psico-emotiva da marginalizada Lavínia, esta sob o clive da manipulação de um narrador-protagonista e de um narrador-intruso com implicações de um autor implícito.

Lara (2014) interpreta os elementos do trágico em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, em contraste com o *Édipo-Rei*, de Sófocles, com a tese de que o amor carnal culmina com o destino desafortunado das personagens e deflagra, de forma ressignificada, a estrutura da tragédia grega na estrutura do romance.

Por sua vez, Dalcin (2015) aponta para um romance construído entre o narrar e o fotografar, de modo que a narrativa é esteticamente elaborada através dos flashes da máquina fotográfica do protagonista. Para Dalcin (2015), a personagem Cauby é uma espécie de narrador-fotógrafo

que capta a partir das lentes de sua máquina a realidade violenta que o cerca, deixando no discurso as suas marcas. Além disso, Dalcin (2015) defende a presença de um autor implícito que se imiscui na narrativa.

BRUTALIDADE E REALISMO FERROZ

O enredo de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* se passa em um vilarejo paraense, onde impera a corrupção dos poderosos da mineração e os seus habitantes estão subordinados à mineradora autoritária, sobrevivem à sombra dessa macroempresa que comanda o local. Ela, por sua vez, explora as riquezas das terras que se apropria e responde a ferro e a fogo a quem se opor ao seu domínio, como o fazem os garimpeiros. Estes, então, organizam-se em um sindicato e levantam resistência à empresa déspota e corrupta.

Em síntese, a história é relatada por um narrador-fotógrafo que, posicionado no presente da enunciação, conta os eventos narrativos passados que vivenciou no vilarejo, como os conflitos locais com a mineradora. A partir da relação entre opressores e oprimidos, mineradora e garimpeiros, cria-se uma zona de tensão narrada por Cauby que, preocupado em fotografar as prostitutas do local a serviço de uma revista parisiense, descreve sua sensação em meio a esse clima:

Gostei da cidade, senti que o instinto me mandava ficar ali por uns tempos. Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado no auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver. (AQUINO, 2005, p. 24-25)

A tensão entre mineradora e garimpeiros, ambientada no romance à voz do narrador-fotógrafo, estoura e resulta em violentos conflitos ao longo da narrativa. Desamparados pela escassez estrutural do Estado e abandonados em um espaço desumanizado em que o direito só é válido aos poderosos, os garimpeiros são constantemente atacados por pistoleiros anônimos às ordens de sua arquirrival. O resultado são as chacinas rotineiras como a que é descrita detalhadamente pelo narrador-fotógrafo, ainda no início do romance:

Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio.

Clica os presuntos aí, o delegado disse. Seis fotos para cada um, entendido? Dê preferência ao rosto, é pra reconhecimento.

Olhei para os defuntos. E senti enjoo. Protestei: Porra, cadê o fotógrafo de vocês?

O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em que faltava metade do crânio.

Olha ele ali. Tinha que se meter nessa história dos garimpeiros?

(AQUINO, 2005, p. 30)

Nessa cena, observa-se a brutalidade sedimentada nas imagens empregadas no discurso. Os cadáveres estirados no lixo e os crânios espatifados à bala sob os cliques da máquina fotográfica representam a barbárie, o espetáculo do horror a céu aberto. Toda a cena é descrita pelo narrador-fotógrafo e o efeito de sentido é a exposição experimental do real aos olhos de quem presencia, como sublinha Candido (1989):

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (CANDIDO, 1989, p. 212-213)

É a partir da representação da realidade nua e crua

pela experiência nauseativa de Cauby, o agente narrador e personagem-testemunha da chacina, que a cena é imageticamente construída no romance. Nota-se, porém, uma bifurcação no ponto de vista adotado na narrativa. A violência da cena excede o realismo dito “brutalista” defendido por Candido (1989) e desemboca para uma naturalidade depreendida no registro de fala da personagem, o delegado Polozzi, que não esboça nenhuma comoção diante da chacina. Não se pode adentrar aos pensamentos da personagem, uma vez que toda narrativa se passa pelo crivo do narrador-fotógrafo, mas a fala “clica os presuntos aí” diante dos cadáveres fuzilados demonstra a frieza de quem convive e trabalha rotineiramente com a violência. Assim, o que é para Cauby e para o leitor brutalidade, é para o delegado Polozzi um acontecimento comum do dia-a-dia.

A brutalidade do realismo feroz de que fala Candido (1989) se reitera ao longo do romance. Em outra passagem, Cauby narra o momento em que entra na casa de Chang, um chinês pedófilo e agiota odiado pelos moradores do vilarejo, e o encontra morto:

Entrei com cautela, me preparando para o pior. Mas foi pior que o pior. Eu nunca estaria preparado. Um enxame de moscas se alvoroçou no quarto. Chang estava sentado no chão, só de camiseta, as costas apoiadas na cama, cabisbaixo, estripado, com as mãos pousadas abai-

xo do umbigo, como se tivesse morrido tentando impedir que os intestinos transbordassem para fora do ventre. Tinha defecado e urinado. Sua boca aberta deixava ver as fileiras de dentinhos de rato trancados numa dor derradeira. Já era o terceiro dia de sua ausência no mundo. O fedor da morte empesteara o quarto. (AQUINO, 2005, p. 161)

Nessa cena, o narrador-fotógrafo emprega uma sequência de imagens fortes na descrição do cadáver estripado, de modo a reforçar a brutalidade cometida. A hipérbole inicial “pior que o pior” já antecipa a barbárie a ser descrita. O enxame de moscas, a estripação, a imagem dos órgãos transbordando, a defecação, a urinação, o fedor, evidenciam a repugnante experiência do narrador e corroboram a contextura do realismo brutal da cena, tornando-a mais real ainda num jogo sinestésico.

Pellegrini (2008, p. 15) assinala que, em alguns romances contemporâneos, é “como se a dramatização do princípio da violência passasse a ser a diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obsceno, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações”. Assim, as sensações do narrador-fotógrafo, o ponto de vista limitado à percepção do narrador de primeira pessoa, o diálogo, o emprego de imagens fortes nas descrições, enfim, são escolhas narrativas que, no constructo narrativo, se jus-

tificam na organicidade do romance a favor de uma tentativa realista de representação da violência.

A VIOLÊNCIA GENERALIZADA

Os conflitos entre mineradora e garimpeiros prosseguem, embora o narrador-fotógrafo faça apenas menções às suas ocorrências. Um dos acontecimentos mais marcantes dessa guerra não declarada é o assassinato da figura emblemática do pastor Ernani, que possuía demasiada influência religiosa sobre as minorias do vilarejo e, por isso, representava um perigo à soberba da mineradora: “Havia tempo acusavam Ernani de insuflar os garimpeiros com suas pregações inflamadas.” (AQUINO, 2005, p. 216)

Inocente, o narrador-fotógrafo Cauby, que era o amante da esposa do pastor, é preso e, depois de inocentado e libertado, é linchado pela população que idolatrava Ernani, em meio a uma violência generalizada, advinda do clima de guerra entre mineradora e garimpeiros:

Naquela tarde, enquanto um bando de devotos da igreja me apedrejava num terreno baldio nos arrabaldes da cidade, num acampamento no meio do mato eram encontrados os corpos de cinco garimpeiros que andavam sumidos. Tinham sido chacinados. Os parentes e amigos trouxeram os cadáveres para a cidade, exibiram

em praça pública. O fedor de decomposição empestou tudo e perfumou a revolta geral. Houve ataques contra a mineradora, que reagiu com sua matilha de jagunços, em confrontos que, é óbvio, dada a disparidade de armamento e, digamos, de know-how dos envolvidos, só deixaram baixas nas fileiras da comunidade. Isso aumentou ainda mais o ódio. Os ataques contra a mineradora recomeçaram e vararam a madrugada. Puseram fogo numa draga. E depois no escritório e nos alojamentos da empresa. Também surgiram focos de incêndio em outras partes da cidade — gente aproveitando a temperatura da hora para dirimir rixas antigas. O saldo da batalha, depois que o Exército interveio e acalmou os ânimos: oito mortos (treze, contando os garimpeiros chacinados), entre os quais um garoto de dez anos, e um número incerto de feridos, sem contar os desaparecidos — muita gente fugiu da cidade. (AQUINO, 2005, p. 213)

Ao encontrar o suposto assassino do pastor popularmente santificado, a reação da multidão é agir com o que lhe resta, a violência, para vingar a dor da perda de um homem concebido como santo. Logo, o fotógrafo é linchado. Com base na ideia de violência como elemento fundante da cultura brasileira, observada por Pellegrini (2008), pode-se afir-

mar que o linchamento ocorre pelo fato de a violência constituir um elemento incrustado nas raízes culturais de um povo desorientado e revoltoso. Vivendo e sobrevivendo à mercê da violência, esse povo retorna às suas raízes sociais, age e reage com a violência.

