

REVISTA

NÚMERO 33 / Jan-Jun 2024

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

Bruno Mariano Horemans, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernanda Sampaio Gomes dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Cambauva Breda, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Martins Lara, Universidade de São Paulo, Brasil
Higor Lima da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Letícia Vital Ferreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Samira dos Santos Ramos, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Helder Thiago Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
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 Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, 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 Luso-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
Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife — CESAR —Projeto NAVE, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

DIAGRAMAÇÃO

Samira dos Santos Ramos, Universidade de São Paulo, Brasil — Revista Crioula

Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:
BOA ME NA ME MMOA WO
(Me ajude e deixe-me ajudá-lo)

Significado:
Cooperação e interdependência



PPGECLLP



SUMÁRIO

EDITORIAL

Bruno Mariano Horemans, Fernanda Sampaio Gomes dos Santos, Fernando Cambauva Breda, Fernando Martins Lara, Higor Lima da Silva, Letícia Vital Ferreira & Samira dos Santos Ramos.....10

ARTIGO MESTRE

A literatura indígena e o direito à justiça epistêmica: Reflexões a partir das políticas educacionais e de reparação histórica
Juliana Ventura de Souza Fernandes.....20

ENTREVISTAS

Entrevista com Eliane Potiguara
Fernanda Gomes Sampaio & Fernando Cambauva Breda45

ARTIGOS E ENSAIOS

Peri, enfim, fiou-se: O caso da adaptação de O Guarani (2023), de Ailton Krenak
Priscila Salvaia58

O “malandro” e o “bacharel”: Uma disputa musical na moderna cidade do Rio de Janeiro
João Paulo Assunção e Silva75

Só podia ser em África: Uma análise sobre o jogo de representações em “O Quase Fim do Mundo” (2008), de Pepetela
Joanna Moreira Baptista.....95

A mulher entre Mater Dolorosa e Mater Horribilis: As figurações maternas no Grotão
Renata de P. Ferreira 117

O verbo se fez classe: O trabalho e a exploração do homem em três poemas de Pedro Casaldáliga	
Franciele Lucia Libardi, Rosely Sobral Gimenez Polvani & Valdeci Batista de Melo Oliveira	140
Lésbia e Lado a Lado: A representatividade da autoria feminina nos romances de folhetim	
Milena Placido Silva & Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida	157
De luxo é lixo a lixo é luxo: A subversão do poema concreto de Augusto de Campos no conto de Marcelino Freire	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	196
Arquitetura do acaso e utopia concreta na obra Teoria geral do esquecimento, de José Eduardo Agualusa	
Ana Paula Rodrigues da Silva	214
Gênesis do homem moçambicano nos contos de João Dias e Luís Bernardo Honwana	
Letícia Maria dos Santos Neves	235
O caos em literaturas de língua portuguesa: Um estudo comparado do livro-reportagem Os sertões, de Euclides da Cunha, e do romance A jangada de pedra, de José Saramago	
Maria Beatriz Rodrigues da Silva & Marcos Frederico Krüger Aleixo	259
As passadas como moldura da prosa ficcional guineense	
Letícia Valandro	281
 POESIAS, CONTOS & OUTRAS PROSAS	
A loteria da Joelma	
José Fabio Rodrigues Maciel	303
seu Palavra	
Gustavo Tanus	308
Homens	
Lucas Vinicius Carstens	315

20 de novembro de 2023

Alessandra Corrêa de Souza 317

Cidade embalsamada

Daniel José Gonçalves 321

EDITORIAL

Editorial

Bruno Mariano Horemans,
Fernanda Sampaio Gomes dos Santos,
Fernando Cambauva Breda,
Fernando Martins Lara,
Higor Lima da Silva,
Letícia Vital Ferreira
& Samira dos Santos Ramos¹

*E os nossos corações?
Nós não precisaremos catá-los
aos pedaços mais do chão!
E pisaremos a cada cerimônia nossa
Mais firmes
(Eliane Potiguara)*

“Fala e alma é uma coisa só”, ensina-nos Kaká Werá (2019, p. 37) enquanto explica que em tupy-guarani a palavra *nheeng* designa simultaneamente “ser”, “palavra”, “alma” e “fala”. Em diálogo com esta cosmo percepção, o número 33 da Revista Crioula, de temática livre, apresenta uma notável expressão da alma e da identidade das publicações científicas dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa no Brasil hoje, inclusive expressando o que outrora calamos. Nesse sentido, “palavra” e “ser” se encontram, apontando para um *vir-a-ser* delineado nas literaturas de língua portuguesa.

¹Alunos do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP) e Editores da Revista Crioula.

Ao analisarmos os manuscritos espontaneamente enviados de acordo com o escopo inicial da revista, que propõe o debate teórico e crítico do comparatismo envolvendo ao menos uma literatura de língua portuguesa, percebemos a profunda ausência da literatura indígena entre as publicações científicas da área: apenas um artigo envolvendo a temática estava presente. E como quem rompe a inexequibilidade de eco no vácuo, indagamos como o comparatismo literário, que se debruça sobre as literaturas em língua portuguesa de todos os continentes, tornou alheia a si a crescente produção literária indígena escrita em língua portuguesa em nosso país.

Essa constatação sobre a produção nacional manifesta-se localmente por meio da insipiência quantitativa de pesquisas acerca da literatura indígena entre alunos de pós-graduação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, programa que apoia e financia nossa revista, assim como na área de Literatura Brasileira. Cabe-nos, como comunidade acadêmica, escrutinar a supressão sistêmica da epistemologia indígena na Universidade de São Paulo, fenômeno beneficiado também pela carência de docentes pesquisadores de literatura indígena brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da mesma universidade. A partir dessa constatação, gostaríamos de fortalecer o vínculo entre a pesquisa acadêmica e a comunidade ao seu redor, promovendo um debate entre a literatura e as questões relativas ao nosso tempo.

A percepção da falta e da necessidade iminente de supri-la levou-nos a convidar a historiadora Juliana Ventura de Souza Fernandes e a poetisa, pesquisadora e professora Eliane Potiguara, para compor, respectivamente, o artigo mestre e a entrevista que integram este número. Não obstante a chamada para temática livre, a proposta buscou proporcionar aos leitores e pesquisadores interessados no comparatismo literário bases relevantes e atuais para o campo de

pesquisa da literatura indígena em nossa área de estudos, pois participar de uma *retomada epistemológica* passa por fazer da Revista Crioula chão firme onde a literatura indígena possa pisar com sua alma-palavra.

Esses esforços, no entanto, apresentaram certa consonância com uma tentativa frustrada dos docentes do Programa em integrar uma mesa sobre literatura indígena à programação do XXIII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, que teve como temática “Literatura, História e Política em três tempos: 1964, 1974, 2024”, mostrando-nos que a consciência desse hiato, assim como o desejo de superá-lo, não é exclusiva dos discentes.

Assim sendo, a Revista Crioula convida a literatura indígena contemporânea, que se sentou à mesa da história sem ser servida, para integrar a grande roda do comparatismo literário sobre a qual nos debruçamos. O artigo mestre *A literatura indígena e o direito à justiça epistêmica: Reflexões a partir das políticas educacionais e de reparação histórica* traz uma colaboração vital para o comparatismo ao interrogar como os movimentos políticos e as mudanças pedagógicas alteraram o sistema literário. Nele, Fernandes discute a literatura indígena a partir da década de 1970 como elemento de uma “cosmopolítica da memória”, tomada enquanto “práxis pedagógica”, em articulação com a resistência durante a ditadura militar iniciada em 1964, os processos de redemocratização e os conhecimentos e saberes ancestrais.

Em uma entrevista concedida aos editores da Revista Crioula, Eliane Potiguara, escritora, professora e ativista pelos direitos dos povos indígenas, convida o público leitor a refletir sobre o espaço ocupado pela literatura de autoria indígena nas discussões mais recentes em torno das artes e da cultura de um modo geral. Tendo como base a sua própria trajetória e produção escrita, Eliane teceu diversas considerações acerca da presença de textos que versam sobre a temática nas

escolas e universidades, contribuindo para as pesquisas de professores que pretendem integrar a questão indígena em seus currículos escolares.

A seção *Artigos e ensaios* é composta por 11 artigos. O primeiro artigo *Peri, enfim, fiou-se: O caso da adaptação de O Guarani (2023)*, de Ailton Krenak, de Priscila Salvaia, propõe uma reflexão crítica sobre a obra *O Guarani* em três momentos: primeiro, como romance-folhetim de José de Alencar (1857); depois, nas adaptações operísticas de Carlos Gomes (1870); e, finalmente, na versão de Ailton Krenak (2023). A adaptação de Krenak, em que o protagonista Peri “se transfigura”, é compreendida pela autora, que utiliza a teoria pós-colonial como base teórica, como uma forma de embate ao que o sistema literário canônico propõe em relação ao perfil do indígena, que deixa de ser desprovido de identidade e pertencimento cultural para tornar-se representante de uma capacidade ímpar de adaptação e de urdidura ou de envolvimento do “outro”. Nesse sentido, as ideias presentes no artigo estão relacionadas ao que a escritora Eliane Potiguara propõe em sua entrevista em relação ao *devoir* histórico da presença da figura do indígena na literatura brasileira.

Na sequência, os textos *O “malandro” e o “bacharel”: Uma disputa musical na moderna cidade do Rio de Janeiro*, de João Paulo Assunção e Silva e *Só podia ser em África: Uma análise sobre o jogo de representações em “O quase fim do mundo” (2008)*, de Pepetela, de Joanna Baptista, discutem a representação racial de populações negras. No primeiro artigo, o embate entre Noel Rosa e Wilson Batista é utilizado como prisma para discutir o embate entre a malandragem e o mundo do trabalho no Rio de Janeiro da década de 1930, evidenciando como a modernização da cidade reverberou nas criações musicais. O segundo, por sua vez, analisa o romance de Pepetela a partir das diversidades internas às raças e etnias representadas. A autora do artigo interpreta a sobrevivência do grupo de pessoas no pós-apocalipse como uma inversão dos estereótipos racistas, pois ocorre deslocamento do branco, que

fica às margens, enquanto as personagens negras assumem o centro da narrativa. Por meio de aparatos teóricos como o de Stuart Hall, é defendida a criação de entrelugares para as personagens, o que, segundo a autora, complexifica a escrita de Pepetela ao superar dicotomias em prol da diversidade das representações raciais.

As relações de gênero estabelecidas no interior do patriarcado são discutidas nos artigos de Renata Ferreira e de Milena Placido Silva e Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida. Em *As figurações maternas no Grotão: A mulher entre Mater Dolorosa e Mater Horribilis*, Ferreira faz uma valiosa contribuição à fortuna crítica acerca da obra de Cornélio Penna ao estudar as representações femininas em *A Menina Morta* (1954). No artigo, as figurações de mãe são discutidas a partir da genitora e da ama de leite da menina morta, para concluir que as formas de lidar com a morte da criança ressoam dois distintos ideais de mãe, a *Mater Dolorosa* e a *Mater Horribilis*. A autora ressalta a atualidade da discussão, posto que o estado outorgado à mulher, entre o divino e o satânico, esvazia a humanidade da mãe. Já em *Lésbia e lado a lado: A representatividade da autoria feminina nos romances de folhetim*, Silva e Almeida propõem um trabalho de comparação sobre a figuração da mulher no romance de folhetim *Lésbia* (1890), da autora Maria Benedita Bormann, e na novela *Lado a lado* (2012-2013), que se passa no início do século XX. Em ambas as obras, temos protagonistas que buscam a carreira de escritoras apesar de um contexto que tenta reduzi-las ao trabalho doméstico. Além disso, o artigo busca recuperar a figura da escritora Maria Benedita Bormann, pontuando que, como muitas outras escritoras do período, ela foi excluída do cânone literário por não corresponder às expectativas impostas para os papéis de gênero.

As representações de classe na literatura são tematizadas no artigo de Franciele Lucia Libardi, Rosely Sobral Gimenez Polvani e Valdeci Batista de Melo

Oliveira, *O verbo se fez classe: O trabalho e a exploração do homem em três poemas de Pedro Casaldáliga*, no qual apresentam a comparação de três poemas do bispo e ativista Dom Pedro Casaldáliga, presentes no livro *Versos Adversos: Antologia* (2006): *O verbo se fez classe*, *Peão do trecho* e *Inquérito de Natal*. Com foco na temática do trabalho e da exploração, o estudo se fundamenta em uma abordagem sociológica, com base em Antonio Candido, Karl Marx e Leonardo Boff, para explorar a intersecção entre literatura e questões sociais, destacando como Casaldáliga emprega elementos literários para criticar as injustiças sociais e ressaltar a dignidade do trabalhador. Já Gabriela Cristina Borborema Bozzo, em *De luxo é lixo a lixo é luxo: A subversão do poema concreto de Augusto de Campos no conto de Marcelino Freire*, analisa a subversão do poema concreto de Augusto de Campos no conto de Marcelino Freire, demonstrando o diálogo entre essas duas formas artísticas e a desconstrução de sentidos realizada no campo literário.

As relações entre literatura e história, presentes também no artigo mestre, surgem nos artigos *Arquitetura do acaso e utopia concreta na obra Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, de Ana Paula Rodrigues da Silva, *Gênesis do homem moçambicano nos contos de João Dias e Luís Bernardo Honwana*, de Letícia Maria dos Santos Neves, e *O caos em literatura ibero-americana: Um estudo comparado do livro-reportagem "Os sertões", de Euclides da Cunha, e do romance "A jangada de pedra", de José Saramago*, de Maria Beatriz Rodrigues da Silva e Marcos Frederico Krüger Aleixo. O primeiro texto explora a obra de José Eduardo Agualusa, destacando as relações entre a escrita literária e a história de Angola por meio da arquitetura do romance e suas correspondências com as transformações urbanas e sociais de Luanda. O segundo, também discutindo a colonialidade, retoma os processos de invasão e colonização de Moçambique, assim como o nascimento dos movimentos revolucionários nesse território, para então analisar como os contos

Gênesis, de João Dias, e *As mãos dos pretos*, de Luis Bernardo Honwana vinculam-se à resposta dos intelectuais ao apagamento histórico e cultural. Para a autora, os autores contribuíram para a coalizão entre os assimilados, como eles, e os indígenas, em torno da ressignificação da herança colonial e de uma concepção de Homem que incluísse todas as camadas da sociedade moçambicana em construção. Já o terceiro propõe a interlocução entre partes selecionadas do livro-reportagem *Os sertões*, sobre a Guerra dos Canudos, e do romance alegórico *A jangada de pedra*, permeado de referências irônicas à adesão de Portugal à União Europeia. Os autores do artigo partem dos pressupostos de Abed (2022) para defender que ambas as obras partem do caos, enquanto ausência de sistematização, como caminho para a criação de uma nova ordem. No entanto, o trabalho não apaga as diferenças entre as narrativas, pontuando notadamente a caracterização da obra de Cunha como livro-reportagem, que mescla elementos ficcionais (como a criação de personagens) com elementos da não ficção, enquanto a obra de Saramago é um romance alegórico no qual o contexto histórico de Portugal e da Espanha não são colocados à superfície.

Por fim, o artigo *As passadas como moldura da prosa ficcional guineense*, escrito por Letícia Valandro, explora como escritores da Guiné-Bissau utilizam elementos estilísticos e linguísticos para criar uma “ilusão da oralidade” em suas escritas. Para isso, a partir de obras de Abdulai Sila, Carlos-Edmilson Vieira e Marinho de Pina, o texto discute o modo como esses autores integram a tradição oral guineense em suas produções literárias e levanta que a oralidade se manifesta tanto na estrutura narrativa quanto na linguagem utilizada, refletindo a ancestralidade cultural e as complexidades sociais do país. Portanto, o artigo conclui que esses recursos estilísticos não apenas preservam, mas também inovam na representação das histórias guineenses, conectando o passado com o presente mediante a literatura.

Na seção *Poesia, Contos e outras Prosas*, três poemas e dois contos, apesar de inseridos em universos bem distintos, dão ao leitor uma mostra de como os discursos dos estudantes de nossa área retomam como eixo a tensão entre a palavra e o silêncio mediante o processo histórico. Em *A loteria da Joelma*, a desigualdade entre o narrador e a personagem, por um breve momento, entra em suspensão a partir do momento que o diálogo os humaniza. Também em notas bem-humoradas, a narrativa *seu Palavra*, de Tanus, reapropria-se de João Guimarães Rosa como modelo de linguagem para apresentar-nos o drama de um velhinho analfabeto em Minas Gerais que desejava virar palavra.

Em tom menor, postula Cartens nos melódicos versos do poema *Homens*, que mais pelas histórias contadas do que pelas sentidas constroem-se os sentidos, ou seja, o desejo de narrar implica a relação viciosa entre sujeito e objeto, esse fluxo vazio de eterna dificuldade de síntese que, paradoxalmente, garante alguma existência.

Movida por paixão adversa, Corrêa de Sousa evoca Zumbi dos Palmares no poema-colagem *20 de novembro*, no qual colige os discursos de vozes negras latinas para serem reapropriados pela pena que empunha, voz firme que se parecia aos antepassados com o propósito de denunciar o paradigma colonial da branquitude, que prevê o apagamento das identidades de homens e mulheres, bem como de suas histórias sistematicamente invisibilizadas.

Em sentido contrário, o poema-retrato *Cidade embalsamada* apresenta um eu paralisado pela insólita pasmaceira da cidade personificada. Voz lírica destituída de sua condição de sujeito, entretanto canta as ruínas do futuro que contempla, embora não possa conhecer o que mira, cego e mortificado.

Acreditamos que cada um desses estudos e textos literários, com enfoques distintos, enriquece as discussões sobre a interseção entre a criação estética e as

dinâmicas culturais e sociais no âmbito das literaturas e das artes em língua portuguesa. A equipe editorial deseja uma excelente experiência de leitura!

Referências

WERÁ, Kaká. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2019.

ARTIGO MESTRE

A literatura indígena e o direito à justiça epistêmica: Reflexões a partir das políticas educacionais e de reparação histórica

Indigenous literature and the right to epistemic justice: Reflections from educational policies and historical reparation

Juliana Ventura de Souza Fernandes¹

RESUMO: Neste artigo, discutimos a centralidade da literatura indígena contemporânea para a efetivação de processos de “justiça histórica” e “epistêmica”. Para isso, partimos de questões centrais que caracterizam essa produção – a vinculação aos movimentos indígenas e a forma particular de se compreender autoria, para analisarmos seu papel em duas dimensões consideradas necessárias ao enfrentamento contra o histórico de violência vivenciado pelos povos indígenas: a escolarização e os processos de reparação política.

ABSTRACT: In this article, we discuss the importance of contemporary indigenous literature to processes of “historical” and “epistemic” justice. To do so, we first analyze the main concerns that distinguish this literary production – their link to indigenous socio-political movements, and their specific manner of understanding authorship – to understand their roles in two fundamental dimensions of the battle against the historical violence suffered by indigenous populations: formal schooling and the processes of political reparation.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura indígena; Justiça epistêmica; Educação escolar indígena; Lei nº 11645/2008; Reparação política.

KEYWORDS: Indigenous literature; Epistemic justice; Indigenous school education; Law nº 11645/2008; Political reparation.

¹ Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico e vice-coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neabi Central) do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). Prêmio Capes de Teses - edição 2021 na área de História. Doutora (2020) e mestra (2013) em História (Linha História e Culturas Políticas) pela Universidade Federal de Minas Gerais.

“Eu não sou mais que um, mas posso evocar 300. Nesse caso, 305 povos que nos últimos 30 anos do nosso país passaram a ter disposição de dizer, estou aqui! Sou Guarani, sou Xavante, sou Kayapó, sou Yanomami, sou Terena”
(KRENAK, 2024).

O breve excerto com o qual iniciamos este texto foi extraído do discurso de posse de Ailton Krenak como ocupante da cadeira número 5 da Academia Brasileira de Letras. Parafraseando Mário de Andrade², o intelectual indígena evidenciou ao menos dois aspectos fundamentais relacionados à chamada “literatura indígena” ou ao “movimento político-literário indígena” no Brasil³. O primeiro diz respeito à certa compreensão do significado de autoria. O segundo, ao contexto histórico e político que marca a emergência e o fundamento dessa produção.

Evocando e se enunciando como um sujeito coletivo, Ailton Krenak fez alusão a uma das importantes temporalidades das lutas indígenas no Brasil. No final dos anos 1970 e, sobretudo, nos anos 1980, em meio ao movimento de redemocratização durante a ditadura militar (1964-1988), novas articulações entre povos indígenas e aliados tomaram a cena pública, denunciando a política de extermínio protagonizada pelo estado brasileiro e reivindicando o fim do regime de tutela, o reconhecimento da cidadania indígena e do direito originário ao território. O próprio autor, em uma reflexão anterior, destacou o caráter convergente das articulações entre povos indígenas e aliados, ainda que esse movimento, de acordo

² Trata-se de uma referência à poesia “Eu sou trezentos”, escrita em 1929 e publicada em: ANDRADE, Mário de. Poesias completas. São Paulo: Martins Editora, 1955.

³ Conceito proposto pela pesquisadora Maria Inês Almeida (1999), em uma das teses pioneiras sobre o tema. ALMEIDA, M. I. de. Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Comunicação, Ciências, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999

com suas considerações, não caiba nos parâmetros convencionais das mobilizações sociais.

A articulação dessa coisa que chamam de movimento indígena foi como uma revoada de pássaros, sabe? Uma revoada de pássaros que se encontram e depois vão embora. Se você perguntar a um índio, ele dirá que nunca existiu um movimento indígena. As pessoas perguntam o que tanta gente diferente que se encontrou naquele momento, índios de diversas etnias, ribeirinhos, seringueiros, poderiam ter em comum. O que tinha em comum era o medo do progresso! (KRENAK, 2015, p. 220).

Em uma compreensão um pouco divergente, Daniel Munduruku (2012), em tese de doutorado que trata da dimensão educativa do movimento indígena brasileiro, analisou convergências e tensões entre povos indígenas e parceiros, bem como as principais pautas e reivindicações que fomentaram a confluência de ações das mais diversas comunidades indígenas.

[...] podemos pensar que houve, de fato, um movimento de mão dupla: os povos indígenas aprenderam através da relação política com os não-índios e estes aprenderam – talvez a contragosto em alguns casos – que indígenas conseguiam absorver conceitos teóricos – como etnia, cultura, autodeterminação, autonomia, entre outros – e coloca-los em prática em mesas de negociação política com as autoridades. Embora isso não estivesse de acordo com o desejo expresso dos parceiros, as lideranças indígenas assumiram uma postura crítica com relação à sociedade brasileira, ao mesmo tempo que procuravam tornar conhecido o rosto dos povos indígenas tanto a nível nacional quanto internacional. Esta estratégia de se apresentar à sociedade brasileira de forma independente – não mais sob a tutela da Funai ou das entidades parceiras – resultou na elaboração de planos e metas que passavam por uma pauta de reivindicação que ia desde a reestruturação do órgão oficial até a exigência de proteção dos territórios tradicionais contra invasores (garimpeiros e mineradoras) (MUNDURUKU, 2012, p. 219).

Resguardadas as distintas interpretações sobre o movimento indígena brasileiro, os autores parecem convergir no entendimento de que as referidas lutas

políticas contribuíram para o desenvolvimento de uma maior autonomia dos povos indígenas com relação ao Estado e aos próprios aliados – com a constituição de uma leitura e práxis política próprias, e para uma articulação mais estreita entre povos de diferentes territórios. A literatura indígena contemporânea, como tentaremos argumentar em diálogo com reflexões de autores e autoras indígenas, é uma das herdeiras desses movimentos políticos, referenciando-se em suas proposições e, ao mesmo tempo, contribuindo para o seu fortalecimento.

Ainda que a literatura indígena tenha ocupado o mercado editorial brasileiro a partir dos anos 1990, com a publicação de “Histórias de Índio”, de Daniel Munduruku, pela Companhia das Letrinhas, ao acompanharmos reflexões de Graça Graúna (2013), é possível entender o poema “Identidade Indígena”, escrito por Eliane Potiguara em 1975, como uma espécie de obra inaugural do “movimento literário indígena contemporâneo” no Brasil. O poema, que trata da “história de resistência de sua família e de outros parentes indígenas”, pode ser compreendido, de acordo com a interpretação da pesquisadora, como “a 3ª margem da chamada poesia marginal e de outros movimentos libertários que propiciam o surgimento de novos leitores e poetas independentes” no cenário da ditadura militar (GRAÚNA, 2013, p. 78-79).

Em 1980, foi produzida e publicada a primeira obra completa de autoria indígena – “Antes o mundo não existia” – de Umusi Pãrõkumu e Tõrãmü Këhíri, que trata de histórias fundacionais ancestrais do povo Desana. O livro foi resultado de uma cooperação entre o Instituto Socioambiental, ONG que possui longa trajetória de defesa dos direitos dos povos indígenas, e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro. Contou com notas da antropóloga Berta Ribeiro em sua

primeira edição e é um exemplo dos resultados das articulações entre povos indígenas e indigenistas no contexto político analisado.

O engajamento indígena na esfera pública brasileira seguiu exercendo forte protagonismo nos anos 1990, acumulando um importante arcabouço crítico-reflexivo em relação às comemorações do Estado brasileiro dos “500 anos de descobrimento” em 1992. Esse movimento contracomemorativo, que se vinculou ao lema “500 anos de resistência”, transcendeu as fronteiras do Brasil, potencializando alianças entre povos nativos cujos territórios foram circunscritos nos mais diversos países latino-americanos. Foi também na década de 1990 que se consolidou uma das mais destacadas conquistas dos movimentos indígenas no país, resultado das lutas de décadas anteriores: o direito à educação territorializada diferenciada. Essa conquista incrementou a demanda dos próprios territórios indígenas por obras e materiais de referência capazes de expressar o que cada povo compreendia como fundamental ao desenvolvimento de seus processos educativos, inaugurando uma série de publicações que acompanham a implantação da educação intercultural indígena.

A década de 1990 foi marcada, assim, pela emergência e gradual consolidação da literatura produzida por escritores e escritoras indígenas, que buscavam:

[...] publicizar sua causa e sua condição, servindo de suporte a esse movimento fundado e dinamizado desde a década de 1970, e assumindo a politização oriunda dele como seu núcleo e mote norteadores (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 165).

Dessa maneira, um dos elementos mais relevantes dessa literatura é justamente sua conexão com a fortuna crítico-reflexiva acumulada pelas diversas temporalidades dos movimentos e lutas indígenas.

A pesquisadora macuxi Truduá Dorrico, em artigo publicado em coautoria com Fernando e Leno Danner (2018), explica que a associação, considerada “pungente”, entre literatura e movimento indígena evidencia-se na ênfase que essa literatura confere à publicização e à politização das questões que envolvem os povos originários, como forma de superar processos de “invisibilização” e “silenciamento” sofridos por esses grupos. As conexões entre literatura e movimento político também podem ser identificadas na “autoafirmação e autoexpressão desses povos por si mesmos e desde si mesmos”, o que torna essa literatura uma crítica social e uma prática de resistência cultural e luta política, fundando uma “voz-práxis ativista, militante e engajada, que adentra a esfera público-política como sujeito público-político que promove e fomenta as tradições, as práticas e os valores próprios aos povos indígenas” (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 166). Em vista disso, para Graça Graúna (2013), a literatura indígena contemporânea no Brasil pode e deve ser lida na interface da “auto-história, da luta e da literatura ameríndia” (GRAÚNA, 2013, p. 61).

Ainda em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Ailton Krenak destacou outras dimensões que particularizam a autoria e a literatura indígena contemporânea, relacionadas ao papel da dimensão ancestral e da transmissão oral nessa produção. Em um momento particularmente belo de sua fala, o autor explicou:

[...] a literatura que nós passamos a apreciar nos últimos três, quatro mil anos, deve ter pelo menos uns outros 10, 20 mil anos em que ninguém escrevia nada, só contava história. Me referir à oralidade como o oceano da oralidade é mais do que uma expressão poética, é reconhecer que nós somos herdeiros de tempos imemoriais, onde quase tudo que a gente sabe sobre nós, os humanos, e a Terra, vem desses registros. Registro muito antigo, 6 mil, 8 mil anos [...]. Todo mundo que escreve livros incríveis escutou a história de alguém que não escreve livro (KRENAK, 2024).

Em linha semelhante, Graça Graúna (2014) compreende que o exercício do pensamento indígena expresso na literatura, marcado pela presença da ancestralidade, fá-lo semelhante ao da “na feitura de um colar, de uma esteira e dos utensílios extraídos do barro” (GRAÚNA, 2014, p. 53). Nesse sentido, os escritos dos povos indígenas devem ser vistos como de autoria de povos que são “parte de uma sociedade de tradição oral que não perdeu a sua identidade no contato com os valores dominantes” (GRAÚNA, 2014, p. 53). Essa autoria, ainda que enunciada por sujeitos indígenas de diferentes povos e que ocupam diferentes lugares sociais, como decorrência das violências seculares que os atingiram, pode ser compreendida a partir de uma “poética do eu-nós”, conceito formulado por Truduá Dorrico (2023).

Para a autora, quando se fala em autoria indígena, fala-se em “identidade coletiva”, o que significa dizer que “todo sujeito indígena, nativo, originário pertence a uma sociedade/nação/etnia cuja história, memória e códigos foram apagados ou foram interrompidos drasticamente de viver sua autonomia” (DORRICO, 2023). Portanto, “todo indígena possui o pertencimento à sociedade originária que antes de tudo não comunga com o ideal explorador/colonial/etnogenocida da sociedade ocidentalizada e seus derivados” (DORRICO, 2023). Portanto, “ao escrever”, afirma Truduá Dorrico, “escrevo junto a meus ancestrais, à memória de sobrevivente, ou, diria, de refugiada em meu próprio território” (DORRICO, 2023).

Diante das análises apresentadas pelos(as) autores(as) indígenas mobilizados(as), poderíamos sugerir que a literatura indígena contemporânea se baseia e expressa uma epistemologia de base nativa, que se fundamenta nos conhecimentos e experiências ancestrais e em sua transmissão oral, estando voltada a processos internos de retomadas culturais e territoriais, bem como a serviço da

denúncia da violência que atinge esses corpos e territórios. Dessa maneira, essa literatura pode ser entendida em um duplo movimento: em um sentido, endereça-se ao outro não indígena, buscando fomentar letramento racial e “acordá-lo de seus sonos injustos”, como nos ensina a escritora Conceição Evaristo⁴. Em outro, é possível lê-la como elemento de uma “cosmopolítica de memória”, baseada em processos de retomada e resgate de saberes, rituais e processos culturais “adormecidos” pelos processos de violência (FERNANDES, 2022).

Neste artigo, partimos do argumento de que a literatura indígena contemporânea nasce estritamente conectada às lutas indígenas que se articulam desde o processo de redemocratização e aos conhecimentos e saberes ancestrais transmitidos oralmente. Como vimos, um dos resultados mais destacados dessas lutas foi a garantia pelo direito à educação territorializada diferenciada, processo que também contribui para fomentar a profusão de autores(as) e obras indígenas. Assim, essa literatura pode ser tomada como uma “práxis pedagógica”, que inclui aspectos das “tradições ancestrais, comunitárias e xamânicas e crítica do presente” (DANNER; DORRICO; DANNER, 2020, p. 14).

Contudo, conforme discutiremos a partir de agora, as produções de autoria indígena, além de sua relevância nos processos educativos interculturais, também podem ser compreendidas como dimensão central para a efetivação da Lei nº 11.645 de 2008, que estabelece a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” nos currículos de ensino básico das escolas regulares no Brasil,

⁴ Referência às reflexões de Conceição Evaristo sobre a sua escrevivência. EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de Nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (org.) Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p. 16-21.

e para processos reparatórios frente às violências seculares sofridas pelos povos indígenas.

2 As autorias indígenas como princípio para efetivação do direito à educação territorializada e diferenciada indígena e para o cumprimento da Lei nº 11645/2008

Em abril de 2024, o Ministério da Educação (MEC) instituiu a “Comissão Nacional de Avaliação e Apoio à Produção de Material Didático e Literário Indígena” (Capema). Seu objetivo é o estabelecimento de meios para que povos indígenas produzam seus materiais didáticos e literários, a partir de programas de formação de professores indígenas. Esse trabalho insere-se em um movimento de reconhecimento das autorias, dos saberes e das formas de transmissão de conhecimentos indígenas, contribuindo para a valorização, ampliação ou reavivamentos das línguas indígenas e das variedades de português utilizados nas comunidades⁵. Antes da Capema, a “Ação Saberes Indígenas na Escola”, criada em 2013, assumiu, entre outras, a proposta de ofertar recursos didáticos e pedagógicos que atendam às especificidades da organização comunitária, do multilinguismo e da interculturalidade que fundamentam os projetos educativos nas comunidades indígenas⁶.

Essas iniciativas governamentais são respostas a demandas dos movimentos indígenas que visam a plena efetivação do direito à educação diferenciada⁷. A

⁵ Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2024/abril/mec-cria-comissao-para-producao-de-material-didatico-indigena>. Acesso em: 28 ago. 2024.

⁶ Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/educacao-escolar-indigena/acao-saberes-indigenas-na-escola>. Acesso em: 28 ago. 2024.

⁷ Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/educacao-escolar-indigena/acao-saberes-indigenas-na-escola>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Educação Escolar Indígena no Brasil teve seus princípios gerais estabelecidos pela Constituição de 1988 e pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1996. Com a Constituição Federal, foi garantido aos povos indígenas o reconhecimento de suas organizações sociais, costumes, línguas, crenças, e, portanto, de seus sistemas educativos. Por sua vez, com a LDB, foi estabelecido um sistema de colaboração entre entes federados visando a oferta de educação escolar bilíngue e intercultural aos povos indígenas, que teria por objetivo “a recuperação de suas memórias históricas, a reafirmação de suas identidades étnicas e a valorização de suas línguas e ciências” e a garantia de “acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não-índias” (LDB, 1996). Esses são exemplos de movimentos institucionais, como afirma o pesquisador Bruno Kaingang, que estabeleceram novos marcos para relações entre povos indígenas e Estado brasileiro, com a superação do modelo de escola “para o índio” (FERREIRA, 2020, p. 77).

Ao longo de quase todo século XX, os programas educacionais implementados pelos órgãos indigenistas tornaram-se uma estratégia de imposição de um projeto civilizatório integracionista, baseado em uma “pedagogia da civilidade” e no “trabalho compulsório” contra os povos indígenas. Analisando as concepções políticas e educacionais subjacentes a esses programas, Bruno Kaingang também destaca que as escolas implementadas em territórios indígenas, em razão dessas políticas, pautaram-se sobre uma compreensão ocidentalizada de infância e em uma perspectiva disciplinar, que prevê que o aprendizado aconteça em espaço e tempo apartados da vida (FERREIRA, 2020, p. 77), aspectos que contrariam fundamentos importantes das cosmovisões indígenas.

Considerando-se a estreita vinculação entre projetos estatais de silenciamento às culturas indígenas e o campo da educação, a educação escolar diferenciada e territorializada vem sendo vista e afirmada “como base para a constituição de um sujeito-grupo indígena militante e enraizado na esfera pública, política e cultural”, sendo um dos núcleos centrais das “pautas assumidas pelo movimento indígena brasileiro” e da “resistência indígena no Brasil contemporâneo” (DANNER; DORRICO; DANNER, 2020, p. 5). Sua relevância é expressiva a ponto de pesquisadores como Juliana Tupinambá a considerarem um mecanismo de reparação, uma vez que:

[...] ao contrário da catequização e da escolarização colonial que usurparam o direito do indígena de ser indígena, essa educação vem manter e fortalecer e valorizar a cultura, a tradição, a língua e os saberes indígenas. Por meio das práticas pedagógicas, a ciência tradicional do povo, sua cultura e suas tradições são valorizadas e a língua materna é revitalizada e fortalecida (TUPINAMBÁ, 2023, p. 98).

Daiara Tukano destaca, entre os marcos das políticas reparatórias que envolvem o campo da educação, a relevância das autorias indígenas. Para a pesquisadora, esses autores se somam ao “debate sobre a escrita história das Américas”, contrapondo-se ao silenciamento pelo qual os povos nativos foram “representados, expostos e estudados”. Assim, “vindos das comunidades e vivendo no meio da produção cultural não indígena”, podem elaborar textos direcionados a este público, constituindo uma “generosa base de reflexões sobre o processo de continuidade dos povos indígenas na contemporaneidade”. Seus escritos, “partindo da oralidade” e “impregnados de memória”, colocam-se “em prol da democratização das vozes” (TUKANO, 2018, p. 54-55).

Portanto, se a literatura de autoria indígena é uma condição central para a garantia do direito à educação diferenciada, da mesma maneira configura-se um recurso fundamental, ao lado da formação docente, para o pleno cumprimento da Lei nº 11.645/2008. Diante dos persistentes desafios para a implementação da lei, o Conselho Nacional de Educação publicou em 2015 um parecer com diretrizes operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica, cuja relatora foi Rita Potiguara. Já nesse parecer, que data de quase uma década, previa-se que uma das dimensões fundamentais para a implementação da Lei nº 11.645/2008 era:

5. Criar espaços específicos nas bibliotecas e salas de leitura com material de referência sobre a temática dos povos indígenas, bem como dos demais grupos étnicos e raciais constituidores da sociedade brasileira, que sejam adequados à faixa etária e à região geográfica das crianças, incorporando tanto materiais escritos por especialistas quanto a produção de autoria indígena⁸.

Contudo, o guia de obras aprovadas no PNLD 2020 já atestava a dificuldade de avanço no das temáticas “impulsionadas pelas exigências das Leis nº 10.639, de 2003, e nº 11.645, de 2008, que tornaram obrigatório o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena”. Ademais, indicava que, além das alterações contempladas pelas coleções didáticas indicadas, fazia-se imprescindível a valorização de “autores africanos, afrodescendentes e indígenas” e a abordagem de

⁸ BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Diretrizes operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica, em decorrência da Lei nº 11.645/2008. 2015. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_PAR_CNECEBN142015.pdf?query=ensino%20religioso.

“saberes indígenas, africanos e afrodescendentes em suas especificidades, não os retratando como exóticos ou inferiores à racionalidade científica”⁹.

Esse diagnóstico também foi corroborado por Daiara Tukano em sua dissertação de mestrado, quando ela afirma que, como docente da rede pública de ensino, observou a dificuldade de implementação da referida lei. Em suas palavras:

[...] nos livros das escolas da educação básica, os conteúdos (referentes à aplicação da lei) são raros e frequentemente superficiais, abordam os povos indígenas sem corresponder à realidade, história, cultura e diversidade indígena. Sem orientação pedagógica, o ambiente escolar se mantém a perpetuar o racismo e preconceito sobre os povos indígenas (TUKANO, 2018, p. 115).

A vinculação predominante de imagens dos povos indígenas nos séculos XVI e XVII nos livros didáticos tem como efeito, nas palavras de Casé Angatu, “evitarmos reflexões atuais relativas aos seus direitos originários à terra” (ANGATU, 2020, p. 56), demonstrando que uma das principais dificuldades para a aplicação da Lei nº 11645/2008 é o:

[...] descompasso entre os avanços das discussões conceituais e metodológicas envolvendo os Povos Indígenas e a sua aplicação no ensino, considerando também os saberes indígenas e as experiências do Movimento dos Povos Originários (ANGATU, 2020, p. 56).