Outra passagem do romance que demonstra a violência generalizada e a ação/reação violenta da população local é o episódio da prisão do assassino Guido Girard que, depois de dias embrenhado na mata, entrega-se na delegacia:

A notícia se alastrou pela cidade feito achamento de ouro e, num minuto, juntou um aglomerado na frente da delegacia. Gente armada no meio. Exigiram a liberação de Guido. O argumento da turba obedecia à lógica perversa do lugar: qualquer um teria feito o mesmo com o chinês, talvez pior. Precavido, o delegado garantiu que Guido não ficaria preso, ia apenas prestar depoimento e depois sairia. Mas ninguém debandou até a hora em que ele deixou a delegacia, e só faltou aplaudirem e carregarem Guido pelas ruas. Soltaram até fogos. Quem viu, conta que ele ficou meio constrangido com a festa. Um herói desajeitado. O assassino confesso de Chang nem chegou a sentir o cheiro de mijo velho do xadrez local. Eu tive esse privilégio. (AQUINO, 2005, p.148)

Essa cena ilustra a violência como elemento cuja ordem social se organiza em torno. Desorientada, a turba se aglomera em frente à delegacia e exige a libertação do assassino Guido Girard, que estripou Chang. Pressionado, o delegado vê-se obrigado a liberar o criminoso. É a própria população que exerce o poder e age por intermédio da pressão, da intimidação. O resultado é a comemoração da população local à custa de uma morte e de um crime impune.

Lembre-mos da definição de violência de Leenhardt (1990) para quem “[violência] é o termo que aplicamos para designar na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva” (LEENHARDT, 1990, p. 14). A violência, para Leenhardt (1990), “nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia de corpo social” (LEENHARDT, 1990, p. 14). É esse o cenário em que eclode a tensão do romance de Marçal Aquino (2005). O linchamento de Cauby, os gritos de liberdade para o justiceiro Guido Girardi e os incêndios provocados pela turba do local atestam a falta de conjuntura da ideia de “corpo social”. Sem a consciência coletiva, sem regras e princípios que regem o homem civilizado, não há corpo social, há a generalização, a barbárie e, assim, agem, no determinismo (neo) naturalista, as pessoas desse meio.

O REALISMO TRAUMÁTICO

Outro aspecto da violência recorrente em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é a presença do trauma, que ancora a abertura de muitos capítulos do romance. Linchado pelo povo irritadiço e desorientado, Cauby nos denuncia os flashes que entrecortam sua memória:

Não adianta explicar. Você não vai entender. Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando. E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena.

(AQUINO, 2005, p. 11)

O realismo desenhado por Cauby é traumático. Sobre o trauma, Schollhammer (2009, p. 72-73) afirma que “a representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real.” É nesse sentido que a imagem recuperada por Cauby é a repetição do trauma representado, com a violência e o sofrimento manifestados, ao passo que o objeto representado, a amada Lavínia, mergulha nas formas oníricas da memória do fotógrafo. Porém, Cauby ironicamente está feliz e mesmo

inocentemente preso e linchado, com as sequelas físicas da violência sofrida – está cego, surdo e manco –, ele não perdeu de um todo seu objeto amoroso e Lavínia aparece indiretamente nos flashes, que se repetem ao longo do romance:

Estou andando pela rua e me aproximo de um estranho que, sem mais nem menos, saca um estilete comprido e começa a me golpear na barriga. Sinto a dor, ouço o sujeito dizer entredentes:

Pra você aprender a não folgar com a mulher dos outros.

Um sonho, claro. Apenas um sonho que tive. A coisa não acontecerá desse jeito. É improvável.
(AQUINO, 2005, p. 63)

Em termos de narrativa, a imagem traumática conduz a um determinado efeito de sentido. O narrador deixa a narração dos acontecimentos narrativos pretéritos e volta-se para o presente da enunciação para então narrar os flashes de violência incrustados em sua memória. Essa escolha narrativa no presente temporal equivale à preocupação “tanto no sentido temporal mais superficial de tomar-se a “ficção do momento” quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13). Ao mudar o modo narrativo com um tempo verbal no

presente, o narrador torna mais real as formas difusas dos flashes e enquadra-as na simultaneidade da leitura.

CONCLUSÃO

Candido (1989, p. 212) assinala que “guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor”. Assim, submerso em um ambiente marcado por fatores sociais gritantes, o escritor se engaja e aborda a realidade ao seu redor, aliás, ela lhe exige tal abordagem. Cabe a ele cumprir a função comunicativa da linguagem literária e esboçar ao público a violência, a periferia, a desigualdade, a marginalidade, entre outros elementos sociais pulsantes na realidade em que se insere.

Assim, Marçal Aquino (2005) apresenta um enredo marcado pela violência sob as lentes de um narrador-fotógrafo. Não obstante, a representação da violência transcorre para uma variante de “tons” e “semitons” desse tema que conduzem o discurso às formas do realismo evocadas na obra. A brutalidade e o realismo feroz, a violência generalizada, o realismo traumático, enfim, são elementos constitutivos não só do romance, como também do cotidiano vivenciado pelas minorias no Brasil. Portanto, o que Marçal Aquino (2005) faz é engendrar, na tessitura do discurso, a deflagração de um vilarejo paraense, que é a metáfora do

Brasil interiorano, subjugado aos mandos e desmandos de uma empresa inescrupulosa, denunciando, assim, o desca-so do poder público à luz da iniciativa privada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

DALCIN, Camila. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*: linguagem e forma literária. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – RS.

FELICIO, Gisele Montoza. *Mulheres de vida dupla*: as singularidades de Virgínia, de Machado de Assis e de Lavínia, de Marçal Aquino. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiterana Mackenzie, São Paulo – SP.

LARA, Maria das Dores. *Entre o amor e a ruína*: os elementos do trágico no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima.

Violência e Literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 15-34.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Fabrina Martinez de. *Silêncio, violência e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas – MS.

Submissão: 08/02/2018

Aceite: 09/04/2018

MEDIAÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO NO ORIENTALISMO DE ANTERO DE QUENTAL

MEDIATION AND TRANSCULTURATION IN ANTERO DE QUEN- TAL'S ORIENTALISM

José Carvalho Vanzelli¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142981

RESUMO: Este texto pretende discutir se houve um processo de transculturação nas ideias do poeta português Antero de Quental (1842-1891) a partir de seu contato com o Oriente ao longo de sua vida. Para tanto, nos baseamos na teoria de transculturação do teórico uruguaio Ángel Rama e estudamos em um selecionado de cartas do poeta como sua interação com o pensamento oriental – mais especificamente com a filosofia budista – se alterou desde a década de 70, seu período mais combativo, até sua morte em 1891.

ABSTRACT: This text aims to discuss if we can understand that there was a process of transculturation in the ideas of the Portuguese poet Antero de Quental (1842-1891) from his

¹ Doutorando em Letras (área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) e membro de grupos de pesquisa na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras (área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo.

contact with the East throughout his life. Based on the transculturation theory of Uruguayan intellectual Angel Rama, we study some of the poet's letters and demonstrate how Antero's interaction with the Eastern thought - specifically with Buddhist philosophy - has changed since the 1870s, his most combative period, until his death in 1891.

PALAVRAS-CHAVE: Antero de Quental; orientalismo; transculturação; Oriente; Budismo.

KEYWORDS: Antero de Quental; orientalism; transculturation; East; Buddhism.

Representações do Oriente, um espaço de definição geográfica bastante inexata, faz-se presente desde o século XVI na literatura lusitana. No entanto, segundo as colocações de Lima (1999, p. 149) e Machado (1983, p. 73), será na segunda metade do século XIX, especialmente com a Geração de 70, que o Oriente ganhará representações inéditas na literatura de Portugal. Citamos: “será preciso esperar pela Geração de 70 para que o Oriente adquira matizes originais e significativas na literatura portuguesa [...]” (LIMA, 1999, p. 149).

Se assumirmos que o Oriente ganhou “matizes originais” a partir da segunda metade do século XIX e que os membros da Geração de 70 contribuíram fortemente para esta “redescoberta” oriental na Literatura Portuguesa, um

nome se destaca devido a sua relação com o pensamento do Oriente. Falamos de Antero de Quental (1842-1891), considerado por muitos como o líder deste grupo de jovens intelectuais que buscavam recolocar Portugal em compasso com o que se produzia filosófica e artisticamente nos grandes centros europeus.

O autor de *Odes Modernas*, diferentemente de alguns de seus companheiros de geração, nunca viajou ao Oriente. Seus períodos fora de Portugal se restringem, basicamente, a algumas estadas em França para tratamento médico e uma viagem à América do Norte em 1868. Portanto, deduz-se que seu contato com o Oriente se deu, principalmente, através da leitura e de contatos com amigos que viajavam ou que estudavam as culturas orientais, conforme veremos adiante.

Nos panoramas do Orientalismo português, o poeta de *Sonetos* 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). O orientalismo anterior também foi lido como “um tanto decorativo” (MACHADO, 1983, p. 77) sendo uma “visão parcial do Oriente em que o misticismo cristão assimila o misticismo oriental” (MACHADO, 1983, p. 74).

Embora acreditemos que o Oriente anterior seja

mais complexo do que o postulado acima, a percepção que houve a assimilação de um aspecto oriental em suas ideias traz à tona a seguinte indagação: até que ponto é possível entendermos que ocorreu um processo transculturador no pensamento anterior? Para tentarmos responder tal questão é necessário esclarecer que, aqui, partimos do conceito de transculturação do teórico uruguaio Ángel Rama (1926-1983), explicado por Aguiar e Vasconcelos (2004).

Rama adapta aos estudos literários o conceito de transculturação do cubano Fernando Ortiz, que desenvolve este termo para “descrever um processo no qual duas culturas, em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente” (AGUIAR e VASCONCELOS, 2004, p. 87). O intelectual uruguaio, ao incorporar o termo aos estudos literários, tenta explicar o romance latino-americano, que não seria uma adaptação local ao romance europeu, mas o resultado da “imbricação entre dois polos que resulta na criação de uma nova forma de romance” (AGUIAR e VASCONCELOS, 2004, p. 88).

Em um primeiro momento, pode soar curiosa nossa proposta de aproximação da teoria de Rama à produção intelectual anterior. A começar pelo fato de Antero não ter sido romancista. Ajunta-se o fato de Antero, literariamente, ter escrito principalmente sonetos, uma das estruturas mais tradicionais da expressão poética. Entretanto, Rama defen-

de que o processo transculturador “se realiza em três níveis diversos e complementares: o da língua, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão” (AGUIAR e VASCONCELOS, 2004, p. 88). Se dois desses níveis – o da língua e o da estruturação – parecem distantes da obra de Antero de Quental, o nível transculturador da cosmovisão pode ser percebido nos textos em prosa deixados pelo poeta que, apesar de muitas vezes preteridos em detrimento a sua produção poética, são importantes fontes do pensamento anteriano.

Retornemos à relação entre nosso poeta e o Oriente, para esclarecermos o que estamos a dizer.

A maior e mais estudada aproximação entre Antero e o Oriente dá-se através do Budismo. Desde a contemporaneidade do autor, quando Oliveira Martins, em 1886, na introdução a *Sonetos Completos*, defende que Antero não é budista “embora julgue sê-lo” (MARTINS, [s.d], p. 27), até os dias atuais, não foram poucos os que tentaram entender a relação do poeta com a crença oriental². No entanto, para Antero, o Budismo trata-se menos de uma religião do que uma filosofia. Filosofia essa que se tornará um dos pilares de seu pensamento que tem sua visão mais completa exposta em *Tendências Gerais da Filosofia da Segunda Metade do Século XIX* (1890).

Vejamos, então, o processo de assimilação desse pensamento oriental em Antero de Quental. Aqui, optamos por

² Cf. Martins ([s.d.]); Medeiros (1938); Moraes (1939); Machado (1983); Lima (1999); Samarth (1999); e Feitais (2007).

analisar alguns trechos de cartas enviadas por nosso autor a seu restrito círculo social, pois acreditamos que são nas epístolas em que se encontra de maneira mais clara as mudanças de seu pensamento.

O primeiro contato de Antero com o Oriente, provavelmente, deu-se nos anos de estudante da Universidade de Coimbra. Conforme relata Eça de Queirós, em “Um Gênio que era um Santo”:

Conhecer os princípios das civilizações primitivas constituía então, em Coimbra, um distintivo de superioridade e elegância intelectual. Os Vedas, o Mahabarata, o Zend-Avesta, os Eddas, os Niebelungen eram os livros sobre que nos precipitávamos com a gula tumultuosa da mocidade que devora, aqui, além, um trecho mais vistoso, sem ter a paciência de se nutrir com método. (QUEIRÓS, 2011, p. 290)

Portanto, o início do interesse oriental de Antero deu-se como uma curiosidade intelectual acerca das civilizações orientais antigas, durante sua mocidade. Ainda ao longo da década de 60, segundo aponta Anil Samarth (1999, p. 47), Antero conheceu Guilherme de Vasconcelos-Abreu (1842-1907), também estudante em Coimbra, pioneiro dos estudos orientais em Portugal. Tal amizade foi cultivada por

Antero até o fim de sua vida, conforme se depreende do depoimento de Vasconcelos-Abreu presente no *In Memoriam* de Antero.

Assim, quer pela curiosidade intelectual em busca de um “distintivo de superioridade e elegância intelectual”, quer pelas amizades construídas ao longo de seus anos de formação, o Oriente desde cedo se tornou uma fonte de interesse para Antero.

A partir do contato com a cultura clássica indiana, rapidamente Antero aproximou-se da filosofia budista. A primeira referência ao Budismo em suas correspondências aparece apenas em 1872. Em carta enviada a Oliveira Martins em 18 de janeiro daquele ano, diz o poeta:

[...] tenho passado mal de corpo e de espírito o suficiente para não prestar para nada há 2 meses. De corpo, com os meus desarranjos nervosos, insônias, etc. de espírito, atacado por um daqueles períodos de abatimento e indiferença de budista que são próprios do meu temperamento. [...] Sinto o desejo do nirvana, se não como um grande contemplativo, pelo menos como um doente. [...] Tenho um horror instintivo, e como que inato, a todas as ideias que representam a atividade da vida, como plenitude, felicidade, esperança, e outras deste teor. Não ando senão por

intermitências, e aos empurrões. Para tudo dizer numa palavra, nasci monge. (QUENTAL, 2009, vol. 1, p. 249, grifos do autor)

A doença que desde cedo se manifestou em Antero começa a privá-lo de uma vida social e política ativa que, até o ano anterior, era construída, por exemplo, com as conferências do Casino Lisbonense. Nesta carta alega o poeta desejar o *nirvana* em um ainda pouco refletido conceito acerca desse termo búdico.³ Conforme explica Paulo Feitais, no Ocidente oitocentista o “nirvana” foi visto como um

[...] vácuo ontológico anulador da verdade, quer no campo da ciência, quer no campo da moral. Contudo, esta concepção do Nirvana não tem qualquer sustentação nas fontes budistas. O termo sânscrito “nirvana”, significa, no quadro referencial do Budismo, “extinção”, não da mente ou da realidade, mas do sofrimento, gerado pelas ilusões da mente, afastada do seu estado natural de pura alegria, de pura exaltação na coincidência com o Infinito, assumido em todas as suas (in)determinações. (FEITAIS, 2007, p. 113)

³ Visão semelhante estará expressa no soneto *Nirvana*, inserido, de acordo com Oliveira Martins, na produção poética escrita entre 1874 e 1880. No poema se relaciona esse termo a uma “[...] imobilidade indefinida”, um “mundo morto” em que “Termina ali o ser, inerte e ocioso.” (QUENTAL, [s.d.], p. 123)

Se observamos as afirmações de Antero na carta em comparação à explicação que Feitais nos dá, parece o poeta, nesse momento, ainda ter uma visão estereotipada do Nirvana e do Budismo ou, minimamente, sem uma carga individual de reflexão.