A presença de autorias indígenas nos livros didáticos do PNLD para 6º e 7º anos foi a questão central analisada na dissertação de mestrado de Juliana Rios Luiz (2022), um dos trabalhos mais recentes sobre o tema. Segundo a autora, esse enfoque foi considerado pertinente visto que:

⁹ BRASIL. Ministério da Educação. PNLD 2020: história – guia de livros didáticos. 2019. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/assets-pnld/guias/Guia_pnld_2020_pnld2020-historia.pdf (p. 23-24).

[...] a presença de textos escritos por autores indígenas em um material didático representa um avanço na compreensão da importância de seu papel como sujeitos históricos em um sentido contrário ao apagamento de seus saberes e contribuições (LUIZ, 2022, p. 49).

Entre seus resultados, “a ausência de autorias indígenas na maior parte dos livros didáticos foi um dado significativo obtido na pesquisa”, com um único livro didático indicado para 6º anos citando uma “obra autoral indígena escrita em língua nativa” (LUIZ, 2022, p. 51). Entre os livros indicados para 7º anos, houve referência mais significativa a temáticas indígenas, abordadas de maneiras não estereotipadas, mas, ainda assim, poucos textos de autoria indígena foram identificados.

Desta maneira, a autora conclui:

A maior parte dos materiais didáticos analisados não se mostraram promissores do ponto de vista pedagógico e apresentam lacunas quanto à abordagem da temática indígena e à observância da lei 11.745/08. Em muitos materiais, os estigmas presentes nos livros de décadas passadas permanecem intactos, sob fontes mais atualizadas, mas reproduzindo as mesmas referências de índios que não produzem conhecimento, são apenas falantes de língua tupi que plantam mandioca, vivem no Xingu, não usam roupa, remam canoas, pintam o corpo, usam cocares e continuam exóticos e primitivos da forma idêntica a que foram retratados pelos europeus no contexto da invasão e domínio das Américas (LUIZ, 2022, p. 61).

Ainda são escassos os estudos a respeito da presença de autorias indígenas em materiais didáticos ou sobre a circulação de materiais de autoria indígena utilizados em escolas regulares. Contudo, as reflexões existentes reiteram a insuficiência de abordagem e dos livros analisados com relação à presença de autorias indígenas. A ausência de autorias indígenas em livros didáticos, paradidáticos ou outros materiais indicados reforça o caráter monoepistêmico e

excludente fundante das instituições escolares, contribuindo para fomentar e legitimar preconceitos seculares contra os povos nativos.

Afinal se existe uma lei que diz que tem que falar de história e cultura indígena, enquanto a escola falar da cultura indígena escrita unicamente por branco não haverá mudança: a cultura indígena continuará sendo tratada como “não verdade” e “não realidade”, e seu conhecimento como “não ciência”. Continuar a colocar a cultura do outro como uma algo distante da realidade comum e reincidir nas violências históricas, por estes motivos implementar essa lei é um real desafio (TUKANO, 2018, p. 103).

3 As autorias indígenas como condição para a efetivação de políticas de reparação e para a justiça epistêmica em relação aos povos indígenas

Neste tópico, mobilizaremos o conceito de “justiça histórica” tal como proposto por Zema *et al.* (2021). Na compreensão dos autores, a “justiça histórica” abrange os mesmos quatro pilares da “justiça de transição”¹⁰, a saber, “justiça, verdade, reparação e garantia de não repetição”, buscando, contudo, incorporar “críticas dos movimentos indígenas” em relação a esse conceito e prática política. Nesse sentido, “justiça histórica” é entendida como uma “categoria mais ampla para pensar as lutas dos povos indígenas” pelo direito à memória e à verdade históricas, mantendo relação com a “luta pela defesa de territórios e por justiça social” por parte dos povos originários.

É uma categoria que considera a negação do direito à história, à verdade e à memória aos povos indígenas como uma usurpação de seu direito à

¹⁰ Justiça de Transição é um conceito forjado de maneira interdisciplinar, relacionado às políticas envolvidas nas transições à democracia após regimes políticos violentos. Para essa discussão, ver, por exemplo: QUINALHA, R. Justiça de transição: contornos do conceito. São Paulo: Outras Expressões e Dobra Editorial, 2013.

autodeterminação e uma negação de sua própria humanidade. Finalmente, a noção de justiça histórica implica entender a produção da invisibilidade indígena como um ato proposital com importantes consequências políticas (tradução livre da autora) (ZEMA et al., 2021, p. 4).

Considerando-se a dimensão central do direito à verdade histórica e à memória nos marcos dos processos reparatórios, procuraremos tecer algumas considerações sobre a trajetória de invisibilização e estereotipação dos povos indígenas na historiografia acadêmica, sugerindo que a escrita e a ampla veiculação das produções de autoria indígena são condição necessária para a realização de “justiça histórica” e “epistêmica”. Neste artigo, compreenderemos como “justiça epistêmica” o direito veiculado a pessoas e grupos sociais subalternizados de terem suas narrativas e formas de conhecer creditadas e validadas socialmente, gerando os devidos efeitos políticos¹¹. Para isso, buscaremos pensar no significado de reparação a partir da própria compreensão de pensadores indígenas.

A reparação aqui é tratada do ponto de vista do indígena, não como um elemento externo imposto pelo estado, mas como algo que é feito a partir da própria autonomia indígena, uma reparação que parte do povo que reconhece sua responsabilidade nesse processo e sua missão de preparar o caminho para as gerações futuras (TUPINAMBÁ, 2023, p. 98).

À experiência da impossibilidade de se ter fala e saberes entendidos como passíveis de interlocução no contexto colonial, Luiz Ruffino (2020) denomina “carrego colonial”. O “carrego colonial”, segundo o autor, manifesta-se na condição perpetrada e mantida “pelos efeitos dominantes em relação à diversidade de formas

¹¹ Para discussão conceitual, ver: FRICKER, M. Injustiça epistêmica. São Paulo: EDUSP, 2023. Para um conjunto de estudos que aplicam o conceito, ver: CARDONA, N. D.; SILVA, F. C. G. Perspectivas críticas e justiças epistêmicas nos estudos informacionais. In: Encontros Bibli, Florianópolis: 28: 1-8, 2023.

de ser/saber”, submetendo saberes não hegemônicos a “uma condição de permanente descrédito, subalternidade e racismo epistêmico” (RUFFINO, 2020, p. 146). Especificamente em relação aos saberes indígenas, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2018) considera:

[...] sintoma do trauma fundador do Brasil, os povos originários foram destituídos de voz porque, como explica a linguista Eni Orlandi a partir dos pressupostos da análise do discurso, só há discurso quando há interação entre locutores. No caso das situações de contato, quando só um fala, a experiência do outro e sua própria existência são negadas. Assim, quando uma parte da origem é silenciada e, como tal, violada, a identidade sofre danos que requerem reparação (TETTAMANZY, 2018, p. 16-17).

A posição da historiografia acadêmica com respeito aos povos nativos é um dos principais temas abordados por Daiara Tukano em sua dissertação de mestrado, que analisou as possibilidades de elaboração de uma política justa de reparação histórica para os povos indígenas no Brasil. Partindo de perspectivas elaboradas pelo pensamento de alguns mestres escritores indígenas, a autora considerou que um dos elementos mais significativos no que se refere à garantia do direito à memória e à verdade seja justamente a possibilidade de uma “escrita da história em outros termos”. Nesse particular, destacou a “desconfiança” mantida pelos movimentos indígenas com relação ao trabalho dos historiadores, cuja origem se relaciona às “negligências” do campo historiográfico em relação à temática indígena, como também ao persistente destaque dado às histórias “do passado”, sem uma efetiva consideração às dinâmicas indígenas contemporâneas (TUKANO, 2018, p. 15).

Manifestando essa desconfiança, Casé Angatu (2020), questiona:

[...] será que as narrativas indígenas são consideradas na produção do conhecimento historiográfico sobre estes povos? Será que permanece e/ou predomina a constante unilateralidade das perspectivas teóricas e

metodológicas que não consideram as diferenciadas vivências indígenas através da história? Vivemos ainda o reino das visões colonizadas que produzem um epistemicídio ou racismo epistêmico sobre diferentes saberes, entre eles os indígenas? (ANGATU, 2020, p. 42)

A história de autoria indígena desponta-se, assim, como possibilidade de produção de narrativas históricas que enfatizem os povos indígenas como sujeitos que, embora subalternizados, não estiveram simplesmente à mercê do processo colonizador. Para Daiara Tukano, essa “reescrita da história traz à tona memórias, não esquecidas, mas silenciadas por não encontrarem espaço de escuta” na sociedade de forma geral. Portanto, “romper o silêncio”, a partir das autorias indígenas, “é colocar em pauta a reparação dos direitos destes povos” (TUKANO, 2018, p. 49).

A questão da escrita da história a partir das autorias indígenas foi um dos temas centrais da 1ª Conferência Nacional de Política Indigenista, realizada em 2015. No evento, foram reiteradas recomendações propostas pela Comissão Nacional da Verdade, como o pedido de instauração de uma Comissão Nacional Indígena da Memória e Verdade. Além disso, nas discussões sobre políticas de reparação, os movimentos indígenas destacaram a necessidade de estabelecimento de “colaborações” e “trocas justas” com o meio acadêmico, que possam garantir a “reparação das memórias” ausentes da maioria das narrativas canônicas. Além disso, reclamaram o protagonismo da “reinterpretação” e da “reescrita da história indígena”, o acesso à documentação histórica e a divulgação das “histórias vivas” dos povos indígenas (TUKANO, 2018, p. 48).

As produções de autoria indígena, como mencionamos anteriormente, podem ser compreendidas como parte de um amplo processo de retomadas culturais e territoriais protagonizadas por diversos povos originários. A respeito do sentido

desses movimentos, pode-se sugerir que se conectam à “afirmação da identidade e autonomia indígena”, à “autodemarcação das terras” e à “auto-reparação pelos danos sofridos ao longo do processo histórico”, regenerando histórias e patrimônios materiais, culturais e espirituais (TUKANO, 2018, p. 147). Para alguns povos indígenas, esses processos de retomada podem ser entendidos, inclusive, como prática de cura territorial¹².

Nesse sentido, Célia Xakriabá considerou que as teorias e os conceitos enunciados por epistemólogos nativos, produzidos em “linguagem acessível” e cuja “matriz fundadora é o território”, podem ser uma “teoria de cura” para os “corpos e mentes pensantes”, adoecidos “porque têm reduzido o território acadêmico como único lugar onde se produz conhecimento” (XAKRIABÁ, 2018, p. 100). Dessa maneira, compreende-se que, do ponto de vista da epistemologia Xakriabá, um exercício de teorização capaz de proporcionar “cura” esteja baseado nas experiências que fundamentam e agenciam a vida territorial, restituindo aquilo que consideram as “verdadeiras histórias”.

Pensar nas escritas de autoria indígena em termos de processos de reparação implica evidenciar traços distintivos dessas narrativas. Entre eles, estão as relações entre temporalidades passadas, presentes e futuras, nos quais política e espiritualidade não se configuram domínios disjuntivos, mas dimensões intrínsecas à vida. Também implica o reconhecimento de histórias nas quais se evidenciam múltiplos agenciamentos, incluindo e implicando corpos indígenas, “encantados”, biomas, entre outros. Nesse sentido, um aspecto essencial das epistemologias que se evidenciam nas narrativas de autoria indígena é sua não circunscrição a um

¹² A esse respeito ver: UBINGER, H. C. *Os Tupinambá da Serra do Padeiro: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

domínio exclusivamente humano, demonstrando que essas histórias se vivenciam e constroem a partir da conformação de um mosaico complexo de relações territoriais.

Assim, os escritos de autoria indígena podem se prestar a processos de reparação histórica uma vez que imprimem significados a eventos históricos que vão além do que costumamos levar em conta na historiografia acadêmica ou nos debates sobre Justiça de Transição. Nesse particular, a escrita de autoria indígena pode contribuir para a construção de novos significados para o fenômeno da violência – alargando seus termos e alvos, e novos significados para políticas de reparação –, rompendo com o caráter pecuniário e individualizante ainda majoritário nas políticas de Estado, sendo ponto de partida para a efetivação de justiça histórica e epistêmica. Nos territórios, a retomada dessas narrativas também pode estar associada a práticas de cura e autorreparação, nos termos indicados pela liderança yanomami Davi Kopenawa: “é necessário trabalhar e fortalecer nosso próprio pensamento, para podermos nos curar e sobreviver”¹³.

4 Considerações finais

Neste artigo, procuramos destacar a centralidade da literatura indígena contemporânea para a efetivação de processos de “justiça histórica” e “epistêmica”. Para isso, partimos da vinculação dessa produção aos movimentos indígenas, analisando seu papel em duas dimensões consideradas necessárias ao

¹³ KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã amazônico yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

enfrentamento do histórico de violência vivenciado pelos povos indígenas: a escolarização e os processos de reparação política. Nesse particular, ao falarmos em dimensão política, ressaltamos as formas próprias de articulação dos povos originários, que, sem deixar de levar em conta a institucionalidade política vigente, assumem a espiritualidade e as culturas indígenas como seus eixos centrais. Situamos, portanto, as escritas de autorias indígenas no marco dessas cosmopolíticas nativas, contribuindo e se inspirando em processos de retomadas territoriais/culturais.

A escrita de autoria indígena imprime, nos âmbitos aqui tratados, uma importante desestabilização dos regimes discursivos hegemonicamente mobilizados nos processos de escolarização e nas políticas de Estado. Sua relevância reside no fato de que, para além das estarrecedoras violências sofridas pelos povos indígenas ao longo da história do Brasil como Estado-Nação, soma-se um produto igualmente devastador, proveniente do racismo epistêmico: a imposição de um lugar predominantemente subalternizado nas narrativas produzidas pela historiografia acadêmica e outras narrativas hegemônicas. Assim, a restituição de uma justiça epistêmica é uma das condições necessárias para o estabelecimento de parâmetros de políticas efetivas de memória e verdade aos povos indígenas, gerando incidências não apenas em termos educacionais e nas políticas de reparação, como também sobre outras políticas (saúde, território, desenvolvimento social, entre outras).

Não são poucas as experiências de povos indígenas que vêm produzindo suas próprias formas de reparação e cura territorial, respaldadas por formas de compreensão do mundo diversas às majoritariamente adotadas nas políticas de reparação advindas do Estado. Como disjunção básica entre essas duas perspectivas, segue, em que pese as discussões mais recentes dentro do campo da

Justiça de Transição, o caráter individualizante – e não coletivo – das reparações. Contudo, a restituição de “justiça epistêmica” aos povos indígenas deveria interessar a todos nós. Os saberes veiculados por esses povos vêm se mostrando essenciais para pensarmos sobre a questão provavelmente mais urgente dos nossos tempos: a crise climática.

Os povos nativos representam apenas 5% da população mundial. No entanto, em seus territórios, concentra-se e se encontra protegida 80% da biodiversidade do planeta¹⁴. Em outras palavras, a demarcação de terras e a preservação dos saberes indígenas têm se evidenciado como condição fundamental para o enfrentamento da situação de emergência climática. Apesar disso, os povos nativos continuam sendo alvos primordiais do racismo ambiental – ou seja, da distribuição desigual dos danos e efeitos da degradação ambiental a partir dos marcadores étnico-raciais presentes nesses territórios. A literatura de autoria indígena insere-se dentro das estratégias de enfrentamento desses conflitos, remontando a saberes ancestrais de cuidado e cura territorial. Nesses termos, a literatura indígena, ancestral, é, igualmente, atualíssima.

Referências

ANGATU, Casé. Descolonizar o conhecimento e o ensino para enfrentar os desafios na aplicação da lei 11.645/2008: por uma história e cultura indígena decolonial. In: MATTAR, A.; SUZUKI, C.; PINHEIRO, M. (orgs.). *A Lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras*. São Paulo: ECA-USP, 2020, p. 38-73.

¹⁴ GARNETT, S. *et al.* A spatial overview of the global importance of Indigenous lands for conservation. In: *Nature Sustainability*, Londres: 1: 369-374, 2018.

DANNER, L. F.; DORRICO, T.; DANNER, F. Educação, resistência e politização: sobre o sentido da educação na literatura indígena brasileira contemporânea. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa: 20 (3): 211-228, 2020.

DANNER, L. F.; DORRICO, T.; DANNER, F. Uma literatura militante: sobre a correlação de movimento indígena e literatura indígena brasileira contemporânea. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: 28: 163-181, 2018.

DORRICO, T.; RODRIGUES, C. A poética do eu-nós: uma conversa com Julie Dorrico. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília: 69: 1-5, 2023.

FERNANDES, J. V. S. *A guerra dos 18 anos: uma perspectiva xakriabá sobre a ditadura e outros fins de mundo*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

FERREIRA, Bruno. *ŨN SI AG TŨ PÊ KI VĒNH KAJRÃNRÃN FÃ*. O papel da escola nas comunidades Kaingang. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

GRAÚNA, G. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, G. Literatura: diversidade étnica e outras questões indígenas. In: *Todas as Musas*, São Paulo: 2: 52-57, 2014.

KRENAK, A. *Discurso de posse*. 2024. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ailton-krenak/discurso-de-posse>. Acesso em: 15 nov. 2024.

KRENAK, A. O movimento indígena e a Constituição de 1988. In: COHN, S. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2015, p. 218-227.

LDB. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação*. 1996.

LUIZ, J. R. *Autorias indígenas nos livros didáticos do PNLD: culturas, ausências e desafios*. 2022. Dissertação (Mestrado em Ensino de Educação Básica) – Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MUNDURUKU, D. *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro*. São Paulo: Paulinas, 2012.

RUFINO, Luiz. Exu na esquina do tempo: sobre o carrego colonial e as formas de fissura. In: MATTAR, A.; SUZUKI, C.; PINHEIRO, M. (orgs.). *A Lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras*. São Paulo: ECA-USP, 2020, p. 138-156.

TETTAMANZY, A. L. L. Palavras à espera de escuta (Prefácio). In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Fi, 2018, p. 15-24.

TUKANO, D. H. F. S. *UKUSHE KITI NIISHE*. Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas. 2018. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

TUPINAMBÁ, J. A educação escolar indígena Tupinambá como mecanismo de reparação e não-repetição. In: ZEMA, A. C.; MOREIRA, E.; ZELIC, M. *Demarcar é reparar: olhar indígena sobre a Justiça de Transição no Brasil*. São Paulo: Selo da Rua, 2023, p. 97-111.

XAKRIABÁ, C. N. C. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ZEMA, A. C. Z. *et al.* Historical justice and reparation for indigenous peoples in Brazil and Canada. In: *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília: 18: 1-19, 2021.

Recebido em 11/09/2024

Aceito em 11/09/2024

ENTREVISTA

Entrevista com Eliane Potiguara

Interview with Eliane Potiguara

Fernanda Gomes Sampaio¹
Fernando Cambauva Breda²

RESUMO: Entrevista realizada por Fernanda Gomes Sampaio e Fernando Cambauva Breda, doutorandos do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Língua Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, em julho de 2024 via WhatsApp.

ABSTRACT: Interview conducted by Fernanda Gomes Sampaio and Fernando Cambauva Breda, doctoral students of the Program of Comparative Studies of Portuguese Language Literatures, of the Department of Classical and Vernacular Languages of the University of São Paulo, in July 2024 by WhatsApp.

PALAVRAS-CHAVE: Eliane Potiguara; Literatura indígena; Entrevista.

KEYWORDS: Eliane Potiguara; Indigenous literature; Interview.

Em julho de 2024, Eliane Potiguara, uma das vozes mais importantes da literatura indígena contemporânea, foi entrevistada por Fernanda Gomes Sampaio e Fernando Cambauva Breda, doutorandos do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo. Realizada via WhatsApp, a entrevista não só reflete a amplitude das discussões literárias atuais,

¹ Universidade de São Paulo, Brasil.

² Universidade de São Paulo, Brasil.

como também visa construir diálogos frutíferos para o campo de pesquisa da literatura indígena.

Esta entrevista foi idealizada para compor um par de textos com o artigo principal desta edição, escrito pela historiadora Juliana Ventura de Souza Fernandes, com o horizonte de reforçar o papel da *Revista Crioula* como um espaço de fortalecimento da epistemologia indígena, onde a alma-palavra da literatura indígena possa ser lida, ouvida e reconhecida.

Crioula: Em qual momento e de qual forma a literatura entrou em sua vida?

Eliane Potiguara: A literatura sempre esteve na minha vida, inclusive na perspectiva oral. Sou de origem indígena Potiguara e toda a minha família indígena levou a sério essa identidade, apesar da migração decorrente da ação violenta dos latifundiários da Paraíba. Eu tive um forte convívio com a minha família, o que me propiciou tomar contato com toda uma cultura, tradições, espiritualidade, ancestralidade e cosmovisão indígena Potiguara. Tanto que eu estou agora com essa idade e preservo e luto por essa identidade, que são as nossas raízes. A literatura entrou na minha vida, então, dessa forma, através da oralidade: minha avó era uma contadora de história e sentava conosco todos os dias – eu e meu irmão. Eu era pequena e ela nos contava histórias dos do nosso povo, da nossa cultura, nossas tradições... Eu tinha uma pedra verde transparente que ela me deu de presente e quando ela contava essas histórias, eu olhava para dentro daquela pedra e, com uma mente de criança, eu e meu irmão imaginávamos aquela história como se fosse um filme. Eu tenho até um texto chamado “Minha pedra verde” que está no meu livro *O Vento espalha minha voz originária*. Isso foi muito interessante para mim, porque eu criei toda uma simbologia, uma relação de cultura, visão, imaginação e sonhos... Então, para mim,

foi muito interessante essa forma de literatura, que no futuro, passadas décadas, eu chamei de literatura indígena pela primeira vez. Quando a gente trabalhava no GRUMIN (Grupo Mulher – Educação Indígena), a gente lançou o primeiro material de sensibilização e de conscientização de quem somos como povos indígenas: foi criada uma cartilha – que não era bem uma cartilha, era um livro em formato americano. O Ikenga, um grande companheiro, foi quem fez os desenhos. A gente lançou esse livro na década de 1980, em uma área Potiguara, durante o “Primeiro Encontro de Resistência Nordeste Brasileiro, uma Amazônia Destruída”. Foi um encontro muito importante de professores, de mulheres, de lideranças que aconteceu a pedido do nosso cacique na época, João Batista Faustino (já um senhor bem velhinho, com grande conhecimento). E de lá para cá, a gente continuou fazendo os eventos, programas de fortalecimento da mulher através do GRUMIN (Grupo Mulher – Educação Indígena). Então, foi assim, nesse momento, que começou meu contato com a literatura: desde a infância até hoje, passando por essa militância que eu tive no movimento indígena.

Crioula: De qual forma você concilia o seu trabalho como professora e ativista e a sua produção literária?

Eliane Potiguara: No momento, eu já sou aposentada, né? Eu já tenho 74 anos e já não dou aulas. Mas eu sou sempre convidada para dar algumas aulas, tenho uma agenda cheia nesse sentido: aula Magna, abertura de Congresso, palestra no Sesc, em instituições. E eu aproveito esses momentos para lançar meus livros. Já são quase dez livros. Eu acabei de lançar um livro *Questão indígena brasileira: visto minha própria pele sem medo*. Então, sempre eu aproveito: onde eu vou, eu lanço meus livros. *Metade cara, metade máscara* está fazendo 20 anos já de existência, né? Esse

trabalho foi muito importante para mim, porque ele me abriu muitas portas: eu tive a felicidade de ser convidada para tudo o quanto é lugar, várias instituições adquiriram esse livro, o governo mesmo adquiriu o meu livro para escolas... Então, para mim, foi uma alegria muito grande! Eu tenho tudo já organizado, como fazer as palestras, como viajar, as entrevistas, como faço a minha produção literária, como eu me articulo com o movimento, como eu trabalho nas redes sociais, que também é importante para mim. E a minha filha, Moina, também me ajuda muito na parte burocrática. E eu consigo conciliar tudo isso com a minha produção literária, porque eu volto para casa. Eu moro na roça, em Saquarema – que é uma terra indígena, dos Tupinambás – e esse lugar que eu moro é um lugar de paz, de tranquilidade. É lá que eu faço as minhas criações literárias. Além, é claro, de atender às instituições que me pedem texto para programas educacionais, me pedem poesias, me pedem entrevistas – assim como vocês estão pedindo. Fora os próprios indígenas que me chamam para fazer o prefácio dos livros deles, né? Porque a literatura cresceu muito aqui no Brasil: nós hoje temos mais de 160 escritores indígenas. Além de tudo isso, eu faço yoga, caminhada, dança. Então, quer dizer, eu procuro também alimentar corpo, alma, espírito para melhorar a saúde e poder viver mais alguns anos.

Crioula: A ideia do que definiria propriamente uma literatura indígena é algo que ainda não goza de um consenso entre acadêmicos; por outro lado, um marco nesse sentido é a década de 1980, quando foi publicada a primeira obra de autoria indígena. Seja como for, desde então um número razoável de pesquisas e estudos já foi feito em relação ao tema, sem falar no próprio *boom* de obras de autoria indígena publicadas no Brasil nas últimas décadas. Diante disso: você poderia dar um testemunho sobre quais foram os desafios de sua carreira literária?

Eliane Potiguara: Eu tive vários desafios, assim como outros indígenas também. Eu fui uma pessoa, já na década de 70, que panfletava os meus textos. Eu participei com o Ras Adauto – não sei se você conhece –, que mora na Alemanha, de um movimento poético. E eu participei também da Poesia Marginal. Eu via ali um movimento de escritores e poetas insatisfeitos com a ditadura militar, com o sistema e que iniciaram esse movimento muito interessante. E eu, como mulher, fazia parte, mas sem ter muita participação: era um movimento mais masculino. Mas, ao mesmo tempo, eu lançava meus poemas mimeografados, meus posters... “Oração pela libertação dos povos indígenas”, “Ato de amor entre povos” e “Identidade indígena”, por exemplo, são alguns títulos que eu lancei. Também nessa época, foi lançado na capa do Jornal de Angola, um poema meu: um cântico chamado “Até sempre meu companheiro”. E foi o cantor João do Vale quem foi na minha casa levar o jornal para me mostrar que tinha saído aquela matéria. Eu fiz, então, várias participações, mesmo ainda tímida, mesmo ainda sem muito reconhecimento, porque a mulher sempre esteve aquém dos movimentos. Mas eu era aquela pessoa teimosa, resistente, porque eu tinha a força da mulher que corre no meu sangue, como minhas tias-avós: Maria de Lourdes, Maria de Fátima, Maria Soledad, Maria das Neves... Muitas Marias, né? A minha própria avó, Maria de Lourdes (que foi minha madrinha), minha mãe, minhas tias, essas mulheres me deram muita força, muito empoderamento. Apesar de eu ter começado a falar só com 11 anos de idade e ser uma pessoa extremamente tímida, eu tive essa força. Então, foi com essa força que eu me introduzia nos movimentos literários e sociais. E eu fiz faculdade de Literatura e tive muita influência de professores – uma delas foi a Heloisa Buarque de Hollanda. E a questão indígena também estava sempre paralela dentro de mim como um fogo aceso constantemente. E com essa energia, com a juventude de 20/25 anos, eu

colocava para fora o meu potencial literário. E como não tinha editora, eu mesma publicava as minhas coisas, eu mesmo panfletava. Onde eu ia para alguma intervenção do movimento, eu estava lá: não só fazendo meus discursos, como também distribuindo minhas poesias, meus textos. Inclusive, porque eu escrevo quase todo tipo de estilo. Então, os desafios dessa época justamente têm a ver com o fato de que eu tinha que lutar para conseguir um pequeno espaço. Quando a gente teve essa novidade, que foi a literatura indígena, ela surgiu como um grito, uma voz que precisava ecoar... porque a gente não tinha voz na época. Nós tínhamos um deputado, Mário Juruna, e os antropólogos falavam por nós, então nós não tínhamos muito espaço. Então, quando a gente destacou toda a nossa literatura como literatura indígena, já desde 1980, aquilo ali era um grito de dor, um grito de socorro, um pedido de socorro através dos livros e do jornal – como o próprio jornal do GRUMIN, que era um jornal de oito páginas que a gente distribuía para o Brasil inteiro. Muitas organizações indígenas, como os Navarros, me apoiaram, muitas instituições internacionais de cooperação técnica também me apoiaram naquela época com recursos, tanto para dar encaminhamento aos projetos do GRUMIN, como também a minha parte literária. Então, os desafios existiram, como existiram também para os outros que vieram. Principalmente, com as editoras, que não abriam espaço para essa questão; e com a desvalorização do nosso conteúdo, da nossa história pelo mundo acadêmico. Mas a gente fincando o pé, a gente foi aos poucos conquistando nosso espaço... Depois, veio o Daniel Munduruku, que promoveu vários encontros de literatura indígena no Rio de Janeiro, apoiado pelo C & A. E nós fizemos ali uma parceria com Daniel, justamente para dar prosseguimento a essa temática e que foi muito positiva: o próprio Daniel lançou os livros dele, os outros escritores vieram, mulheres indígenas vieram com seus textos... Ainda o

número de mulheres era bem pouco. E assim a gente foi galgando mais e mais espaços, não só nesses eventos, como em outros espaços para os quais nós éramos convidadas. Foi muito bom! Eu também escrevi muito material que aproveitei e estou publicando através de ensaios. E a nossa luta continua, como eu falei: nós temos 160 escritores indígenas, muitas mulheres. A gente abriu esse caminho e, graças a Deus, o povo está escrevendo. E esse material está servindo de apoio para escolas, para as próprias lideranças. O pessoal ligado à política utilizou também muito das nossas filosofias, ética. Eu vejo muito o pessoal falar muita coisa que eu mesmo escrevi: como achar a cultura pedagógica da cura da terra, da cura do de nós mesmos, da nossa autoestima. Foi um movimento muito importante. Pessoalmente falando, eu tenho plena consciência que dei a minha contribuição bastante valiosa para o movimento indígena. Tanto que eu tenho dois títulos: a Dama da literatura e a primeira mulher indígena a escrever um livro. Então, para mim, eu consegui atingir os objetivos e deixar um caminho para a juventude.

Crioula: Além disso, que temas ou problemas pouco explorados que mereciam ter seus próprios trabalhos indígenas?

Eliane Potiguara: Nós temos muitos temas e questões que foram pouco explorados e que merecem realmente um espaço maior em nossos trabalhos literários. Para que a gente possa trazer outros temas: teatro, pintura, arte, cânticos, historiografia, cosmovisão... Nós temos muitos temas para explorar. Mas aos poucos, o pessoal está levando essas temáticas para que sejam desenvolvidas nas próximas produções literárias. Por exemplo: a questão jurídica. É uma questão que os próprios indígenas, hoje, vêm desenvolvendo – o que antes era feito pelos advogados não indígenas. Nós temos muitos advogados indígenas que estão levando a temática da parte

jurídica para frente e levantando temas para o Congresso Nacional, procurando combater o processo de genocídio do agronegócio.

Crioula: Em uma entrevista de 2020, a senhora sugeriu uma relação entre a contracultura e a emergência da literatura indígena no Brasil. Quais aproximações a senhora estabelece entre a literatura indígena, sua própria obra literária e a contracultura, principalmente a literatura marginal e as publicações feitas em mimeógrafos?

Eliane Potiguara: A contracultura foi um movimento de revolta, um movimento de alta afirmação do “óbvio”, das coisas mais necessárias para o ser humano, para os jovens da época, o que não acontecia porque estávamos vivendo sobras da ditadura militar, vivendo momentos ainda inglórios. Momentos de tensão, momentos de muita fragilidade de expor culturas, de expor ideias, de expor pensamentos... Então, estávamos vivendo uma fragilidade e a contracultura poética veio para reafirmar a sua ideologia e a essência da arte poética. A literatura indígena também veio com essa necessidade de gritar contra esse processo doloroso do genocídio físico, feito também no papel através das leis. Hoje, vivemos isso também, a caneta tem sido o formato para a destruição da constituinte. Ela [a literatura indígena] vem nesse momento, assim como outras culturas também começaram a aflorar no país, tanto que passado esse tempo, temos visto uma gama de expressões culturais. Estamos vivendo um momento bastante feliz quando observamos essas manifestações no Amazonas, com a dança do boi, com os carnavais que acontecem no Nordeste, a cultura na Bahia, no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro, no Brasil inteiro temos essas manifestações culturais que estavam adormecidas. Elas estavam reprimidas

pela ditadura militar. É um processo de luta e resistência esse processo de tornar visível a sua arte.

Crioula: Ainda que a literatura indígena contemporânea tenha transformado significativamente a forma como representantes dos povos indígenas podem expressar a sua história por meio da cultura letrada, por muito tempo a literatura produziu uma série de estereótipos a respeito dos povos indígenas, além de conceder um espaço de marginalidade para suas lutas e expressões culturais, ou para a memória e projeto de futuro. Levando isso em consideração, como você observa a participação da literatura no que tangencia a sensibilização de leitores em relação aos povos indígenas no Brasil?

Eliane Potiguara: O meu livro *Metade cara, metade máscara* é formado por vários pequenos ensaios que eu tive que escrever para alguns trabalhos soltos e que acabaram não entrando nos meus livros. Eu juntei alguns ensaios para promover esse trabalho, que justamente é um livro, objetivando a leitura pelos adolescentes e pelos professores. É um livro voltado para discussão de filosofias, para discussão de cosmologia, são pequenos ensaios motivadores para essas discussões. Como eu coloco no início do livro, ele não tem uma história programada, mas tem pequenos textos para debate, para as provas dos alunos e para que seja discutida a questão indígena na sua essência.

Crioula: Quais mediações de leitura, ensino e escuta precisam ser fomentadas para que as novas gerações formem outro imaginário e/ou sensibilidade literária em relação aos povos indígenas?

Eliane Potiguara: O que eu quero dizer, na realidade, é que esses projetos precisam chegar na comunidade, onde está o povo indígena no seu convívio diário, porque os benefícios acabam chegando apenas para uma pequena elite indígena. Lembrando a pergunta anterior, eu observo que é muito importante que os materiais didáticos que os professores indígenas produzem cheguem nas comunidades indígenas, mas também nas comunidades não indígenas, esse é um caminho de mediação muito importante para que o pensamento indígena chegue se torne acessível para as novas gerações. Isso é uma grande contribuição que estamos dando no sentido de que os próprios indígenas estão colocando as suas experiências e conhecimentos nos materiais didáticos que estão sendo produzidos e já não são mais distanciados da nossa realidade.

Crioula: O livro *O vento espalha a minha voz originária*, publicado recentemente, remonta a profundidade da relação entre os povos originários e a natureza que os circunda, descrevendo como a temporalidade e o ciclo da vida que podem ser observados na flora estão cotidianamente presentes na realidade material da vida das pessoas que estão inseridas nessas comunidades. Em tempos de mudanças climáticas, de qual forma a literatura pode contribuir para a elaboração de uma consciência crítica em relação ao debate socioambiental de maneira mais ampla?

Eliane Potiguara: Uma contribuição que os indígenas têm dado nos últimos tempos é a pedagogia da natureza, que é justamente o que as escolas, as universidades e as outras instituições podem assimilar em relação ao que os povos indígenas têm para apresentar em relação a sua cosmovisão e sua territorialidade. Muitas lideranças estão sendo convidadas para dar palestras em universidades e escolas, e se nós estamos indo para esses lugares significa que as nossas preocupações estão sendo

ouvidas e assimiladas. As escolas, principalmente, estão muito interessadas em ouvir os povos indígenas, então elas estão sendo um canal para a apresentação das nossas ideias e anseios. Na medida que os povos indígenas exercem a pedagogia da natureza, na sua plenitude, nas suas comunidades, no seu dia a dia, a gente vai percebendo que a comunidade em si (até as do movimento quilombola, inclusive) é induzida a sentir essa força pela defesa do meio ambiente, a sentir o seu local, o seu espaço e a sua natureza. Ela [a natureza] é fundamental não só para povos indígenas, mas para a sociedade brasileira, porque uma mudança climática está acontecendo de forma intensa. As queimadas, os assoreamentos dos rios, a chuva ácida, em tudo isso há a destruição do meio ambiente. Essa situação está sendo observada há muito tempo pelos povos indígenas, que têm realmente uma maneira de conduzir o meio ambiente. Em 1992, na Conferência Mundial Sobre o Meio Ambiente, as organizações de cooperação técnica entre os governos convidaram povos indígenas para participar dessa conferência e nós criamos nessa época com o Marcos Terena, Megaron, Raóni, Idjarruri Karajá, e outras lideranças, o comitê intertribal. Então, nós escrevemos “A Carta da Terra”. Nós levamos para as entidades internacionais as demandas da relação dos povos indígenas e a destruição do meio ambiente, as invasões das terras indígenas e a violação dos direitos realizadas pelos madeireiros, pelos latifundiários, pelos seringueiros, pelos fazendeiros e pelo agronegócio. No entanto, tantos anos depois a gente continua com o mesmo quadro e nada mudou. O agronegócio hoje tá aí firme, né? O Marco Temporal, que é um projeto de lei que prejudica povos indígenas, agora foi criado pelo PL 490, que reforça essa destruição. No Congresso Nacional, a maioria reacionária está com o agronegócio, nós estamos lá dentro junto com aliados de outros partidos para promover a defesa da Constituição, mas o agronegócio continua batendo na mesma tecla, que é a invasão

das terras indígenas. Por isso, temos visto essa situação no Mato Grosso do Sul com os Guarani Kaiowá, levando mesmo ao suicídio. É um processo de tanta violência que as pessoas já não sabem se vão continuar ali naquela terra, se vão conservar a família... O que será? Qual o futuro daquelas famílias? Por essa razão, muitos indígenas acabam cometendo suicídio, por falta de perspectivas para o futuro.

Recebido em 05/09/2024

Aceito em 11/09/2024

ARTIGOS E ENSAIOS

Peri, enfim, fiou-se: O caso da adaptação de O Guarani (2023), de Ailton Krenak

Peri finally got it right: The case of Ailton Krenak's adaptation of O Guarani

Priscila Salvaia¹

RESUMO: Neste artigo, discutimos a centralidade da literatura indígena contemporânea para a efetivação de processos de “justiça histórica” e “epistêmica”. Para isso, partimos de questões centrais que caracterizam essa produção – a vinculação aos movimentos indígenas e a forma particular de se compreender autoria, para analisarmos seu papel em duas dimensões consideradas necessárias ao enfrentamento contra o histórico de violência vivenciado pelos povos indígenas: a escolarização e os processos de reparação política.

ABSTRACT: In this article, we discuss the importance of contemporary indigenous literature to processes of “historical” and “epistemic” justice. To do so, we first analyze the main concerns that distinguish this literary production – their link to indigenous socio-political movements, and their specific manner of understanding authorship – to understand their roles in two fundamental dimensions of the battle against the historical violence suffered by indigenous populations: formal schooling and the processes of political reparation.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Romantismo; Literatura nativa; Ópera.

KEYWORDS: Brazilian literature; Romanticism; Native literature; Opera.

¹ Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/Maracanã) e bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj – Edital PDR10 - 2021).

1 Considerações iniciais

Em maio de 2023, subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo a montagem da ópera *O Guarani* concebida pelo líder indígena, filósofo e escritor Ailton Krenak, e dirigida por Cibeles Forjaz². Assim, passados mais de 150 anos desde a estreia da ópera de Carlos Gomes (1870), esta que, por sua vez, fora inspirada no romance histórico de José de Alencar (1857), viria a lume, ao universo operístico – o qual, sabemos, elitizado/embranquecido – a nova encenação ideada a partir da discursividade dos povos originários. Noutras palavras, outro imaginário e outras tantas cosmogonias insurgem, chocam-se e afrontam espaços de representação cultural historicamente negados aos povos indígenas brasileiros.

A figura de Ailton Krenak e o personagem Peri exigem o poder da palavra (a oralidade, *sui generis*) e o arbítrio da autorrepresentação, estilizando, assim, os arquétipos do “índio morto e cavalheiresco” do movimento romântico oitocentista, ou, ainda, colocando em xeque as caricaturas a-históricas que habitam as tantas páginas de nossa historiografia, tão tributária ao imperialismo europeu. Em seu recente livro, *Futuro Ancestral* (2022), Krenak desfere a seguinte provocação intelectual:

Que a gente se negue a fazer coro com o discurso colonial como se fosse nossa última chance de conciliação: “ – Ah, para a gente se entender como nação, vamos todos fazer de conta que não houve genocídio.” Como considerar uma história de pátria no meio deste cemitério continental? Temos que nos insurgir, e as confluências podem nos ajudar nisso. Se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que

² O libreto encontra-se disponível no site do Theatro Municipal de São Paulo: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

somos todos iguais. Agora a gente vai ter que desmentir isso e evocar os mundos das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar ao dano, a vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia da finitude. Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como as folhas, das ramas e de tudo que existe (KRENAK, 2022, p. 42-43).

Tendo-se em mente a metáfora da *transfiguração*, compreendida enquanto signo de resistência, propomos um breve exercício de reflexão acerca da montagem assinada pelo líder ambientalista, em diálogo com as versões das narrativas de José de Alencar e Carlos Gomes deslocadas no século XIX. Orientados pela perspectiva teórica dos Estudos Pós-Coloniais, vislumbramos repercutir as vicissitudes de uma escrita da alteridade (SAID, 2011) que perturba, fricciona e leve ao limite a própria noção de subalternidade.

2 O *Guarani* em três tempos

2.1 O romance-folhetim O Guarani (1857), de José de Alencar

Ovacionado enquanto obra-prima de José de Alencar, o épico – e folhetinesco – *O Guarani* (1857) segue sendo esmiuçado à luz de uma discursividade de teor nacionalista/ufanista que caracterizou todo o período oitocentista (CANDIDO, 2009). E, conforme demonstrado por Valéria Augusti (2010), a imprensa foi campo fértil para a elaboração de um cânone literário que reverberasse a paleta das chamadas “cores locais”, contribuindo para a construção imagética de um ideal de “brasilidade” que não fosse tributário à metrópole. Sabemos que falhamos em tal quesito. De todo modo, e publicado inicialmente aos pedaços no prestigiado *Diário do Rio de Janeiro*, a

narrativa alencariana firmou-se como “divisor de águas” ao inaugurar um processo mimético capaz de representar o elemento local atrelando-o aos preceitos iluministas do “bom selvagem” (GINZBURG, 1978). Tendo-se em mente tal prerrogativa, citamos:

Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem! (ALENCAR, 1996 [1857], p. 30).

O trecho acima é dito por D. Antonio de Mariz, fidalgo português e pai da jovem Cecília, a bela fielmente protegida e idolatrada por Peri ao longo de todo o enredo. No excerto, sublinhamos o altruísmo despendido pelo arquétipo indígena. Ou seja, a ferocidade, vulgarmente associada ao primitivismo, encontrava-se esmorecida mediante os sentimentos nobres que compunham a índole do personagem. Herói, à semelhança dos cavaleiros cristãos cruzadistas, o indígena brasileiro enfrentaria qualquer percalço pela virgem loira, *adorando-a* e *anulando-se* enquanto ser provido de “consciência de si” (FOUCAULT, 2006):

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade. [...] Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostaría a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir (ALENCAR, 1996 [1857], p. 36).

Em *Classificados e Nem Tanto* (2010) – uma obra comumente acondicionada ao universo infantil –, Marina Colasanti propõe a seguinte anedota: “A vela procura maneira de arder e manter-se inteira” (COLASANTI, 2010). cremos que tal imagem

seria capaz de metaforizar a condição de vassalagem de Peri. Mais do que desejar ou amar Ceci, Peri a adorava, dando a entender algum nível de percepção a respeito da própria condição de inferioridade. Daí a irremediável consequência de perder-se de si (nos pressupostos de uma ética individualista/burguesa oitocentista), mas também de perder-se dos seus (já que tratamos de um experienciar indígena, sempre conjugado ao coletivo). Em seu fascínio, ou, em sua paixão desmedida, Peri queima-se, findando-se enquanto ser único consciente e enredado a uma ancestralidade sempre comunitária.

Mais uma vez, há de se ponderar que o chamado “romantismo indianista” foi elaborado em diálogo com os aspectos de um “campo cultural” (BOURDIEU, 2001) ainda afinado ao movimento de independência política (1822), levado a cabo por elites sociais (CARVALHO, 2008). Assim, “o índio” (no singular e amórfico) adequava-se às demandas de se forjar um arquétipo heroico que pudesse ser reconhecido como “nosso” verdadeiramente. Dessa maneira, e dando de ombros às tantas pluralidades de vertentes étnicas, linguísticas e culturais que identificam os povos originários, o índio romântico brasileiro era apresentado sob a pecha da sujeição ao colonizador, ou como sujeito silenciado e morto. Coetâneas a José de Alencar, as pinturas de Victor Meirelles (1832 - 1903), por exemplo, corroboram a argumentação que apresentamos. Abaixo, segue a tela que retrata a belíssima Moema, personagem de *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão:

Figura 1 - Victor Meirelles. *Moema* (1866). Técnica: óleo sobre tela (130 x 196,5 x 3 cm)



Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema>. Acesso em: 12 abr. 2024.

Com as mesmas tintas, Peri também poderia ter sido plasticamente retratado. Não foi. E, mesmo a cena do dilúvio final (XI - Epílogo), que prenuncia o mito de uma gênese brasileira amistosamente miscigenada, não se fez sem o instinto sacrificial de Peri por Ceci. Submetido a tantas “mortes simbólicas” (étnica, subjetiva e quase física), não tardaria para que o gentil saísse das páginas do jornal para adentrar aos palcos teatrais mundo afora, endossando uma determinada imagem de Brasil em contexto estrangeiro.

2.2 A ópera *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes

Atentos ao processo semiótico envolvido na transposição do folhetim para a ópera, trazemos à baila, especialmente, os estudos de Tânia Carvalho (2006) sobre Literatura Comparada, bem como as considerações de Maria Cristina Ribas (2023) e Daniella Moreira de Oliveira (2023) a respeito da temática da transposição midiática. A partir de tal respaldo teórico, registramos que, ao cotejar as apropriações de *O*

Guarani em diferentes regimes de temporalidade, não estamos em busca de débitos, filiações ou imitações. Cientes de que a imprensa e o palco propiciam experiências de fruição artística distintas, procuramos, quiçá, por recriações de afinidades eletivas que prescrevam novos sentidos, transmutação de signos, ou, no mínimo, um exercício profícuo de criticidade.

Em meio ao turbilhão modernizante/liberal que tomou de assalto a década de 1870, em específico, quando refletimos sobre as mudanças estruturais ideadas a partir do processo de abolição da escravidão já em curso (ALONSO, 2022); da longínqua Milão, tão essencial ao gênero dramático, o maestro Carlos Gomes dava notícias de uma encenação de *O Guarani* que arrebataria o público e a crítica internacionais. A figura de Peri, mais uma vez, tilintava certo exotismo capaz de seduzir o intelecto europeu tão fascinado frente ao “infamiliar”. Ou seja, o chamado “espírito nacional brasileiro” seguia sendo (re)elaborado, e o aparato ufanista propagado por instituições como a Academia de Belas Artes (1826), o Conservatório Dramático (1834) ou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), ecoava também em terras estrangeiras. Citamos algo da recepção italiana:

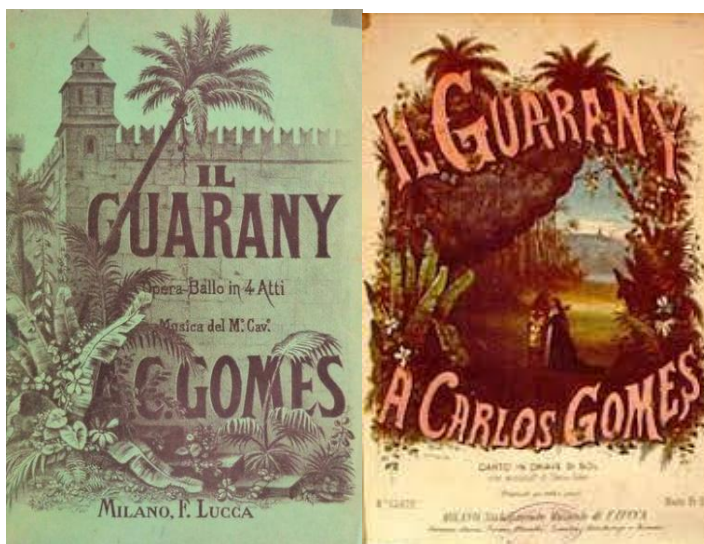
Na noite de 19 de março de 1870, após os aplausos do público, o paulista Antônio Carlos Gomes (1836-1896) se consagrou como o primeiro compositor brasileiro a ser reconhecido no cenário musical internacional, com a estreia da ópera *Il Guarany* no Teatro Scala, em Milão. [...] Esta foi a estreia do Brasil no mundo da grande ópera, e a primeira vez em que um compositor brasileiro apresentava uma ópera exótica com tema romântico e nacional (SILVA, 2011, p. 1).

É importante dizer que, à época, o Brasil sequer figurava no cenário dramático internacional, e a nossa tradição musical era composta por modinhas e lundus, por isso, não seria de pouca monta o feito do maestro em ascensão. Mais do que encenar e musicalizar a obra de José de Alencar, Carlos Gomes apresentava o Brasil ao olhar

das grandes nações internacionais (BASEIO; SILVA; SERGL, 2019). E, não à toa, a abertura estrondosa da ópera segue em voga no famoso programa de rádio “A Voz do Brasil”, concebido durante a Era Vargas (1930-1945).

Rente ao enredo de Alencar, a ópera composta por Carlos Gomes contou com libreto (em italiano) de Antonio Scalvini e Carlo d’Ormeville³. Obviamente, o Peri do maestro paulista também se apresentava em italiano e era interpretado por um tenor branco. Ainda no libreto e no cartaz de divulgação, podemos conferir ilustrações de fortificações (que em nada remetem às edificações brasileiras), assim como de um cenário selvático, virgem e idílico a envolver o casal de protagonistas:

Figura 2 - Opera-Ballo in 4 atti. Canto in chiave di Sol com accompagnamento di Piano-forte. S/D (1870?). Milano, Stabilimento Musicale di F. Luca. De 30 x 21 cm. Com [viii], 14, 448 páginas.



Fonte: <https://www.abebooks.com/GUARANY-GOMES-A-Carlos/18060005916/bd>. Acesso em: 23 mar. 2024.

Considerando que o romance-folhetim de Alencar e a ópera de Gomes adentraram ao nosso imaginário por meio dos ensinamentos de uma educação

³ Disponível em: <http://www.librettidopera.it/zpdf/guarany.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2024.

básica calcada nas problemáticas de um sistema literário (inevitavelmente, excludente) e de uma historiografia de teor positivista, por incontáveis anos incorremos num hiato acerca da violência que subjaz a condição do protagonista guarani, representado como uma espécie de avatar aculturado e palatável ao gosto do colonizador. Na verdade, somente com a emergência dos chamados Estudos Culturais, a partir dos anos 1960, notaríamos uma irremediável viravolta em tal perspectiva analítica. Destarte, e repercutindo a máxima de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), enfatizamos o direito do subalterno falar, apropriando-se da discursividade que lhe identifica no/para o mundo.

2.3 A ópera *O Guarani* (2023), de Ailton Krenak

Encontra-se sob os cuidados da Pinacoteca de São Paulo, a tela *Re-antropofagia* (2018, técnica mista), do artista plástico indígena Denilson Baniwa (Amazonas). A imagem mede 1,0 x 1,20 cm e retrata uma cena obscura, em tons terrosos, na qual se reconhece a cabeça enegrecida de Mário de Andrade (retratado à semelhança do ator Grande Otelo, que imortalizou *Macunaíma* nas telas do cinema) junto de um exemplar de seu romance rapsódico. A cabeça de Mário e o livro *Macunaíma* (1928), acomodados no interior de um cesto de palha habilmente trançado, são “oferecidos de bandeja” ao expectador. Ao redor do receptáculo figuram, ainda, outros tantos elementos pertencentes aos universos dos povos originários: o colorido milho guarani, mandiocas, pimenta amarela, um urucum partido ao meio. O complexo banquete, ofertado a quem tiver engenho para digerir-lo, também viria acompanhado de um bilhete com os seguintes dizeres: “Que desta

longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”.

Figura 3 - Denilson Baniwa. *Re-Antropofagia* (2018). Técnica Mista (1,0 x 1,20 cm).



Fonte: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em: 12 abr. 2024.

Interpretamos *Re-Antropofagia* (2018) como uma crítica aguerrida em relação ao Modernismo Paulista (1922) que, enraizado junto às correntes de vanguarda europeia, pouco propôs acerca de uma estética capaz de potencializar as vozes poéticas negras e indígenas, historicamente marginalizadas pela violência de um devir sempre (re)colonizador (BERRIEL, 2013). Vale dizer que, Denilson Baniwa também seria responsável pela codireção artística e pela cenografia da ópera *O Guarani*, concebida por Ailton Krenak. Por isso, reiteramos que um movimento de “antropofagia originária” serviu de mote à concepção do espetáculo. Afinando ideias

e lutas, Baniwa e Krenak “devoraram” o gênero artístico teatral operístico (suprassumo da aristocracia branca desde tempos caducos), deglutindo-o, e devolvendo ao público algo novo, (res)significado a partir do enunciar-se de um protagonista indígena que irrompe o palco a fim de entoar a própria existência.

Sobre a encenação em si, faz-se importante sublinhar que, o enredo assinado por José de Alencar, e que passou pela batuta de Carlos Gomes, seguiu sendo respeitado em 2023. Porém, Ailton Krenak e Cibeles Forjaz trouxeram para o palco do Theatro Municipal de São Paulo aquilo que podemos identificar sob o signo de uma alteridade urgente e insurgente. Assim, a aclamada Orquestra Sinfônica de São Paulo dividiu espaço com a orquestra e coro Guarani do Jaraguá, proporcionando um encontro sublime aos espectadores. Além disso, trazendo como ideia “a inconstância da alma indígena”, sugerida por Padre Antônio Vieira (1657), e problematizada por Eduardo Viveiros de Castro (1992), o nosso Peri contemporâneo apresentou-se como um “duplo-cênico”, sendo interpretado por três artistas⁴, os quais sempre se mantinham em par quando em cena, haja vista que “sem um povo, Peri vagaria” (KRENAK, 2023, p. 22). Dessa forma, tratamos de um existir ancestral, em que não há protagonismo único. Fora isso, houve, ainda, a manutenção do uso das línguas latinas conforme o libreto primevo, contudo, a novidade polifônica ficaria por conta da incorporação das línguas faladas pelos povos originários em questão (Guarani e Aimoré).

⁴ Davi Vera Popygua Ju (Povo Guarani Mbya) foi o principal intérprete de Peri, acompanhado de Atalla Ayan e Enrique Bravo (*Libreto*, p. 187).

Figura 4 - Cartaz de divulgação



Fonte: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Figura 5 - Cena da produção de O Guarani, no Theatro Municipal de São Paulo [Divulgação]



Fonte: <https://www.concerto.com.br/noticias/opera/nova-montagem-de-o-guarani-estreia-e-quer-discutir-retrato-que-obra-faz-dos>. Acesso em: 23 mar. 2024.

Portanto, se na obra de José de Alencar, um Peri plano, ou, destituído de camadas psicológicas e identitárias nos conduz por um romance-folhetim aventuroso; em Carlos Gomes, impera certa perícia em torno de uma recepção agradável ao senso estético europeu, daí o arquétipo do selvagem dócil e/ou

resignado. Sendo assim, em ambos os casos, um indígena colhido em esteio Iluminista seria mimetizado pela literatura e pelo palco. Passados mais de 160 anos do romance alencariano, e enfatizando as revoluções intelectuais endossadas pelo Pós-Estruturalismo e pelos Estudos Pós-Coloniais, Ailton Krenak se apossa do poder da palavra, reivindicando um lugar legítimo de enunciação e, em parceria com outros artistas indígenas, reconfigura a figura do herói sem romper completamente com os autores anteriores (haja vista que a montagem é apresentada de maneira tributária), mas subvertendo a construção de Peri a partir de um experienciar matizado por cores originárias e capaz de denunciar a violência inerente aos “modelos pregressos” ideados por e para sujeitos que comungavam de registros culturais condizentes com o processo colonizador. Em síntese, um rompante iconoclasta em relação ao cânone literário brasileiro que, em sua tradição, reverbera os estigmas de uma história feita pelos vencedores (BENJAMIN, 2012).

3 Considerações finais

Stuart Hall, em *Cultura e Representação* (2016), define o conceito de cultura como o elemento que diferencia o humano na vida social, pressupondo o compartilhamento de códigos e significados e confirmando-nos ao paradigma da linguagem. Nesse sentido, e ainda na mesma esfera do discurso, teríamos a problemática das “relações de poder”, as quais regulariam condutas e inventariam identidades e subjetividades. Ao longo de nossa análise, procuramos demonstrar que, a última adaptação de *O Guarani* (2023), propõe um embate em relação a um sistema literário canônico que falseou um perfil indígena títere e desprovido de qualquer noção de identidade e pertencimento cultural. A metáfora da

transfiguração, reivindicada por Ailton Krenak em *Futuro Ancestral*, refere-se, possivelmente, a uma capacidade ímpar de adaptação, mas também de urdidura ou de envolvimento do “outro”.

Retomando o *Sermão do Espírito Santo* (1657), no qual Padre Antonio Vieira compara a suposta inconstância da alma indígena à murta que, a qualquer tempo, lança novas ramas, dificultando o trabalho do “jardineiro doutrinador”; pensamos que a habilidade da *transfiguração*, também permite que se opere por dentro do sistema colonial, corroendo-o. Destarte, se a ópera é “indianista”, que um artista guarani adentre ao palco apropriando-se de sua própria narrativa; se o sistema político segue reiterando o genocídio dos povos originários, que o ativista Ailton Krenak tome a tribuna e, pintado para guerra, discurse emocionado por demarcação de terras. A resistência, no caso, faz-se de maneira plástica, elaborada, orgânica.

Por fim, e trazendo apenas uma amostra do trabalho de Daniel Munduruku, citamos um trecho de *Parece que Foi Ontem* (2006) que, com poeticidade, sugere uma imagem uníssona sobre os sentidos de ancestralidade e cosmogonia, que tanto atravessaram o nosso artigo:

No meio da roda o fogo, *irmão de outras eras*.
Libera faíscas, *irmãs das estrelas*.

Soprando suavemente, o vento, o *irmão-memória*,
vem trazendo as histórias de outros lugares.

Sob nossos pés está a mãe de todos nós,
a terra, acolhedora. Sempre pronta, sempre mãe,
sempre a nos lembrar que somos fios na teia (MUNDURUKU, 2006).

Peri, enfim, fiou-se.

Referências

ALENCAR, José de. *O guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; SILVA, Lourdes Ana Pereira; SERGL, Marcos Júlio. Identidade nacional brasileira em *O Guarani*: literatura e música em diálogo. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*: 36, 2019. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/500/648>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, v.1, p. 241-252.

BERRIEL, Carlos. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2013.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Fapesp; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: 35: 21-74, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111318/109542>. Acesso em: 21 mar. 2024.

COLASANTI, Marina. *Classificados e nem tanto*. Ilustrações de Rubem Grilo. São Paulo: Galerinha Record, 2010.

CRAVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si; A ética do cuidado de si como prática da liberdade; O retorno da moral; Uma estética da existência. In: *Ditos & escritos*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. 5.

GINZBURG, Jaime. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

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

KRENAK, Ailton. Peri, um narciso tropical. In: *O Guarani (Libreto)*. 2023, p. 20-23. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 11 - 42.

MASSUELA, Amanda; WEIS, Bruno. O tradutor do pensamento mágico. In: *Revista Cult*: 251, nov. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. *Parece que foi ontem / Kapusu Aco 'Ijuk*. São Paulo: Global, 2006.

OLIVEIRA, Daniella Moreira de; RIBAS, Maria Cristina. Da página à tela: outros modos de ouvir o silêncio de Capitu. In: *Rizoma*: 12 (2): 104-121, 2023. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/18792>. Acesso em: 21 mar. 2024.

RIBAS, Maria Cristina. Modos de ler, modos de sentir: midialidades sinestésicas. In: *Signo*, Santa Cruz do Sul: 49 (94): 14-22, jan./abr. 2024. Disponível em: [file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/18883-Texto%20do%20Artigo-89516-2-10-20240105%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/18883-Texto%20do%20Artigo-89516-2-10-20240105%20(1).pdf). Acesso em: 21 mar. 2024.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba,

2011. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/34996?show=full>. Acesso em: 23 mar. 2024.

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

VIEIRA, António. Sermão do Espírito Santo. In: *Sermões*. São Paulo: Editora das Américas, 1957 [1657], vol. 5, p. 205-55.

Recebido em 09/05/2024

Aceito em 15/08/2024

O “malandro” e o “bacharel”: Uma disputa musical na moderna cidade do Rio de Janeiro

The “malandro” and the “bacharel”: A musical dispute in the modern city of Rio de Janeiro

João Paulo Assunção e Silva¹

RESUMO: A fim de compreender visões distintas de “malandragem vs. mundo do trabalho” e sua situação no espaço urbano, reverberadas em letras de canções (especialmente de sambas) veiculadas em rádio e disco na década de 1930, este artigo debruça-se sobre o “embate musical” travado por Noel Rosa (1910-1937) e Wilson Batista (1913-1968) — sem muita repercussão à época das composições, mas, posteriormente, muito explorado pela indústria fonográfica —, no contexto de modernização da cidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT: In order to understand the different views of “trickery vs. world of work” reverberated in the lyrics of songs (especially sambas) broadcast on radio and records in the 1930s, this article focuses on the “musical dispute” waged by Noel Rosa (1910-1937) and Wilson Batista (1913- 1968) — without much repercussion at the time of the compositions, but, later, widely explored by the recording industry —, in the context of the modernization of the city of Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Malandragem; Canção popular; Modernização.

KEYWORDS: Trickery; Popular song; Modernization.

De acordo com caracterização de Régis Andrade (*apud* VIANNA, 2004), a transição para a República brasileira foi um momento de “revolução encapuçada” em nossa história. Isso porque não houve transformações substanciais nas relações de classe e raça que definiam as experiências coloniais e monárquicas. Embora a escravidão tivesse sido abolida um ano antes, em 1888, a assinatura da Lei Áurea

¹ Graduado em Letras (Português / Linguística) pela Universidade de São Paulo. Mestrando na área dos Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa (FFLCH/USP).

trouxe consigo um acordo tácito entre a monarquia morredoura e a elite brasileira, visando à manutenção de hierarquias e latifúndios. O sociólogo Jessé Souza, em *A Elite do Atraso* (2017), após contemporizar a proclamação da República, a abolição da escravidão e a entrada do país na modernidade e na economia competitivo-capitalista, elucida acerca da formação de uma “ralé brasileira” – “composta pelos negros recém-libertos e por mulatos e mestiços de toda ordem” (SOUZA, 2017, p. 77) –, que seria relegada a uma espécie de perpetuação da desigualdade social e racial no Brasil moderno. Assim, o negro outrora escravizado e seus descendentes – mestiços ou não – foram jogados “dentro de uma ordem social competitiva [...], que ele(s) não conhecia(m) e para a qual não havia(m) sido preparado(s)” (SOUZA, 2017, p. 75). O moderno Estado Brasileiro, desde sua fundação, eximiu-se, portanto, de qualquer responsabilidade para com a integração do negro na sociedade de classes.

Consequentemente, a Cidade teve que absorver esse contingente de negros outrora escravizados que, imediatamente, foram relegados às margens dela. De acordo com Jessé Souza,

Para o negro, sem a oportunidade de competir com chances reais na nova ordem, restavam os interstícios do sistema social: a escória proletária, o ócio dissimulado ou a criminalidade fortuita ou permanente como forma de preservar a dignidade de “homem livre”. Ao perderem a posição de principal agente do trabalho, os negros perderam também qualquer possibilidade de classificação social (SOUZA, 2017, p. 77).

Diante do inchaço populacional das cidades, a reboque da abolição, e especialmente no Rio de Janeiro – capital política e cultural do país –, o Poder Público determinara certas atitudes que visaram tornar a cidade mais “palatável” ao gosto das elites, além de afastar formalmente os “indivíduos indesejáveis” do centro urbano. Nesse contexto, inserem-se o Código Criminal de 1890, que tipificava a

figura criminalizada do vadio; e as reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos a partir de 1903.

O alvorecer da República intentou fundar entre nós, e em torno da cidade do Rio de Janeiro, uma “civilização nos trópicos” com base no modelo europeu, da qual a “ralé brasileira” estava posta à margem. E, nesse sentido, inscrevem-se as políticas de urbanização empreendidas por Pereira Passos. De acordo com André Nunes de Azevedo, “a reforma urbana orientou-se por uma ideia de progresso nos campos da cultura, da ética urbana e da estética, ou seja, por uma ideia de progresso enquanto desenvolvimento de uma civilização” (AZEVEDO, 2015, p. 76). O caráter das reformas de Pereira Passos, a partir da reestruturação viária da cidade do Rio de Janeiro, da derrubada de cortiços e casarões decaídos, do alargamento de ruas, do remanejamento sanitário, da construção de patrimônios de inspiração helênica etc., mostrou-se organicista e culturalista. A concepção organicista diz respeito ao planejamento integrativo, utilitarista e funcionalista das reformas, que pensava a urbanização a partir de um ponto de vista afinado com a modernização das relações de produção – insere-se, pois, nesse contexto, o empenho “higienizador” das reformas, no intuito de conceber a cidade como um organismo vivo, funcional e saudável. Já a concepção culturalista apoiava-se num processo de modernização conservadora, baseado na defesa do apego ao passado e à tradição. Porém, como a tradição brasileira, permeada por contatos heterogêneos, era insípida aos gostos das elites, fazia-se necessário forjar uma vinculação a uma cultura de prestígio, a europeia – a constituição de uma “civilização nos trópicos”; ou, ao menos, tornar palatável a produção cultural que se realizava por aqui, como, veremos adiante, ocorreu com o samba.

Em relação à ética urbana, as estratégias de Pereira Passos, a partir de uma série de medidas proibitivas, visavam a fundação de uma nova ética urbana, mais

próxima de um ideário civilizacional em conformidade com os anseios da elite. Nas palavras de André Nunes de Azevedo:

[...] as normas “civilizadoras” decretadas pela municipalidade referenciavam-se nos padrões burgueses de países como França e Inglaterra, exemplos máximos do que a Prefeitura do Rio de Janeiro entendia por civilização. Assim, [...] tentava-se impor um padrão de civilidade urbana burguesa a uma cidade de tradição escravista e culturalmente heterogênea [...] (AZEVEDO, 2015, p. 82).

As medidas proibitivas colocadas por Pereira Passos, que incluíam hábitos culturais associados aos negros, além do Código Criminal de 1890, em vigor, demonstravam “uma intenção de punibilidade e afastamento do centro urbano da população excedente, que, saída da escravidão, não encontra uma nova inserção na lógica civilizatória” instaurada no país no início do século XX. Decorre, pois, a “segregação espacial urbana” como um sintoma da desigualdade racial e do racismo estrutural (OLIVEIRA; PAULINO, 2020, p. 100).

A gênese da canção popular-comercial brasileira² coincide com o alvorecer da experiência republicana na nação. De caráter predominantemente urbano, o discurso da canção rapidamente mostrou-se apto a absorver experiências urbanas e transmutá-las em letra e música. Sobretudo, devido à ampla permeabilidade da música popular entre diferentes estratos sociais, a canção tão logo se firmou como um legítimo instrumento de interpretação da realidade brasileira e das relações sociais e comerciais desenvolvidas por aqui, principalmente em relação ao meio

² Utilizo esse denominativo para referir-me ao objeto em estudo em conformidade com Walter Garcia (2013). Para o autor, a categoria “canção popular-comercial brasileira” é uma ferramenta analítica que considera a complexa intersecção entre música, cultura e mercado de consumo no Brasil. Dessa forma, a canção – unidade inextrincável de letra e melodia – é, ao mesmo tempo, importantíssimo objeto cultural que reflete, inclusive criticamente, a sociedade brasileira, e produto monetariamente valorizado do mercado de consumo.

urbano. Maria Alice Rezende de Carvalho, no artigo “O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil”, relaciona brevemente o inchaço populacional em decorrência da abolição e a formação de uma cultura urbana vivaz, da qual a canção popular é o elemento mais bem-acabado. Em suas palavras:

Sem os controles que o domínio senhorial ou a moderna fábrica impuseram aos segmentos subalternos, o imenso contingente de pobres cariocas – mulatos e negros em sua maioria – pôde desenvolver uma cultura vivaz e enérgica, a contrapelo das referências europeias que seguiam conformando o clima espiritual predominante entre os brasileiros ricos. [...] (essa cultura era formada de) um compósito de referências dos portugueses pobres da região portuária, dos negros bantos, majoritários no Rio e responsáveis pela assimilação do cristianismo popular ibérico, e dos negros sudaneses, que ali aportaram como escravos adquiridos na Bahia, quando as lavouras de café se tornaram a pedra de toque da política imperial. [...] Recobrimdo tudo isso, uma cultura musical que se disseminara a partir, sobretudo, das agremiações religiosas, e que se reproduzia informalmente em frequentíssimos encontros de músicos – misto de ofício, lazer e modo de socialização da população mais pobre da cidade (CARVALHO, 2004, p. 40-41).

Em relação a essa cultura musical que se desenvolvia, o samba prontamente tornou-se paradigma, assimilando os elementos heterogêneos dispostos em seu redor. A partir dos anos 1920, contudo, passa-se a ensaiar uma aproximação entre a cultura letrada da *intelligentsia* carioca e a cultura popular produzida por artistas genuinamente populares; essa aproximação deu-se, principalmente, devido à incorporação da música popular à indústria fonográfica que se desenvolvia constituindo amplas possibilidades de lucratividade e consumo. A inflexão dialógica, entretanto, não foi gratuita. Para inseri-la no mercado, necessitava-se que o produto bruto fosse lapidado de acordo com o gosto das elites. De acordo com Maria Alice Rezende de Carvalho:

Como elo entre diferentes “públicos”, a música que praticavam depurou a sonoridade popular de seus traços mais rascantes, tornando-a assimilável pela indústria do disco e pelos saraus da classe média, pelos músicos tradicionais e por segmentos mais inovadores das elites (CARVALHO, 2004, p. 43).

A partir da década de 1930, a música popular estava já em vias de oficializar-se. O pontapé final foi dado pelos agentes de propaganda dos governos de Getúlio Vargas, que se valeram amplamente das possibilidades de difusão do rádio e da permeabilidade dos discursos de artistas populares. Foi nesse contexto, que o samba urbano foi elevado à categoria de “mais ‘tradicional’ expressão da nossa música nacional” (CARVALHO, 2004, p. 47). Tradição inventada, de acordo com o que se buscou demonstrar.

As iniciativas de adaptação da canção popular a formatos radiofônicos e fonográficos e ao gosto da “cidade letrada”³ não aconteceu somente na forma – muito embora, transformações no arranjo, na harmonização, na melodia, na pureza e clareza vocais etc. tenham sido cabais. Ocorreram também mudanças na temática e nos motivos discursivos veiculados nas canções. Exemplos dessas tentativas de depuração temática podem ser encontrados na famosa disputa musical travada entre Noel Rosa e Wilson Batista⁴ ao longo da década de 1930. Apesar de ter ganhado ares mitológicos ao longo do tempo, no período em que correu, a polêmica não despertou maiores rumores, sendo reativada em 1956, quando a Odeon adaptou-a a um LP intitulado *Polêmica: Wilson Batista x Noel Rosa*,

³ De acordo com Angel Rama, na obra *A Cidade das Letras* (1985), que pretende analisar as relações entre poder, escrita e espaço urbano na constituição das cidades latino-americanas, a elite letrada foi aquela que se valeu de sua autoridade intelectual para exercer o controle e moldar a sociedade, evidenciando as exclusões e hierarquias resultantes desse processo.

⁴ A ordem de disposição e as letras das canções foram aqui transcritas a partir do livro de Almirante, *No Tempo de Noel Rosa* (2013).

em que Roberto Paiva deu voz às músicas de Wilson, e Francisco Egydio fez as vezes de Noel Rosa.

Nascido em Vila Isabel e de origem social remediada, Noel Rosa, que era bacharel em Ciências e Letras (SEVERIANO, 2008), desempenhou um papel fundamental no processo de depuração do samba. De acordo com Luiz Werneck Vianna, no artigo “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”,

Noel Rosa, originário das camadas médias com formação universitária e fortemente ligado à vida popular da cidade, é quem vai dar partida no processo de escalada de uma manifestação ainda *subcultural* para o plano da cultura da cidade, realizando uma intervenção na questão da hegemonia que estaria fadada a exercer larga influência em todo o país (VIANNA, 2004, p. 74).

Em detrimento do samba amaxixado, mais afinado com tradições folclóricas de matrizes rurais e religiosas, Noel Rosa preferira o chamado samba do Estácio⁵, de caráter mais urbano e de musicalidade marcada por instrumentos de percussão, tais como o surdo, o tamborim e o pandeiro. Atribui-se a Ismael Silva, entre outros bambas, a origem desse paradigma; de origem mais recente e mais pobre, o samba do Estácio difundiu-se por meio dos morros cariocas e era bem menos prestigiado do que aquela vertente mais amaxixada. A adesão de Noel ao paradigma do Estácio

⁵ De acordo com Jairo Severiano, no livro *Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade*, o samba do Estácio, ou “paradigma do Estácio”, segundo denominação de Carlos Sandroni (*apud* SEVERIANO, 2008), que começou a ser desenvolvido a partir da segunda metade da década de 1920, diferenciava-se daquela primeira manifestação de samba – o amaxixado – “pela originalidade de sua sincopação, mais rica e livre da influência do maxixe”. Severiano recorre ainda a uma explicação do maestro Antônio Adolfo para exemplificar essa diferença: “no maxixe (e no samba amaxixado) a síncope está contida dentro de um tempo, enquanto no samba (lançado pelo pessoal do Estácio) a síncope transborda de um tempo para outro e até de um compasso para outro”. Porém, foi Ismael Silva, um dos baluartes do Estácio, em depoimento a Sérgio Cabral, quem deu, senão a mais ilustrativa, a mais poética das definições – que virou, inclusive, samba de enredo do Império Serrano em 1982: “O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. [...] Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum prugurundum...*” (SEVERIANO, 2008, p. 120).

operou, de certa forma, uma mudança temática no conteúdo das letras dos sambas o que, conseqüentemente, contribuiu com a depuração e institucionalização da canção popular, de um modo geral.

Outro adepto do paradigma musical desenvolvido no Estácio foi Wilson Batista, um jovem negro, natural de Campos, de origem social bem mais modesta do que Noel, que havia chegado ao Rio de Janeiro em 1929, aos 16 anos. O músico, radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foréis Domingues), contemporâneo de Noel e Wilson, assim descreve a imersão do cantor no meio musical carioca:

Embrenhando-se nos meios musicais, (Wilson Batista) foi imediatamente influenciado pelo tema da rale então em grande moda. Pouco importava que os críticos da imprensa apontassem a inconveniência do rumo que tomava a música popular. Composições com êxito citavam as expressões de maior sucesso nos sambas, como malandragem, vadiagem, orgia, gandaia, situações ligadas às delícias do não trabalhar, dos desocupados (ALMIRANTE, 2013, p. 149).

A temática da “ralé” a que Almirante se refere no trecho supracitado pode ser identificada pela enunciação, no discurso das canções, de representações e identidades das classes marginalizadas. Entre esses temas, o da malandragem está presente em “Lenço no Pescoço”, composição de Wilson Batista (sob o pseudônimo de Mário Santoro), lançada originalmente em 1933 por Sílvio Caldas, em disco 78 RPM. Interpretada numa dicção que procura reproduzir o gingado “malemolente” do malandro, a canção veicula uma autoapresentação de um sujeito-lírico que identifica a si mesmo como “um vadio”, que é vadio porque teve inclinação à vadiagem. A canção principia delineando uma representação imagética desse sujeito, por meio da enumeração dos predicados de sua vestimenta: “meu chapéu do lado, / tamanco arrastando, / lenço no pescoço, / navalha no bolso”. Imediatamente, a descrição nos reporta à estereotipia do malandro. A “navalha no bolso”, índice de violência,

contrastando com a dicção amistosa do cantor, situa-nos no âmbito da cordialidade. Jairo Severiano, em *Uma história da música popular brasileira*, define a técnica narrativa de Wilson Batista como um apelo à “focalização do protagonista movimentando-se num quadro vivo, como se fosse uma cena cinematográfica” (SEVERIANO, 2008, p. 165-166). É precisamente essa sensação de movimento que a entoação de Sílvio Caldas transmite, além disso, o apelo figurativo da letra contribui com a constituição da cena, auxiliando na visualização do que está sendo cantado.

O sujeito-lírico, na sequência, passa a comunicar seus movimentos: “eu passo gingando, / provoco e desafio, / eu tenho orgulho de ser tão vadio”. A vadiagem – que à época da canção era proibida por lei – é o comportamento que motiva e orgulha as atitudes do sujeito, incluindo-se a provocação e o desafio, aos quais ele não teme qualquer resposta, pois encontra-se armado de sua navalha. Ele sente, porém, a necessidade de se justificar: “sei que eles falam desse meu proceder, / eu vejo quem trabalha andar no miserê / eu sou vadio porque tive inclinação, / eu me lembro, era criança, tirava samba-canção”. O autor não define quem são aqueles que julgam seu comportamento, porém, o emprego do pronome pessoal de terceira pessoa no plural denota exterioridade, referindo-se aos sujeitos que rechaçam o modo de vida do enunciador e imiscuem-se na estrutura competitiva do mercado de trabalho. No verso seguinte, o comentário do autor em relação à distribuição do trabalho na República recém-fundada tem caráter crítico: “eu vejo *quem trabalha* andar no *miserê*”; ou seja, existe uma desvalorização monetária sobre o trabalhador de baixa patente na ordem social estabelecida, e a identificação desse sistema desigual funciona como um dos índices que levam o enunciador a assumir o “não trabalho”. Mas não é somente isso, pois, em seguida, ele justifica sua adesão à vadiagem a partir da inclinação; como se o apego aos valores identificados com a malandragem tivesse caráter inatista. Afinal, ele acostumou-se a tirar sambas-

canções desde a mais tenra idade e, justamente por isso, foram-lhe apregoados os predicados da malandragem. No âmbito da indústria cultural que se desenvolvia, das tentativas de institucionalização e depuração da música popular e da profissionalização de compositores e músicos, Wilson Batista, a contrapelo, relaciona diretamente o seu ofício de compositor à inclinação à vadiagem. É justamente o fato de compor desde criança que faz dele um malandro nato.