Esta visão começa a passar por mudanças já a partir do ano seguinte. Em nova carta a Oliveira Martins, datada de 27 de julho de 1873, Antero busca explicar o seu ainda em formulação conceito de “misticismo ativo”:

[...] me inquietaram certas expressões da sua carta, com respeito à comunhão com um Deus etc. Cautela com o misticismo! Como todas as naturezas essencialmente activas, que, quando caem na metafísica, são levadas, por uma natural antítese, a ver nela sobretudo o lado imoto, Você parece-me considerar no Absoluto, em relação ao espírito humano, somente a contemplação e o estado de graça, alguma coisa como o Nirvana búdico. Quanto a mim, o Absoluto, não existindo em si como coisa distinta do Universo, mas só como uma categoria do entendimento e uma maneira pela qual a inteligência concebe o Todo, o Absoluto não é mais do que o elemento que a razão pura ajunta à realidade fenomenal e sensível, para ter a realidade completa e ple-

na [...] Se o Absoluto não tem realidade em si, uma prática da vida no ponto de vista do Absoluto reduz-se à contemplação dum ponto imoto, como diz o Budismo, ponto imoto que não sendo mais do que uma total abstração, veio a dar num prope nihil, um nada intelectual. O Absoluto, para entrar racionalmente na vida humana, deve ser praticado e não contemplado: quero dizer que, em vez de nos imobilizarmos no esforço contraditório de realizar em nós o Absoluto (que não tem realidade) o que devemos é praticar a vida como quem sabe que cada acto e momento dela é um acto e momento do Absoluto, e que por isso quanto mais praticarmos, se o fizermos com este conhecimento e intenção, mais nos uniremos ao Absoluto, a Deus. É o que eu chamo de misticismo activo” (QUENTAL, 2009, vol. 1, p. 315-316, grifos do autor)

Embora, ao se referir ao nirvana búdico, Antero trabalhe ainda com uma ideia similar à de carta de 1872, lida por Feitais como uma “visão negativa do Nirvana” (FEITAIS, 2007, p. 114), já se percebe, no conceito de “misticismo activo”, uma moldagem de um pensamento oriental ao que Antero julga primordial para a atividade social: a ação. Em outras palavras, Antero parece começar a ressignificar seu

referencial registrado em seu contato sociocultural – sua educação ocidental, cristã e oitocentista – inserindo uma nova forma de pensamento em que são considerados aspectos de um pensamento “novo” ou “diferente” a um padrão pré-existente. Nesse sentido, desde a primeira metade da década de 70, percebe-se uma interação positiva de Antero com conceitos orientais apreendidos através de seus estudos acerca do Budismo.

Outra importante epístola para se entender o Budismo anterior foi enviada a Maria Amália Vaz de Carvalho, em 24 de dezembro de 1886, em resposta a uma série de artigos sobre os Sonetos que a escritora publicara no *Jornal do Comércio* e que foram reunidos no livro *Alguns Homens de Meu Tempo* (1889). Diz o poeta:

V. Ex^a se engana na apreciação que fez das doutrinas chamadas (quanto a mim, impropriamente) pessimistas, e nos receios que lhe inspiram as tendências budistas que começam a manifestar-se, por todos os lados, em sociedade que atingiram o nec plus ultra da civilização, ou em indivíduos que atingiram o nec plus ultra do pensamento. Tudo isso, é verdade, está ainda bastante obscuro e confundido com elementos estranhos e até contraditórios, e por isso me não admira que não possa ainda ser apreciado sem grandes apreensões. [...] Mas a minha convic-

ção é que tais apreensões não são fundadas, e que entre os sentimentos naturais e espontâneos do coração humano, entre o seu ideal de justiça, de harmonia e de beleza, e o ponto de vista ascético do Budismo, não só não há contradição verdadeira, mas que, pelo contrário, é só nessa esfera que eles encontram a sua mais perfeita expressão, libertos de muitas ilusões e de muitas impurezas com que andam forçosamente misturados, e atingem a plena consciência do que são e para que são. E seria singular com efeito, que a doutrina que, entre todas, faz consistir no Bem a verdade suprema da existência humana pudessem colidir com aqueles espontâneos impulsos da nossa natureza, que não são, no fundo, senão formas e momentos, mais ou menos obscuros, mais ou menos incompletos, da nossa fundamental aspiração a esse mesmo Bem! (QUENTAL, 2009, vol. 3, p. 65-66, grifos do autor)

Aqui, treze anos após a carta sobre o misticismo ativo a Oliveira Martins, Antero aborda o Budismo não só como exercício de alteridade a fim de ressignificar ideias que sua interlocutora manifestava em relação ao pensamento Oriental, classificada simploriamente de “pessimista”, como também mostra que o Budismo, ao ser estudado como um

sujeito e não apenas um objeto, ou seja, ao não ser encarado com um olhar orientalista, no sentido que Edward Said concede a esta palavra,⁴ é peça fundamental para a grande questão do homem do século XIX, segundo o poeta: “a remodelação do homem interior” (QUENTAL, 2009, vol. 3, p. 66).

Portanto, as leituras de Antero ao longo das décadas de 1870 e 1880, juntamente com sua reflexão individual, permitiram ao poeta da ilha de São Miguel superar uma visão preconcebida do Budismo enquanto pensamento ou religião “do Nada”. Antero passa a encará-lo como um dos agentes da revolução moral que se fazia necessária em uma sociedade, em sua visão, já esgotada de progresso.

Vale destacar que na produção poética após 1880, como se faz notar, por exemplo, no poema *Elogio da Morte*, publicado em *Sonetos Completos*, o Budismo, através do termo “nirvana”, aparece em diálogo com a Morte, temática recorrente na fase final da poesia anteriana. Percebe-se, ao pensar o texto em questão, que há nele uma abordagem diferente, porém não contraditória, do aspecto que aqui destacamos. Afinal, na carta, Antero ressalta a assimilação do pensamento oriental na prática social e coletiva, enquanto

⁴ Said defende, entre outras coisas, que o termo “orientalismo” se refere a um discurso ocidental em que o Oriente é sempre posto na posição de objeto mudo, que não é capaz de representar a si mesmo. Tal fato possibilita ao Ocidente manipular a imagem dos povos orientais – expondo-os como “selvagens” e “bárbaros” – para legitimar as políticas colonialista e imperialista, classificadas como “civilizatórias”.

no poema evidencia-se um caráter mais individual e introspectivo na reflexão do poeta.⁵

Menos de um ano depois da missiva a Maria Amália Vaz de Carvalho, em novo debate com Oliveira Martins, Antero volta a exercer o papel de um mediador cultural em sua relação com o Budismo e o defende perante seu interlocutor.

Vejo-o caminhar para um pessimismo negativo, que não posso aprovar e me contrista. Refere-se Você ao tempo em que a vida 'era para nós menos livre, no sentido budista, isto é, muito menos vazio'. O progresso espiritual apresenta-se-lhe pois como negativo, e a última palavra da existência como uma vacuidade sem solução e como que forçada. [...] Se o fenômeno é vão, é justamente porque para além dele está alguma coisa que não é vã. E se a liberdade se afirma pelo desprendimento das coisas vãs, é justamente porque a liberdade é em si mesma uma realidade superior e a verdadeira realidade, não negativa, por conseguinte, mas essencialmente afirmativa. De quê? De si mesma, isto é, da essência última do Ser, difícilíssima de definir, é verdade, pelas nossas fórmulas metafísicas, mas clara e perceptível

⁵ Buscaremos analisar o Budismo na poesia de Antero de modo mais detido em outro trabalho. Cf. QUENTAL, [s.d.], p. 131-136.

ao sentimento moral, que é a sua manifestação adequada, a sua realização. [...] Logo, não acuse o Ser, nem calunie o Budismo. O Ser fez-nos para a beatitude; e o Budismo traz consigo toda a satisfação, toda a consolação e toda a alegria. [...] (QUENTAL, 2009, vol. 3, p. 105-106)

Se olharmos este trecho em comparação à carta de 1872, em que o autor afirmava estar passando por “períodos de abatimento e indiferença de budista”, nota-se claramente como Antero ressignificou o conceito de Budismo em seu pensamento. Aqui, ao mesmo Oliveira Martins, já não defende o Ser budista como negativo ou inerte, mas sim como caminho à liberdade, ou, como diz na carta, “verdadeira realidade”. Não sendo mais visto com negatividade, a integração de um pensamento budista em sua vida passa a ser algo afirmativo. Neste momento, portanto, parece-nos que o “ser budista” para Antero torna-se algo mais próximo dos conceitos explicitados por Feitais. Logo, pode-se dizer que Antero, de certo modo, “compreendeu” o Budismo, deixando para trás imagens geo e etnocêntricas.

Não se trata, obviamente, de uma negação de sua pessoa ocidental, nem de seu repertório cultural. Afinal, Antero, educado dentro de valores cristãos tradicionais portugueses, nunca abandonou o “ser português”. Trata-se de absorver novos códigos, novos pensamentos filosófico-culturais ao seu já inerente modo de pensar.