Noel Rosa, que não conhecia Wilson pessoalmente, contudo, não compartilha do mesmo ponto de vista, porque demonstra interesse pela regeneração temática da canção popular. Desse modo, ele responde direta e dialogicamente aos versos de Wilson, dando início à frutífera disputa musical. “Rapaz Folgado”, que somente seria lançada em disco em 1938, por Aracy de Almeida, inicia-se no modo imperativo, ordenando diretamente ao sujeito-lírico de “Lenço no Pescoço”, suplicando-lhe que abandone os índices que o associam à malandragem: “Deixa de arrastar o seu tamanco, / pois tamanco nunca foi sandália, / tira do pescoço o lenço branco, / compra sapato e gravata / joga fora esta navalha / que te atrapalha”. Basicamente, Noel responde a cada um dos versos que compõem a primeira estrofe da canção de Wilson. É como se Noel dissesse que a institucionalização do samba demanda também a “domesticação” do sambista; e que, para isso, era necessário desassociá-lo da estereotipia do malandro. Sequencialmente, o sujeito da canção de Noel continua: “com chapéu de lado deste rata, / da polícia quero que escapes / fazendo um samba-canção / já te dei papel e lápis / arranja um amor e um violão”. O desejo do autor considera o fato de que a vadiagem era criminalizada; ou seja, identificando-se como “um vadio”, corria-se o risco de o enunciador de Wilson ser detido pela polícia. Ao alertar o colega, o sujeito de Noel manifesta o seu respeito às instituições e à legalidade. Em seguida, contempla o próprio ofício – enquanto compositor popular aderente a uma purificação temática da canção e imerso numa

estrutura que, paulatinamente, industrializava-se – como superior ao do enunciador de Wilson: “já *te dei* papel e lápis”, além de “tirar uma casquinha” do colega, denota também uma maior permeabilidade no mercado fonográfico, uma vez que a venda de discos possibilita um maior poder de compra que o permitiria presentear o outro com “papel e lápis”. O último conselho refere-se diretamente à temática dos sambas: “arranja um amor e um violão”, ou seja, abandone a “temática da ralé” e passe a orientar suas canções a temas amorosos ou metalinguísticos.

Na segunda estrofe, o enunciador de Noel, sem se utilizar da palavra “vadio”, faz uma proposta à população da jovem república que, desde as reformas empreendidas por Pereira Passos nos primeiros anos do século XX, intentava “civilizar-se”. Diz o sambista: “Malandro é palavra derrotista / que só serve pra tirar / todo o valor do sambista. / Proponho ao povo civilizado / não te chamar de malandro / e sim de rapaz folgado”. Há, nesses versos, além da tentativa expressa de desassociar o ofício do compositor dos índices relacionados à malandragem, um rebaixamento semântico dessa categoria urbana que, por meio da canção popular, ganhava contornos épicos. A proposta do autor ao povo civilizado diz respeito, portanto, à desvinculação da malandragem de valores positivos, ao passar-se a tratar o “malandro” por “rapaz folgado”. Muito embora a canção esteja dialogando diretamente com “Lenço no Pescoço”, há, por detrás, a intenção de depurar o samba de seu conteúdo mais marcadamente associado às classes populares.

Após escutar o samba de Noel, Wilson Batista não o deixou sem resposta, compondo “Mocinho da Vila” e trazendo para a tréplica insinuações acerca da classe social e de aspectos pessoais do compositor de Vila Isabel. O predicativo “mocinho”, no contexto, já sugere um distanciamento entre Noel Rosa e a cultura do morro e da periferia a qual o samba do Estácio se associara originalmente. Além disso, o termo denota pejorativamente um certo pertencimento de Noel a uma classe social

remediada, haja vista que, à época, Vila Isabel era um bairro associado a classes médias. Diz a letra de “Mocinho da Vila”: “você que é mocinho da Vila / fala muito em violão, / barracão e outras coisas mais, / se não quiser perder o nome / cuide do seu microfone, / deixe quem é malandro em paz”. Nota-se, primeiramente, a tentativa de Wilson de descredenciar Noel de sua patente do samba: é contraditório que um “mocinho da Vila” fale em “barracão e outras coisas mais”; afinal, tratam-se de experiências que ele não conhece senão por meio de observação. Há nos versos, além disso, comentários intertextuais em relação a composições de Noel: uma delas, por exemplo, é “Meu Barracão” (“Faz hoje quase um ano / que eu não vou visitar / meu barracão lá da Penha / que me faz sofrer / e até mesmo chorar [...]”). Na sequência, o enunciador de Wilson expressa uma ameaça, possivelmente ancorada na navalha que ele carrega no bolso, embora esse ensaio de violência seja metafórico, uma vez que a disputa não ultrapassava os limites das canções; essa ameaça, porém, incide sobre outro aspecto: a fama que Noel vinha constituindo na insurgente indústria do disco e do rádio – “se não quiser perder o nome / cuide do seu microfone”. A oferta de pacificação contida nos termos da ameaça é deixar de falar criticamente sobre a malandragem.

Na segunda parte da canção, o sambista diz: “injusto é seu comentário, / fala de *malandro* quem é *otário* / mas falando não se faz / eu de lenço no pescoço / desacato também tenho meu cartaz”. Nesses versos, o autor atualiza uma tradicional dicotomia que coloca “malandros” e “otários” em campos semânticos opostos; quem não é malandro é otário, e vice-versa⁶. Além disso, o autor defende seu apego aos atributos da malandragem ao afirmar que não precisa ser otário para também criar

⁶ Semelhantemente, Bezerra da Silva imortalizaria essa dicotomia em 2000, ao gravar “Malando é Malandro, Mané é Mané”, composição de Neginho da Beija-Flor.

fama, tal qual o colega vinha fazendo em seu processo de depuração do samba – “eu de lenço no pescoço / desacato *também tenho meu cartaz*”. Os versos de “Mocinho da Vila”, no âmbito da polêmica musical que se seguia, desempenham a função de desafio, que é uma modalidade poética em que um autor (ou cantador) simula uma disputa – física ou exclusivamente verbal – com um adversário seu. Depois dessa contrapartida de Wilson Batista, entretanto, a disputa aparentemente arrefecera. Porém, seria reavivada algum tempo depois, em resposta de Wilson ao samba-exaltação “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa e Vadico, lançado em disco, por João Petra de Barros, em 1934.

Almirante, em seu livro *No Tempo de Noel Rosa*, comenta o arrefecimento da disputa e o contexto da composição de “Feitiço da Vila”, ou “Feitiço Sem Farofa”, como o samba foi chamado originalmente:

Nas rodas musicais o caso (a tréplica de Wilson com ‘Mocinho da Vila’) não teve maior relevo e dias depois o assunto caiu no esquecimento. Passou-se um ano. Estávamos na época do interesse pelas eleições das belezas dos bairros, com suas rainhas da primavera. Saindo vitoriosa a linda Lêla Casatle, o povo da Vila exultou e Noel Rosa compôs o samba “Feitiço da Vila”, com melodia do pianista Vadico (ALMIRANTE, 2013, p. 150).

“Feitiço da Vila” é um samba-exaltação dedicado a exaltar o reduto do sambista, o bairro de Vila Isabel, além de uma tentativa de inscrevê-lo entre os bairros marcadamente identificados como “berços do samba”. Assim principia a canção: “Quem nasce lá na Vila / nem sequer vacila / ao abraçar o samba / que faz dançar / os galhos do arvoredado / e faz a lua nascer mais cedo”. Identificando-a como berço de bamba, o simples fato de nascer-se na vila transforma o sujeito num sambista nato ou, ao menos, num admirador de sambas; porém, a musicalidade praticada em Vila Isabel já não contém os atributos associativos à malandragem, tal

qual havia no samba de Wilson, para quem o fato de compor sambas tornava-o malandro. O samba de Vila Isabel, entretanto, é “domesticado”, pois: “a Vila tem / um feitiço sem farofa / sem vela e sem vintém / que nos faz bem”; ou seja, não tem qualquer ligação temática com a cultura afro-religiosa que esteve intimamente relacionada à gênese do samba praticado em terreiros e em quintais, como o da Tia Ciata, que entrou para a mitologia da cidade do Rio de Janeiro como o marco geográfico da invenção do samba. O “feitiço” emanado da musicalidade praticada em Vila Isabel é um “feitiço decente”, apesar de cumprir com a função encantatória de “prender o corpo”, sem recorrer, contudo, ao metafísico (seria, portanto, indecente, aqueloutro feitiço; o da religiosidade afro-brasileira, com “farofa”, “vela” e “vintém”?). O autor recorre ao topônimo do bairro para afirmar a nobreza da Vila associando-a à princesa que lhe forneceu o nome: “tendo nome de princesa / (a Vila) transformou o samba / num feitiço decente / que prende a gente”. Observa-se, nesses versos, a alusão direta ao processo de depuração operado sobre o samba, originalmente praticado pelas classes populares; esse sentido pode ser apreendido pelo emprego do verbo “transformar”, que denota a modificação do caráter de alguma coisa (do samba, no caso). É por isso que: “lá em Vila Isabel / quem é bacharel / não tem medo de bamba”. Noel Rosa, ele próprio, era bacharel em Ciências e Letras. O “bamba” da Vila recusa os atributos da malandragem e, portanto, não é temido por bacharéis ou outras patentes.

Na sequência, diz o sambista: “São Paulo dá café, / Minas dá leite / e a Vila Isabel dá samba”. Além da alusão evidente à política oligárquica brasileira que, apesar da Revolução de 1930, continuava forte enquanto influência econômica, política e cultural e, nesse sentido, a inclusão da Vila nesse panteão procura afirmar a importância desse bairro no plano da cultura nacional; há também uma associação implícita ao caráter mercantil que a canção popular passava gradativamente a

assumir. As duas unidades federativas enumeradas pelo sambista são associadas à mercadoria predominantemente fornecida por elas, assim, ao incluir Vila Isabel nesse tríptico, e associá-la ao fornecimento de sambas, o autor denota a disposição mercantil que a canção popular começava a assumir no âmbito do rádio e do mercado de discos no Brasil. Por fim, num rompante de lirismo, o autor afirma belamente sua paixão, devoção e pertencimento à Vila: “eu sei tudo que faço, / sei por onde passo, / paixão não me aniquila / mas, tenho que dizer / modéstia à parte, / meus senhores, eu sou da Vila!”.

Apesar de “Feitiço da Vila” ter sido originalmente lançada em disco apenas com os versos descritos acima, era comum, de acordo com Almirante (2013), que Noel Rosa a apresentasse nas rádios com uma estrofe a mais, que dizia: “a zona mais tranquila / é a nossa Vila / o berço dos folgados; / não há um cadeado no portão / porque na Vila não há ladrão”. O empenho satírico desse acréscimo é evidente e, justamente por isso, não foi adicionado formalmente à letra da canção, afinal seu conteúdo parece contradizer o motivo principal do samba, pois os bambas-bacharéis destoam do “berço dos folgados”. Para Wilson Batista, após escutar a canção e o acréscimo, ela foi-lhe mote para uma desforra e para a reativação da velha disputa. Assim, compôs o samba “Conversa Fiada”, que, de acordo com Almirante (2013), foi apresentada em rádio por Luís Barbosa, Mário Moraes e Léo Vilar, do grupo Anjos do Inferno. A letra da canção incorria numa tentativa responsiva de deslegitimar o caráter do “feitiço” da Vila:

É conversa fiada / dizerem que os sambas / na Vila têm feitiço; / Eu fui ver pra crer / e não vi nada disso. // A Vila é tranquila / porém é preciso cuidado: / antes de irem dormir / deem duas voltas no cadeado. // Eu fui na Vila ver o arvoredo se mexer / e conhecer o berço dos folgados... / a lua nessa noite demorou tanto, / me assassinaram um samba / veio daí o meu pranto (BATISTA *apud* ALMIRANTE, 2013, p. 152).

A canção inicia-se de forma assertiva e, em seguida, o autor justifica a afirmação a partir do relato de suas próprias observações: “eu *fui ver* para crer / e *não vi* nada disso”. O acréscimo satírico que Noel havia operado nas apresentações ao vivo de “Feitiço da Vila” também foi alvo da provocação de Wilson. O autor, além de descredenciar a incursão de Vila Isabel entre os bairros que tradicionalmente produziam sambas, difama a qualidade do bairro e de seus moradores, colocando em questão a segurança pública nas ruas da Vila e, em xeque, a afirmativa de Noel que dizia que “na Vila não há ladrão”. Sequencialmente, o efeito encantatório promovido pelo “feitiço decente” da Vila é desmentido pelo enunciador do samba de Wilson, que não viu nenhum encanto nas rodas de samba que presenciara ali. Tendo perdido a viagem (“*me assassinaram* um samba”), o cantador encerra a canção em tom lamentoso – “veio daí o meu *pranto*”.

“Como simples resposta”, diz-nos Almirante (2013, p. 152), “Noel Rosa compôs o extraordinário ‘Palpite Infeliz’, com versos de elegância de mestre [...], respeitando o valor dos demais recantos do Rio, mas sempre puxando mais a ‘brasa para sua sardinha’”. Essa composição, que também reverbera um teor aclamativo em relação à Vila Isabel, foi originalmente gravada em disco, em 1936, por Aracy de Almeida. O discurso de “Palpite Infeliz” tem destinatário certo e intenciona reafirmar o valor de Vila Isabel entre os espaços em que se canta e toca samba, frente ao descredenciamento da Vila operado por Wilson Batista. Assim principia o samba: “quem é você que não sabe o que diz, / meu Deus do céu / que palpite infeliz / Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, / Oswaldo Cruz e Matriz / que sempre souberam muito bem / que a Vila não quer abafar ninguém / só quer mostrar que faz samba também”. Mais do que a defesa das qualidades de Vila Isabel, o que está em jogo é, principalmente, a aprovação e o reconhecimento de que houve um deslocamento –

social, geoespacial e cultural – do lugar do samba; e que ele, agora, já não é mais praticado exclusivamente nos morros e periferias. Porém, ao mesmo tempo que o enunciador de Noel demonstra querer inscrever a Vila lado a lado dos autênticos redutos de samba (Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz etc.), sem deslegitimar qualquer recanto ao afirmar que a Vila não pretende “abafar ninguém” e que ela “tira samba, mas não quer tirar patente”, o autor opera uma tentativa de descredenciar o enunciador de Wilson Batista, adepto do samba de morro; isso fica evidente em versos como: “Quem é você que não sabe o que diz” e “Pra que ligar a quem não sabe / aonde tem o seu nariz?”. Noel, além disso, reafirma o efeito mágico e encantatório promovido pelo samba da Vila, que mobiliza até mesmo os elementos da natureza; e diz que o colega não o viu por falta de vontade: “fazer poema lá na Vila é um brinquedo; / ao som do samba dança até o arvoredado / eu já chamei você pra ver / você não viu porque não quis”.

A essa altura da disputa, Noel Rosa já não dava tanta importância às provocações de Wilson; por isso mesmo, deixou o samba “Frankenstein” sem resposta. Wilson, por sua vez, deixou a elegância de lado e buscou atingir não mais o bairro, a posição social ou a patente do samba de Noel, mas sua aparência física. Noel Rosa, que devido a uma complicação no parto, havia nascido com o maxilar inferior afundado e uma paralisia no lado esquerdo do rosto, é comparado por Wilson ao personagem-monstro de Mary Shelley, imortalizado figurativamente na cultura ocidental pelo filme homônimo de 1931. Não tendo sido gravado em disco, à época, o samba “Frankenstein” era executado ao vivo nas emissoras de rádio pelo grupo Os Quatro Diabos (ALMIRANTE, 2013). Curiosamente, Wilson repercutiu uma confusão clássica em relação ao monstro de Shelley, tratando a criatura monstruosa pelo nome de seu criador, o Dr. Frankenstein. Dizem os versos do samba:

Boa impressão nunca se tem / quando se encontra um certo alguém... / que até parece o “Frankenstein” / mas como diz o rifão / por uma cara feia / perde-se um bom coração // entre os feios / estás na primeira fila; / eu te batizo / fantasma da Vila. / Esta indireta é contigo / e depois não vás dizer / que eu não sei o que digo, / sou teu amigo [...] (BATISTA *apud* ALMIRANTE, 2013, p. 153).

Embora o autor se defenda dizendo tratar-se de uma “indireta”, ele se contradiz na sequência, identificando diretamente o destinatário (“esta indireta é *contigo*”); além disso, a intertextualidade com o samba de Noel, a partir de uma citação direta de um verso de “Palpite Infeliz” – “depois não vás dizer / que *eu não sei o que digo*” – ressalta o caráter personalista da disputa e delimita a identificação do interlocutor.

Diante do silêncio do Noel, ao menos no âmbito musical, Wilson reinvestiu no ataque, compondo o samba “Terra de Cego”. Nessa canção, o autor incorreu novamente na tentativa de descredenciar a inclusão do nome de Noel entre os bambas do período; para isso, valeu-se do fato de o poeta da Vila ser bacharel, ressaltando a incongruência entre a posse do grau e o ato de compor sambas. Diz-nos a canção: “perde a mania de bamba, / todos sabem qual é / o teu diploma no samba. / És o abafa da Vila, eu bem sei, / mas na terra de cego / quem tem um olho é rei”. Além disso, a despeito do silêncio cancional de Noel frente ao baixo calão de “Frankenstein”, pode-se apreender dos sentidos da segunda estrofe de “Terra de Cego”, que a disputa ameaçara sair do plano estritamente musical. Nesse sentido, Wilson se defendeu, no âmbito musical, das tentativas de ataque físico que poderia vir a sofrer: “para terminar a discussão / não deves apelar / para um barulho à mão. / em versos podes bem desabafar / pois não fica bonito / um bacharel brigar”. Terminava dessa forma a frutífera quizila musical que colocara em planos opostos dois campos semântico e temáticos sobre o samba do Estácio. De um lado, a

“temática da ralé”, do morro e da periferia, incorporada por um enunciador afinado com os valores da malandragem e deliberadamente assumida nas canções de Wilson Batista; de outro lado, a tentativa de depuração formal e temática operacionalizada no samba de Noel Rosa, por meio de um processo que visava a elevação de uma manifestação musical ainda *subcultural* ao nível da cultura letrada de uma cidade que teve sua modernidade constituída a partir de uma ideia de civilização nos trópicos. De acordo com Luiz Werneck Vianna,

É em nome desse projeto que Noel sustenta, no interior do seu campo cultural, [...] a seriedade da atividade do compositor popular, recomendando ao rival ‘jogar fora essa navalha que te atrapalha’ (VIANNA, 2004, p. 74).

Noel intencionava, dessa forma, formalizar o ofício de compositor na indústria cultural emergente, que se fortificava por meio do comércio de discos e da radiodifusão.

Por fim, a contenda não teve maiores repercussões depois de “Terra de Cego”; e mesmo que tenha ameaçado extrapolar os limites da diplomacia e da cordialidade das canções, terminou com os dois compositores acertando as contas e fazendo as pazes. Conta-nos Almirante: “num encontro casual num café à Rua Evaristo da Veiga, os dois conversaram sobre as quizilas dos sambas e Noel Rosa” rabiscou na mesa versos que foram batizados de ‘Deixa de ser Convencida’, em cima de uma melodia de Wilson Batista (ALMIRANTE, 2013, p. 154). As canções permaneceram, contudo, como documentos que dizem respeito não somente a acepções temáticas em torno do samba, mas também a maneiras de se experienciar a cidade e as relações sociais e comerciais que ela comporta.

Referências

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

AZEVEDO, André Nunes de. A Reforma Urbana do prefeito Pereira Passos e o ideal de uma civilização nos trópicos. In: *Intellèctus*, Rio de Janeiro: 14 (2): 72-87, 2015.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República vol. 2: outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 37-68.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

OLIVEIRA, Rosane; PAULINO, Silvia Campos. Vadiagem e as novas formas de controle da população negra urbana pós-abolição. In: *Direito em movimento*, Rio de Janeiro: 18 (1), 94-110, jan./jun. 2020.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República vol. 2: outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 69-78.

Recebido em 31/05/2024

Aceito em 05/08/2024

Só podia ser em África: Uma análise sobre o jogo de representações em “O Quase Fim do Mundo” (2008), de Pepetela

It could only be at Africa: An analysis of representations in “The Almost End of the World” (2008), from Pepetela

Joanna Moreira Baptista¹

RESUMO: Este artigo pretende analisar as figuras de representação racial presentes no romance *O Quase Fim do Mundo* do angolano Pepetela, a partir da construção das identidades complexas dos sobreviventes da tentativa de extermínio. Para isso, os estudos sobre regime de representação racial (HALL, 2016) e construção do inimigo (ECO, 2021) serão abordados para observar a inversão dos estereótipos e a proposição de uma nova forma de representação e de humanidade possíveis nesse futuro distópico africano.

ABSTRACT: This article aims to analyze the figures of racial representation present in the novel “O Quase Fim do Mundo” by the Angolan author Pepetela, focusing on the construction of the complex identities of the survivors of the attempted extermination. To do so, studies on the regime of racial representation (HALL, 2016) and the construction of the enemy (ECO, 2021) will be addressed to observe the inversion of stereotypes and the proposition of a new form of representation and humanity possible in this African dystopian future.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura angolana; Distopia; Estereótipos raciais.

KEYWORDS: Angolan literature; Dystopia; Racial stereotypes.

1 A inversão dos estereótipos

*“Parece ser o destino do homem, primeiro procuro um inimigo parecido comigo, só depois um amigo”
(PEPETELA, 2008).*

¹ Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES. Possui graduação em Letras - Português pela UFF (2023).

Na maior parte da sociedade ocidental, a história de união dos povos se tece a partir de um inimigo em comum. Se o inimigo natural e fundamentado, aquele que literalmente ameaça uma existência, não existir (como é comum no século XXI, época em que já estamos um pouco mais civilizados do ponto de vista ocidental e um tanto quanto fantasioso), Umberto Eco, em “Construir o Inimigo” (2021), declara que é preciso inventá-lo, porquanto não há um povo sem inimigos. É necessário determinar um tipo específico que será considerado uma ameaça a determinado povo, e será a definição desse inimigo em comum que causará a união daqueles que não são os Outros. Eco considera ser importante o estabelecimento de um inimigo para reforçar o sistema de valores de um povo, cujo sistema supostamente estaria sendo afrontado por ele. Além disso, é fundamental analisar o interesse específico que há em criar-se uma ameaça naquele que se mostra diferente, já que, diferentes de períodos passados, “não é tanto o seu caráter ameaçador que faz ressaltar neles a diferença, mas é a sua diferença que se torna sinal ameaçador” (ECO, 2021, p. 14).

A literatura, sendo “manifestação universal de todos os homens de todos os tempos” (CANDIDO, 2011, p. 176), inevitavelmente é uma fonte de cultura, de uma forma ou de outra, representativa da história desses povos, carregando a memória de geração em geração. Sendo assim, nela também haverá o jogo das construções de amigos e inimigos, aliados e adversários, seja como estiverem rotulados. Por isso, torna-se tão importante o estudo da história da sociedade de origem junto à análise de alguma obra literária. Em um país como Angola, crescido em meio a longos períodos de guerra, essa representação pode ser ainda mais forte e clara.

O romance *O Quase Fim do Mundo* (2008) foi escrito pelo angolano Pepetela, natural de um país marcado pela ainda recente colonização portuguesa e

consequente construção de inimigos. Borges Coelho (2003) explica que uma rápida desestruturação do poder colonial de países africanos como Angola e Moçambique, realizada por meio de guerras, levou a uma militarização da sociedade, já que os cargos do novo Estado foram ocupados pelos nativos que participaram da guerra como militares, principalmente da liderança, sem preparo para o trabalho de organização administrativa governamental. O autor defende que “por trás desse conflito se escondia já o germe de um conflito civil” (COELHO, 2003, p. 177) e daí o início da transferência do inimigo branco (português, colono) para o inimigo interno, as dissidências sobretudo entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita). Sendo Pepetela uma importante e ativa figura nessa guerra, ressalta-se a relevância desse estudo para se analisar quais são os inimigos em sua obra.

Escritor ícone da literatura angolana, Pepetela nasceu em Benguela, foi para Lisboa estudar e lá frequentou a Casa dos Estudantes do Império (CEI), posteriormente integrando a Assembleia Geral. Após um período de idas e vindas, Pepetela volta a Angola e firma o início da longa etapa guerrilheira de sua vida, filiando-se ao Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA). Dessa maneira, o escritor participou ativamente do processo de independência de seu país, por meio de guerras e literaturas, incluindo participação no novo governo como vice-ministro da Educação (CHAVES; MACEDO, 2009).

A biografia resumida de Pepetela demonstra o seu firme comprometimento com a história e luta política de Angola e aqui está, pois transita entre as linhas de suas produções literárias. Aliás, de maneira geral, as literaturas africanas de língua portuguesa costumam manter um constante diálogo com a história do país, seja essa de qualquer época. Nesse sentido, sobre o passado pré-colonial da literatura angolana, Padilha (2007) explica que:

O feito vivido – lutas internas, dissensões, genealogias, casamentos intertribais, citações de novos grupos clânicos etc. – nas sociedades africanas não letradas passava a ter estatuto de fato contado e, com isso, preenchia-se o vazio lacunar da não-escrita e a História se disseminava pela voz (PADILHA, 2007, p. 36-37).

Com isso, explicita-se a interligação milenar da literatura com a história, ao passo que uma não existe sem a outra, principalmente nas sociedades tradicionais africanas, nas quais todo e qualquer acontecimento que hoje tomaríamos como fato histórico era contado por meio de uma estória, coletivamente e por meio da voz (PADILHA, 2007). Pepetela, ainda que distante temporalmente, continua com o protocolo tradicional angolano, de contar a História por meio das suas estórias. Entretanto, é preciso destacar que a literatura não tem obrigação de ser fidedigna aos fatos, é a liberdade para a criação que a torna arte. Por isso, dizer que é comum que escritores angolanos utilizem muito da história do país para compor suas obras não significa dizer que essas são uma representação direta da realidade, mas sim, uma adaptação, como conceituada por Hutcheon (2013). A autora primeiramente procura diferenciar os dois significados de adaptação: o produto e o processo. Neste último, a adaptação “é um processo de apropriação do material adaptado” e se faz da relação que o autor tem com a obra que está adaptando, nesse caso, a história. Dessa forma, aplicando o conceito ao nicho das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, entende-se que abordar a história do país faz parte do processo de independência, não só política, mas também cultural, e de ter voz na própria narrativa. Em Poética da Pós-Modernidade (1991), a autora discorre sobre as características do gênero metaficção historiográfica, relacionando-o com outros próximos, como o romance histórico, e declara que:

A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Nesse sentido, tal gênero não procura ser verídico ao utilizar a História como fonte para criação, aliás, procura-se o contrário: definir-se como obra literária ficcional ao mesmo tempo em que questiona o conceito de fatos históricos, isto é, a definição de verdade a partir de uma única perspectiva, com crítica e, frequentemente, muita ironia (HUTCHEON, 1991).

Considerando a cultura de reescrever e questionar a História, também como fruto da cultura tradicional africana, a bibliografia de Pepetela se mostrou desde o início comprometida com isso. Sua primeira obra, *As Aventuras de Ngunga* (PEPETELA, 1973), foi classificada como “romance de formação”, por ter sido feita como material duplamente didático: era simultaneamente, instrumento de alfabetização literal e política. É com esse material que se inicia o processo de conscientização dos angolanos.

Assim, por muitos anos e obras, o autor angolano representou suas personagens ficcionais por um prisma bastante maniqueísta, com limites bem definidos entre amigos e inimigos, heróis e vilões, devido a essa fidelidade com a independência e a necessidade que se enxergava, de frente com a luta, de se definir os lados em que o fogo deveria ser atirado.

Com o passar do tempo e as utopias revolucionárias permanecendo como ideologias fantasiosas que, por sua vez, não são concretizadas, a decepção com os camaradas toma o lugar dos contrastes bem determinados e dá início a uma nova fase da literatura de Pepetela, mais crítica do processo político angolano e não tão limitada a esse espaço e a essa história, como antes. É aqui que marcamos o início

de um mundo de personagens menos definidos entre mocinhos e vilões. Dessa forma, o inimigo, antes bem marcado e reconhecível em sua literatura, passa a tomar novas formas, até mesmo a de amigo, com personagens complexas que não se encaixam tão bem em um rótulo. Nesse momento, enquadra-se a obra *O Quase Fim do Mundo*.

O livro, então, pode ser visto como reflexo dessa postura mais crítica de seu autor, contando com 12 personagens diversos entre si. Nele, Pepetela ilustra uma realidade distópica de quase extermínio da vida animal, fruto de uma arma letal e silenciosa, projetada por um grupo extremista religioso, os Paladinos da Coroa Sagrada, com o objetivo de recomeçar a humanidade apenas com representantes da raça pura do verdadeiro Homem Novo: brancos sem qualquer tipo de mestiçagem. O problema é que o plano de se proteger em uma caverna coberta por amianto podia não dar certo e, além disso, o desprezo pelo continente africano, ao não se preocupar em colocar tantas armas nesse local, poderia resultar na sobrevivência de seres ali situados, obviamente estragando todo o plano. É exatamente o que acontece e o primeiro personagem a narrar é Simba Ukolo, médico africano, residente de Calpe, cidade fictícia descrita como central em África. Com uma língua comum (o suahili), ele e os outros sobreviventes encontrados pelo caminho formam uma comunidade para traçarem planos de investigação sobre o que se teria passado com o mundo e por que apenas eles teriam sobrevivido.

Simba é o primeiro narrador do romance, porém, ao longo da trama, outros personagens algumas vezes tomam a voz para si e compartilham com o leitor os seus próprios pensamentos. Dentre os 12 sobreviventes, apenas dois são brancos, que aparecem juntos (apesar de não se conhecerem) e após a grande maioria já ter aparecido. Isso significa que, ao contrário do que se vê na mídia e é representado nos papéis de destaque da sociedade, que por sua vez vai de encontro às estatísticas

de presença de grupos étnicos no mundo, o novo padrão é o negro africano. No mundo pós-apocalíptico de Pepetela, a maioria é negra, quem tem voz é o negro. Com apenas esse quadro de personagens, o autor já começa a trabalhar a inversão de estereótipos que baseará todos os fundamentos para investigação e reconstrução desse novo mundo.

Hall (2016), no livro *Cultura e Representação*, afirma que “embora não consigamos trabalhar sem elas, as oposições binárias podem ser acusadas de reducionistas e demasiadamente simplificadoras” (HALL, 2016, p. 154). Reduzir, simplificar, essencializar: todas essas são palavras utilizadas para descrever o uso de estereótipos. Hall (2016) ainda explica que, além da estereotipagem, podemos trabalhar com outro conceito, parecido, mas não idêntico, cunhado por Richard Dyer: a tipificação. É por meio da tipificação que conseguimos descrever personagens e representar grupos e, sem isso, difícil seria a compreensão, pois extraímos sentido do mundo “por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com a nossa cultura – eles se encaixam” (DYER, 1977 *apud* HALL, 2016, p. 190).

Isso significa concordar que, de uma maneira ou de outra, continuamos usando rótulos, categorizando as pessoas e as coisas, até mesmo quando se há a intenção de reproduzir uma diversidade. Vê-se, ainda, bastantes conflitos internos entre aqueles em que há uma suposta união. Sobre isso, Pepetela, em uma entrevista concedida à Cláudia Fabiana sobre o romance, declara que:

Uma coisa importante foi recriar as relações sociais com os preconceitos que os personagens já traziam. Porque há algumas coisas que eu queria tratar, como a questão da luta de grupos, e o que ficou, por exemplo, das lutas no Ruanda, no Congo etc. No fundo é uma pergunta: que raio de pessoas são essas para começar uma humanidade? Ora, a nossa humanidade atual, como é que começa? Com um irmão a matar o outro, Caim a matar Abel. E essa nova humanidade começaria da mesma maneira como a outra acabou. Não há aí muita inovação, não é? Enfim, a ideia era jogar com isso tudo, mas

de fato o que ficam são as relações entre as pessoas (PEPETELA; CARDOSO, 2010).

Aplicando o conceito de Hall à obra, o autor tendo a intenção, como declarado na entrevista (PEPETELA; CARDOSO, 2010), de representar preconceitos e personagens diversos, de tempos em tempos, é nítido que o narrador e os próprios sobreviventes se veem separando-se com juízos de valor entre brancos e pretos, ou entre grupos étnicos:

Aqui em Calpe e nesta região havia dois grupos que dividiam a sociedade. Não sou capaz de distinguir os membros de um grupo do outro, sou de fora. Mas percebi nestes tempos por alguns leves sinais que Joseph e Simba são de um grupo e dona Geny, o pescador e Jude são do outro (PEPETELA, 2012, p. 204).

Nesse breve relato, a personagem Ísis, a somalí historiadora, era quem sabia do passado da região e notou a separação dos grupos apenas por meio das simpatias e antipatias sutis entre os sobreviventes, mesmo com nada declarado.

Mas como qualquer das oposições binárias não tem a capacidade de representar a totalidade dos seres que ocupam certa categoria, e considerando o perfil mais crítico que o autor vinha experimentando nas últimas publicações, em *O Quase Fim do Mundo*, Pepetela brinca com os estereótipos e complexifica os personagens e as relações que tecem entre si, não se fechando nos rótulos de negros e brancos, que, aliás, não faria nenhum sentido em uma narrativa em que mais de 80% dos personagens são negros ou mestiços com locais de origem e personalidades diferentes.

Em relação aos brancos da narrativa, são precisamente dois, que surgem juntos ao resto do grupo (como “casal de brancos”), e têm nomes extremamente parecidos: Jan Dippenaar, o branco sul-africano, e Janet Kinsley, a branca americana.

Depois da chegada, a narração foca na perspectiva de Janet e esclarece que eles não se conheciam antes do quase fim do mundo e que a americana o estranhou desde o primeiro encontro. Entretanto, Pepetela cria a história colocando, como primeira impressão, a dupla aparecendo juntos e como sendo os estranhos, a exceção do grupo, justamente por serem os primeiros brancos. A ironia do novo padrão ser o preto africano também é encontrada nessa construção feita ao redor de Jan e Janet.

Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall (2016) explica que, nas campanhas abolicionistas do início do século XIX, ainda que estivesse havendo um movimento de inversão do estereótipo selvagem e “mal” atrelado à imagem da pessoa negra, o resultado que se obteve foi a criação de um novo estereótipo: o de seres mais inocentes e intrinsecamente bons. Saiu-se de um extremo ao outro, sem considerar complexidade e diversidade entre seres que podem até mesmo só compartilhar a cor. A brincadeira de Pepetela na apresentação dos brancos está em repetir essa mesma fórmula estereotípica de pensar os brancos como todos iguais, como sempre era feito e costuma ser com os negros. Isso na apresentação, pois as páginas seguintes explicitam a relação nada amistosa que tiveram desde o primeiro contato. Desde então, as personagens abandonam o estereótipo e demonstram atitudes que as diferenciam e complexificam entre si (HALL, 2016).

Jan Dippenaar é um homem branco, sul-africano, que sempre se mostra como um ser soturno que guarda mistérios nunca revelados e possivelmente ilegais. Trabalha como chefe de segurança numa mina de diamantes, segundo o próprio, mas, com acesso aos pensamentos de Janet, confessa-se a dúvida e a desconfiança acerca do caráter do seu primeiro companheiro depois do fim do mundo:

E se não fosse segurança de uma mina, antes um mercenário de um dos numerosos exércitos ou bandos da região? [...] Ouvira dizer que uns tantos militares da linha dura, inconformados por não haver mais guerras nem internas nem externas, emigraram para onde havia quem lhes pagasse os serviços sujos de mercenários. Jan podia ser um deles, tinha o olhar duro de quem mata com facilidade e a idade própria, aparentemente entre os quarenta e cinco e os cinquenta anos (PEPETELA, 2008, p. 115).

Sua relação é de hostilidade com quase todos, com exceção de Kiboro, que demonstrou interesse no seu conhecimento acerca de aviões, e Dona Geny, a qual sempre aparentou maior simpatia ao sul-africano. Geny é uma mulher que suponhamos ser negra, pois sua cor não é citada no livro e, ao contrário do que muitos fazem, trazendo o padrão branco europeu só por ressaltar quando não é esse o caso de certo personagem, o padrão em *O Quase Fim do Mundo* (PEPETELA, 2008) é negro, então os citados são os que fogem a essa regra, como os mestiços e, principalmente, os brancos. Sua principal característica é o fanatismo religioso, que traz calma quanto ao desaparecimento de todos pela sua fé no fim dos tempos e na própria convicção de que será salva. Adepta dos Paladinos da Coroa Sagrada, que ao fim descobrimos serem os autores da arma letal que intencionava destruir todos, menos os brancos, pode ser essa a explicação da simpatia excepcional a Jan, único homem branco.

Quem lhe fez uma grande festa foi Dona Geny, para espanto de todos e apenas relativo do próprio, finalmente voltou, eu sabia, eu sabia, o melhor é sentar-se já à mesa que a comida está pronta, hoje o jantar é dedicado a si. [...] O facto é que a senhora dispensou-lhe todas as atenções, da mesma forma gentil como já se tinha despedido dele anteriormente (PEPETELA, 2008, p. 225).

Em relação ao repovoamento do mundo a partir desse pequeno grupo, Jan imediatamente imagina e procura a correspondência de Janet, a única branca do

grupo, enquanto esta se portava de uma maneira completamente diferente quanto à cor dos seus companheiros.

Pepetela constrói a narrativa a partir dessas personagens complexas, inverte o estereótipo do branco no centro da história e como padrão a ser seguido e, até mesmo com eles, imediatamente começa a separar suas histórias e suas personalidades, e também as relações que cada um forma com os outros integrantes. A americana é mais aberta e consequentemente mais bem recebida ao grupo, tendo criado uma relação mais íntima e até mesmo entrado em um relacionamento amoroso com Julius. Isso significa que o autor não intenciona que o leitor se fixe em nenhuma ideia preconcebida, mesmo que brinque com isso.

Por outro lado, Pepetela é conhecido por criar narradores opinativos e que costumeiramente dão a voz aos personagens e trazem diferentes pontos de vista.