A epístola que talvez melhor apresente esse pensamento híbrido seja a enviada a Jaime de Magalhães, que data de 2 de fevereiro de 1889. Citamos:

[...] A vida espiritual é dada aos homens espirituais. Ora, a maioria dos homens é e será sempre natural. A vida natural, com as suas paixões, as suas ilusões, o seu tumultuar de esperanças e decepções, há-de sempre atrair a maioria dos homens, e apenas desse meio sairão, por uma verdadeira seleção, o pequeno número daqueles que renunciam por gosto e vontade, por terem chegado ao convencimento de que o verdadeiro ser, o espiritual, consiste justamente num não-ser natural [...]; Entretanto, acho que não há entre esses dois pontos extremos oposição absoluta, mas sim escala, gradação e transição; são os dois pólos da natureza humana; e foi isso o que eu quis significar com a minha fórmula do ‘Helenismo coroado por um Budismo’: o Helenismo, isto é, a vida natural, nos seus diversíssimos tipos, na riqueza da sua evolução, aproximando-se ou afastando-se mais ou menos da compreensão transcendente, cuja expressão é o Budismo, que propriamente se lhe não opõe, mas o completa superiormente. O Budismo é um estado psicoló-

gico puro, que, por isso que pressupõe os anteriores menos puros [...]. O desprendimento pois do Budista será só interno, mas a sua vida será activa; somente a mola dessa atividade é que terá mudado, de pessoal (em) impessoal, e de egoísta (em) desinteressada. (QUENTAL, 2009, vol. 3, p. 215-216)

Aqui, mostram-se claros dois aspectos. O primeiro é a superação do Budismo enquanto religião, sendo caracterizado como um “estado psicológico”. O segundo e, talvez, mais relevante para este estudo, é a assimilação oriental no pensamento de Antero, que “completa superiormente” um pensamento ocidental predefinido. Também, ao explicar sua visão em relação ao Budismo, novamente, faz uma mediação cultural com seu interlocutor, até culminar no que considera fundamental para o aprimoramento moral do homem oitocentista: ser ativo e fazer o Bem, mas fazer de maneira desinteressada e impessoal.

O hibridismo do pensamento anteriorano, que Eduardo Lourenço, ao examinar as ideias desta fase final da vida de Antero, postula como “ecos [...] de um budismo temperado de franciscanismo” (LOURENÇO, 2007, p. 129), revela a capacidade do poeta de enxergar o pensamento oriental como um repertório de valor complementar para o homem europeu. Tal fato só se dá dessa maneira, pois, o autor

configura-se como um sujeito de identidades plurais. Em outras palavras, por sua competência em entender a necessidade de estabelecer diálogos e articulações supranacionais e “supraétnicas” para o crescimento do Ser Humano.

Dito isso, voltemos a questão da transculturação. Pelos exemplos aqui expostos, vê-se que o poeta faz, antes de tudo, um processo de mediação cultural com seus interlocutores. Principalmente a partir da segunda metade da década de 1880, quando seu pensamento consolida-se.

Se recuperarmos a teoria de Rama, parece-nos claro que, no que tange o terceiro nível de transculturação, ou seja, o da cosmovisão, pode-se dizer que Antero passou por um processo de transculturação, pois, conforme pudemos acompanhar, nosso poeta parte de uma matriz cultural europeia para, aos poucos, ressignificá-la a medida que absorve elementos da filosofia oriental do Budismo. Deste modo, vê-se que, certamente, o poeta de *Sonetos* tem reformulada sua visão de mundo. E que, através da mediação cultural e filosófica empreendida em suas cartas, realizou um processo de engajamento sociocultural de grande relevância não só nas relações Ocidente-Oriente, mas principalmente no Ser Humano.

Ainda, talvez se possa considerar Antero como um transculturador no sentido que Fernando Ortiz concede ao termo: o detentor de uma cultura nova e independente que

nasce do contato de duas outras culturas pré-existentes.

De todo modo, importa perceber o grande valor que a abertura do poeta ao Outro tem nos dias atuais. Conforme aponta Eduardo Lourenço, “nunca se reparou como se devia que Antero foi o primeiro escritor de ideias em Portugal” (LOURENÇO, 2007, p. 70). Dentre essas ideias, encontramos exercícios de alteridade que servem, no mundo de hoje, como ricos exemplos para uma melhor interação entre os povos. Assim, parece clara a atualidade do pensamento de Antero e a relevância em refletir não apenas sobre seu pensamento, mas também de que forma ele abriu-se ao Outro e ao novo, sem abdicar de sua educação, sua cultura e de si próprio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JR., Benjamim (org.) *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 87-97.

FEITAIS, Paulo. Antero de Quental foi budista? *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 11, p. 109-124, 2007.

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.

LOURENÇO, Eduardo. *Antero ou a Noite Intacta*. Lisboa: Gradiva, 2007.

MACHADO, Álvaro Manuel. *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: ICALP (Biblioteca Breve), 1983.

MARTINS, Oliveira. Introdução. In: QUENTAL, Antero. *Sonetos Completos*. 2. 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. *Sonetos Completos*. 2. ed. Lisboa:

Publicações Europa-América, [s.d.]

QUEIRÓS, Eça de. Um Gênio que era um Santo. In: *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós*. Almanques e outros dispersos. FIALHO, Irene (org.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 285-329.

SAMARTH, Amil. Espírito indiano de Antero de Quental. *Estudos Anterianos*, Vila do Conde: Centro de Estudos Anterianos: n. 3, p. 45-66, abr. 1999.

Submissão: 01/02/2018

Aceite: 09/04/2018

A IMAGEM OFICIAL DO ESTADO NOVO PORTUGUÊS E SUAS DESCONSTRUÇÕES

THE OFFICIAL IMAGE OF THE PORTUGUESE NEW STATE AND ITS DECONSTRUCTIONS

Márcio Aurélio Recchia¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143180

RESUMO: Neste artigo, pretendo apresentar algumas reflexões acerca da desconstrução da imagem oficial do Estado Novo português através de dois objetos de estudo: o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e o filme *Fantasia Lusitana* (2010), de João Canijo. No romance, este expediente ocorre, sobretudo, por meio do narrador, ao passo que, no documentário, o mesmo se dá pela presença de certos estrangeiros que utilizaram Lisboa como rota de fuga dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT: In this article, I aim to present some reflections about the deconstruction of the official image of the Portuguese New State through two objects of study: the novel

¹ Mestrando em Letras na Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela USP.

The year of the death of Ricardo Reis (1984), by José Saramago, and the film *Fantasia Lusitana* (2010), by João Canijo. In the novel, this expedient occurs, especially, through the narrator, whereas in the documentary, it happens through the presence of certain foreigners who used Lisbon as an escape route from the Nazi during World War II.

PALAVRAS-CHAVE: Salazarismo; Estado Novo; Propaganda; Segunda Guerra Mundial; Refugiados.

KEYWORDS: Salazarism; New State; Propaganda; World War II; Refugees.

INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX testemunhou dois dos maiores conflitos bélicos jamais vistos, isto é, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. É no período de entreguerras que algumas nações europeias se tornaram ditaduras de extrema direita de cunho fascista, com destaque para Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, Franco na Espanha e Salazar em Portugal. Em abril de 1945, as mortes dos ditadores alemão e italiano encerram os regimes autoritários em seus países; todavia, na Península Ibérica, os governos de Franco e de Salazar perduram por várias décadas. Neste artigo, contudo, abordare-

mos apenas o caso português.

A longa duração da ditadura de Salazar está relacionada à eficiência da propaganda política veiculada pelo governo, que, assente no discurso paternalista do ditador, procurou controlar as informações divulgadas pelos meios de comunicação. Duas obras, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e o filme *Fantasia Lusitana* (2010), do cineasta português João Canijo, procuram desconstruir essa propaganda. O objetivo desse artigo é analisar de que modo, em cada uma delas, se dá essa desconstrução.

Apesar de essas obras terem sido realizadas em suportes diversos, é importante destacar que é possível estabelecer um diálogo interdisciplinar entre elas. Sérgio Sousa, ao refletir sobre as relações intersemióticas entre o cinema e a literatura, ressalta que essas duas artes mantêm entre si um elevado grau de afinidade “por partilharem de uma matéria de expressão comum (o signo verbal); por consistirem ambas na representação de uma sucessividade de acontecimentos distribuídos num tempo-espço e por disporem de estruturas enunciativas (dimensão narrativa)” (SOUSA, 2001, p. 15). Levando-se em conta o alto grau de afinidade existente entre literatura e cinema, mesmo quando não se trata de adaptação, convém destacar que as obras em questão têm ainda em comum a afinidade temática, uma vez que ambas abordam criticamente os anos de consoli-

dação do Estado Novo, a partir da desconstrução da propaganda salazarista.