O romance analisado inicia-se na voz do médico Simba Ukolo, mas também é contado na voz de diversas outras personagens e de um narrador observador e julgador. No caso específico, o narrador não personagem contribui, muitas vezes, para a distinção entre os brancos e os pretos do grupo, mesmo tendo mostrado uma significativa diferença entre Jan e Janet. Em certa passagem da volta de Jan para Calpe, após visitar o antigo local em que sua família residia, esse narrador demonstra com clareza sua opinião quanto às relações que ali se formavam, e declara explicitamente o seu perfil intrometido:

Talvez tenha sido a presença de Rex, ou outro motivo qualquer, mas o sul-africano primeiro perguntou por Janet. Está a fazer o jantar, lhe respondeu Julius. E ele não perguntou por Dona Geny, que também faltava no grupo, talvez por lhe parecer normal ela ficar a fazer o jantar, ou talvez porque não lhe interessasse Geny como lhe interessava Janet. Tudo suposições nossas, claro, ou pelo menos de alguns de nós, os mais inclinados a conспirações e mexericos (PEPETELA, 2008, p. 222, grifo meu).

Nota-se que, além de expor a opinião, ele inclui os leitores nesse perfil. Em dado momento, conversa com eles e admite a sua predisposição para julgar e, nesse sentido, põe à prova a veracidade dos detalhes transmitidos pelo narrador, demonstrando que tudo que se conta passa por meio do filtro do olhar de quem observa, não escapando dos preconceitos de cada um e alertando o leitor:

Não usou da usual ironia. Tom neutro, semelhante ao usado para falar com Kiboro ou Julius. Diferente do utilizado para Dona Geny, sem dúvida, menos cuidadoso. Subtilezas dele ou de quem o observava? É bom considerar também, o mundo está cheio de preconceitos, os quais se infiltram na apreciação dos outros personagens e muitas vezes até nas narrativas mais comuns, o que nos deve levar a certa prudência de julgamento (PEPETELA, 2008, p. 271, grifo meu).

Segundo Leite (1985), esse tipo de narrador se enquadra na categoria “autor onisciente intruso”: observa todas as ações, conhece os pensamentos dos personagens, mas interfere explicitamente na opinião de quem lê, por meio de seus comentários. Todavia, também empresta a sua voz a alguns personagens, momento no qual podemos ter a impressão direta dos bastidores das ações descritas e analisar toda a situação por meio de um ponto de vista muito particular, entrando na quinta categoria: a onisciência coletiva múltipla. Nessa categoria, o tipo de discurso predominante é o indireto livre, com constantes trocas entre narração de ação e acesso aos pensamentos. Além disso, é importante lembrar que é o narrador quem permite a fala dos personagens e, certamente, escolhe quem e quando falar, de acordo com o próprio ritmo que ele quer conduzir a história (LEITE, 1985).

Nesse sentido, fica clara, em alguns momentos, a postura redutora que se tem em relação aos personagens brancos, propositalmente colocados nessa posição de “Outro”, “diferente” e tratados de maneira mais estigmatizada do que os negros, reforçando a ironia da inversão de estereótipo proposta na obra. Janet, por exemplo,

mesmo sendo aberta às relações no grupo e crítica à cultura de seu país, os Estados Unidos, diversas vezes tem suas atitudes rotuladas como a de um típico americano:

— Já é altura de vir viver para perto de nós — decidiu Janet. — Vamos ajudá-la a levar as suas coisas mais urgentes. Depois, de dia, aos poucos, vamos mudando o resto. E não há discussões.

Estavam na cozinha do restaurante, acompanhadas de Julius. Este sorriu mas nem comentou, lá está o general americano a invadir mais um território, pensou, *certamente* (PEPETELA, 2008, p. 247, grifos meus).

O Joseph fica connosco, sempre esteve connosco, é evidente — disse Janet, a apaziguadora universal (PEPETELA, 2008, p. 290, grifos meus).

Entre as vozes de personagens e a do narrador, percebe-se a insistência na criação dessa imagem, com os mesmos moldes dos estereótipos abordados por Hall (2016). A opção literária de incluir um “certamente” no terceiro trecho, logo após declarar que tal personagem teve um pensamento, ao contrário da ideia de “certo”, faz soar que o narrador está, mais uma vez, supondo esse pensamento, que pode, inclusive, ser mais dele do que do personagem, como um verdadeiro autor onisciente intruso.

O ponto dessas observações está em descrever o jogo irônico que Pepetela constrói na narrativa de *O Quase Fim do Mundo* (2008). Em primeiro plano, como na chegada dos brancos, vemos a instituição do jogo de representações estereotipado, mas não o estereótipo como estamos acostumados, como Stuart Hall bem descreve em *Cultura e Representação* (2016). O que o autor faz é tirar o branco do centro e colocar o negro: negra é a maioria, negros são os primeiros a terem vozes e comandarem o grupo. Fora do centro, o lugar que restou ao branco é aquele ao qual por séculos ele reservou ao negro, entre outras etnias: o do Outro. Jan e Janet quase sempre têm a sua posição de alteridade ressaltada nos momentos de narração e de

convívio. Muitas vezes, são colocados como par, mesmo tendo se conhecido pouco antes do grupo, serem de locais totalmente diferentes e nem mesmo tido uma boa relação. Mesmo assim, Pepetela encontra o entre-lugar da dicotomia estereotípica, torna Janet companheira de Julius e amiga dos outros sobreviventes, enquanto cultiva inimizade pelo outro branco, o Jan, como observa Riek:

Aquela branca tinha ódio ou pelo menos desprezo em relação ao homem grande. Afinal não havia solidariedade entre seres da mesma raça? Não, pelos vistos. Eram engraçados os brancos, sempre à procura de inimigos. Se não os havia, inventavam-nos entre eles. Não só os brancos, ou até eles talvez nem fossem os mais complicados nesse aspecto. Conheceram muitos povos naquele canto do continente que também só aspiravam a encontrar um inimigo para poderem descarregar as frustrações milenares se acumulando. E rituais eram inventados para matar os outros ou os decepar. Se não houvesse outra razão, como a defesa do espaço vital ou o rapto de fêmeas, arranjavam uma religião conveniente para o efeito. Não foi sempre assim, desde o princípio dos tempos? (PEPETELA, 2008, p. 237)

Nesse momento, o jogo se torna claro: *O Quase Fim do Mundo* (2008) não é sobre manter padrões. É sobre tirar tudo de seu lugar-comum (pessoas, profissões, dinheiro) e ir além do estereótipo: as personagens são complexas e muitas vezes hipócritas, desmontando os sentidos fixos (e irreais) que são a base da estereotipagem, revelando um exercício estético mais ousado, em comparação com o mundo anterior mais polarizado de Pepetela, e bem realizado.

2 Só podia ser em África

“Mas... não será também porque em África começou a humanidade? Tinha de ser também aí que ela devia recomeçar”
(PEPETELA, 2008, p. 305).

O mundo, enfim, não se findou. Então, os sobreviventes à arma letal produzida e disparada pelos Paladinos da Coroa Sagrada precisam organizar-se para reiniciar a humanidade, a partir deles mesmos e com as informações que encontraram pelo caminho. Ísis, a somalí, e Joseph Kiboro, o ladrão de residências em crise existencial, ficaram pela França e ali vão reiniciar a povoação a partir do bebê fruto da breve relação entre Ísis e Riek, e os outros voltaram ao ponto inicial da história.

O Quase Fim do Mundo (PEPETELA, 2008) não se passa em uma cidade real, mas em Calpe, cidade fictícia. Todavia, ela é descrita como parte da África central, considerando todos os elementos históricos e geográficos pertinentes a esse continente. A narrativa se inicia ali, os primeiros personagens de fato são nascidos e residentes de Calpe e, embora os outros não sejam, a maioria dos sobreviventes é africana, com exceção de Janet, a americana que estava fazendo pesquisa com gorilas habitantes de uma montanha perto de Kabororo. E, ainda quanto a essa exceção, sabemos que Janet se integrou bem ao grupo, formando amizades e até mesmo um relacionamento romântico com Julius. Por outro lado, Jan Dippenaar é um sul-africano branco, que não comenta muito sobre o seu passado, enquanto é chamado de “bôer” pelo narrador, nome dado aos descendentes de europeus, o que provavelmente era o seu caso, então sem uma raiz de fato africana.

Os dados biográficos de origem dos personagens aqui estão para serem analisados levando-se em consideração os milhares de anos de história do povo que ocupou mais da metade do continente africano, os Bantu, correlacionando essa trajetória social com as personalidades e posturas encontradas entre os sobreviventes do quase fim do mundo.

Na entrevista com Cláudia Fabiana já mencionada, Pepetela é perguntado sobre a maneira de lidar dos seus personagens em relação ao fim do mundo:

C: A ironia e o riso estão presentes o tempo inteiro no romance. Você tem acentuado cada vez mais o tom irônico no seu discurso ficcional. No caso desse livro, os personagens em nenhum momento se desesperam com o “fim do mundo”.

P: É porque é um fim do mundo africano, contado por um africano, por isso tem que ter humor e ironia. O africano consegue rir de sua própria desgraça. Digo o africano por causa do livro, mas nesse aspecto ele é bem angolano. O cinema e a literatura já estão cheios de catástrofes, queria fazer algo não pessimista, mas no fundo também é.

A ironia é a melhor forma para prender o leitor e por outro lado colocá-lo a pensar (PEPETELA; FABIANA, 2010).

Além de “conseguir rir da sua própria desgraça”, o africano retratado no livro de fato enfrenta a situação com bom humor por uma questão de necessidade. No início, Simba Ukolo vai à procura de polícias para entender o ocorrido e sai sem sucesso, mas armado e satisfeito: “Só a existência dessas armas nas mãos me dava já mais segurança” (PEPETELA, 2008, p. 8). Após isso, é que Ukolo encontra o primeiro ser humano após a “coisa”. Dona Geny pensou igual: estava com arma e apontou-a para Ukolo, o qual não conhecia. Contudo, logo se tranquilizou e desde então nenhum dos sobreviventes precisou usar armas, nem mesmo apontar: era a comunicação que levaria o grupo a sobreviver ao que havia acontecido.

Essa postura não se parece com a retratada em outras obras culturais, principalmente as ocidentais. O que se vê nessas sociedades, como discutidos nos outros capítulos, é a construção de situações e indivíduos ameaçadores, até mesmo quando não existem. Constroem-se inimigos e justificativas nascem para todo tipo de violência e agressividade, conforme os estudos de Borges Coelho (2003), Eco (2021) e Hall (2016). Contudo, essa história se passa na África, com africanos.

Ainda que não seja origem de toda a África, mais da metade desse continente, principalmente a parte central (onde se concentram nossos sobreviventes) é descendente dos povos de língua bantu, que, para muito além da linguagem,

conseguiram compartilhar e manter culturas e tradições próprias mesmo em contato com diversos outros povos e apropriando novos conhecimentos. Entre os hábitos comuns que passaram de geração a geração e formaram a base da maioria das sociedades africanas que hoje conhecemos, está a cultura da hospitalidade. A própria capacidade de se expandir em uma área tão grande sem utilizar de violência generalizada é explicada por esse traço, considerado inegociável. Fourshey *et al.* (2019) explicam que “esse sistema de valores também era utilizado como uma ferramenta de controle social” (FOURSHEY *et al.*, 2019, p. 227), ou seja, sendo hospitaleiros com estrangeiros e seus próprios vizinhos, os bantu estabeleciam a gentileza que se esperava do outro e, já de início, preveniam conflitos com esses. Também explica que eles valorizavam a “integração de novos e antigos membros para criar e recriar um senso de pertencimento” (FOURSHEY *et al.*, 2019, p. 227).

Em *O Quase Fim do Mundo* (PEPETELA, 2008), a relação entre o grupo que foi se estabelecendo e os novos integrantes sempre foi de cordialidade e acolhimento, justamente criando e recriando o senso de pertencimento, até que se chegasse a um ponto de se reconhecerem como a família que recomeçaria a humanidade e não poderia se separar.

Caso os únicos sobreviventes de um quase fim do mundo fossem europeus ou americanos, seguindo a distribuição diversa de nacionalidades e tipos, ainda que compartilhassem um continente ou país, as diferenças entre si provavelmente se tornariam quase incontornáveis motivos de desconfiança, pois, segundo Eco, “não é tanto o seu carácter ameaçador que faz ressaltar neles a diferença, mas é a sua diferença que se torna sinal de carácter ameaçador” (2021, p. 14). Isso significa dizer que esse Outro é completamente estereotipado e enquadrado na categoria de inimigos por características imutáveis ou quase (sua aparência, sua origem, sua classe social etc.), e não por aspectos que caracterizem inimizade entre povos,

diferentemente dos bantu, para quem os inimigos eram aqueles que de fato ameaçavam de alguma maneira a estabilidade do povo.

Ao longo de quase toda a narrativa, não há ameaças entre os participantes do grupo, então não há a construção de inimigos. No âmbito particular, existem as inimizades e até as competições, como no caso dos homens que disputavam uma única mulher, uma mulher com ciúme de outras ou Dona Geny e seus moralismos particulares. No entanto, o inimigo nacional, aquele que define a identidade de um povo (ECO, 2021, p. 12), não é produzido por esse grupo, que reconhece em cada um a necessidade personalizada para manutenção da vida e a importância desse lugar ocupado. O que isso nos mostra é que tinha de ser em África o recomeço da humanidade. Fourshey *et al.* explicam que “a hospitalidade proporcionava um espaço de oportunidade e de segurança no qual os anfitriões e visitantes podiam se familiarizar com as qualidades uns dos outros” (2019, p. 229) e, mesmo sendo sobre a cultura dos povos de língua bantu de milênios atrás, podemos correlacionar essas tradições com as relações que se travaram entre os velhos e os novos agregados ao grupo, quando estes repetiam a mesma história e o mesmo choque do momento em que a arma foi disparada e os seres desapareceram, unindo todos por esse mesmo início:

Todos sabíamos o que significava perder toda a esperança de reencontrar os seus, fora uma experiência comum, que mais tarde haveríamos de comentar e comentar, tentando descobrir diferenças. Havia, cada uma era diferente da experiência do outro e as reacções também. Mas a essência era a mesma, a sensação única de perda (PEPETELA, 2008, p. 92).

A partir dessas características compartilhadas entre os personagens, eles foram capazes de sobreviverem em companhia e descobrirem o real motivo do desaparecimento geral e, voltando aonde estavam, prosseguir, com a certeza da

irreversibilidade da “coisa”, com o projeto de ressurgimento da humanidade. Por esses motivos, Janet declara que

[...] a sua família desde aquele momento eram apenas os seus amigos e ele, Julius, que a amara desde o primeiro olhar. Declaração feita a voz baixa na mesa de uma cave de Salzburgo cheirando a cerveja rançosa pelos anos, mas que foi ouvida por todos, especialmente por Jan, que engoliu um soluço de emoção, não era todos os dias que se podia assistir ao refazer de uma família perdida, [...] (PEPETELA, 2008, p. 330, grifos meus).

Apesar do acolhimento, nos momentos em que se procura encontrar as saídas para a nova organização social, surge quase instantaneamente o entendimento de que é sempre necessário que uma classe esteja acima da outra:

É mesmo bom que o Riek convença as pessoas a virem — disse Julius. — Para produzirem comida... — Enquanto nós mandamos e comemos — disse Janet, em voz sumida. Dippenaar ouviu-a, no entanto. Apoiou com a cabeça, é isso mesmo que vai acontecer, sempre foi assim, uns trabalham, outros mandam. [...] — Seremos a classe dominante — disse o sul-africano. — Há dúvidas? Tanta crueza inibiu qualquer palavra ou gesto discordante. Abaixaram as cabeças, rendidos ao inevitável (PEPETELA, 2008, p. 354-355, grifos meus).

Assim, recomeça a humanidade a partir da África e dos africanos, processo possível por meio da hospitalidade bantu ainda presente, mesmo que de maneira não explícita nem total, nos únicos sobreviventes do quase fim do mundo. Entretanto, como não se encontra (e nem é a proposta do autor) um recomeço otimista e totalmente diferente dos outros, logo se vê a necessidade da separação por classes e, mais especificamente, o estabelecimento de uma classe dominante. Como símbolo da crueza e do pensamento mais rude e menos solidário, Jan é quem

faz essa declaração, deixando clara uma percepção que por ninguém foi contrariada.

Até esse momento, no romance, não há estabelecimento de inimigos pelo grupo, a não ser os motivos para criação da arma letal pelos Paladinos da Coroa Sagrada. No entanto, esse fato é revelado apenas no final e, considerando aqueles que viveram a história e possuíam as vozes narrativas, entre esses, não há exatamente um inimigo comum que os una, muito menos que seja estereotipado e construído, como relatado por Eco (2021) e Hall (2016). Por isso, o quase fim do mundo e a consequente reconstrução da humanidade só poderia ser em África, com alguns valores dos povos de língua bantu minimamente preservados.

3 Considerações finais

Enfim, a ideia é: na parte mais desgraçada do continente mais desgraçado, que corresponde ao sítio onde há os vestígios humanos mais antigos, ou seja, onde começou a humanidade, o mundo vai recomeçar
(PEPETELA; FABIANA, 2010).

A partir das análises realizadas, *O Quase Fim do Mundo* (PEPETELA, 2008) se mostrou então ser uma obra diferenciada em relação às passadas do mesmo autor, sendo mais crítica e menos polarizada. A narrativa foi trabalhada por meio da construção de uma inversão de estereótipos que coloca o negro no centro e desloca o branco desse lugar de destaque, utilizando, para isso, o recurso do narrador como onisciente e intruso, segundo os estudos de Leite (1985). Entretanto, ultrapassando os limites da estereotipagem, Pepetela complexifica essas personagens e mostra um entre-lugar possível para a representação racial, renovando o “regime de representação” fundamentado por Stuart Hall (2016), aprofundando as relações e

dando a todos os personagens personalidades próprias, sem obrigar ninguém a corresponder expectativas alheias como no caso do “negro selvagem” e do “negro dócil”, nem mesmo os dois brancos, os quais agiam de maneiras completamente distintas.

Todos esses aspectos levam à conclusão de que o quase fim do mundo só poderia ser em África. É a ironia e o bom humor do africano, segundo o próprio autor, unidos à hospitalidade, tradicional herança da comunidade de origem, os povos de língua bantu, que levam o grupo a sobreviver em uma harmonia possível. É com o novo regime de representação, os entre-lugares encontrados por Pepetela, que se marca uma era em que o autor se posiciona de maneira menos dualista e ainda mais crítica. E é assim que a humanidade recomeça, mesmo na “parte mais desgraçada do continente mais desgraçado”.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta: sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. In: *Lusotopie*: 10: 175-193, 2003.

ECO, Umberto. *Construir o inimigo e outros ensaios ocasionais*. Trad. Elaine Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FOURSHEY, Catherine Cymone et al. *África bantu: de 3500 a.C. até o presente*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Org. e revisão técnica Arthur Ituassu; trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUCRio; Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

LEITE, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

PEPETELA. *As aventuras do Ngunga*. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2002.

PEPETELA; FABIANA, Cláudia. *Um fim do mundo africano: entrevista com Pepetela*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/um-fim-do-mundoafricano-entrevista-com-pepetela>. Acesso em: 19 dez. 2023.

PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

Recebido em 29/05/2024

Aceito em 22/07/2024

A mulher entre Mater Dolorosa e Mater Horribilis: As figurações maternas no Grotão

The woman between *Mater Dolorosa* and *Mater Horribilis*: The maternal figurations in Grotão

Renata de P. Ferreira¹

RESUMO: O presente trabalho buscar refletir sobre a obra de Cornelio Penna, *A Menina Morta* (1954), ressaltando as representações das personagens femininas relacionadas à maternidade diante do contexto da narrativa, ou seja, século XIX, na Fazenda Grotão. Para tanto, são consideradas as imposições destinadas às figuras femininas entre duas estreitas possibilidades de figuração e representação.

ABSTRACT: This paper seeks to reflect on the work of Cornelio Penna, *A Menina Morta* (1954), highlighting the representations of female characters related to motherhood in the context of the narrative, ie, nineteenth century, on the Farm Grotão. Therefore, the impositions for female figures are considered between two narrow possibilities of figuration and representation.

PALAVRAS-CHAVE: Maternidade; Morte; Feminino.

KEYWORDS: Maternity; Death; Female.

1 Introdução

Cornelio Penna nasceu em 20 de fevereiro de 1896 e faleceu no dia 12 do mesmo mês de seu nascimento em 1958. Embora tenha nascido em Petrópolis, Rio de Janeiro, com 1 ano de idade já passou a morar em Minas Gerais, na cidade de Itabira. Essa mudança foi significativa também para a escrita de Cornelio Penna, uma

¹ Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES. Possui graduação em Letras - Português pela UFF (2023).

vez que o modo de vida e os costumes da cidade mineira ofereceram elementos característicos do cotidiano da região para sua obra. Não sendo um dos autores de grande destaque, tampouco de grande reconhecimento da crítica na época, Penna teve sua obra deixada à margem. Muito desse pouco interesse pela obra do escritor mineiro pode ser analisado com base no meio e contexto em que ela foi produzida. Isso porque na década de 1950, o Brasil se via diante de obras que primavam por questões sociais, nesse período se destacavam nomes como Jorge Amado, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa, entre outros, que davam às suas obras as cores de realidades sociais tipicamente brasileiras.

Diante desse contexto, a obra de Cornelio Penna teve pouca aceitação do público e figurou como estranha aos olhos dos críticos. Esses aspectos envolvendo a recepção da obra fez com que até recentemente a obra de Penna fosse não muito prestigiada entre os estudos literários. Porém, felizmente, essa realidade parece ter tomado um caminho distinto que se faz com certa lentidão, porém diferente daquele que vinha amargando há décadas. Novas publicações e edições vêm demonstrando um interesse por esse autor, que se embrenhou pelas artes plásticas, estudou direito e, no entanto, encontrou na literatura sua máxima expressão, como afirmam alguns biógrafos.

As obras cornelianas voltam-se a temas de introspecções e questões envolvendo finitudes e foi essa temática bastante peculiar a época que conduziu a esse distanciamento do público. A produção artística de Pena é composta por *Fronteira*, de 1935, seguido de *Dois Romances de Nico Horta*, de 1939, *Repouso*, de 1948, e *A Menina Morta*, de 1954. Há, ainda, *Alma Branca*, obra inacabada. Passíveis de inúmeras possibilidades de análises, o presente trabalho limita-se ao esforço de buscar na última obra completa de Penna, *A Menina Morta*, possibilidades de reflexões acerca das representações femininas voltadas à maternidade dentro da

obra. Contrariamente ao que se pensava na época em que a obra foi escrita, hoje as leituras e reflexões apontam para análises de temas como as de personagens soçobradas por estigmas sociais, que por sua vez permitem a abertura para uma leitura diversificada e plural.

2 A Menina Morta

Ambientada no final do século XIX, pouco antes da abolição da escravatura, *A Menina Morta* se passa na Fazenda Grotão, situada entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, um local que teve suas riquezas sedimentadas pelo trabalho forçado de mais de 300 escravizados. O romance revela que embora a fazenda tenha usufruído de muita riqueza, as mudanças de múltiplas origens fizeram com que o momento em que se passa a narrativa fosse de falência e esgotamentos. É nesse cenário, que se passa a história dos moradores do Grotão, o nome da fazenda já possibilita o dimensionamento desse espaço, que é afastado e distante de grandes movimentações, ali a família que habita a dita casa-grande, os empregados e escravizados tentam achar formas de reconciliar suas dores e vivências com o mundo exterior e interior. A primeira e mais latente dor se expressa logo ao início do romance, quando há a descrição da morte da criança. A personagem que carrega o título da obra foi parte de uma família nuclearmente constituída pelo Comendador, dono do Grotão, Mariana, a esposa e mãe de quatro filhos; a menina morta, a outra filha, Carlota, e os gêmeos, entre esses os únicos que se tem conhecimento dos nomes são Mariana e Carlota. Agregadas à família nuclear, estão Dona Virgínia, as irmãs, Dona Inácia e Sinhá-Rôla, primas do Comendador, estas, por serem ligadas ao

dono da fazenda, sentem-se diferenciadas e tentam deixar claro a todo momento essa distinção em relação à prima da Senhora, Celestina:

Ela não sabia que posição era a sua no meio de todos aqueles parentes e criados, e caminhava por entre eles com medo de ser chamada ao seu lugar a todo o momento, pois nunca pudera conhecer o limite de sua liberdade naquele círculo estreito em que se movia. Nada ali era seu, nem mesmo a roupa trazida no triste corpo, provinha sempre de presentes feitos com gélida indiferença, e o dinheiro que dispunha lhe era entregue pelo administrador, sempre de mau modo, como se pagasse a credo suspeitada de frade (PENNA, 2006, p. 127).

Celestina é, entre as primas que moram no Grotão, a única que tem parentesco direto com a Senhora. Isso se torna significativo, já que, entre as tensões de poderes que transitam no Grotão, é de grande relevância a ligação de parentesco, pois ela determinará o prestígio ou sua ausência. É essa ausência de importância que se revela nas relações de Celestina, isto é, por ser prima de Mariana é vista pelos demais como alguém muito inferior. Assim, a recusa de conexão externa age na interioridade da personagem, que é assolada por um círculo do qual desconhece os seus limites, nesse movimento silencioso, percebe-se a angústia de Celestina diante do ambiente que embora familiar é ostensivamente estrangeiro. O vagar de Celestina se associa também a movimentos imprecisos de Mariana, as duas são descritas a partir de elementos fluídos e fantasmagóricos:

Sabia passar por entre todos que a cercavam como um fantasma, um ser dotado apenas de mãos e braços para servir, mas que nunca poderia afirmar a sua presença de modo mais positivo, pois se tornaria um incômodo e seria repellido...[...] – não teria para onde ir, pois no mundo inteiro não há um lugar para mim, a não ser este, onde permaneço por esquecimento dos outros, porque ninguém se lembrou ainda de que não tenho direito algum de ficar aqui [...] (PENNA, 2006, p. 128).

O destino já determinado de Celestina faz com que o Grotão seja o único lugar possível de se estar e, ao mesmo tempo, um lugar repleto de desesperanças, como se a única via fosse a da irrealização. Logo, por meio dessas personagens que foram agregadas à família, percebe-se uma dicotomia do local que se insere numa perspectiva de abrigo, mas também lança seus próprios meios de opressão e exclusão sendo, ao fim, um ambiente de pouca acolhida e de grande distanciamento entre os moradores. Essas distinções que se traçam ao longo da obra permitem que as dores sejam demarcadas com maior rigor, como se passa com Celestina e sua pouca aderência ao ambiente, fato que acaba por revelar dores mais profundas.

Assim, além de Celestina, há ainda outras imposições em que se percebe divisões envolvendo relações de poder e subalternidade dentro da fazenda. Nessas separações, inscrevem-se os modos distintos de sentir entre senhores, filhos e agregadas, e entre o modo de sentir e reagir entre empregados e escravizados que têm suas dores reveladas ao leitor de forma mais acentuada e nítida. A exemplo, tem-se a diferenciação da dor sentida pela morte da criança pela mãe e a ama de leite, relação que será tratada posteriormente. A partir dessas personagens e de outros elementos passíveis de análise, porém não destacados nos momentos, como os espaços lutosos da fazenda, delineia-se um caminho triste e lamurioso, que prima por revelar de forma acentuada as dores e os questionamentos vindos do Grotão.

Assim, nota-se já no primeiro capítulo do romance uma grande tristeza proveniente da preparação minuciosa do caixão da menina. Nesse processo, alguns dos empregados e escravizados começam a expressar a desmedida dor ao lidar com a morte de uma criança:

Na alma do velho carpinteiro cativo enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que ele pudesse perceber onde estava a verdade e até onde ia a tentação do demônio, pois parecia-lhe grande crime estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a Sinhazinha. [...] Para sempre? Seria para nunca mais voltar a Sinhazinha dormiria naquele berço fechado que ele fazia... e a garlopa entornava e corria de lado, quase pegando os dedos nodosos! Nunca sentira tristeza tão grande e tão estranha, nem mesmo quando fora vendido pelos seus antigos senhores, pois não nascera ali, e sim muito abaixo do rio, na humilde “situação” onde os donos morenos e pobres quase se confundiam com os escravos (PENNA, 2006, p. 13).

Ao longo da trama, percebe-se que a dor, inicialmente expressa por José Carpina, responsável por confeccionar o caixão da menina, vai se adensando e ganhando novos espaços. Como é visto no trecho citado, a dor da morte da criança se alinha com a própria dor do personagem que compara o sentimento da perda da menina à perda de sua liberdade, sua venda. A imagem da criança começa a ser desenhada, a partir do primeiro capítulo que revela a feitura do caixão, por meio de memórias e lembranças dolorosas que se fundem a vidas também dolorosas. Dessa forma, o romance faz ecoar a sempre constante ideia de que a criança era o único elo de felicidade comum existente entre os moradores do Grotão, sem ela abre-se caminho a um universo ainda mais lúgubre.

A primeira parte do romance é marcada por um cortejo doloroso, que envolve os moradores do Grotão e suas lembranças minuciosas da vida com a menina:

Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções da dor (PENNA, 2006, p. 18).

As memórias trazidas por Bruno e outros escravizados remetem a momentos de felicidade com a menina. A imagem da criança se alinha a temas solares e vivazes

acompanhados da natureza e elementos que servem para demonstrar o aspecto de uma vida reluzente junto à criança. Até mesmo a brincadeira relacionada à dor envolve a memória de Bruno de forma saudosista. O processo de rememoração é recorrente diante da necessidade de enfrentamento dos primeiros contatos com a morte da criança, em que ainda buscam apurar e organizar as dores advindas da ruptura. Nesse aspecto, muitas questões íntimas são reveladas e é possível notar a forma angustiante e extremamente solitária como essas questões são tratadas ou soterradas pelas personagens. Uma das características da tentativa de mascaramento da dor é o silêncio. De forma totalizante, a fazenda é absorvida pelo intenso luto pelo qual padece e esmorece:

Os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e toda fazenda fora envolvida pela calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida pela morte da menina. [...] Entretanto, era sensível que havia sido posto uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração (PENNA, 2006, p. 95).

Além da derrocada sentida pelo ambiente, a lembrança da criança morta expressa pelo ato reflexivo dos moradores da fazenda demonstra a relevância da imagem da criança que vai, paulatinamente, delineando-se e ganhando aspectos simbólicos ligados à decadência interior de cada personagem: “Era a visão encantadora, a miniatura de uma senhora, a futura dona delas todas que surgia entre os umbrais enegrecidos da sala da copa e vinha até elas. Mas naquele dia não viria, nem nunca mais [...]” (PENNA, 2006, p. 183). Para além, há elementos da narrativa que colaboram para o entorno simbólico e globalizante da figura da criança, entre os quais está o próprio fato de não se saber o nome dela ou o porquê de sua morte. Esses elementos suspensos, como a falta de nome de alguns

personagens, colaboram para que a ausência devastadora causada pela morte possa ser lida de maneira ampla e plural, já que reverbera em todos os cantos da fazenda e no íntimo das personagens, dessa forma vê-se o caráter unificador da morte, pois já não se limita ao evento envolvendo a criança, ela está em todo lugar reforçando a falta de significação e ordenação que se iniciam na morte da menina e se alastram para os questionamentos individuais.

Assim, arrebatadas pelos múltiplos aspectos da morte, as personagens vivem seus cotidianos de maneira arrastada e sem fortes movimentos até a segunda parte do romance, quando se anuncia a volta da irmã da menina que estava na corte, Carlota. A esperança e o entusiasmo depositados na chegada de Carlota, para que pudesse trazer vida novamente à fazenda, são logo dizimados, pois a única herdeira que poderia ficar com a administração da fazenda não consegue ter uma vida feliz ou minimamente plena no Grotão. É em meio a esse cenário em luto, que se articulam redes de significações e por meio dele procura-se deter a presente análise em atenção aos aspectos relacionados às figurações da maternidade dentro desse universo ritmado pela morte.

3 As mães no Grotão

Seguindo os parâmetros da sociedade patriarcal em que está inserida, *A Menina Morta* liga-se à construção do ideal feminino da época que impelia a imagem da mulher ao casamento e à maternidade, isto é, a existência da mulher, seu sucesso social ou sua falha estavam ligados às necessidades de casar-se e ter filhos. Essas foram justificativas de opressão e submissão bastante recorrentes e fundamentais

para a sustentação do patriarcado, como salienta Pierre Bourdieu em *Dominação Masculina*:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e ação (BOURDIEU, 2014, p. 20).

De acordo com Bourdieu, as diferenciações construídas entre os gêneros estão pautadas em alicerces sociais, históricos e culturais. A divisão entre masculino e feminino estaria submetida a um estado arbitrário e isolado de um sistema de oposições. Para além, como demonstra a citação, o autor ainda vai tratar da incorporação da dominação masculina em níveis que vão além das formas objetivas. A divisão entre o masculino e feminino e suas forças se inscrevem de forma bastante efusiva na obra corneliana, como já fora citada, a divisão e opressão é nítida nos juízos relativos à Celestina, que é ligada aos aspectos fracos de Mariana, estabelecendo um elo entre o feminino e sua abstenção de poder e força, contrariamente há elementos distintos designados às primas que são ligadas por parentesco ao pai da menina morta:

Do outro lado, além do lugar vazio da Senhora, sentava-se Celestina cuja obrigação tácita era servi-la, apanhar-lhe o lenço ou o leque que com frequência se lhe soltavam das mãos distraídas e também afastar a cachorrinha felpuda Mirza, quando ela se tornava importuna. Celestina muitas vezes nada podia comer pois o seu coração batia em grandes saltos porque não sabia com certeza se os agrados do animalzinho eram ou não bem recebidos por Dona Mariana. Era prima em segundo grau da Senhora e sua situação no mundo como acontecia com misteriosa frequência na orgulhosa família da Sinhá não tinha a menor relação com a grandeza aparente do viver dos que habitavam a fazenda [...] (PENNA, 2006, p. 58-59).

A citação demonstra a subserviência da prima Celestina e seu desconforto diante de um local que demonstra o aspecto de fracasso direcionado à família de Mariana, isso porque, como o texto salienta, os aspectos de fragilidade estariam relacionados à falta de tutela masculina, algo que parecia ser comum à família. Ainda, pode-se ressaltar o tom lacunar relacionado às mulheres, como é o caso da escolha dos termos *misteriosa* e *aparente*, que promovem um caráter dúbio e fragmentado para se tratar do feminino, fazendo com que as possibilidades que se inserem nas lacunas do que não é dito, ou explicado, promova dúvidas e suspensões de relações e significados. Para além, o caráter de continuidade expresso pelo legado da família visto na demarcação de Celestina como ser não querido, tem sedimentações no próprio lugar da mulher em diferença ao do homem. Essas delimitações, das quais dificilmente se poderia fugir, foram sustentadas por justificativas biológicas, históricas e sociais:

O homem-caçador, superior em força, habilidade e com experiência oriunda do uso de ferramentas e armas, “naturalmente” vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro. Por fim, essa explicação determinista do ponto de vista biológico estende-se da Idade da Pedra até o presente pela afirmação de que a divisão sexual do trabalho com base na “superioridade” natural do homem é um fato, e, portanto, continua tão válida hoje quanto era nos primórdios da sociedade humana (LERNER, 2019, p. 43).

Assim, por meio dessas divisões e justificativas já sedimentadas e comuns à época, tem-se um soterramento em vida das mulheres que habitam o Grotão, estas se encontram em um amplo processo de esgotamento que pode ser percebido pela falência das relações: “Às oito e meia Dona Inacinha e Sinhá Rola levantaram-se do sofá e retiraram-se sem nada dizer pois sabiam sempre que eram importunas e que

deviam viver como sombras para não serem enxotadas [...]” (PENNA, 2006, p. 60). A ideia de seres indignos e inapropriados acompanha as mulheres do Grotão. A divisão que se instaura desde as formas mais nítidas, como a dos lugares à mesa, também se esvai pelas falas e pelos sentimentos.

No entanto, há de se notar que embora a força masculina exerça a liderança das relações e rupturas, ela é ao mesmo tempo também assombrada de um universo em decadência, dominado da morte:

E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, ruína e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas ele próprio andava pelas salas e saía para os campos como um autômato, apesar dos esforços que se tornavam muitas vezes visíveis para manter a mesma atitude de sempre, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam (PENNA, 2006, p. 96).

A pretensa superioridade masculina tem aspectos já dilacerados, uma vez que o pai da criança morta também tenta se manter em um universo repleto de exaustões. Embora seja significativa a derrocada da figura masculina, é sobre a ausência de casamentos, e consequentemente da maternidade, que recaem fortemente as marcas de insucessos no Grotão. Esse fato pode ser facilmente visto por meio das mulheres da família nuclear que habitam o Grotão e amargam o fracasso pessoal e social. A fazenda simboliza um malfazejo refúgio para as primas dos senhores que não tiveram sucesso em seus empreendimentos sociais e, agora, sem valor para a sociedade, alojam-se no Grotão.

Além da relação das mulheres agregadas à família, faz-se relevante a análise das mães da menina morta. As primas colaboram para o entendimento dos costumes e hábitos da época, suas aflições e seus sentimentos delineiam os

percalços vividos pelas mulheres em determinado momento histórico. A partir das imposições sofridas e das infelicidades amargadas pelas primas, abrem-se espaços para a leitura de outra categoria de sofrer vivido pelas personagens femininas; o da maternidade, também relacionado a imposições e determinações sociais. Ao longo do romance, pode-se perceber que existem duas representações maternas: a primeira é a mãe biológica que gerou e carrega o título de mãe; e a segunda, mesmo não sendo intitulada como mãe da menina, é quem possui características marcantes do ideal de amor inabalável e, acima de tudo, é quem se revolta com a morte da menina e chora sua morte. Essas duas distinções colaboram para a adjetivação de uma mãe que simboliza o ideal de mãe diante da morte, ou seja, a *Mater Dolorosa*; e a outra, a figura que não chora e não demonstra amor pela filha morta, *Mater Horribilis*.

A partir, e por meio dessa dualidade simbólica, busca-se caracterizar as duas personagens. Logo, tem-se Mariana, a mãe biológica da menina morta, definida pela clausura e esparsa comunicação. Essas características parecem, inicialmente, aspectos importantes para a construção de uma imagem de poder, já que é ela a de dona da casa, e esse distanciamento denotaria um afastamento típico daqueles que não veem sentido em se comunicar com os demais. No entanto, essa reclusão passa a ser percebida como apatia, e as ações internas na casa que poderiam ser tomadas por Mariana, não as são:

Tudo na fazenda fazia prever a senhora de rosto redondo, formas opulentas, a voz gritante, sempre boa e familiar, comum naqueles tempos, e, entretanto, quem nela vivia era aquela dama seca e altiva, sem a menor comunhão com os outros moradores [...] (PENNA, 2006, p. 12).