A respeito do contexto histórico, o professor Luís Reis Torgal afirma que:

O Estado Novo sempre se apresentou a si próprio como uma forma «original» de regime autoritário, procurando distanciar-se, desde o início de sua formação e devido a sua alegada matriz católica, do «totalitarismo» [...]. Assim, essa imagem de marca de um Estado forte, intervencionista, autoritário mas paternal, anticomunista e contrário à democracia pluripartidária, mas defensor de uma «democracia social» de tipo corporativo, acabou por enlevar e até entusiasmar políticos de vários países e de diversas tendências. (TORGAL, 2011, p. 64)

O recorte temporal das duas obras não coincide totalmente, já que o enredo do romance se desenvolve, principalmente, no ano de 1936, ao passo que os excertos de propaganda utilizados na realização do documentário abrangem um período posterior mais vasto (final dos anos 1930 até 1959). Contudo, além de desconstruírem os veículos de divulgação da ideologia salazarista, acabam por abordar o cenário bélico vivido na Europa nas décadas de 1930 e 1940.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, pelo recorte temporal adotado, apenas o início da Guerra Civil Espanhola e os prenúncios da Segunda Guerra Mundial estão focalizados na narrativa. Já no caso de *Fantasia Lusitana*, o conflito mundial em si é que ganha proeminência.

O romance tem como protagonista Ricardo Reis, personagem criado a partir do heterônimo pessoano que retorna a Portugal após saber da morte de Pessoa, ocorrida em 30 de novembro de 1935. Segundo correspondência deixada pelo poeta de *Orpheu* a Casais Monteiro, Reis teria se exilado voluntariamente no Rio de Janeiro em 1919, após uma tentativa fracassada de restauração da monarquia em seu país.

O enredo é contado por uma instância narrativa onisciente e irônica, que se torna elemento central na desconstrução da propaganda estatal. Além do narrador, destacamos os personagens Fernando Pessoa, Lídia e seu irmão, o marinheiro Daniel, que, de certa forma, questionam ou combatem o regime político em que estão inseridos, contribuindo com a desestabilização da imagem oficial criada pelo Estado Novo.

Com relação ao documentário, a presença de refugiados estrangeiros em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial faz o contraponto com a imagem da propaganda veiculada pelo regime. A película recupera a memória de três intelectuais que passaram por Lisboa em 1940: o mé-

dico e escritor judeu-alemão Alfred Döblin; a dramaturga alemã Erika Mann; o aviador e escritor francês Antoine de Saint-Exupéry.

Canijo adota uma estratégia de desconstrução da aparente paz portuguesa ao sobrepor o relato dessas três testemunhas às imagens que foram originalmente utilizadas pela propaganda para fortalecer o regime. Esta sobreposição se dá por meio da voz *off* de atores cujos idiomas são os mesmos falados pelos refugiados. A justaposição, quase sempre contrastante, entre o que o espectador vê e ouve produz um efeito crítico e irônico, enfraquecendo a propaganda salazarista.

Além do recurso da inclusão das memórias dos três refugiados, há também a presença da voz *off* de Salazar lendo trechos de seus discursos. Esta voz, mansa algumas vezes e empolada noutras, aplicada às imagens panfletárias da época, acaba por ridicularizar e contrapor a propaganda, embora, em sua origem, a maioria deste material tivesse a intenção de demonstrar a nação como um verdadeiro “oásis de paz”.

Esta técnica evidencia que Portugal é um país pobre e vulnerável perante o potencial bélico circundante, ou seja, uma realidade bem diversa daquela apregoada pelo regime. Ademais, há o fato de que os refugiados se encontravam em Portugal provisoriamente, e, por isso, não estavam influenciados diretamente pela propaganda estatal. São várias as

estratégias de desconstrução da propaganda salazarista empregadas em ambos os textos. A partir de agora, passaremos a analisar algumas delas.

O USO DA IRONIA

O narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* é essencialmente irônico e faz uso desse expediente para enfraquecer e ridicularizar não apenas a ideologia salazarista, mas também a imagem do próprio ditador. É importante ressaltar que o Estado Novo foi oficialmente criado com a aprovação da Constituição de 1933. Segundo o historiador Fernando Rosas, em seu período de consolidação,

[...] o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador. (ROSAS, 2001, p. 1032)

Há uma passagem no romance em que Fernando Pessoa se encontra com o protagonista e ambos conver-

sam sobre Salazar. Recém-chegado ao país, Reis pergunta a Pessoa sobre o ditador:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, Alguns pés e quatro esses, Foi coincidência, não pense que andei a procurar palavras que principiassem pela mesma letra (SARAMAGO, 1994, p. 278 – grifos meus)

A reputação do estadista é des/re-construída de forma habilidosa por Fernando Pessoa. Ele define Salazar de modo a evidenciar a imagem desejada pelo governo, isto é, protetor, pai, professor e poder manso, porém, o faz diretamente, sem os subterfúgios usados pela propaganda. Ao classificá-lo como sacristão, sibila, Sebastião e Sidónio, isto é, figuras míticas, históricas e/ou religiosas, Salazar é envolto numa aura mística e profética, despontando, para muitos, como figura promissora naqueles anos iniciais de estabelecimento do Estado Novo. Por outro lado, graças ao distanciamento temporal de quase cinquenta anos entre o tempo diegético e a publicação da obra, constatamos que essa promessa não se cumpriu, revelando a quebra da ex-

pectativa dos que viam em Salazar um salvador da pátria.

Em outra passagem acerca de datas envolvendo o ditador português temos:

Agora se festejaram duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, são palavras do periódico, e a outra data que também diz respeito ao mesmo senhor professor, sucesso de mais íntima alegria, sua e nossa, que foi ter completado, logo no dia a seguir, quarenta e sete anos de idade, nasceu no ano em que Hitler veio ao mundo e com pouca diferença de dias, vejam lá o que são coincidências, dois importantes homens públicos (SARAMAGO, 1994, p. 298-299)

Como se sabe, Estados autoritários sempre incentivaram e promoveram as comemorações de efemérides a fim de fomentar aquilo que interessava a cada um deles. No caso português, as duas datas exploradas no excerto em destaque se referem ao aniversário do surgimento de Salazar na vida pública como Ministro das Finanças (1928)

e posteriormente como Presidente do Ministério (1932) e ao seu natalício (28/04/1889). Porém, a forma adotada pela instância narrativa ao abordar esses assuntos ridiculariza a imagem do estadista.

Primeiramente, essa estratégia patenteia aquilo que era divulgado pela imprensa portuguesa de então, mas o faz num contexto diverso, para o leitor que não está mais sob a influência salazarista. Ler que o debuto político de Salazar serviu para que ele estabilizasse o país é efetivamente irônico, graças ao distanciamento histórico vivido pelo leitor do romance. Sabe-se que essa promessa não se cumpriu, que Salazar acabou se convertendo em um ditador autoritário que permaneceu no poder por 36 anos e que aquelas palavras não passavam da elaboração de uma imagem idealizada do estadista criada pela propaganda. O próprio narrador se exime de compartilhar desse pensamento ao reforçar que aquelas eram palavras do periódico e não a sua opinião.

Com relação ao nascimento de Salazar, a ironia está no fato de ser próximo ao natalício de Hitler, ambos nascidos em abril de 1889, e de esta coincidência ser salientada pelo narrador. Chamar os dois ditadores de “importantes homens públicos” satiriza mais uma vez a imagem de Salazar, visto que a referência atual que temos do ditador alemão remete ao Holocausto judeu e aos campos de concentração e extermínio. Por mais que o narrador use um tom de deferência para com Salazar, tratando-o por “senhor professor”, ou lhe atribua o mérito por Portugal ter conseguido equilibrar suas

finanças, é notório que o que está por trás é a denúncia da construção da imagem do chefe da nação pela imprensa portuguesa, em prol da ideologia do regime.