Enquanto dona da fazenda, os olhares e expectativas se voltam a ela com acentuada firmeza, mesmo com o pressuposto destaque de poder e conquista social adquiridos ao ter se casado com o Comendador, o ambiente esfacelado da fazenda não permite que a conclusão do ideal de mulher seja realizado plenamente. A senhora da fazenda não é íntima, nem próxima dos outros moradores e tampouco os enxerga como confidentes para suas dores. A narrativa apresenta a personagem por meio de um véu duvidoso dos que estão de fora de seu íntimo, ela é descrita e vista, ou pretensamente entendida, sem que se possa acessar seu interior, seus pensamentos e sua verdade. O fato da existência de Mariana ser relatada pelos outros personagens acentua o mistério e a falta de entendimento que pairam sobre ela:

Não era de se admirar que a prima adoecesse gravemente com aquele modo de vida por ela adotado, de não sair do quarto, quase sempre escuro! Quando Carlota fora para o colégio da última vez já a Senhora tinha se retraído há muito tempo e vivia fora inteiramente dos amigos, das visitas costumeiras que o primo Comendador recebia muito afavelmente, mas constrangido por inexplicável embaraço. A princípio, tudo passara como sendo moléstia, mas pouco a pouco, as senhoras primeiro, depois os maridos e parentes, foram deixando de vir, e ultimamente ninguém mais vinha nem mesmo na data tradicional do aniversário do senhor, em outros tempos festejado com banquete e à noite baile (PENNA, 2006, p. 119).

Por meio da formulação das outras personagens, concebe-se a construção da imagem de uma mulher que já não se alinha aos anseios externos, o desajuste de Mariana diante de seu universo recluso da fazenda encontra seu ápice ao não chorar a morte da própria filha e tampouco participar dos preparativos fúnebres:

– Por que a mãe não faz isso? – pensou. Ela não dera até esse momento a menor demonstração de tristeza, e lá devia estar em seu quarto, a ler o livro de capa de couro que lhe vira nas mãos, ou então a rever suas joias

realengas, e era sempre assim nos momentos de maior perturbação naquela casa, nos paroxismos de seus problemas domésticos (PENNA, 2006, p. 11).

Os pensamentos da governanta, Luiza, enquanto se incumbe dos aparatos relacionados à morte da criança demonstram o questionamento sobre a mãe da menina e senhora da casa. Além de ser apontado o fato de a mãe não demonstrar tristeza em relação à morte de sua própria filha, elemento suficiente para lhe conferir uma roupagem de monstro, ainda sua ausência é sentida e relacionada a qualquer outra trivialidade. Mariana é a demonstração de um ser com relações irregulares em relação à morte, mesmo que a morte da filha possa ter significados mais amplos do que somente a morte física, por ora a relevância se instaura na simbologia expressa diante da mãe que não se condói pelo filho morto. Enquanto a senhora da fazenda não cumpre com os anseios sociais diante da morte, acaba por ultrapassar negativamente os ideais de mãe e de mulher, aos quais deveria ser sensível. Esses imperativos aparentemente ignorados por Mariana são fortemente representados e assegurados pela religião à época. Mesmo diante de tantas marcas de inabilidades impostas às mulheres, a obra corneliana desvela, por várias perspectivas, o caráter imperativo da maternidade e a consequente decadência das não mães. Apoiando-se na tentativa de validar a mulher por meio das realizações envolvendo casamento e maternidade, é válido se pensar em qual medida a construção social da mulher seguiu o desejo e interesse da época, já que a elaboração de ideias dicotômicas construídas envolvendo a imagem das mulheres transitam entre a ideia de seres fracos e inábeis em determinadas situações e em outras, ganham força ao se tornarem mães. Assim dizendo, no microcosmo que envolve mulher e maternidade, há a ideia de força, vigor e a ativação de capacidades que não poderiam ser vistas

distante do ideal da mulher-mãe. Essa imagem bipartida da mulher, ora fraca e ora divinizada pela maternidade, foi sendo estabelecida ao longo dos séculos:

Afinal, como dar uma responsabilidade tão grande a um ser tão desqualificado? Ocorre então uma inversão de valores que permite que atributos como fragilidade, sensibilidade e dependência passem a ser tratados como positivos. Para que as mulheres pudessem assumir os encargos da maternidade, foi preciso uma mudança radical em sua imagem. A mulher não é mais identificada a uma criatura diabólica. Ela se transforma numa pessoa doce e sensata, de quem se espera comedimento e indulgência. Eva cede lugar a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa, metarfosseia-se numa criatura modesta e ponderada cujas ambições não ultrapassam o limite do lar (NUNES, 2000, p. 28).

Essa ligação com o divino pautada no ideal de mãe latente no imaginário ocidental por meio da imagem de Maria, mãe de Jesus Cristo, é distante de Mariana. Esse afastamento gera incômodo nos habitantes do Grotão, isso porque, como se sabe, Maria, mãe de Jesus, segundo os conceitos bíblicos, reúne todas as qualidades que o cristianismo procurou desenhar em uma mulher. Ela é bondosa e benevolente, ignora suas vontades diante dos chamados de Deus e aceita gerar Jesus mesmo em condições adversas. Maria é a mulher sem pecados, que se deixa à disposição de vontades que não foram suas, vive e abdica de sua vida pelo bem maior, que é o outro. Essa representação articulada por meio da Bíblia, livro que foi fundante de vários pensamentos e costumes na cultura Ocidental ao longo das décadas, tem sua aparição no Evangelho de Lucas, entre os versículos 26 e 38:

E, no sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem, cujo nome era José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: Salve, agraciada; o Senhor é contigo; bendita és tu entre as mulheres. E, vendo-o ela, turbou-se muito com aquelas palavras, e considerava que saudação seria esta. Disse-lhe, então, o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça diante de Deus. E eis que em teu ventre

conceberás e darás à luz um filho, e pôr-lhe-ás o nome de Jesus. Este será grande, e será chamado filho do Altíssimo; e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; E reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim. E disse Maria ao anjo: Como se fará isto, visto que não conheço homem algum? E, respondendo o anjo, disse-lhe: Descerá sobre ti o Espírito Santo, e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso também o Santo, que de ti há de nascer, será chamado Filho de Deus. E eis que também Isabel, tua prima, concebeu um filho em sua velhice; e é este o sexto mês para aquela que era chamada estéril; Porque para Deus nada é impossível. Disse então Maria: Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo a tua palavra. E o anjo ausentou-se dela (BÍBLIA, 2015).

O trecho que representa a anunciação da gravidez de Maria também assegura que o acontecimento segue em conformidade com os anseios divinos dos quais não se poria em dúvida, tampouco em temor. A gravidez da prima de Maria também aparece no trecho em associação ao gesto divino e consolida a união entre o ato de gerar vida e o sagrado, já que é concedida a gravidez mesmo em meio a situações biologicamente irrealizáveis. Assim, ultrapassando as barreiras de outras lógicas que não tornariam a gravidez possível, a citação demonstra que Maria acolhe a possibilidade de ser mãe de forma passiva como fora designada. Tal acontecimento, em ampla medida, reforça e sustenta uma resignação feminina ligada à maternidade e ao sagrado, a partir do ideal simbólico que permeia a figura de Maria, pode-se pensar na forte ligação entre imposição divina e aceitação, elementos que asseguram uma ordem que visa a fortificar as poucas escolhas dadas às mulheres.

A força representativa de Maria se inscreve também diante da morte de seu filho, representação que pode ser vista em obras que trazem a ideia difundida da *Mater Dolorosa*, demonstrando a dor e resignação da virgem que perde seu filho e permanece ao pé da cruz. Esse episódio é tratado na passagem bíblica referente ao capítulo 19, versículo 25 do Evangelho segundo João que demonstra a presença materna diante da morte iminente do filho: “Estavam junto à cruz de Jesus sua mãe,

a irmã de sua mãe, Maria de Cléofas, e Maria de Mágdala” (BÍBLIA, 2015). Essa presença feminina e sobretudo materna guarda forte simbologia da relação entre mulher e morte, já que essa proximidade instaura o esquema de percepções proposto por Bourdieu (2014), situando o feminino em uma conexão de necessidade e naturalização para com as emoções maternas. Estaria, assim, a mulher inscrita em aspectos de ordenação do campo da morte do filho. O que pode ser visto tanto pela presença feminina na referida passagem bíblica como pelo incômodo gerado pela ausência da mãe perante a morte da filha, na obra corneliana.

Seguindo a associação entre o feminino e as figurações da morte, é possível ainda assinalar as muitas representações da dor de Maria nas artes, como a famosa *Pietà*, produzida em 1499 por Michelangelo, representando Maria segurando o filho morto em seus braços. No entanto, a imagem de mãe amantíssima e dolorosa não pode ser vista em Mariana, e essa ruptura a leva a características vistas como fora do humano, já que para os demais personagens não é aceitável a falta de demonstração de dor e afeto pela filha morta. Sendo assim, nota-se que grande parte das descrições de Mariana a definem como um fantasma, ou seja, um ser que não existe mais neste mundo e, principalmente, não merece ser visto, ela apenas vagueia:

Nunca olhava onde punha os pés, como se estivesse certa de que o mundo todo devia se aplinar, submisso e cheio de gratidão, à sua passagem, e o frufu de sedas espessas, muito puras, que a anunciava, era o sinal para que todas as portas se abrissem e todos se inclinassem, diante das ordens dadas mediante breves palavras, sibiladas entre lábios muito finos e pálidos. Seu vulto erecto percorria as grandes salas toscas, de grandes tábuas e mobiliadas com o luxo gordo e prostrado de Luiz Felipe, sem nunca permitir ligação muito real entre ela e o ambiente que a cercava (PENNA, 2006, p. 12).

A descrição aludida demonstra a visão da governanta Luiza diante dos movimentos da Senhora da fazenda, que por meio de elementos associados à leveza como seda e frufus faz com que se desenhe um ser leve e que pouco se comunica com seu entorno. A imagem de Mariana contrasta fortemente com o cenário ao seu redor composto por adjetivação que recorre a componentes formados por grandiosidade e suntuosidade. Essa falta de fixidez de Mariana também pode ser conectada à maternidade. Isso porque as ausências e os silêncios diante dos acontecimentos ligados à filha morta são sentidos fortemente pelos demais moradores da fazenda. Assim, distante dos ideais cristãos em que a narrativa está alicerçada, Mariana pode ser representada pela ideia de *Mater Horribilis*. Em outras palavras, sendo caracterizada pelo oposto do ideal de mãe, e mesmo por estar presa a essas definições, ela só pode figurar entre o que é esperado ou padecer em sua negação, sendo então ainda vista como mãe da criança, porém com atributos que a tiram do lugar tido como sublime e honrado, Mariana perde sentido, diante dos demais, por ter passado pela maternidade e negá-la.

4 Mater Dolorosa

Seguindo a dualidade já mencionada em relação à mulher, a obra corneliana também se ampara na dupla representação materna. Contrária à imagem de Mariana como mãe da criança, tem-se Libânia, uma mulher que vive escravizada na fazenda Grotão e que foi ama de leite da menina morta. A primeira descrição da personagem aparece em meio à proibição do dono da fazenda para que se faça qualquer tipo de manifestação fúnebre em relação à criança. Essa decisão que impedia o cortejo do caixão e rezas causa muita dor e revolta. O dono da fazenda e

pai da menina, acentua, inclusive, que deveria se dar continuidade de forma normal aos trabalhos do campo. Nesse momento, o leitor se depara com a descrição de Libânia:

Trazia pendente do pescoço boa corrente de ouro, com a cruz lavrada, para demonstrar assim bem claro seu valimento junto dos donos. Tinha sido ama de leite da menina, e podia fazer muita coisa que nenhuma outra escrava da fazenda nem sequer sonharia, mas conservava-se, ao mesmo tempo, tímida e audaciosa, infantil e amadurecida, e assim suas atitudes não ultrapassavam muito as das outras (PENNA, 2006, p. 38).

A imagem de Libânia como mãe da criança vai se desenhando na medida em que a personagem é apresentada. A relação de Libânia com a fazenda é estreitamente ligada à menina, como aponta o excerto, ela é descrita, inicialmente, como mulher tímida e audaciosa, infantil e ao mesmo tempo já madura, qualidades que são relacionáveis ao ideal de mãe representado por Maria, isto é, ideias dúbias e que, no entanto, não causam estranhamento, ao contrário, mantêm e garantem a imagem da mãe perfeita, relação também já trazida por Nunes (2000). A construção de Libânia como mãe e o apagamento de Mariana é, como já fora citado anteriormente, a metamorfose de Eva em Maria, Libânia é a mulher que carrega o símbolo da cruz em seu pescoço. Muito embora esse símbolo carregado por Libânia também possa ser entendido como forma de subalternizá-la perante a religião dos dominadores, para a presente análise cabe o valor dessa cruz em uma personagem que figura com os ideais de mãe para a sociedade da época.

Ademais, a relação de Libânia com a criança e a dor que a morte a traz são reveladas em uma toada crescente a partir do momento em que ela sabe que não poderá acompanhar o caixão da menina morta. A declaração de Justino, capataz da fazenda, acrescida da ameaça detalhada de punições gera em Libânia um enorme

descontentamento. A raiva toma conta da personagem e ela protagoniza o que seria a dor e revolta de uma mãe sendo tirada de seu filho:

Mas a explosão pareceu quebrar o ânimo altivo que a fizera revoltar-se. Logo dobrou-se toda, sacudida pelo pranto, e murmurava palavras indistintas, entre soluços, quase ajoelhada na pedra, e, talvez pronunciasse muitas vezes um nome, o nome da menina que mamara em seu seio. O velho português, que apenas tivera a intenção de mostrar a sua autoridade, e quem sabe vingar-se de ter sido alguma vez repelido, contemplou-a durante alguns momentos, sem compreender a violência do choque que sua recomendação tinha provocado. Depois, com receio de alguém julgar mal de sua atitude, ali no pátio, e ao ver que se aproximavam timidamente outras negras, dirigiu-se para a casa das máquinas, que formava um dos lados do quadrado, onde se resumia toda a vida inteira da fazenda (PENNA, 2006, p. 39).

A dor de Libânia tem relação direta com a dor conhecida como a de uma mãe, todo o silêncio, a retidão que são coadunados à imagem de Mariana têm em Libânia o contrário, eclodem pelos lábios da mulher que clama em desespero o nome da menina que *mamara em seu seio*. Libânia é o avesso dos sentimentos expressos pela família da menina, que prima pela contenção e economia das emoções e expressões:

Libânia passou por eles, de cabeça erguida, com o olhar esgazeado pela raiva enlouquecedora e tinha no seio um punhal aguçado. Mas ninguém ousou dizer nada, pois sabiam os feitores que ela era forra, e de grande confiança dos senhores. Ficou no caminho, sentada junto a um tronco retorcido, sem conseguir ordenar os seus pensamentos, mas animada pela resolução inabalável de ir até a igreja, de acompanhar sua menina até o fim, e resistência que encontrara, a ideia de que o administrador a quisesa impedir de fazê-lo, transformava essa sua resolução em vingança, um desafio a tudo e a todos. Com o calor da luta que se travava dentro dela, não podia ainda compreender bem que a Sinhazinha se fora para sempre, que tudo estava agora destruído em sua vida, pois o seu filho verdadeiro morreria logo ao nascer [...] (PENNA, 2006, p. 40).

A fúria de Libânia diante da morte da menina iguala-se a de uma mãe desorientada pela perda de seu filho. Disposta a travar uma guerra com o mundo

que a cerca para poder despedir-se da *sua* menina, ela constitui a expressão de uma mãe em luto que vem fortemente associada ao medo que ela impõe aos outros. A gravidade da dor sentida parece estar acima de qualquer entendimento e também essa dor de mãe vem duplamente representada pela associação que o texto traz entre a morte da menina e a de seu filho legítimo. Os sentimentos devastados e o desconsolo da personagem são repassados pela condensação das dores vindas por meio da menina morta. O símbolo da menina reforça as dores contidas, e escondidas. Libânia é a representação da *Mater Dolorosa*, não há necessidade de contrapô-la à imagem de Mariana, pois Libânia por si só encarna as dores da mãe amantíssima que não vê mais sentido em sua vida depois da morte da filha. É aquela que não se sobrepõe, e esmoesse suas vontades diante das vontades de outros e, em específico, no caso de Libânia, esse aniquilamento de vontades e interesses é primeiramente promovido pelo processo de escravidão. Aqui suas forças são talhadas e domesticadas para o serviço do branco, logo se pode dizer que o sistema de opressão vivido por Libânia busca descaracterizá-la e desumanizá-la a vistas de muitos projetos construídos ao longo dos anos de escravidão. E, mesmo diante de todo o aniquilamento de identidade, Libânia ainda se apoiava na maternidade como forma de sobreviver, reforçando assim a importância do materno e da ligação com a pulsão de vida.

5 Considerações finais

Como fora pontuado, para Bourdieu (1998) as diferenciações construídas entre os gêneros estão pautadas em múltiplos alicerces e submetidas a um estado arbitrário de um sistema de oposições. Há ainda a incorporação da dominação

masculina em níveis que vão além das formas objetivas. Essa dominação tratada pelo autor que busca ordenar o que é natural e o que não é, inscreve-se também e, principalmente, na maternidade. As diferentes imposições impostas às mulheres revelam parâmetros difíceis de serem ultrapassados ainda na atualidade. A maternidade permanece inscrita, como no romance de Cornelio Penna, entre a bipartição do bem e do mal, entre *Mater Dolorosa* e *Mater Horribilis*, categorizações que têm como fim expor limites aos lugares e transições possíveis ao feminino. A mãe, que como Mariana não está ligada ao mito cristão de Maria, é prontamente questionada e excluída dos parâmetros de fidelidade ao caráter social e pragmático do ser mãe. Tanto na obra corneliana como na atualidade, ser mãe confere significados muitos arraigados à cultura e ao imaginário socialmente construído, trata-se de uma tarefa laboriosa a emancipatória tentar afastar a mulher da figura que se forma a partir e para outros. Esse pensar que sempre destina a mulher a uma ligação com outros a faz também detentora de laços muito difíceis de serem rompidos. Sendo assim, figurar entre o bem e o mal, como tentou-se demonstrar perante as representações dos ideais de mãe, ainda relega à mulher o enlace truncado entre o divino ou o satânico, mas dificilmente com o humano. De maneira análoga ao modo como Cornelio Penna escreve deslocado de seu tempo, é profícuo refletir sobre o estado outorgado às mulheres em relação à maternidade e às imposições e aos julgamentos na obra, que embora pareçam distantes temporalmente, ainda se inscrevem ferrenhamente na atualidade. As vias que podem ser percorridas pelas mulheres em relação à maternidade ainda são estreitas e se amparam em resoluções que pulsavam no âmago do patriarcado representado pelo romance. Assim, acredita-se que refletir sobre as caracterizações das personagens e suas dores e obscuridade é um exercício de pensar a própria sociedade em grande medida.

Por fim, deve-se dizer que essas reflexões envolvendo a maternidade se inscrevem num campo de ampla complexidade, abarcando diversas camadas de saberes e poderes da sociedade, além disso não se pretende esgotá-las neste trabalho, dado o grande potencial de análise de obra e tema.

Referências

BÍBLIA. São Paulo: Paulinas, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2019.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha*: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PENNA, Cornelio. *A menina morta*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

Recebido em 31/05/2024

Aceito em 13/08/2024

O verbo se fez classe: O trabalho e a exploração do homem em três poemas de Pedro Casaldáliga

The verb became a class: Labor and human exploitation in three poems by Pedro Casaldáliga

Franciele Lucia Libardi ¹
Rosely Sobral Gimenez Polvani ²
Valdeci Batista de Melo Oliveira ³

RESUMO: O presente trabalho objetiva analisar e comparar três poemas contidos no livro *Versos adversos: Antologia* (2006) do bispo e ativista Dom Pedro Casaldáliga, ressaltando o seu olhar voltado para os marginalizados e explorados, sobretudo da temática trabalhista. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de abordagem sociológica, corroborando os pressupostos de Candido (2006), *O capital* (MARX, 2023); *O Manifesto Comunista* (MARX; ENGELS, 2005) e *Como Fazer Teologia da Libertação* (BOFF; BOFF, 2001).

ABSTRACT: The present work aims to analyze and compare three poems contained in the book *Versos adversos: Antologia* (2006) by the bishop and activist Dom Pedro Casaldáliga, highlighting his focus on the marginalized and exploited, particularly concerning labor themes. It is a bibliographic research with a sociological approach, corroborated by the assumptions of Candido (2006), *The Capital* (MARX, 2023); *Communist Manifesto* (ENGELS; MARX, 2005), and *How to Do Liberation Theology* (BOFF; BOFF, 2001).

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Casaldáliga; Teologia da libertação; Trabalho e exploração.

KEYWORDS: Pedro Casaldáliga; Liberation theology; Work and exploration.

¹ Doutoranda em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, campus Cascavel, professora do Ensino Fundamental e Médio na rede estadual do Paraná.

² Doutoranda em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, campus Cascavel, professora do Ensino Fundamental e Médio na rede estadual do Paraná.

³ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), docente da Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, campus Cascavel.

1 Introdução

O verso que intitula este artigo é oriundo de um discurso sócio-religioso vinculado ao posicionamento de vida do bispo Dom Pedro Casaldáliga. Na modernidade, a religião é vista com uma maior independência das esferas econômica e política, sendo a Igreja Católica uma instituição independente que não tem a obrigação de interferir nos movimentos sociais. Contudo, os preceitos cristãos e a atividade da Igreja em favor dos marginalizados se fundiu diversas vezes na América Latina em prol do desenvolvimento da população e da consolidação das lutas de classes em contraposição à exploração trabalhista. A Teologia da Libertação é uma exemplificação da união entre a concepção de mundo marxista e a religiosidade.

Na atuação em prol dos marginalizados, algumas figuras se destacam pelo seu posicionamento e a luta contra as desigualdades, como é o caso de Pedro Casaldáliga, que foi uma figura marcante no trabalho social na região do Araguaia, no estado do Mato Grosso. Seus posicionamentos, por meio da escrita, buscavam uma intervenção junto aos povos indígenas e aos explorados pelo sistema capitalista.

A literatura sempre foi um mecanismo de exteriorização do eu, sujeito moldado pelas interações sociais, e “[...] manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (CANDIDO, 2004, p. 174). É na proposição de que “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 175), que Casaldáliga utiliza o fazer poético para interpelar as mazelas que

caracterizavam a sociedade araguaiana na época de exploração e expansão territorial dos grandes latifúndios vivenciada no período ditatorial brasileiro.

É tomando o posicionamento dos pobres e desfavorecidos e expressando-se por meio dos mecanismos literários, que Casaldáliga entrelaça o seu posicionamento com a sua poética. Nessa perspectiva, objetivamos analisar a concepção do trabalho e as relações de exploração expostas em três poemas do autor, são eles: “O Verbo Se Fez Classe”; “Peão do Trecho” e “Inquérito de Natal”, incluídos no livro *Versos Adversos: Antologia* (2006).

Para a análise, utilizamos a abordagem sociológica proposta por Candido (2006, p. 14) e a afirmação de que a obra deve ser vista na sua integridade, considerando as relações de fusão entre texto e contexto que são essenciais para a sua compreensão. Nessa perspectiva, Candido afirma que o imprescindível ao analisar a intimidade das obras é verificar quais fatores atuam na sua organização interna e constituem a sua estrutura, assim é necessário averiguar se o fator social fornece apenas a matéria ou se é elemento que constitui a obra como expressão de arte.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2006, p. 16).

A crítica literária sociológica assimila a dimensão social como um fator determinante da obra de arte. Quanto ao modo de conduzir uma abordagem sociológica descrita pelo autor, partimos de uma investigação da função política da obra e do autor, tendo o cunho ideológico relevância para o estudo. Tal modo de

investigação, de acordo com Candido (2006), é utilizado para a interposição dos pensadores marxistas.

A obra de Pedro Casaldáliga apresenta forte apelo e interferência social, podendo ser direcionada a análises marxistas. Assim, realizamos uma reflexão da luta de classes nos poemas descritos tendo como base teórica Marx de 1886 em *O Capital - Livro 1* (edição de 2023); Marx e Engels (2005) com *O Manifesto Comunista* e Boff e Boff (2001) com *Como Fazer Teologia da Libertação*. O cabedal teórico marxista e as suas articulações em relação ao trabalho e aos sistemas econômicos é muito complexo e não objetivamos considerar toda a sua teoria atrelada à temática proposta, por mais relevantes que sejam, em diálogo com a obra de Casaldáliga. Assim, selecionamos recortes da fundamentação teórica relevantes para a análise em questão.

Com essa base teórica e o objetivo proposto, buscamos responder ao questionamento de como as relações de trabalho e exploração são estabelecidas por meio do fazer poético de Casaldáliga, no contexto histórico e social em que as obras foram produzidas.

2 O trabalho dignifica o homem

O verso popular que intitula este capítulo é de origem desconhecida, não faz parte dos versículos bíblicos, mas apoia-se em diversos versículos que colocam o trabalho como uma parte indispensável da vida humana, sendo assim é transmitido de geração em geração com a finalidade de enaltecer a importância do trabalho para a vida humana. Seja na perspectiva da atividade física e mental que a concentração

trabalhista exige ou até mesmo como um estímulo para a normalização de jornadas de trabalho exaustivas e exploratórias.

O contexto de escrita de Marx e Engels difere significativamente do contexto social vivenciado por Casaldáliga no Vale do Araguaia, os primeiros escreveram na Europa do século XIX, época marcada por uma grandiosa revolução industrial e uma escalada da burguesia em detrimento ao proletariado. Casaldáliga, por sua vez, utilizava da realidade brasileira em relação à exploração do proletariado dando voz àqueles que desconheciam os seus direitos trabalhistas. Embora separados pelo local e pelo tempo, ambos convergem em suas preocupações centrais acerca da exploração trabalhista e das injustiças sociais. Considerando a luta de ambos pela humanidade dos desfavorecidos, entrelaçamos a escrita de tais autores para traçarmos uma análise sobre a obra de Casaldáliga.

Marx e Engels (1867, edição utilizada de 2023) expõe a dualidade da concepção de trabalho para o homem, de acordo com Oliveira (2010, p. 74), o trabalho na concepção marxista é visto, “[...] por um lado como a auto-gênese humana, que faz do homem não apenas um ser natural, objetivo, mas um ser natural humano, um ser para si próprio, um ser universal, genérico”. Nesse sentido, seria o trabalho que distinguiria o homem, ser racional e capaz de organizar a sua força motora em estruturas trabalhistas, do animal movido pelo instinto.

A outra perspectiva do autor sobre o assunto é a visão do homem como um elemento que proporciona subordinação do capital e a alienação.

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar

da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos (MARX, 2023, p. 326-327).

Desde a colonização portuguesa, o trabalho no Brasil foi utilizado como um mecanismo de exploração e de coerção. A utilização da mão de obra indígena e de origem africana persistiram por séculos no sistema trabalhista brasileiro e deixaram as suas marcas estruturais na relação dos brasileiros com o trabalho.

A região do Araguaia, na década de 1940, sofreu um grande processo de ocupação, oriundo dos esforços governamentais para a expansão e transformação desses espaços. De acordo com Meneses (2019), o incentivo capital resultou em diversos conflitos pelas posses das terras, em que se aproveitaram os grandes proprietários latifundiários que contratavam trabalhadores em regime escravocrata. A tensão e os conflitos entre indígenas e os grandes proprietários resultaram no posicionamento contrário da Igreja Católica pela colonização da Amazônia Legal na década de 1970.

Nesse cenário conflituoso e contrário ao regime ditatorial, entra em cena o bispo Dom Pedro Casaldáliga com um trabalho de denúncia contra a exploração e a marginalização dos povos da região.

2.2 Alguns poemas

Quanto à construção poética de Casaldáliga, é perceptível que a sua lírica se apresenta com um brilhante jogo introspectivo temperado com uma forma irônica, uma tentativa de situar o próprio autor e nos situar neste mundo que habita a injustiça. Apresentaremos alguns dos seus poemas, constituindo um ponto de partida para futuras interpretações, articulando-os com o fio condutor temático da

questão trabalhista exposta pelos autores acima. Então, vejamos os seguintes poemas:

E O VERBO SE FEZ CLASSE

No ventre de Maria

Deus se fez homem.

Mas, na oficina de José

Deus também se fez classe (CASALDÁLIGA, 2021, p. 43).

Trata de um haicai por seu estilo minimalista que expressa as relações causa-efeito do próprio fato em paralelismo sintático: o fato de Jesus ter nascido de Maria, humana, tornando-se homem e consequentemente vivendo como tal em um determinado local de trabalho, oficina de José, no ofício de operário, inserindo-o no grupo de trabalhadores. Isso o condiciona como filho de Deus, a formar uma visão do mundo que não é a dos que detêm o poder, mas daqueles mais próximos de sua realidade, o trabalhador.

O verso inicial é baseado no Evangelho de João 1: 14 “E a Palavra se fez homem e habitou entre nós” (BÍBLIA [...], 1999, p. 1353), torna-se uma paráfrase que abre o poema “Deus Se Fez Homem”, no 2º verso. Nessa passagem bíblica, Cristo é dado pelo Espírito Santo como o Redentor, para que viesse ao mundo e trouxesse justiça, perdando os pecados de toda a humanidade. Assim, o poema de Casaldáliga levanta uma questão importante sobre a luta dos trabalhadores e a busca por melhores condições de trabalho e de vida.

Considerando a proposição de Candido sobre a função social da literatura e a sua necessidade de intervir na realidade social, o poema de Casaldáliga representa a exploração e critica as condições trabalhistas do povo que o cercava, evidenciando o contexto de extrema desigualdade e opressão vivenciado no Vale do Araguaia. Com as afirmações e comparações entre Deus e os trabalhadores,

transforma os preceitos cristãos tradicionais em um protesto social e também político, alinhando as suas perspectivas com a Teologia da Libertação por meio da perspectiva dos pobres e oprimidos.

Focando na perspectiva do operário traduzido poeticamente no haicai em questão, nos questionamos da dimensão do trabalho para a vida humana. Marx e Engels (2023) afirmam que a operação de condicionamento da natureza humana em uma produção acaba por gerar um produto, na oficina de José produções em madeira, e ao mesmo tempo modifica a natureza do homem, que desenvolve potências que permaneciam latentes em sua natureza, articuladas idealmente, colocando em jogo as suas forças de trabalho. Na relação com o sistema econômico capitalista, a operação do trabalho pode tornar-se alienada com a perda do controle sobre o que se produz.

A desconexão com o processo de trabalho faz com que o trabalhador seja visto também como uma mercadoria. O estranhamento do trabalhador/produção/produto gera um problema subentendido nas entrelinhas do poema: a desvalorização da mão de obra e a exploração do trabalhador.

O discurso nesses quatro pequenos versos reúne a religiosidade com a elevação da importância do trabalhador, evidenciando a condição humana de Deus, que também está presente na oficina. Dentro do cenário araguaiano já citado, o poema traz voz ao trabalhador explorado pelos grandes latifundiários, nesse sentido funciona também com um teor de denúncia. A seguir, o segundo poema a ser analisado:

PEÃO DO TRECHO

Peão,
pião,
não está,

não é,
madeira da sorte,
na roda da morte,
girando à mercê
da mão empreiteira,

da farra matreira,
da louca peixeira...
Pião à mercê,
que não está,
que não é
... e quase já era! (CASALDÁLIGA, 2021, p. 52).

O poema compara o peão, trabalhador rural ou operário, ao pião, brinquedo de rodar. O peão, que nas palavras do autor, como um pião, não tem lugar próprio, corre como um brinquedo de criança, solto, sem rumo, somente parando quando não tem mais força para girar. Essa comparação refere-se ao trabalhador araguaiano que “[...] girando à mercê da mão empreiteira” trabalha em condições precárias, sem estabilidade e segurança e descartado quando não tem mais utilidade ou forças para continuar, fato que fica evidente em diversos trechos, especialmente no trecho a seguir: “[...] madeira da sorte, na roda da morte”.

Nesse poema, Casaldáliga busca expor as questões exploratórias do Vale por meio de uma comparação entre os trabalhadores e o brinquedo infantil. Fá-lo por meio de um poema com ritmo rápido, elucidando o movimento do pião e com uma disposição visual das palavras, que evidencia a dança do pião. Ao utilizar a metáfora, o autor não somente ilustra a realidade e a denuncia, mas a questiona e induz os leitores a pensar criticamente sobre a situação vivenciada na época e a manipulação do pião e do peão.

Para subsidiar a metáfora utilizado no poema com a denúncia do pouco valor do trabalho proletariado e a sua consequente exploração, recorreremos a Marx

e Engels (2005, p. 46), a fim de compreender a dinâmica da remuneração trabalhista com o advento da burguesia da época, para entendermos o contexto social de escrita de Casaldáliga:

O crescente emprego de máquinas e a divisão do trabalho despojaram a atividade do operário de seu caráter autônomo, tirando-lhe todo o atrativo. O operário torna-se um simples apêndice da máquina e dele só se requer o manejo mais simples, mais monótono, mais fácil de aprender. Desse modo, o custo do operário se reduz, quase exclusivamente, aos meios de subsistência que lhe são necessários para viver e perpetuar sua espécie. Ora, o preço do trabalho, como de toda mercadoria, é igual ao seu custo de produção. Portanto, à medida que aumenta o caráter enfadonho do trabalho, decrescem os salários.

O contexto da citação abarca a explicação dos autores quanto à industrialização e à divisão dos trabalhos, que reduz a autonomia do trabalhador e lhe requer menos habilidades para a manutenção das máquinas. É possível, contudo, utilizar a mesma lógica para remeter a conceituação de outros meios de produção, como o peão descrito no poema.

Casaldáliga protesta pelo peão que roda à mercê dos grandes empreiteiros, proprietários de terras e expansores de território do Araguaia. Trabalhadores que são explorados pela astúcia dos burgueses e utilizam do seu trabalho para obter mais patrimônio de maneira ilegal. O trabalho do peão é tido popularmente como simples, de fácil execução, não sendo necessária uma formação específica para a sua realização. Assim, pela ótica burguesa, o salário seria igual ao custo de sua produção, com o trabalho pesado e enfadonho como descrito pelos autores, os salários decrescem.

A conta burguesa obviamente não fecha, os trabalhos mais enfadonhos são geralmente aqueles que exigem mais do homem, mental e fisicamente, assim as

remunerações deveriam ser igualitárias em um sistema de economia mais justo. Uma das teorias marxistas centrais, a mais-valia bruta e relativa, descreve o processo da transformação entre o valor da mercadoria produzida e o valor pago ao trabalhador. O valor excedente dessa produção, de acordo com Marx e Engels (2023), seria o lucro do capitalista e o método para a exploração da força de trabalho.

O sistema de trabalho ao qual o peão está submetido é comparado à “roda da morte”, no 6º verso, em que o peão vive de acordo com o destino de seu empregador local sem direitos nem estabilidade. A composição do poema e a própria expansão do Araguaia são datados dos primeiros anos do regime ditatorial brasileiro, em que a expansão a todo custo era o objetivo do país. Os direitos trabalhistas ficaram em segundo plano diante da “louca peixeira”, no 10º verso, e as relações de coerção e exploração são tão fortes que prendem o trabalhador e o fazem crer que não há outras possibilidades de trabalho.

Os últimos quatro versos, “Pião à mercê,/ que não está,/ que não é/ ... e quase já era!” (CASALDÁLIGA, 2021, p. 43), revelam uma alienação do trabalhador sobre a sua mão de obra e a sua produção, que decorrentes da exploração o fazem estar deslocado da perspectiva do que produz e da sua própria vida, “não está” e “não é” pode-se afirmar que é um ser humano sem consciência de suas capacidades e sem posse do seu trabalho. No último verso, “e quase já era!”, Casaldáliga remete à efemeridade da vida do trabalhador, que vive em esgotamento físico e mental para conseguir cumprir com as demandas estabelecidas. No último poema a ser analisado, focaremos na questão da pobreza consequência desses regimes:

INQUÉRITO DE NATAL

Velho do capuz,
onde está o Menino
chamado Jesus?

Onde a Boa Nova,
pregador de sorte?

Com estrelas Philips,
quem descobre o norte?

Cadê o boi e a mula
para dar pousada,

aonde o Latifúndio
levou a boiada?

Quem cultiva a Paz,
quando a guerra rende?

Quem crê na Promessa,
onde o banco atende?

Quem acolhe os pobres,
se não está Maria?

Quem matou a Noite,
que nos trouxe o Dia?

Velho do capuz,
diabo ocidental,
onde está o Jesus
que fez o Natal? (CASALDÁLIGA, 2021, p. 44).

O poema é composto por versos curtos e de leitura rápida, na sua maioria findados em questionamentos ao “Velho do capuz”, figura do Papai Noel, e súplicas metafóricas advindas dos trabalhadores explorados incorporados na voz do eu lírico. A economia de termos na composição dos versos deixa a sensação de brevidade em comparação com o peso do significado dos versos. As súplicas do eu

lírico são dotadas de desesperança quanto à mudança do sistema econômico e direcionadas à menção do menino Jesus, em uma contraposição com a esperança do Seu nascimento, o Natal.

O poema aborda as questões sociais de forma profunda e crítica, utilizando a simbologia do Natal em um contraste com a mensagem bíblica de amor e justiça pregadas por Jesus, com a realidade ocidental de um mundo dominado pela exploração em favor do materialismo. O poema pode ser considerado uma súplica do eu lírico para que a sociedade se volte para os valores de justiça e compaixão e aja em detrimento à desigualdade exposta.

Os versos de Casaldáliga são banhados pelo posicionamento em prol da Teologia da Libertação, de acordo com Boff e Boff (2001, p. 112), o movimento na América Latina começou com o objetivo de aprofundar as “[...] reflexões entre fé e pobreza, evangelho e justiça social”, com a necessidade de produzir um ideal histórico cristão que fosse ligado a uma ação popular “[...] e iluminada pelos princípios universais do cristianismo”. Nos versos do autor, é perceptível que há uma união entre metáforas, paráfrases e alusões aos versículos bíblicos e à história do cristianismo em si, articulado às pregações em prol dos povos marginalizados do Araguaia.

De acordo com os teólogos, a libertação é a palavra definidora da nossa epocalidade, o homem moderno estaria em uma busca incessante de uma vida liberta, nessa busca os pobres passam pelos “[...] sacramentos humildes do pão, de uma casa, de saúde e de paz” (BOFF; BOFF, 2001, p. 145). Nesse sentido, surge a necessidade de uma libertação para uma nova era, regida pela fé e por uma justiça social.

Libertação: termo “evangélico”, no sentido originário da palavra: palavra alvissareira, boa-nova, anúncio feliz. Falavam os profetas bíblicos em Shalom; e este termo significava segurança, reconciliação, plenitude e paz. Por sua parte, Jesus de Nazaré falava no “Reino” como desalienação absoluta, revolução total e vida soberana, querida por Deus (BOFF; BOFF, 2001, p. 145).

A libertação viria assim, como uma boa-nova, no sentido de proporcionar uma segurança e uma vida plena, em que os homens tivessem a possibilidade de usufruir de uma vida com todos os direitos que Deus quis ao criá-los. Nesse mesmo segmento, o Natal e a vinda de Jesus à terra seriam um símbolo da compaixão de Deus e um sinal de esperança e renascimento para a humanidade. Nas palavras de Jesus, contidas em João 12:46 “Eu sou a luz que vem ao mundo, para que todo aquele que crê em mim não permaneça nas trevas” (BÍBLIA [...], 1999, p. 1374). Diante dessa percepção, o poema em questão seria uma alusão ao Natal e a esperança de dias melhores para o povo araguaiano e uma contraposição com a desesperança do eu lírico clamando por uma interseção divina pela vida e libertação dos desfavorecidos.

Para além dessa desesperança, percebemos no 1º verso uma crítica ao Papai Noel, nomeado “Velho do capuz”, como se fosse o detentor de todos os desejos modernos e o intercessor das súplicas, vemos aqui uma crítica à visão moderna do Natal. O questionamento do eu lírico nesse primeiro verso é quanto ao paradeiro de Jesus, perguntando onde está o espírito da Sua esperança. No segundo verso, o eu lírico questiona sobre o paradeiro da “Boa Nova”, esperança, luz e verdade que viria com o nascimento do Salvador, remetendo ao que Boff e Boff (2001) explicitam sobre a Teologia da Libertação, como uma ferramenta de obtenção da desalienação, percebemos um eu lírico desesperançado quanto ao favorecimento dos povos.

Na sequência, a crítica social fica mais acirrada, no 3º verso, Casaldáliga cita a empresa Philips, grande desenvolvedora de produtos eletrônicos e um símbolo de industrialização. As estrelas do 3º verso remetem ao símbolo da empresa e fazem alusão ao “norte”, de Jesus Cristo como um caminho a seguir. A alienação do trabalho, descrita por Marx (2023), é criticada aqui também, em que os trabalhadores seguiram as proposições do capitalismo e este se tornou a sua referência de orientação.

No 4º e 5º versos, percebemos uma referência ao grande latifundiário que levou a boiada ao território da Amazônia Legal e invadiu a mata, a súplica aqui seria para uma pousada, descanso dirigido ao peão que toca a boiada sem descanso e sem possibilidade de reclamação por melhores condições.

Nos versos a seguir, os questionamentos se direcionam e a desesperança fica mais evidente juntamente com a crítica ao sistema capitalista. No 8º verso, “Quem acolhe os pobres,/ se não está Maria?”, é perceptível uma alusão aos missionários, que na falta corpórea de Maria para interceder por aqueles que precisam de ajuda, fez-se presente no objetivo de vida daqueles que lutam pelos marginalizados, como o próprio autor. Afirmação que coincide com as premissas descritas por Boff e Boff (2001, p. 68), “[...] a teologia da Libertação leva também e principalmente hoje para o agir: ação pela justiça, obra de amor, conversão, renovação da Igreja, transformação da sociedade”. A teologia que parte da ação e leva à ação, sendo caracterizada como uma teologia militante do verbo fazer.

No verso final, o questionamento crítico é direcionado ao “Velho do capuz” e a essa troca de valores do Natal moderno. Apesar dos questionamentos e da desesperança quanto à mudança na situação dos marginalizados pelo sistema capitalista, o eu lírico e o próprio Casaldáliga realizam reflexões válidas para

compadecer o leitor a lutar também por aqueles que estão sem voz, alienados, excluídos e coagidos pela falta de oportunidades a encontrar um norte na estrela de Jesus, concretizado no ato do Natal.

3 Conclusão

A principal função dos poemas é representar os sentimentos, as críticas sociais e também as denúncias da sociedade, enfim desvendar verdades e valores cristalizados, primando por uma análise comprometida da realidade histórica, a fim de criar condições para a formação da cidadania. Pela lírica escrita do poeta, estão sendo ilustrados com grande veemência os grupos oprimidos e marginalizados.

Os poemas de Pedro Casaldáliga como fonte de história dão voz aos trabalhadores explorados do Vale do Araguaia, contando as profundas contradições do processo de expropriação de terras, utilização de trabalho escravo e opressão aos menos assistidos economicamente no Brasil. Além disso, muitas de suas obras fazem uma súplica às questões de lutas trabalhistas vividas por diferentes sujeitos.

O “desmascaramento” transposto nas obras de Casaldáliga funcionam como Antonio Candido (2004, p. 256) afirma como “[...] um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações, de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual”. Dessa forma, Dom Pedro Casaldáliga contradiz o discurso oficial e a racionalidade capitalista que impulsiona a mudança no espaço urbano e também nos espaços em que vivem os marginalizados.

Referências

BÍBLIA Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin. 11. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1999.

BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. *Como fazer Teologia da Libertação*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Cantigas menores*. Goiânia: Editora da UCG, 2003.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Versos adversos: antologia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2021, 128 p.

MARX, Karl. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2023, 912 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. 4. ed. São Paulo: Boitempo, 2005, 255 p.

MENÊSES, Paula Regina Rodrigues. *Dom Pedro Casaldáliga: os sujeitos e o lugar no Vale do Araguaia*. 2019. 140 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. A concepção do trabalho na filosofia do jovem Marx e suas implicações antropológicas. In: *Kínesis*: 2 (3): 72-88, abr. 2010.

SILVA, João Carlos da. Educação e alienação em Marx: contribuições teórico-metodológicas para pensar a história da educação. In: *Revista HISTEDBR*: 19: 101-110, set. 2005.

TAVARES, Ana Helena. *Um bispo contra todas as cercas: a vida e as causas de Pedro Casaldáliga*. Petrópolis: Vozes, 2020.

Recebido em 23/05/2024

Aceito em 12/08/2024

Lésbia e Lado a Lado: A representatividade da autoria feminina nos romances de folhetim

Lésbia and Side by Side: The representation of female authors in romance novels

Milena Placido Silva¹
Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida²

RESUMO: Este estudo busca fazer uma análise comparativa da representatividade feminina na novela *Lado a Lado*, transmitida pela Rede Globo entre setembro de 2012 a março de 2013, a partir da personagem Laura Viera contrapondo com a personagem Lésbia, cuja obra, de mesmo nome, foi escrita pela autora Maria Benedita Bormann e publicada no ano de 1890.

ABSTRACT: This study seeks to make a comparative analysis of female representation in the soap opera *Lado a Lado*, broadcast by Rede Globo between September 2012 and March 2013, based on the character Laura Viera as opposed to the character Lesbia, whose work of the same name was written by the author Maria Benedita Bormann and published in 1890.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-folhetim; Novela; Escrita feminina.

KEYWORDS: Romance-folhetim; Soap opera; Women's writing.

1 Introdução

Durante muitos anos, as mulheres permaneceram no silêncio. Por muito tempo, acreditou-se que a escrita era apenas um dom masculino e que as mulheres

¹ Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES. Possui graduação em Letras - Português pela UFF (2023).

² Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES. Possui graduação em Letras - Português pela UFF (2023).

não possuíam imaginação e destreza suficientes para tal carreira. Em contrapartida, existiram várias mulheres escritoras que viveram nos séculos passados e escreveram grandes obras. Uma grande diferença, e talvez um grande obstáculo que ainda existe nos dias atuais, é que grande parte dessas autoras ainda se encontram esquecidas.

Existe a crença de que, no século XIX e até a metade do século XX, não era comum a escrita realizada por mulheres, porém existiram mulheres que desafiaram o patriarcado, com isso escreveram literatura e tiveram voz nas páginas dos jornais. Nessa perspectiva, estava Maria Benedita Bormann, uma escritora brasileira que teve seus romances, crônicas e contos publicados em diversos jornais e tipografias do Rio de Janeiro. O romance mais famoso de Bormann é *Lésbia*, livro que narra a história de uma escritora, representando as dificuldades que as mulheres enfrentaram ao escolher tal carreira, em um século no qual era permitido a elas apenas a vida doméstica.

Escrita 128 anos depois da publicação de *Lésbia*, a novela *Lado a Lado*, em uma de suas tramas, por meio da personagem Laura Vieira, vai discutir as dificuldades sofridas pelas mulheres escritoras no início do século XX. Laura, filha mais velha de uma família da sociedade carioca, vê crescer em si o desejo de escrever quando se depara diante de situações opressoras.

Em uma entrevista concedida ao *Portal Geledés*, no dia 1 de abril de 2013, Claudia Lage, escritora e roteirista brasileira, nascida em 26 de julho de 1970 no Rio de Janeiro, falou sobre o motivo para a criação da personagem Laura Vieira para a novela *Lado a Lado*: “[...] A novela é feminista porque, além de falar da emancipação feminina, traz personagens femininos com uma postura ativa, consciente de seus direitos, agentes do próprio destino, diferente das mocinhas convencionais do

folhetim” (LAGE, 2013). A partir da fala da roteirista, nota-se uma proximidade da postura das personagens citadas, apesar de separadas por 26 anos, uma vivendo no Rio de Janeiro no final do século XIX e a outra no início do século XX, o desejo pela emancipação feminina e a liberdade para escrever é algo que motiva ambas as personagens, que foram escritas para quebrar o estereótipo das heroínas dos folhetins. Devido a isso, esta pesquisa tem como objetivo fazer uma análise comparativa da representação da autoria feminina na novela *Lado a Lado*, a partir da personagem Laura, com a personagem Lésbia, da autora Maria Benedita Bormann. A pesquisa também tem como objetivo o resgate da autora Maria Benedita Bormann, como forma de tirá-la do esquecimento e trazer um novo olhar sobre a história da literatura brasileira, uma história em que as mulheres não eram apenas personagens, mas também aquelas que estavam escrevendo.

2 Das folhas do jornal à tela da TV

Conforme Yasmin Jamil Nadaf, o folhetim nasceu para suprir uma necessidade de prazer aos leitores de jornais, que estavam cansados dos reclames oficiais que tomaram as páginas dos periódicos. Publicados no rodapé do jornal, geralmente na primeira página, os folhetins se tratavam de “artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros assuntos” (NADAF, 2009, p. 119). O *Feuilleton* surgiu no ano de 1830 no jornal francês *La Presse* de Émile de Girardin, que:

(...) de olhos voltados para a popularidade que o mesmo vinha conquistando junto ao público leitor de jornais, associou-se a um colega, Dutacq, do jornal *Le Siècle*, para lançar, nesse rodapé, a ficção em partes. Girardin foi imitado logo de saída pelo sócio, que a partir de 5 de agosto de 1836 lançou no

folhetim do seu jornal, em fatias seriadas, o primeiro clássico da picaresca espanhola *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo (NADAF, 2009, p. 120).

Por volta de 1840, ainda na França, os escritores começaram a ser pagos por linhas publicadas. Temos como exemplo Balzac, Zola, Eugène Sue e Paul Féval publicando suas histórias, que foram estendidas ao utilizarem métodos como digressão e implantar novos acontecimentos na história principal, com o intuito de atrair ainda mais leitores. Ilana Heineberg afirma que “o público popular e muitas vezes feminino do romance-folhetim explica a temática sentimental ao passo que a interrupção dos episódios leva à redundância e ao suspense, característicos desse tipo de narrativa” (HEINEBERG, 2016, p. 11). O grande sucesso que o romance-folhetim teve, mostrou que a estratégia de usar o *continua no próximo número* alimentava a curiosidade dos leitores diários de jornal que, em resposta, gerou uma grande demanda e procura o que, por consequência, tornou os jornais algo mais barato e de maior acesso, fazendo com que a leitura de jornais deixasse de ser uma atividade apenas das classes mais altas.

Da mesma forma que o romance-folhetim se popularizou na França, pois segundo Nadaf, “a cópia seria mais do que prevista, afinal a Paris oitocentista ditava a moda e a cultura ao mundo” (NADAF, 2009, p. 122), a ideia de romances em série também foi adotada por países como Portugal, Inglaterra e Brasil. No Brasil, diferentemente da França, o folhetim teve o seu início como literatura de ficção, tendo a sua estreia no dia 4 de janeiro de 1839, no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, com a publicação de *Edmundo e sua Prima*, escrito por Paul de Kock. Nessa época, de acordo com Heineberg, o Brasil publicava apenas traduções, não tendo o seu romance nacional.

A principal contribuição da fórmula francesa é, portanto, de ordem operacional: a imprensa viabiliza a publicação sistemática de ficções num país aonde as editoras chegaram tardiamente (HEINEBERG, 2016, p. 12).

A princípio, o romance-folhetim brasileiro foi alimentado, quase que completamente, por traduções dos clássicos do folhetim francês que, não diferente do sucesso que teve na França, também começaram a ser publicados em diversos jornais do Rio de Janeiro.

Com o crescimento da divulgação de autores e obras, a ficção nacional brasileira viu nesse fato uma oportunidade de incentivo e espaço, assim autores brasileiros começaram a publicar os seus escritos na fórmula francesa, tendo como resultado “o aparecimento e a consolidação de uma escrita ficcional nacionalista presa a temas e motivos brasileiros” (NADAF, 2009, p. 128). A nacionalidade se tornou marca obrigatória nos romances-folhetim brasileiros, dessa forma os castelos, as fábricas, o cenário parisiense e a bela Londres foram substituídos pelas chácaras urbanas da corte, pelos ambientes indígenas, casas sertanejas e florestas tropicais. Os príncipes e nobres se transformaram em sertanejos, sinhazinhas e demais figuras nacionais, transformando a estética herdada da França em uma imitação da vida do povo brasileiro. Em seu texto, Nadaf (2009) comenta sobre a quantidade considerável de folhetins que eram destinados ao público feminino, mostrando que havia uma busca também por leitoras.

Na terceira década do século XX, o romance-folhetim foi perdendo a sua fama, o que contribuiu para o início do seu desaparecimento nos jornais. Nadaf (2009) comenta que um dos fatores para o desinteresse do público pelos folhetins foi o surgimento das colunas jornalísticas policiais. Dessa forma, os folhetins foram retirados das primeiras páginas e realocados no meio ou no final do jornal, houve também a diminuição do espaço do rodapé, enquanto antes era publicado em todo

o extremo de uma página, passou a ser publicado apenas na metade. Em 1940, semelhante ao ocorrido na França, o folhetim deixou as páginas dos jornais e se transformou nas novelas de rádio e, em seguida, no ano de 1960, em telenovelas.

Saindo das páginas dos jornais e indo para as telas da TV, as novelas se consolidaram como o gênero mais lucrativo da televisão. Maria Immacolata Vassallo de Lopes afirma que o motivo é a mudança da linguagem, “saudada pelos autores brasileiros com trabalho acumulado no rádio e no cinema” (LOPES, 2003, p. 24). Diferentemente dos folhetins de jornais, a telenovela tem ainda mais audiência, uma vez que os seus telespectadores não precisam saber ler para ter acesso à obra. Diante disso, ela alcança todas as classes sociais.

3 O papel feminino

Sabe-se que, nas palavras de Jacqueline Pitanguy e Branca Moreira Alves, o Brasil adotou muitos costumes dos Europeus, entre eles:

(...) a manutenção do *status* inferior da mulher: de um lado, a mulher branca, membro subalterno da classe dominante, cuja castidade era condição essencial para cumprir sua função de procriadora no casamento; de outro, a mulher negra, indígena ou mestiça, explorada como braço escravizado e objeto sexual (PITANGUY; ALVES, 2022, p. 64).

Era esperado das mulheres de classes abastadas um papel doméstico, primeiro a filha prendada que devia obediência ao pai debutava na sociedade e se casava com um homem que, depois do seu pai, passou a ser o homem a quem ela deve obediência e submissão. De acordo com Constância Lima Duarte “à medida que se avança na história das mulheres contada pelos jornais, constata-se a força das

estruturas limitadoras: Igreja, Estado, família e escola” (DUARTE, 2016, p. 5). Essas instituições serviram como formas de poder que, por muitos anos, limitaram o direito e o espaço feminino. Os jornais eram usados como forma de manual de conduta para as mulheres. Constância Lima Duarte confirma esse pensamento ao dar um exemplo de uma época em que os índices de mortalidade infantil estavam em alta, nos jornais foram publicados textos sobre a maternidade, naturalizado o papel de ser mãe, incentivando as mulheres a terem filhos, a seguirem apegadas a suas famílias, aproximando a maternidade do aspecto religioso. Ela ainda cita os jornais criados por médicos, padres e jornalistas que tinham como papel moldar essa mulher submissa, com instinto materno e dedicada à vida doméstica.

Em contrapartida, começaram a surgir os jornais feministas, sendo o primeiro o *Jornal das Senhoras*, fundado em 1852, sob a direção de Joana Paula Manso de Noronha. Vários periódicos voltados à mulher, com o intuito diferente do habitual, começaram a surgir. Muitos dirigidos por mulheres que também começaram a ser autoras e lutar pelo seu lugar na imprensa, mostrando serem tão competentes e capazes quanto os homens. É nesse cenário que as personagens Laura e Lésbia são tecidas.

Maria Benedita Bormann, autora do romance *Lésbia*, nasceu em 25 de novembro de 1852 em Porto Alegre, mas se mudou para o Rio de Janeiro no ano de 1862, onde viveu até a sua morte, em 23 de julho de 1895. Com o pseudônimo de Délia, Maria Benedita Bormann publicou contos, crônicas e folhetins, tendo trabalhos publicados em diversos jornais (*O Sorriso*, *O Cruzeiro*, *Gazeta da Tarde*, *O País*, *A Família e a Notícia*) e também teve livros impressos pela *Typographia Central* de Evaristo Rodrigues da Costa e a editora Magalhães e Companhia. Nas palavras de Ignez Sabino, Délia “principiou a conquistar um bonito nome que rapidamente

tornou-se conhecido” (SABINO, 1899, p. 195), porém sofreu um apagamento na história literária após a sua morte.

Lésbia é, nos dias atuais, o livro mais conhecido e estudado da autora. O romance conta a história de uma moça que após abandonar um casamento desastroso, passa horas lendo livros na biblioteca de seu pai e encontra na escrita uma saída para o seu estado de tristeza.

A princípio, a personagem escreve para si mesma, como um diário. Após terminar o seu primeiro romance, lê para seus pais, que a parabenizam pela escrita, porém Arabela deseja críticas imparciais e por isso pede para que o doutor Luiz Augusto leia o seu livro. Dele, ela também recebe críticas positivas, então a personagem se vê desejando por mais críticas e ser reconhecida pela sua arte. Arabela envia o seu livro para um jornal e consegue ser publicada, no entanto, sofre a sua primeira crítica negativa, quando o redator duvida que o romance tenha sido escrito por uma mulher. Segue o trecho:

Depois de ouvir o juízo de Luiz Augusto, experimentou Bela imperiosa necessidade de saber se deveras merecia o seu trabalho alguma atenção: enviou o romance ao redator chefe de uma folha conservadora. Aceitou-o o literato, inserindo-o no rodapé do jornal, duvidando de que essa produção fosse devida à uma pena feminina, como se depreendia do pseudônimo - *Lésbia* - que o firmava e da asseveração de quem o entregara (BORMANN, 2020, p. 49).

Em *As Mulheres na Literatura Brasileira*, Lúcia Miguel Pereira discorre sobre essa questão de textos escritos por mulheres serem comparados com textos escritos por homens e sobre as dúvidas em relação à autoria ao comentar a dúvida de Graciliano Ramos em relação à autoria dos romances de Rachel de Queiroz, ela aponta que:

[e] nada prova melhor quando somos toleradas como intrusas na literatura do que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que até parece escrito por homem (PEREIRA, 1954, p. 24 *apud* ALMEIDA, 2021, p. 20-21).

O enredo de *Lésbia* se aproxima de trechos da novela *Lado a Lado*. A personagem Laura, assim como Lésbia, busca provar o seu talento como uma mulher escritora e, durante toda a trama, sofre pelo simples fato de ser mulher e estar fugindo do padrão imposto pela sociedade.

Tendo a sua exibição entre 10 de setembro de 2012 a 8 de março de 2013, com 154 capítulos, escrita por Claudia Lage e João Ximenes Braga e dirigida por Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra, *Lado a Lado* foi transmitida pela Globo, às 18 horas. Apesar de ter sido uma novela com baixa audiência, *Lado a Lado* ganhou o *Emmy* de melhor telenovela no ano de 2013. A novela se trata de um romance histórico, cuja trama principal gira em torno das protagonistas Laura Vieira (Marjorie Estiano) e Isabel Nascimento (Camila Pitanga). O enredo narra a amizade das duas personagens, sendo Laura uma mulher branca de classe alta e Isabel uma mulher pobre filha de pessoas que foram escravizadas. A trama mostra o Rio de Janeiro no início do século XX, as mudanças sofridas com a Proclamação da República e também retrata importantes acontecimentos históricos do país, desde o bota-abaixo, que foi a demolição dos cortiços no Rio de Janeiro para a criação de grandes avenidas, o que foi um dos motivos para a criação das favelas, como também a Revolta da Chibata. Apesar do conteúdo vasto que a novela trata, como foi informado anteriormente, neste trabalho falaremos apenas da personagem Laura, fazendo o recorte do seu papel como mulher escritora no início do século XX.

Assim como Lésbia, que “saindo do colégio aos quinze anos, estreou-se na sociedade, primando pela graça e pela finura do seu espírito cultivado, cheio de

originalidades, sedento de luz” (BORMANN, 2020, p. 21), a personagem Laura também é uma mulher de elite, filha de ex-barões do café. Lésbia e Laura tiveram a oportunidade de estudo, aprenderam a ler, escrever e vários outros *hobbies* considerados femininos e que eram de acesso apenas às classes mais altas da sociedade.

O enredo de Laura se inicia com um casamento arranjado, apesar de ir contra a sua vontade, ela se casa com Edgar (Thiago Fragoso), um rapaz que era muito admirado pela sua família e considerado um partido perfeito para Laura. Já Lésbia:

Um dia, teve a desdita de encontrar o homem que o destino lhe reservava para marido e ouviu essas palavras afetuosas e aparentemente sinceras, com que os homens iludem as mulheres. Procurou ele frequentar-lhe a casa, despertando pela sua assiduidade a desconfiança dos pais de Bela, os quais não lhe mostraram boa cara e fizeram sensatas admoestações à filha; mas esta persistiu em atendê-lo, com a cegueira do fatalismo e desposou-o três anos mais tarde, apesar da viva oposição da família. No fim de oito dias, já se arrependia, medindo a profundidade do abismo onde despencara; suspirou, pôs ao ombro o pesado lenho do matrimônio, abafando os queixumes que lhe subiam aos lábios e devorando as lágrimas que lhe escaldavam as faces (BORMANN, 2020, p. 21).

Lésbia se casa por amor, vai contra a vontade de seus pais e tem um casamento terrível, pois o rapaz escolhido para ser seu marido não aceita que Lésbia seja uma mulher inteligente que foge do padrão, enquanto Laura acaba se apaixonando pelo marido e percebendo que, assim como ela, ele pensa diferente e acredita na necessidade de mudanças sociais e anseia por uma sociedade inclusiva. O que é confirmado em uma das cenas do capítulo 6, quando Edgar chega a casa e Laura está lendo, ela fala que tomou a liberdade de pegar emprestado um dos livros dele, Edgar responde que não se importa que ela leia. Ele explica para ela o motivo de não ter dormido em casa e Laura diz que ele não precisa se explicar, mas Edgar

insiste dizendo que eles são casados e que ele acha importante dizer para ela onde estava e por que dormiu fora.

Mais à frente, após o casamento entra em cena a personagem Catarina (Alessandra Negrini), com quem Edgar teve um caso quando estava em Portugal, antes de se casar com Laura. Catarina revela que tem uma filha com Edgar e começa a fazer armações, tentando destruir o casamento dele com Laura. Não suportando viver naquela situação, Laura pede o divórcio e, assim como a personagem Lésbia, que diferentemente de Laura deixa o marido (pois no período que o romance se passa, não era permitido que as mulheres solicitassem o divórcio), ela começa a vivenciar situações desconfortáveis, como não ser aceita na igreja, situação que acontece no capítulo 79, no qual Laura vai até à igreja com Sandra (Priscila Sol) e é expulsa.

Mesmo a novela se passando no início do século XX, momento em que já era possível a mulher se divorciar, tal atitude era vista como vergonhosa e levava a mulher a sofrer diversas situações humilhantes. No ano de 1891, foi decretada a separação, desde que a justificativa fosse, conforme o Instituto Brasileiro de Direito a Família, “adultério; sevícia ou injúria grave; abandono voluntário do domicílio conjugal por dois anos contínuos; e mútuo consentimento dos cônjuges, se fossem casados há mais de dois anos” (2010). Mesmo estando no seu direito de optar pelo divórcio, Laura acaba sofrendo as consequências de sua escolha, o que é possível observar em diferentes capítulos da novela, em que a personagem vive situações de exclusão e preconceito, não sendo aceita em trabalhos (como quando ela tenta se tornar professora) e como na situação da igreja, citada anteriormente.

Apesar de toda represália que sofre, Laura não desiste dos seus objetivos. Seu primeiro trabalho como escritora foi um texto em resposta à crítica feita pelo

jornalista Luiz Neto (Romis Ferreira), que criticou o espetáculo de dança da personagem Isabel. A crítica de Luiz Neto é tecida a partir do seu racismo. Os artigos de Laura são publicados no jornal *Correio da República*. A princípio, ela não utiliza o seu nome como identidade de autoria, seus trabalhos são divulgados como de autoria de Paulo Lima.

Em *Lésbia*, a personagem principal também usa o pseudônimo para publicar seus textos, sendo Lésbia o pseudônimo de Arabela (nome real do personagem principal), no entanto, no momento em que a personagem começa sua carreira, o seu nome de batismo deixa de aparecer no texto, dando lugar para o seu pseudônimo, mostrando que a personagem acredita que deixou de ser alguém comum e se transformou na mulher escritora.

O pseudônimo foi usado por muitas mulheres que publicaram seus escritos nos séculos passados e também na atualidade, foi uma forma que encontraram para fugir dos julgamentos e serem aceitas, afinal de contas muitas teriam enfrentado grandes dificuldades ou não conseguido publicar com o nome feminino, uma vez que a sociedade não via tal ato como papel de mulher.

Ao observar a personagem Laura, da obra televisiva, percebe-se que ela foi criada para levar o telespectador a uma reflexão em relação ao papel da mulher no início do século XX. Os roteiristas criaram uma figura que representa outro lado da figura do padrão patriarcal, uma mulher com inquietações quanto o seu papel na sociedade, assim como Délia, no século XIX, uma vez que as mulheres letradas adquiriram consciência da sua posição perante a sociedade patriarcal, o que lhes causou inquietações e as levou a escrever, dessa forma, os jornais e revistas foram “os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início

se configuram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (DUARTE, 2016, p. 14).

4 Laura e Lésbia – mulheres escritoras dos séculos XIX e XX

Para fazer a comparação entre as personagens, foram escolhidos trechos de sete capítulos da novela *Lado a Lado*, sendo eles: capítulo 1 (exibido em 10/09/2012), capítulo 95 (exibido em 28/12/2012), 98 (exibido em 01/01/2013), 144 (exibido em 25/02/2013), 145 (exibido em 26/02/2013), 148 (exibido em 01/03/2013) e 154 (exibido em 08/03/2013). Os trechos da personagem Laura, nesses capítulos, destacam as dificuldades da mulher escritora, no início do século XX, e se aproximam de trechos do romance *Lésbia*, que discute a mesma situação, porém no final do século XIX.

No primeiro capítulo de *Lado a Lado*, a personagem Laura é introduzida experimentando o seu vestido de casamento, cenas depois, já no início da noite, quando está prestes a sair de casa, ela é interrompida pela sua mãe, Constância (Patrícia Pillar), que deixa claro que não é de bom tom uma moça sair desacompanhada no carnaval.

Constância: Você vai sair?

Laura: É, tenho um compromisso.

Constância: No carnaval? Não acho de bom tom uma moça sair desacompanhada, ainda mais em um dia de festa pagã.

Laura: Não vou atrás de movimento mãe, combinei de encontrar a Alice. Só isso! (LADO A LADO, 2012, cap. 1, 6 min 32 s).

É mostrado em cenas mais à frente que Laura mentiu. Na verdade, ela foi para a biblioteca municipal. Constância e sua irmã, Celinha (Isabela Garcia), seguem Laura e a encontram num palco, beijando um rapaz. Laura estava participando de um

sarau de uma peça de teatro, escrita pelo autor Artur de Azevedo, o qual ela está trabalhando em suas aulas de literatura, um trabalho voluntário que ela faz na biblioteca. Constância desaprova as atitudes da filha, postura clara para o telespectador, que a personagem Laura, mesmo sendo filha de personalidades da elite carioca, fugia do papel que lhe era destinado.

Nada justifica, Laura, a minha filha em cima de um caixote ordinário [...] insinuando-se a outro homem [...]. Mas graças a Deus a sua tia caiu dura naquele chão, se não você só não se insinuava como beijava. [...] Você guarde essas sem vergonhices para as atrizes que já são umas desclassificadas (LADO A LADO, 2012, cap. 1, 16 min 7 s).

Enquanto esperavam da Laura atitudes de uma mulher honrada que, conforme Maria Beatriz Nader, é a mulher que:

(...) tinha uma vida completamente oposta à das demais mulheres: era constantemente contida no ambiente privado familiar e não podia participar das decisões da unidade doméstica nem da vida pública, papel exercido pelo homem, exclusivamente. [...] Constantemente vigiada primeiro pelo pai, depois por seu marido, somente participava da vida social em poucas saídas da família, assim mesmo somente para participar de festejos religiosos (NADER, 2001, p. 79).

Laura dava aulas, lia livros que não eram considerados para o público feminino e tinha pensamentos progressistas em relação à política, mostrando sempre o seu pensamento a favor da independência feminina, o que a fazia se afastar do ideal feminino proposto pelo patriarcado, conforme o conceito de mulher honrada citado acima.

Em *Lésbia*, o narrador apresenta a personagem como uma ávida leitora. Arabela é:

[...] dotada de extraordinária inteligência, sentia viva necessidade de aprender e esmerilhar o porquê de todas as coisas; satisfazendo sempre aos professores e habituando-se a ser a primeira entre as condiscípulas, que a respeitavam e adulavam, invejando-a (BORMANN, 2020, p. 21).

Arabela seguiu todo o roteiro que era destinado às mulheres, debutou na sociedade aos 16 anos e se casou, mesmo o seu pretendente não sendo aprovado pelos seus pais, pois eles achavam que o homem escolhido não era perfeito para a sua filha. Apesar do romance se passar em um momento em que os casamentos eram arranjados e por conveniência. O narrador de *Lésbia* dá a entender que os pais deram a liberdade para que Arabela escolhesse se casar por amor. Porém, ela se arrepende três dias depois, pois o homem, a quem a autora não dá um nome, não aprovava as atitudes da esposa, que sempre mostrava o seu conhecimento e tudo que aprendeu nos livros.

Laura e Arabela encontram nos livros e na escrita uma saída para o que as incomodavam. Em *Lésbia*, após se separar do marido e ter seguidas desilusões, a personagem homônima encontra na literatura um conforto para a sua melancolia. Após muito ler, percebe que não lhe basta apenas o papel de leitora, surge nela o desejo de se tornar escritora. Ela encontrou na escrita, uma forma de aliviar aquilo que lhe incomoda e além de ouvir e refletir, também queria ter voz.

E por que não escreverei tudo que me vem à mente?... Acaso sofreram mais do que eu os que escrevem?... talvez, nem tanto!... Possuem talento, é certo, são atraídos pelas fulgurações do ideal e do belo, necessitam de aplausos, anseiam pelas dilacerações dessa engrenagem que se chama vida literária, mas como eu, sentem seguramente o ardente desejo de vazar no papel essas lágrimas, que não podem mais correr dos olhos requeimados e os gritos de angústia que sufocam! (BORMANN, 2020, p. 41).

Diferentemente de Arabela, o que leva Laura a escrever não são as suas desilusões, mas sim, o seu desejo de ver um mundo diferente. Após a personagem

Isabel fazer um espetáculo de samba, no teatro, uma crítica do jornalista Luiz Neto (Romis Ferreira), dizendo que a apresentação de Isabel foi uma amostra dos costumes selvagens, incomoda Laura a ponto dela escrever um artigo rebatendo a fala do jornalista, como foi citado anteriormente. Nesse texto, ela mostra que a apresentação de Isabel é uma expressão da cultura africana e deve ser respeitada. Após terminar o artigo, Laura o envia para o *Correio da República*, usando o pseudônimo de Paulo Lima. O motivo dela ter usado o pseudônimo é por acreditar que Guerra (Emílio de Mello) não o publicaria por ser escrito por uma mulher. O texto de Laura é recebido pelo jornal e é publicado, tendo boa recepção do público.

A princípio, diferentemente de Laura, Arabela não queria publicar os seus escritos, mas ao terminar seu romance, intitulado *História de uma Paixão*, ela percebe que precisa de outras opiniões, além do ponto de vista de seus pais e amigos. Precisa de opiniões de pessoas que não vão colocar na frente da crítica o afeto que tem por ela. Por isso, decide enviar o romance para a *Folha Conservadora*.

Aceitou-o o literato, inserindo-o no rodapé do jornal, duvidando de que essa produção fosse devida à uma pena feminina, como se depreendia do pseudônimo - Lésbia - que o firmava e da asseveração de quem o entregara. Pouco depois, apresentou-se a autora na sala da redação, sorrindo satisfeita aos encômios do letrado e sentindo ímpetos de abraçá-lo pelas animadoras palavras que lhe dirigiu (BORMANN, 2020, p. 49).

Arabela também escolheu para si um pseudônimo, no entanto, diferente de Laura e muitas outras autoras, um feminino. Arabela, assim como a sua criadora, não se escondeu atrás de um nome masculino e enfrentou as críticas que as mulheres que se esconderam não ousaram enfrentar, um exemplo foi a dúvida quanto à autoria do romance. Ao publicar como Lésbia, a personagem mostrou que

nasceu de si a mulher escritora que estava disposta a lutar pelos seus direitos dentro do espaço literário, que era majoritariamente liderado por homens.

No capítulo 144, Laura resolve revelar para Guerra que é o Paulo Lima e que pretende, a partir daquele dia, publicar com o seu nome verdadeiro. Laura e Edgar acreditam que Guerra vai aceitar a proposta, por ser um homem de pensamentos progressistas, abolicionista e republicano, no entanto, os personagens são surpreendidos com a resposta de Guerra.

Guerra: Veja bem, Laura. Não é comum uma mulher escrever sobre questões sociais de uma maneira contundente.

Laura: Sim, mas não sou a primeira. A Júlia Lopes de Almeida por exemplo...

Guerra: Sim, mas a Júlia é diferente.

Laura: É diferente como?

Guerra: A Júlia é casada com um escritor, o Filinto de Almeida, e dizem que, enfim, ele ajuda muito nos textos.

Laura: Você está querendo dizer que o marido escreve por ela?

Edgar: Guerra, por favor, você conhece a história por trás da formação da Academia Brasileira de Letras. A Júlia colaborou com os autores, ela participou das reuniões e no entanto no momento da inauguração, ela foi, simplesmente, excluída.

Laura: E só escritores homens ganharam as cadeiras, ela ficou de fora.

Edgar: Sim e ainda tiveram a pachorra de oferecer uma cadeira ao Filinto, marido dela, em homenagem a Júlia. [...]

Guerra: Edgar, quando os leitores souberam que é uma jornalista ao invés de um jornalista assinando, isso pode comprometer a credibilidade da matéria por melhor que ela seja.

Laura: E você vai compactuar com isso? O meu texto é o texto do Paulo Lima, mas se for assinado por um homem tem mais valor? Se for assinado por mim não tem valor nenhum, o mesmo texto, com a mesma qualidade?

Guerra: Desculpa, Laura, desculpa. O que eu posso fazer no momento é continuar publicando o Paulo Lima (LADO A LADO, 2012, cap. 144, 17 min 25 s).

No trecho, é possível notar que apesar do personagem Guerra não se considerar conservador, ele ainda está preso às imposições patriarcais. A situação da autora Júlia Lopes de Almeida, citada na cena, foi algo que aconteceu. Diversas

escritoras sofreram com a dúvida de outros quanto à autoria de sua literatura. A discussão quanto à credibilidade da autoria feminina continua no capítulo 145, quando Laura leva o seu texto em outro jornal, porém o redator não o lê, ele diz que segurança pública é um assunto muito sério e que não pode pôr a credibilidade do seu jornal em risco ao publicar uma matéria escrita por uma mulher. O editor ainda aponta que mulheres devem escrever apenas sobre receitas e assuntos familiares, uma representação do que foram vários jornais destinados ao público feminino, com o intuito de educar as mulheres conforme o molde patriarcal. Constância Lima Duarte afirma que alguns jornais reforçavam a fragilidade e delicadeza das mulheres, “a especificidade dos papéis sociais, e se limitam a falar de moda e criança” (DUARTE, 2016, p. 5).

Enquanto no romance, já sendo uma autora publicada em folhetins, Lésbia começa a procurar um editor para publicar os seus romances, cedendo a ela todos os seus direitos, uma tarefa difícil, pois o trabalho impresso era algo muito caro e esse era apenas um de seus problemas. Assim como Laura, Lésbia enfrentou o preconceito que era destinado às escritoras.

Entre nós o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade.

Infeliz, porém, da que tenta fugir à essa praxe; tem contra si, primeiramente as próprias mulheres, movidas pela inveja, pelo ciúme ou por qualquer mesquinha; depois, todos os homens, mordidos pelo despeito e indignados com a infração desse soi-disant direito de supremacia, criado para seu exclusivo proveito (BORMANN, 2020, p. 56).

Além de sofrer com o julgamento dos homens, as mulheres que ousavam escrever também estavam à mercê do julgamento das mulheres que não viam problemas nas imposições patriarcais. O julgamento vinha de todos os lados e ao

tornar pública a sua forma de pensar, elas também eram vistas como erradas por suas iguais.

No capítulo 148, o personagem Edgar conversa com Guerra sobre os escritos de Laura. Nesse diálogo, Edgar diz que Guerra está tendo uma atitude conservadora, diferente dos seus ideais, ao escolher não publicar o artigo de Laura. Edgar acrescenta que, se não houver um início, não haverá uma mudança, que no futuro as mulheres também terão o seu papel na sociedade e que ao impedir que Laura publique, ele pode estar atrasando essa mudança.

As palavras de Edgar convencem Guerra, que decide publicar o artigo com o nome de Laura. Os artigos da personagem, como esperado, são recebidos por uns e ignorados por outros. No capítulo 154, é informado que Paulo Lima havia ganhado o prêmio de jornalismo carioca de 1911, porém ao descobrirem que Paulo Lima é uma mulher, resolveram dar o prêmio para Antônio Ferreira, pseudônimo do Edgar. Ao receber o prêmio, Edgar fala que não aceita, pois o verdadeiro vencedor é a sua esposa. Após a premiação, não são mostrados os desdobramentos em relação ao reconhecimento de Laura como redatora, nem as mudanças que ocorrem na sociedade.

Já no século XIX, entre várias negativas, Lésbia encontrou um editor que acreditava no potencial de sua escrita. Assim como Laura encontrou o apoio de seu marido. Desse modo, o editor aceita publicar os textos da personagem lhe dizendo:

Minha senhora, é brasileira e é esse o primeiro título que a recomenda à minha estima; além disso, é estudiosa, tem a paixão do belo, deseja aparecer nas letras, trabalha e só esta quantidade de tiras manuscritas merece grande encarecimento (BORMANN, 2020, p. 58).