Aproximar Salazar de Hitler é, de certa forma, desmoralizá-lo. É recordar que Salazar também criou instrumentos de perseguição contra quem contestasse o Estado Novo, tais como a polícia política (PVDE/PIDE), que utilizava tortura contra seus inimigos. É lembrar que ele criou a colônia penal do Tarrafal (Cabo Verde) naquele ano de 1936 – e que viria a se converter em um campo de concentração contra presos políticos. Assim, a desconstrução da imagem de Salazar ao aproximá-lo de Hitler só é possível através do distanciamento temporal entre o presente diegético (1936) e a publicação do romance (1984), espaçamento necessário para que ocorra essa ironia.

Com relação a *Fantasia Lusitana*, gostaríamos de analisar um excerto que também serve para ridicularizar a figura do Presidente da República, Oscar Carmona. As cenas exibidas são as dos festejos do oitavo centenário da fundação de Portugal em 1940, nas quais Carmona passeia por entre a multidão, recebendo uma chuva de flores (FANTASIA LUSITANA, 2010, 4:13). Ao mesmo tempo em que essas imagens são exibidas, o espectador ouve a voz *off* de Salazar lendo um de seus discursos, no qual ele descreve a essência dos portugueses:

Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e

fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade, tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que, malgrado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa [...] (FANTASIA LUSITANA, 2010, 4:10-4:29 – grifos meus)

Ao definir a natureza do povo português, Salazar acaba por listar várias características positivas idealizadas. A construção dessa imagem está em consonância com as ideias nacionalistas propagadas pelo Estado Novo, sobretudo nesses primeiros anos de consolidação do governo. Entretanto, a montagem do documentário proporciona o sincronismo entre a imagem e o som, isto é, ao mesmo tempo em que o espectador vê Carmona beijando um bebê (Fig. 1), ele ouve a voz de Salazar enunciando “aquela doçura de sentimentos”, referindo-se à alma portuguesa.



Figura 1

Esta simultaneidade gerada pela montagem ratifica o que é dito pela voz do ditador, porém, a imagem alude ao estereótipo do político que, em períodos de eleição, anda por entre o povo, distribui abraços e beija criancinhas para ganhar votos, gerando uma imagem caricata e risível do Presidente e, por extensão, do próprio Salazar, que dá voz à cena. Além disso, há o contraste entre a imagem viril do militar, com seu uniforme e suas divisas, e o beijo dado em uma criança, que remete à ternura e à delicadeza, ou seja, à “doçura de sentimentos”.

O CHOQUE ENTRE REALIDADES COEXISTENTES

Outra característica presente em ambas as obras é causar o choque das realidades vividas no Portugal de Salazar e no resto da Europa. No excerto a seguir, o narrador saramaguiano contrapõe os universos paralelos coexistentes em Portugal e na Espanha:

[...] não deveremos atribuir significado especial ao facto de a população de Badajoz se ter armado para resistir ao assalto iminente, ou atribuímos-lhe apenas significado bastante para podermos admiti-lo àquela discussão sobre o que seja ou não seja o povo. [...] aqui armaram-se homens, mulheres e crianças, armaram-se de espingardas, de espadas, de mocas, de foices,

de revólveres, de punhais, de cacetes, deitaram mão ao que havia, talvez por ser esta a maneira de armar-se o povo [...].

A onda cresce e rola. Em Portugal afluem as inscrições de voluntários para a Mocidade Portuguesa, são jovens patriotas que não quiseram esperar pela obrigatoriedade que há-de vir, eles por sua esperançosa mão, em letra escolar, sob o benévolo olhar da paternidade, firmaram a carta, e por seu firme pé a levam ao correio, ou trémulos de cívica comoção a entregam ao porteiro do ministério da Educação Nacional (SARAMAGO, 1994, p. 376-377 – grifos meus)

Ao analisarmos o trecho acima, notamos que cada um dos parágrafos aborda situações distintas. No primeiro, o enfoque recai sobre a população de Badajoz, cidade espanhola que se manteve resistente ao ataque dos nacionalistas. Vemos que o povo, indistintamente, lança mão de vários tipos de armas, muitas delas rudimentares, para defender a sua cidade contra o ataque franquista. Por outro lado, o segundo parágrafo discorre acerca de jovens lusitanos que, voluntariamente, aderem à Mocidade Portuguesa, uma organização criada naquele ano de 1936 com a finalidade de incutir na mente juvenil os valores do Estado Novo, promover a disciplina militar e incentivar o nacionalismo.

Ambos os parágrafos descrevem acontecimentos di-

ferentes ocorrendo concomitantemente nas duas nações. A estratégia narrativa mostra um paralelismo que se dá por meio do uso de partes do corpo com fins muito destoantes. Enquanto os espanhóis de Badajoz utilizam suas mãos para pegar em armas e defender sua cidade da sanha franquista, os moços portugueses usam suas mãos para assinar os formulários de afiliação à organização juvenil de cunho fascista e seus pés para ir até os correios expedir suas vinculações. Em suma, enquanto a população de Badajoz se defende de Franco, os jovens portugueses apoiam e integram a organização de Salazar.

Da mesma maneira, a montagem de *Fantasia Lusitana* traz uma sequência de imagens que evidencia as realidades contrastantes em Portugal e na Europa em guerra. Há um trecho em que o jornalista Fernando Pessa, que trabalhava na BBC de Londres durante a guerra, explica o que eram as *Blitz* (abreviação da palavra alemã *Blitzkrieg* – a partir dos 7m10s), ou seja, ataques aéreos relâmpagos. Este excerto exhibe cenas de aviões lançando bombas, prédios e casas destruídos, pessoas correndo em busca de abrigo e, por fim, o desespero no rosto dos sobreviventes. As cenas finais dessa sequência são fortes, pois focalizam mulheres desconsoladas, um homem cego que caminha sozinho com duas bengalas por uma rua destruída, e imagens de mães e filhos que, com semblantes tristes, trocam beijos e afagos (Fig. 2).

O áudio presente nessas derradeiras cenas consis-

te em ruídos de sirenes, em burburinho de vozes infantis e em uma música alta com ritmos regulares, cujo tom vai aumentando, gerando tensão e ansiedade. Abruptamente, aos 9m08s, há um corte nesta sequência e, num contraste brusco de imagens, o espectador se vê diante de uma cena festiva, filmada num acampamento da Mocidade Portuguesa, e passa a visualizar e ouvir um adolescente que canta uma música folclórica portuguesa, seguido de um coro de vozes masculinas (Fig. 3), o que causa um impacto muito grande. Isso se dá porque ocorre a quebra repentina da sequência anterior, fazendo com que a fantasia vivida em Portugal invada a sequência de acontecimentos dramáticos gerados pela guerra.



Figura 2



Figura 3

O uso desta técnica de montagem revela que, enquanto a maioria da Europa se debatia com os sofrimentos de origem bélica, Portugal, que se manteve neutro durante todo o conflito, vivia alheio ao que acontecia no restante do continente. Esse insulamento português se deveu ao fato de o governo salazarista priorizar incutir na mente da população valores cívicos e religiosos de seu país, em vez de permitir que notícias do exterior pudessem circular livremente sem os grilhões da censura.

O PORTUGAL SALAZARISTA VIVIDO PELOS REFUGIADOS

Com relação à *Fantasia Lusitana*, várias são as passa-

gens anotadas pelos três refugiados que desmascaram a ideologia salazarista. No entanto, para este artigo, optamos por individualizar apenas um dos âmbitos presentes no testemunho desses intelectuais. Trata-se do estranhamento vivido por eles em relação à iluminação noturna de Lisboa em contraponto à escuridão nas cidades sob ataques de bombardeiros.

É importante contextualizar que os três estrangeiros passaram por Lisboa em 1940, ano das comemorações do Duplo Centenário, ou seja, oito séculos da fundação de Portugal e três séculos de sua restauração. Por esse motivo, o segundo semestre daquele ano abrigou a Exposição do Mundo Português, uma feira em Belém que consistia em diversos pavilhões que exaltavam a nação por meio do viés ideológico do regime, englobando, resumidamente, as figuras históricas do passado, os usos e costumes do povo e o território português de além-mar. Por este motivo, Lisboa mostrava-se mais iluminada do que nunca.

Assim sendo, o clima em Portugal era festivo, havendo pouca empatia para com as vítimas da guerra ou para com os refugiados que ocupavam as ruas da capital. Somava-se a isso o alheamento que os portugueses viviam sob o filtro da censura, tendo acesso apenas às informações que eram controladas pelos órgãos de inspeção. Além do mais, o Secretariado da Propaganda Nacional, criado em 1933 e administrado por António Ferro, difundia uma

imagem positiva do país e de seu líder, fazendo com que a população, *grosso modo*, aprovasse o governo. Vejamos alguns excertos das anotações desses refugiados referentes às luzes de Lisboa:

- Erika Mann:

Eu estranhava quando anoitecia e não escureciam a cidade. Parecia-me pouco natural que ao cair da noite houvesse luzes nas janelas e que acendessem os candeeiros da rua. Era surpreendente para mim que não temessem os bombardeamentos nazis. (FANTASIA LUSITANA, 2010, 43:22-43:48)

- Alfred Döblin:

Não longe daqui a grande nação francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. O norte do país inundado de conquistadores. Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e estava-se prostrado. Milhões de homens levados para cativeiro, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa as luzes brilhavam. Desfrutava-se a

paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria. Só pensávamos no que deixamos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que se nos parecia infernal.(FANTASIA LUSITANA, 2010, 21:01-21:48)

• Antoine de Saint-Exupéry:

As cidades na minha terra, à noite, eram cor de cinza. Eu tinha perdido o hábito de ver a luz e esta capital radiosa causava-me uma espécie de mal-estar. Eu sentia pesar sobre Lisboa a noite da Europa habitada por grupos errantes de bombardeiros, como se eles tivessem farejado de longe este tesouro. E por detrás do seu sorriso, Lisboa parecia-me mais triste do que as minhas cidades apagadas. Mas Portugal tentava acreditar na felicidade, com os seus serviços de mesa, os seus candeeiros e a sua música. Brincava-se à felicidade em Lisboa, para Deus poder acreditar. (FANTASIA LUSITANA, 2010, 34:21-35:00)

Apesar de se encontrarem em território neutro, os três refugiados mantêm seus pensamentos nas vítimas da guerra, sentindo tristeza e pesar. O estranhamento vivido

por eles diante das luzes lisboetas remete-os à escuridão com a qual estavam habituados. Saint-Exupéry chega até mesmo a sugerir que a iluminação de Lisboa poderia atrair a atenção dos nazistas, revelando a fragilidade daquela capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso objetivo com este artigo foi o de mostrar que tanto o romance de Saramago quanto o documentário de Canijo conseguem desconstruir a imagem de um “oásis de paz” português criado pela propaganda do Estado Novo. Por meio de estratégias de narração e de montagem, ambos os suportes revelam duas camadas distintas naquele contexto, isto é, 1-) o mundo português idealizado e construído pela propaganda salazarista e 2-) o mundo bélico, vivido nos outros países europeus.

No romance, o narrador analítico e irônico exerce papel primordial na desconstrução da imagem de Salazar e da propaganda estatal. Além da instância narrativa, personagens críticos, como Fernando Pessoa, contribuem com a desestabilização do *status quo* instituído após a criação do Estado Novo.

No documentário, o estranhamento vivido por Döblin, Mann e Saint-Exupéry ao se depararem com uma terra estrangeira, influenciada por princípios nacionalistas e corpo-

rativistas, faz com que venha à tona a fragilidade portuguesa que o governo lutava por esconder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FANTASIA LUSITANA. Direção de João Canijo. Produção de João Trabuço. Realização de João Canijo. Intérpretes: Hanna Schygulla, Rüdiger Vogler, Christian Patey. Roteiro: João Canijo. Música: Pedro Góis. Lisboa: Periferia Filmes, 2010. 1 DVD (67 min.), son., P&B. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cAtTwRnjXyQ>. Acesso em: 01 dez. 2017.

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. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2001.

TORGAL, Luís Reis (Coord.). *O Cinema sob o olhar de*

Salazar. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

Submissão: 07/02/2018

Aceite: 08/04/2018



POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS

A POESIA PRESENTE

Ecila Lira de Lima Mabelini¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.141388

REGENERO

Em meio ao caos de tantas coisas
uma esquálida,
mas ereta verdade flutua pelas vielas de mentes-sementes.
Espartana dos grilhões do tempo dos senhores zurreos,
flana para desembocar nas hipócritas bocas insossas do
homem pouco-a-pouco do século XXI.
Aqui fixa-se impassível
e pinta-se imponente nas retinas intactas dos muros com
pulos da poeta:
Salve a devastação da mentira desvalida e sem cor! Viva
a vivificação da agonizante alma feminina em flor!

¹ Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

SALTO

Sem salto eu salto alto

O salto que ressalta porque se atreve

O salto que sente o salto mais leve

O salto que está na verve

O salto que não se serve

O salto que se dá quando não se pede

O salto que descompassa quando passa sem graça

O salto que não se entrega por trapaça

Eu salto alto o legítimo salto

Eu salto em todas as direções

Eu salto na contramão

Eu salto pelo que sinto e vejo

Eu salto quando almejo

Meu alto não está no baixo do sapato de salto

Meu alto não está no facto do opressor

Meu alto não depende do voo das asas do agressor

Meu salto desdiz ditosamente aquele que dita

Meu salto me descalça para o que assalta e grita

Meu salto tem vez, voz e replica!

Submissão: 29/01/2018

Aceite: 19/03/2018

SOBRE A SOLIDÃO E OUTRAS COISAS

*Francisco Neto Pereira Pinto*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.142183

A solidão com os rios vai passando...

Rainer Maria Rilke

Aquela foi mais uma noite em que Pedro não conseguiu dormir O problema contudo não era com a noite pois de fato era uma noite linda com lua grande no céu e um lago de estrelas que resplandecia sem nenhuma nuvem que o distraísse O frescor vinha das matas e do rio Araguaia que era para a vila como a um pai Quantas vezes de suas fartas e providentes águas Pedro tirou o sustento para sua esposa Ana e seus cinco filhos que agora casados e pais de seus filhos estavam espalhados para além rio Naquela noite com a ida do sol Pedro começou a preparar sua comida favorita pintado pescado no Araguaia com pirão feito com farinha e caldo do peixe bem apimentado Comeu muito enquanto lembrava o tempo que pescava o pintado com seus dois filhos mais velhos e Ana os preparava Àquela

¹ Doutorando e Mestre em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins, *campus* de Araguaína, e professor adjunto no Instituto Tocantinense Presidente Antônio Carlos, *campus* de Araguaína. Faz formação em Psicanálise pelo Instituto da Psicanálise Lacaniana (IPLA).

época na década de 1970 o pintado não somente era gostoso como também era abundante e Pedro o pescava com anzol em linha de mão de dentro da canoa ao passo que os garotos remavam Ana tinha um tempero especial além de ovo caipira cozido adicionava pimentão verde coentro e cebolinha além de leite de coco babaçu preparado por ela mesma Certa vez Ana preparou uma caldeirada para Osvaldão e Dina sem saber que eram guerrilheiros procurados pelo exército Quando foram embora Pedro virou-se para Ana e chegou a exclamar que mulher bonita Depois, foi procurado por alguns soldados e desde então carrega algumas marcas em seu corpo negro sobre as quais nunca fala A noite avançou a vila dormiu e as ruas ficaram quietas com apenas alguns cachorros brincando enquanto um vento gélido e sonolento subia do rio procurando as verdes e escuras matas que formavam figuras assombrosas nas montanhas vizinhas Pedro foi ao fogão assoprou as brasas e colocou mais alguns gravetos segundo julgou serem suficientes para o preparo de mais café Uma garrafa cheia Café forte puro por ele mesmo colhido torrado e moído Preparado amargo para acompanhar os cigarros enrolados com palha de milho Tomou um gole deu uma tragada e com a fumaça veio também as lembranças de um a um dos filhos

Filhos
Crescidos
Desfamilhos

Poderia até ter sobrevivido a uma guerrilha mas a cada partida de um seu filho era também um pedaço que se ia e sem retornar o que já lhe restaria Até que sem filhos ainda se vive porém como insistir sem Ana Pegou sua cadeira de encosto e pôs no centro da sala virada para o quarto do casal onde por mais de trinta dormiu com Ana Como podia ela sem mais explicações de repente seguir o caminho de todos eles

Ana resistia
Até partir
Morria

A madrugada de repente chegou despencando-se do céu e com ela o horror horror das madrugadas impiedosas sem os meninos e a Ana O vento lá fora rodopiou furiosamente convocando nuvens densas que logo despediram lua e estrelas que rapidamente cederam lugar a uma pesada escuridão Pedro sentou-se em sua cadeira favorita Acendeu o último cigarro e tomou o último gole de café

Ao longe o ribombo da cachoeira
Cá um estrondo
Pedro rolou por sobre a cadeira

Submissão: 04/01/2018

Aceite: 23/02/2018