Tanto Laura quanto Lésbia tiveram o apoio de uma figura masculina, o que facilitou que ambas conseguissem o seu objetivo de publicação. No entanto, não foi somente o apoio masculino que facilitou a vida de ambas as personagens como escritoras, pois Lésbia e Laura são de classes sociais abastadas. As personagens tiveram a oportunidade de aprender a ler e escrever. O estudo não era direito de todos e só os mais ricos tinham a oportunidade de aprendizado. Dessa forma, pode-se concluir que se ambas as personagens não fossem ricas, elas não teriam os privilégios que tiveram para conquistar o direito de ser escritora.

Laura e Lésbia são duas personagens representativas de uma voz marginalizada de seu tempo. Foram criadas como forma de mostrar uma figura feminina diferente do padrão predominante exigido pela tradição. Ambas passaram por momentos difíceis, mas alcançaram o seu desejo de serem reconhecidas como escritoras e provaram que a escrita não é somente um espaço masculino. Apesar de viverem em momentos diferentes do Brasil, as duas personagens estão muito próximas, pois no final do século XIX e início do século XX, as mulheres estavam lutando pela sua emancipação e tanto a telenovela quanto o romance são formas de arte capazes de traduzir as inquietações do tempo, pelo olhar dessas mulheres.

4 Conclusão

Apesar do apagamento que as mulheres sofreram na história, os resgates que estão sendo feitos na atualidade, tanto no plano da revisão histórica quanto na criação das artes, evidenciam que houve mulheres que escreveram e que, assim como Maria Benedita Bormann, tiveram suas obras publicadas em folhetins. Durante as suas vidas, foram reconhecidas pela sua escrita, tendo esse

reconhecimento apagado logo após a morte, como afirma Constância Lima Duarte, essas mulheres “ousaram exhibir o brilho de seu intelecto e romperam os limites impostos pelo poder patriarcal, publicando livros e fundando jornais” (DUARTE, 2023, p. 15). Nesses jornais, encontraram um meio de se comunicar com outras mulheres e mostrar que havia uma vida para a mulher fora do lar, que elas poderiam escolher as suas carreiras, serem independentes e intelectuais.

Dessa forma, concluímos que Laura Vieira, personagem criada no século XXI, aproxima-se da personagem Lésbia, criada no século XIX, ambas são mulheres em busca do reconhecimento como escritoras, enfrentam o preconceito e mostram que, como tantas outras, elas também podem escrever. Por fim, a novela *Lado a Lado* cumpre com o objetivo de representar a mulher nas primeiras décadas do século XX. Apesar dos avanços, é mostrado na telenovela que muitos pensamentos retrógrados avançaram do século XIX para as primeiras décadas do século XX. As mulheres precisaram lutar para conseguir seu papel na história e mesmo sendo ousadas, muitas vezes foram impedidas de ação por figuras masculinas e, dessa forma, foram deixadas de fora do cânone literário.

Referências

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: escritos de tradição*. Florianópolis: Mulheres, 2011.

BORMANN, Maria Benedita. *Lésbia*. São Paulo: Norma Telles, 2020. Disponível em: https://www.normatelles.com.br/_files/ugd/b7613b_b2c2cfa5908c4df89ea06f00a14bf183.pdf. Acesso em: 2 jan. 2024.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX*. São Paulo: Autêntica, 2016.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história*. Belo Horizonte: Lucas, 2023.

HEINEBERG, Ilana. O papel do romance-folhetim na formação do romance brasileiro: uma leitura de *A Providência*, de Teixeira e Souza. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; BOAVENTURA, Maria Eugenia (orgs.). *Momentos da ficção brasileira*. Porto Alegre: Edipucrs, 2016, p. 11-29.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA. *A trajetória do divórcio no Brasil: a consolidação do estado democrático de direito*. 2010. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito/2273698>. Acesso em: 22 abr. 2024.

LADO a Lado. Direção: Dennis Carvalho, Vinícius Coimbra. Roteiro: Claudia Lage, João Ximenes Braga. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2013. Son., color.

LAGE, Claudia. *Entrevista*: Claudia Lage, autora da novela Lado a Lado. [Entrevista concedida a] Bia. Portal Geledés, 1 abr. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/entrevista-claudia-lage-autora-da-novela-lado-a-lado/> Acesso em: 20 nov. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Educação*: 26: 17, abr. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 2 jan. 2024.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. In: *Letras*, Santa Maria: 2 (19): 119-138, jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12014>. Acesso em: 2 jan. 2024.

NADER, Maria Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. Vitória: Edufes, 2001.

PITANGUY, Jacqueline; ALVES, Branca Moreira. *Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. Disponível em: <https://pt.everand.com/book/563860542/Feminismo-no-Brasil-Memorias-de-quem-fez-acontecer>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brasil*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

Recebido em 28/05/2024

Aceito em 16/07/2024

1 Introdução

O verso que intitula este artigo é oriundo de um discurso sócio-religioso vinculado ao posicionamento de vida do bispo Dom Pedro Casaldáliga¹. Na modernidade, a religião é vista com uma maior independência das esferas econômica e política, sendo a Igreja Católica uma instituição independente que não tem a obrigação de interferir nos movimentos sociais. Contudo, os preceitos cristãos e a atividade da Igreja em favor dos marginalizados se fundiu diversas vezes na América Latina em prol do desenvolvimento da população e da consolidação das lutas de classes em contraposição à exploração trabalhista. A Teologia da Libertação é uma exemplificação da união entre a concepção de mundo marxista e a religiosidade.

Na atuação em prol dos marginalizados, algumas figuras se destacam pelo seu posicionamento e a luta contra as desigualdades, como é o caso de Pedro Casaldáliga, que foi uma figura marcante no trabalho social na região do Araguaia, no estado do Mato Grosso. Seus posicionamentos, por meio da escrita, buscavam uma intervenção junto aos povos indígenas e aos explorados pelo sistema capitalista.

A literatura sempre foi um mecanismo de exteriorização do eu, sujeito moldado pelas interações sociais, e “[...] manifestação universal de todos os

¹ Dom Pedro Casaldáliga (1928-2020) nasceu em Balsareny, província de Barcelona na Espanha em meio à Guerra Civil Espanhola. Mudou-se para o Brasil em 1968 para realização de uma missão no estado do Mato Grosso, local com grande concentração de latifundiários e que realizou a primeira denúncia sobre a escravidão dos trabalhadores locais. Em 1971, foi ordenado bispo prelado de São Félix do Araguaia, naturalizado brasileiro, seguiu adepto à Teologia da Libertação, protestando pelos trabalhadores que não tinham voz (TAVARES, 2020).

homens em todos os tempos” (CANDIDO, 2004, p. 174). É na proposição de que “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 175), que Casaldáliga utiliza o fazer poético para interpelar as mazelas que caracterizavam a sociedade araguaiana na época de exploração e expansão territorial dos grandes latifúndios vivenciada no período ditatorial brasileiro.

É tomando o posicionamento dos pobres e desfavorecidos e expressando-se por meio dos mecanismos literários, que Casaldáliga entrelaça o seu posicionamento com a sua poética. Nessa perspectiva, objetivamos analisar a concepção do trabalho e as relações de exploração expostas em três poemas do autor, são eles: “O Verbo Se Fez Classe”; “Peão do Trecho” e “Inquérito de Natal”, incluídos no livro *Versos Adversos: Antologia* (2006).

Para a análise, utilizamos a abordagem sociológica proposta por Candido (2006, p. 14) e a afirmação de que a obra deve ser vista na sua integridade, considerando as relações de fusão entre texto e contexto que são essenciais para a sua compreensão. Nessa perspectiva, Candido afirma que o imprescindível ao analisar a intimidade das obras é verificar quais fatores atuam na sua organização interna e constituem a sua estrutura, assim é necessário averiguar se o fator social fornece apenas a matéria ou se é elemento que constitui a obra como expressão de arte.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2006, p. 16).

A crítica literária sociológica assimila a dimensão social como um fator determinante da obra de arte. Quanto ao modo de conduzir uma abordagem sociológica descrita pelo autor, partimos de uma investigação da função política da obra e do autor, tendo o cunho ideológico relevância para o estudo. Tal modo de investigação, de acordo com Candido (2006), é utilizado para a interposição dos pensadores marxistas.

A obra de Pedro Casaldáliga apresenta forte apelo e interferência social, podendo ser direcionada a análises marxistas. Assim, realizamos uma reflexão da luta de classes nos poemas descritos tendo como base teórica Marx de 1886 em *O Capital - Livro 1* (edição de 2023); Marx e Engels (2005) com *O Manifesto Comunista* e Boff e Boff (2001) com *Como Fazer Teologia da Libertação*. O cabedal teórico marxista e as suas articulações em relação ao trabalho e aos sistemas econômicos é muito complexo e não objetivamos considerar toda a sua teoria atrelada à temática proposta, por mais relevantes que sejam, em diálogo com a obra de Casaldáliga. Assim, selecionamos recortes da fundamentação teórica relevantes para a análise em questão.

Com essa base teórica e o objetivo proposto, buscamos responder ao questionamento de como as relações de trabalho e exploração são estabelecidas por meio do fazer poético de Casaldáliga, no contexto histórico e social em que as obras foram produzidas.

2 O trabalho dignifica o homem

O verso popular que intitula este capítulo é de origem desconhecida, não faz parte dos versículos bíblicos, mas apoia-se em diversos versículos que colocam o

trabalho como uma parte indispensável da vida humana, sendo assim é transmitido de geração em geração com a finalidade de enaltecer a importância do trabalho para a vida humana. Seja na perspectiva da atividade física e mental que a concentração trabalhista exige ou até mesmo como um estímulo para a normalização de jornadas de trabalho exaustivas e exploratórias.

O contexto de escrita de Marx e Engels difere significativamente do contexto social vivenciado por Casaldáliga no Vale do Araguaia, os primeiros escreveram na Europa do século XIX, época marcada por uma grandiosa revolução industrial e uma escalada da burguesia em detrimento ao proletariado. Casaldáliga, por sua vez, utilizava da realidade brasileira em relação à exploração do proletariado dando voz àqueles que desconheciam os seus direitos trabalhistas. Embora separados pelo local e pelo tempo, ambos convergem em suas preocupações centrais acerca da exploração trabalhista e das injustiças sociais. Considerando a luta de ambos pela humanidade dos desfavorecidos, entrelaçamos a escrita de tais autores para traçarmos uma análise sobre a obra de Casaldáliga.

Marx e Engels (1867, edição utilizada de 2023) expõe a dualidade da concepção de trabalho para o homem, de acordo com Oliveira (2010, p. 74), o trabalho na concepção marxista é visto, “[...] por um lado como a auto-gênese humana, que faz do homem não apenas um ser natural, objetivo, mas um ser natural humano, um ser para si próprio, um ser universal, genérico”. Nesse sentido, seria o trabalho que distinguiria o homem, ser racional e capaz de organizar a sua força motora em estruturas trabalhistas, do animal movido pelo instinto.

A outra perspectiva do autor sobre o assunto é a visão do homem como um elemento que proporciona subordinação do capital e a alienação².

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos (MARX, 2023, p. 326-327).

Desde a colonização portuguesa, o trabalho no Brasil foi utilizado como um mecanismo de exploração e de coerção. A utilização da mão de obra indígena e de origem africana persistiram por séculos no sistema trabalhista brasileiro e deixaram as suas marcas estruturais na relação dos brasileiros com o trabalho.

A região do Araguaia, na década de 1940, sofreu um grande processo de ocupação, oriundo dos esforços governamentais para a expansão e transformação desses espaços. De acordo com Meneses (2019), o incentivo capital resultou em diversos conflitos pelas posses das terras, em que se aproveitaram os grandes proprietários latifundiários que contratavam trabalhadores em regime escravocrata. A tensão e os conflitos entre indígenas e os grandes proprietários resultaram no posicionamento contrário da Igreja Católica pela colonização da Amazônia Legal na década de 1970.

² Alienação (Entäusserung) ou estranhamento para a teoria marxista é a relação de contradição entre o homem e o produto de seu trabalho, bem como com o ato de sua produção. Quando há um processo de objetivação, o homem torna-se estranho a si mesmo (SILVA, 2005).

Nesse cenário conflituoso e contrário ao regime ditatorial, entra em cena o bispo Dom Pedro Casaldáliga com um trabalho de denúncia contra a exploração e a marginalização dos povos da região.

2.2 Alguns poemas

Quanto à construção poética de Casaldáliga, é perceptível que a sua lírica se apresenta com um brilhante jogo introspectivo temperado com uma forma irônica, uma tentativa de situar o próprio autor e nos situar neste mundo que habita a injustiça. Apresentaremos alguns dos seus poemas, constituindo um ponto de partida para futuras interpretações, articulando-os com o fio condutor temático da questão trabalhista exposta pelos autores acima. Então, vejamos os seguintes poemas:

E O VERBO SE FEZ CLASSE

No ventre de Maria
Deus se fez homem.
Mas, na oficina de José
Deus também se fez classe (CASALDÁLIGA, 2021, p. 43).

Trata de um haikai por seu estilo minimalista que expressa as relações causa-efeito do próprio fato em paralelismo sintático: o fato de Jesus ter nascido de Maria, humana, tornando-se homem e conseqüentemente vivendo como tal em um determinado local de trabalho, oficina de José, no ofício de operário, inserindo-o no grupo de trabalhadores. Isso o condiciona como filho de Deus, a formar uma visão do mundo que não é a dos que detêm o poder, mas daqueles mais próximos de sua realidade, o trabalhador.

O verso inicial é baseado no Evangelho de João 1: 14 “E a Palavra se fez homem e habitou entre nós” (BÍBLIA [...], 1999, p. 1353), torna-se uma paráfrase que abre o poema “Deus Se Fez Homem”, no 2º verso. Nessa passagem bíblica, Cristo é dado pelo Espírito Santo como o Redentor, para que viesse ao mundo e trouxesse justiça, perdando os pecados de toda a humanidade. Assim, o poema de Casaldáliga levanta uma questão importante sobre a luta dos trabalhadores e a busca por melhores condições de trabalho e de vida.

Considerando a proposição de Candido sobre a função social da literatura e a sua necessidade de intervir na realidade social, o poema de Casaldáliga representa a exploração e critica as condições trabalhistas do povo que o cercava, evidenciando o contexto de extrema desigualdade e opressão vivenciado no Vale do Araguaia. Com as afirmações e comparações entre Deus e os trabalhadores, transforma os preceitos cristãos tradicionais em um protesto social e também político, alinhando as suas perspectivas com a Teologia da Libertação por meio da perspectiva dos pobres e oprimidos.

Focando na perspectiva do operário traduzido poeticamente no haicai em questão, nos questionamos da dimensão do trabalho para a vida humana. Marx e Engels (2023) afirmam que a operação de condicionamento da natureza humana em uma produção acaba por gerar um produto, na oficina de José produções em madeira, e ao mesmo tempo modifica a natureza do homem, que desenvolve potências que permaneciam latentes em sua natureza, articuladas idealmente, colocando em jogo as suas forças de trabalho. Na relação com o sistema econômico capitalista, a operação do trabalho pode tornar-se alienada com a perda do controle sobre o que se produz.

A desconexão com o processo de trabalho faz com que o trabalhador seja visto também como uma mercadoria. O estranhamento do trabalhador/produção/produto gera um problema subentendido nas entrelinhas do poema: a desvalorização da mão de obra e a exploração do trabalhador.

O discurso nesses quatro pequenos versos reúne a religiosidade com a elevação da importância do trabalhador, evidenciando a condição humana de Deus, que também está presente na oficina. Dentro do cenário araguaiano já citado, o poema traz voz ao trabalhador explorado pelos grandes latifundiários, nesse sentido funciona também com um teor de denúncia. A seguir, o segundo poema a ser analisado:

PEÃO DO TRECHO

Peão,
pião,
não está,
não é,
madeira da sorte,
na roda da morte,
girando à mercê
da mão empreiteira,

da farra matreira,
da louca peixeira...
Pião à mercê,
que não está,
que não é
... e quase já era! (CASALDÁLIGA, 2021, p. 52).

O poema compara o peão, trabalhador rural ou operário, ao pião, brinquedo de rodar. O peão, que nas palavras do autor, como um pião, não tem lugar próprio, corre como um brinquedo de criança, solto, sem rumo, somente parando quando não tem mais força para girar. Essa comparação refere-se ao trabalhador

araguaiano que “[...] girando à mercê da mão empreiteira” trabalha em condições precárias, sem estabilidade e segurança e descartado quando não tem mais utilidade ou forças para continuar, fato que fica evidente em diversos trechos, especialmente no trecho a seguir: “[...] madeira da sorte, na roda da morte”.

Nesse poema, Casaldáliga busca expor as questões exploratórias do Vale por meio de uma comparação entre os trabalhadores e o brinquedo infantil. Fá-lo por meio de um poema com ritmo rápido, elucidando o movimento do pião e com uma disposição visual das palavras, que evidencia a dança do pião. Ao utilizar a metáfora, o autor não somente ilustra a realidade e a denuncia, mas a questiona e induz os leitores a pensar criticamente sobre a situação vivenciada na época e a manipulação do pião e do peão.

Para subsidiar a metáfora utilizado no poema com a denúncia do pouco valor do trabalho proletariado e a sua conseqüente exploração, recorreremos a Marx e Engels (2005, p. 46), a fim de compreender a dinâmica da remuneração trabalhista com o advento da burguesia da época, para entendermos o contexto social de escrita de Casaldáliga:

O crescente emprego de máquinas e a divisão do trabalho despojaram a atividade do operário de seu caráter autônomo, tirando-lhe todo o atrativo. O operário torna-se um simples apêndice da máquina e dele só se requer o manejo mais simples, mais monótono, mais fácil de aprender. Desse modo, o custo do operário se reduz, quase exclusivamente, aos meios de subsistência que lhe são necessários para viver e perpetuar sua espécie. Ora, o preço do trabalho, como de toda mercadoria, é igual ao seu custo de produção. Portanto, à medida que aumenta o caráter enfadonho do trabalho, decrescem os salários.

O contexto da citação abarca a explicação dos autores quanto à industrialização e à divisão dos trabalhos, que reduz a autonomia do trabalhador

e lhe requer menos habilidades para a manutenção das máquinas. É possível, contudo, utilizar a mesma lógica para remeter a conceituação de outros meios de produção, como o peão descrito no poema.

Casaldáliga protesta pelo peão que roda à mercê dos grandes empreiteiros, proprietários de terras e expansores de território do Araguaia. Trabalhadores que são explorados pela astúcia dos burgueses e utilizam do seu trabalho para obter mais patrimônio de maneira ilegal. O trabalho do peão é tido popularmente como simples, de fácil execução, não sendo necessária uma formação específica para a sua realização. Assim, pela ótica burguesa, o salário seria igual ao custo de sua produção, com o trabalho pesado e enfadonho como descrito pelos autores, os salários decrescem.

A conta burguesa obviamente não fecha, os trabalhos mais enfadonhos são geralmente aqueles que exigem mais do homem, mental e fisicamente, assim as remunerações deveriam ser igualitárias em um sistema de economia mais justo. Uma das teorias marxistas centrais, a mais-valia bruta e relativa, descreve o processo da transformação entre o valor da mercadoria produzida e o valor pago ao trabalhador. O valor excedente dessa produção, de acordo com Marx e Engels (2023), seria o lucro do capitalista e o método para a exploração da força de trabalho.

O sistema de trabalho ao qual o peão está submetido é comparado à “roda da morte”, no 6º verso, em que o peão vive de acordo com o destino de seu empregador local sem direitos nem estabilidade. A composição do poema e a própria expansão do Araguaia são datados dos primeiros anos do regime ditatorial brasileiro, em que a expansão a todo custo era o objetivo do país. Os direitos trabalhistas ficaram em segundo plano diante da “louca peixeira”, no 10º verso, e

as relações de coerção e exploração são tão fortes que prendem o trabalhador e o fazem crer que não há outras possibilidades de trabalho.

Os últimos quatro versos, “Pião à mercê,/ que não está,/ que não é/ ... e quase já era!” (CASALDÁLIGA, 2021, p. 43), revelam uma alienação do trabalhador sobre a sua mão de obra e a sua produção, que decorrentes da exploração o fazem estar deslocado da perspectiva do que produz e da sua própria vida, “não está” e “não é” pode-se afirmar que é um ser humano sem consciência de suas capacidades e sem posse do seu trabalho. No último verso, “e quase já era!”, Casaldáliga remete à efemeridade da vida do trabalhador, que vive em esgotamento físico e mental para conseguir cumprir com as demandas estabelecidas. No último poema a ser analisado, focaremos na questão da pobreza consequência desses regimes:

INQUÉRITO DE NATAL

Velho do capuz,
onde está o Menino
chamado Jesus?

Onde a Boa Nova,
pregador de sorte?

Com estrelas Philips,
quem descobre o norte?

Cadê o boi e a mula
para dar pousada,

aonde o Latifúndio
levou a boiada?

Quem cultiva a Paz,
quando a guerra rende?

Quem crê na Promessa,

onde o banco atende?

Quem acolhe os pobres,
se não está Maria?

Quem matou a Noite,
que nos trouxe o Dia?

Velho do capuz,
diabo ocidental,
onde está o Jesus
que fez o Natal? (CASALDÁLIGA, 2021, p. 44).³

O poema é composto por versos curtos e de leitura rápida, na sua maioria findados em questionamentos ao “Velho do capuz”, figura do Papai Noel, e súplicas metafóricas advindas dos trabalhadores explorados incorporados na voz do eu lírico. A economia de termos na composição dos versos deixa a sensação de brevidade em comparação com o peso do significado dos versos. As súplicas do eu lírico são dotadas de desesperança quanto à mudança do sistema econômico e direcionadas à menção do menino Jesus, em uma contraposição com a esperança do Seu nascimento, o Natal.

O poema aborda as questões sociais de forma profunda e crítica, utilizando a simbologia do Natal em um contraste com a mensagem bíblica de amor e justiça pregadas por Jesus, com a realidade ocidental de um mundo dominado pela exploração em favor do materialismo. O poema pode ser considerado uma súplica do eu lírico para que a sociedade se volte para os valores de justiça e compaixão e aja em detrimento à desigualdade exposta.

³ Na 2ª edição da obra de 2021, o poema aparece composto por figuras descritivas de cada trecho, ilustradas por Enio Squeff, que fazem com que seja enquadrado como um poema verbo-visual. As análises da composição conjunta entre versos e ilustração se estenderiam à uma análise própria, não cabendo nos objetivos aqui propostos, focaremos nos versos e na sua súplica a uma mudança no sistema.

Os versos de Casaldáliga são banhados pelo posicionamento em prol da Teologia da Libertação, de acordo com Boff e Boff (2001, p. 112), o movimento na América Latina começou com o objetivo de aprofundar as “[...] reflexões entre fé e pobreza, evangelho e justiça social”, com a necessidade de produzir um ideal histórico cristão que fosse ligado a uma ação popular “[...] e iluminada pelos princípios universais do cristianismo”. Nos versos do autor, é perceptível que há uma união entre metáforas, paráfrases e alusões aos versículos bíblicos e à história do cristianismo em si, articulado às pregações em prol dos povos marginalizados do Araguaia.

De acordo com os teólogos, a libertação é a palavra definidora da nossa epocalidade, o homem moderno estaria em uma busca incessante de uma vida liberta, nessa busca os pobres passam pelos “[...] sacramentos humildes do pão, de uma casa, de saúde e de paz” (BOFF; BOFF, 2001, p. 145). Nesse sentido, surge a necessidade de uma libertação para uma nova era, regida pela fé e por uma justiça social.

Libertação: termo “evangélico”, no sentido originário da palavra: palavra alvissareira, boa-nova, anúncio feliz. Falavam os profetas bíblicos em Shalom; e este termo significava segurança, reconciliação, plenitude e paz. Por sua parte, Jesus de Nazaré falava no “Reino” como desalienação absoluta, revolução total e vida soberana, querida por Deus (BOFF; BOFF, 2001, p. 145).

A libertação viria assim, como uma boa-nova, no sentido de proporcionar uma segurança e uma vida plena, em que os homens tivessem a possibilidade de usufruir de uma vida com todos os direitos que Deus quis ao criá-los. Nesse mesmo segmento, o Natal e a vinda de Jesus à terra seriam um símbolo da compaixão de Deus e um sinal de esperança e renascimento para a humanidade. Nas palavras de Jesus, contidas em João 12:46 “Eu sou a luz que vem ao mundo,

para que todo aquele que crê em mim não permaneça nas trevas” (BÍBLIA [...], 1999, p. 1374). Diante dessa percepção, o poema em questão seria uma alusão ao Natal e a esperança de dias melhores para o povo araguaiano e uma contraposição com a desesperança do eu lírico clamando por uma interseção divina pela vida e libertação dos desfavorecidos.

Para além dessa desesperança, percebemos no 1º verso uma crítica ao Papai Noel, nomeado “Velho do capuz”, como se fosse o detentor de todos os desejos modernos e o intercessor das súplicas, vemos aqui uma crítica à visão moderna do Natal. O questionamento do eu lírico nesse primeiro verso é quanto ao paradeiro de Jesus, perguntando onde está o espírito da Sua esperança. No segundo verso, o eu lírico questiona sobre o paradeiro da “Boa Nova”, esperança, luz e verdade que viria com o nascimento do Salvador, remetendo ao que Boff e Boff (2001) explicitam sobre a Teologia da Libertação, como uma ferramenta de obtenção da desalienação, percebemos um eu lírico desesperançado quanto ao favorecimento dos povos.

Na sequência, a crítica social fica mais acirrada, no 3º verso, Casaldáliga cita a empresa Philips, grande desenvolvedora de produtos eletrônicos e um símbolo de industrialização. As estrelas do 3º verso remetem ao símbolo da empresa e fazem alusão ao “norte”, de Jesus Cristo como um caminho a seguir. A alienação do trabalho, descrita por Marx (2023), é criticada aqui também, em que os trabalhadores seguiram as proposições do capitalismo e este se tornou a sua referência de orientação.

No 4º e 5º versos, percebemos uma referência ao grande latifundiário que levou a boiada ao território da Amazônia Legal e invadiu a mata, a súplica aqui

seria para uma pousada, descanso dirigido ao peão que toca a boiada sem descanso e sem possibilidade de reclamação por melhores condições.

Nos versos a seguir, os questionamentos se direcionam e a desesperança fica mais evidente juntamente com a crítica ao sistema capitalista. No 8º verso, “Quem acolhe os pobres,/ se não está Maria?”, é perceptível uma alusão aos missionários, que na falta corpórea de Maria para interceder por aqueles que precisam de ajuda, fez-se presente no objetivo de vida daqueles que lutam pelos marginalizados, como o próprio autor. Afirmção que coincide com as premissas descritas por Boff e Boff (2001, p. 68), “[...] a teologia da Libertação leva também e principalmente hoje para o agir: ação pela justiça, obra de amor, conversão, renovação da Igreja, transformação da sociedade”. A teologia que parte da ação e leva à ação, sendo caracterizada como uma teologia militante do verbo fazer.

No verso final, o questionamento crítico é direcionado ao “Velho do capuz” e a essa troca de valores do Natal moderno. Apesar dos questionamentos e da desesperança quanto à mudança na situação dos marginalizados pelo sistema capitalista, o eu lírico e o próprio Casaldáliga realizam reflexões válidas para compadecer o leitor a lutar também por aqueles que estão sem voz, alienados, excluídos e coagidos pela falta de oportunidades a encontrar um norte na estrela de Jesus, concretizado no ato do Natal.

3 Conclusão

A principal função dos poemas é representar os sentimentos, as críticas sociais e também as denúncias da sociedade, enfim desvendar verdades e valores cristalizados, primando por uma análise comprometida da realidade histórica, a

fim de criar condições para a formação da cidadania. Pela lírica escrita do poeta, estão sendo ilustrados com grande veemência os grupos oprimidos e marginalizados.

Os poemas de Pedro Casaldáliga como fonte de história dão voz aos trabalhadores explorados do Vale do Araguaia, contando as profundas contradições do processo de expropriação de terras, utilização de trabalho escravo e opressão aos menos assistidos economicamente no Brasil. Além disso, muitas de suas obras fazem uma súplica às questões de lutas trabalhistas vividas por diferentes sujeitos.

O “desmascaramento” transposto nas obras de Casaldáliga funcionam como Antonio Candido (2004, p. 256) afirma como “[...] um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações, de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual”. Dessa forma, Dom Pedro Casaldáliga contradiz o discurso oficial e a racionalidade capitalista que impulsiona a mudança no espaço urbano e também nos espaços em que vivem os marginalizados.

Referências

BÍBLIA Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin. 11. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1999.

BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. *Como fazer Teologia da Libertação*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Cantigas menores*. Goiânia: Editora da UCG, 2003.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Versos adversos*: antologia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2021, 128 p.

MARX, Karl. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2023, 912 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. 4. ed. São Paulo: Boitempo, 2005, 255 p.

MENÊSES, Paula Regina Rodrigues. *Dom Pedro Casaldáliga: os sujeitos e o lugar no Vale do Araguaia*. 2019. 140 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

OLIVEIRA, Renato Almeida de. A concepção do trabalho na filosofia do jovem Marx e suas implicações antropológicas. In: *Kínesis*: 2 (3): 72-88, abr. 2010.

SILVA, João Carlos da. Educação e alienação em Marx: contribuições teórico-metodológicas para pensar a história da educação. In: *Revista HISTEDBR*: 19: 101-110, set. 2005.

TAVARES, Ana Helena. *Um bispo contra todas as cercas: a vida e as causas de Pedro Casaldáliga*. Petrópolis: Vozes, 2020.

Recebido em 23/05/2024

Aceito em 12/08/2024

De luxo é lixo a lixo é luxo: A subversão do poema concreto de Augusto de Campos no conto de Marcelino Freire

From luxury is trash to trash is luxury: The subversion of the concrete poem by Augusto de Campos in the short story by Marcelino Freire

Gabriela Cristina Borborema Bozzo ¹

RESUMO: A subversão é inerente ao texto literário e, na sua leitura, dá-se pelo preenchimento de silêncios pelo leitor. Nosso *corpus*, por sua vez, é constituído por “Luxo”, de Augusto de Campos, e “Muribeca”, de Marcelino Freire. Desse modo, almejamos demonstrar a subversão realizada por Freire em relação a Campos. Por fim, a baliza teórica é constituída por Barthes, Kristeva, Jenny, Genette, irmãos Campos, Décio Pignatari, Cury e Alis.

ABSTRACT: Subversion is inherent to the literary text and, when read, it occurs through the reader filling in silences. Our corpus, in turn, consists of “Luxo”, by Augusto de Campos, and “Muribeca”, by Marcelino Freire. In this way, we aim to demonstrate the subversion carried out by Freire in relation to Campos. Finally, the theoretical framework is made up of Barthes, Kristeva, Jenny, Genette and Campos brothers, Décio Pignatari, Cury and Alis.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Leitura; Subversão; Augusto de Campos; Marcelino Freire.

KEYWORDS: Brazilian literature; Reading; Subversion; Augusto de Campos; Marcelino Freire.

1 Introdução

A literatura, subversiva em sua natureza, dá margem à criação de um leitor subversivo, que preenche os silêncios dessa produção literária de acordo com suas experiências – de vida e de leitura – prévias. Esses movimentos tornam a literatura

¹ Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/Unesp - Capes/Proex).

subversiva por escancarar processos invisíveis no cotidiano e a leitura subversiva por propagar a intimidade do leitor consigo, para que se torne capaz de compreender formas de preencher lacunas e, assim, tornar-se um leitor ativo, um cidadão reflexivo capaz de propor mudanças no seu entorno e na sociedade que o circunda.

Os textos que constituem nosso *corpus* são o poema brasileiro concreto “Luxo” (1965), de Augusto de Campos, e o conto brasileiro contemporâneo “Muribeca”, presente na coletânea *Angu de sangue* (2000), de Marcelino Freire. Acerca do primeiro texto que constitui o *corpus*, temos a imagem abaixo do poema concreto:

Figura 1 - Poema “Luxo”



Fonte: CAMPOS, Augusto. Luxo. In: MARICONI, I. (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Além da imagem acima, temos a produção audiovisual desse poema, realizada por Augusto de Campos, que também é responsável pela vocalização do vídeo. Já Cid Campos foi quem fez o tratamento vocal e a construção sonora². Desse modo, além do poema visual – concreto – temos a dimensão audiovisual envolvida na produção concreta de Augusto de Campos.

² Informações obtidas na descrição do vídeo em pauta, presente no canal do *Youtube* de Augusto de Campos (Cf. Referências).

“Muribeca”, por sua vez, traz a perspectiva de uma mulher que vive num lixão que será desativado pelo governo. A narradora demonstra seu desespero com a situação e, quanto mais ela adentra suas fabulações acerca dos motivos de o governo retirar os moradores do lixão pelo fato de a área ser de risco, maior o choque do leitor que estiver distante dessa realidade, como se pode observar no trecho a seguir:

O povo do governo deveria pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. A gente cata. A gente encontra. Até bilhete de loteria, lembro, teve gente que achou. Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, *descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor* (FREIRE, 2000, p. 24, grifo nosso).

O trecho grifado por nós demonstra não só a subversão do poema concreto supracitado, mas a ingenuidade da narradora para com o desmonte do lixão. Ainda sobre a parte do *corpus* de nosso estudo que é de autoria de Freire, convém destacar que *Angu de sangue* tem um projeto gráfico interessantíssimo, que faz parte da leitura. Nesse sentido, o projeto gráfico parece complementar a ideia que a coletânea apresenta de que a miséria no Brasil é visceralmente marcada pela violência de diferentes naturezas.

Nossa hipótese de pesquisa é de que Marcelino Freire propõe uma subversão do poema “Luxo”, de Augusto de Campos, em seu conto “Muribeca”. Almejamos, nesse sentido, demonstrar como Marcelino Freire realiza a leitura subversiva da mensagem do poema de Augusto de Campos – luxo é lixo – em “Muribeca”, seu conto, afirmando que, para aquelas pessoas na miséria, lixo é luxo. A subversão, nesse sentido, não se constrói de uma leitura literal e frívola dos textos em pauta, mas da crítica que cada um propõe: o poema concreto critica o consumo, que todo

luxo se torna lixo. O conto contemporâneo, por sua vez, critica a miséria brasileira que, no seu marco mais visceral da violência que a atravessa, faz as pessoas considerarem o lixo como luxo, uma vez que não têm outra fonte de subsistência a não ser os lixões, ou seja, local afastado da zona urbana onde se joga dejetos das cidades.

O aparato teórico, por sua vez, é composto por *Texto (teoria do)* (2004), de Roland Barthes; *A palavra, o diálogo e o romance* (2005), de Julia Kristeva; *A estratégia da forma* (1979), de Laurent Jenny; *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), de Gérard Genette; *Teoria da poesia concreta* (1975), dos irmãos Campos e Décio Pignatari; e *Marcelino Freire: Ação política pela palavra* (2016), de Maria Zilda Ferreira Cury e Gleidston Alis.

2 “Luxo”, de Augusto de Campos

Augusto de Campos é um poeta concreto (de expressivo impacto) e tradutor paulistano, nascido em 1931. O escritor é conhecido não só pelos seus poemas concretos como “Luxo”, “Poema Bomba”, “Cidade city citè”, mas suas versões audiovisuais realizadas por ele, muitas vezes em parceria com Cid Campos, seu filho, que é músico, compositor e produtor musical. Seu poema “Luxo”, primeiramente publicado em 1965, faz parte do movimento da poesia concreta brasileira, cujos principais expoentes são os irmãos Campos (Haroldo e Augusto) e Décio Pignatari. Juntos, publicaram, também em 1965, a primeira edição de *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos* (1950-1960), uma reunião de textos originalmente publicados em jornais e suplementos literários pelos referidos poetas.

Nesse volume, temos o texto “Poesia concreta”, de Augusto de Campos, no primeiro momento publicado no *Fórum*, em outubro de 1955. No texto, Augusto afirma:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. [...] eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é um termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS, 1975, p. 34, grifos do autor).

Desse modo, a origem e a manifestação formal da poesia concreta estão expostas no trecho acima. Contudo, almejamos, nesta seção do artigo, compreender não apenas a origem e a forma dessa manifestação poética, mas apresentar o contexto em que ela se manifesta no cenário histórico-literário brasileiro. Nesse sentido, no texto “Nova poesia: concreta”, primeiramente publicado na revista *ad – Arquitetura e Decoração* em novembro/dezembro de 1956, Décio Pignatari afirma:

Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra “flor” sem a flor. E desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Joyce, Cummings). A poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: “jarro” é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, [...] (PIGNATARI, 1975, p. 42).

Assim, de acordo com o que afirma Pignatari sobre o papel da poesia concreta no contexto pós-Revolução Industrial, essa poesia reafirma o poder do signo (palavra) como designador do objeto que ele nomeia em um contexto de

descolamento entre vocábulo e item por ele nomeado. A palavra, antes da poesia concreta, “atomizou-se”, isto é, reduziu-se ao átomo, à dimensão mínima, transformando-se em signo vazio. Quem a resgata dessa condição ineficaz é a poesia concreta, pois, em sua feitura, a palavra resgata a nomeação histórica do objeto por ela designado.

Completando nossa leitura do trecho de Pignatari supracitado, destaquemos o que afirma Augusto de Campos (1975, p. 44-45) em *Poesia concreta*, publicado, a priori, no mesmo veículo midiático em que fora lançado o texto de Décio Pignatari citado acima:

– longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.

[...]

– contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.

[...]

– POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

Os tópicos aqui transcritos do texto de Augusto reafirmam aspectos de nossa interpretação do excerto de Pignatari aqui elencado anteriormente. A poesia concreta se posiciona na realidade cotidiana absoluta, sem evasão e introspecção como, por exemplo, a poesia lírica pressupõe. Logo, a poesia concreta se faz presente como uma forma de *tensão*, como afirma Augusto no último tópico em caixa alta. Ela busca poetizar a experiência humana, mas de modo aberto, realista absoluto, tensionando a relação entre as palavras que, nela, remetem às coisas por elas designadas e o espaço-tempo em voga. O espaço pode ser interpretado como

uma referência provável ao aspecto da disposição das palavras no papel. O tempo, por sua vez, pode ser entendido como o tempo histórico em que essa poesia concreta se desenvolve. Em outras palavras, a época do descolamento entre palavra e objeto designado, como dito anteriormente, circunstância que a poesia concreta busca resolver por meio do resgate do elo entre vocábulo e objeto por ele nomeado.

Encerrando nossa discussão acerca do contexto do surgimento da poesia concreta, elencamos o texto “Olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos, publicado, em primeira instância, também na revista *ad – Arquitetura e Decoração*, como os dois últimos textos aqui elencados, em novembro/dezembro de 1956. Haroldo assim finaliza o texto:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da
linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores
de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma
dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.
a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa
contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q
o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda
comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc), quer como objeto de pura
fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades
análogo ao do objeto plástico
substitui o mágico, o místico e o “maudit” pelo ÚTIL
TENSÃO para um novo mundo de formas
VETOR
para
o
FUTURO

Sendo o próprio texto de Haroldo uma manifestação concreta, é interessante destacar alguns pontos por ele elencados acerca do poema e da poesia concretos. A questão da “presentificação” do poema concreto, isto é, da “apresentação direta do objeto” se relaciona com o projeto de resgate do vínculo entre o vocábulo e o

elemento por ele designado no contexto histórico citado por Décio Pignatari: pós-Revolução Industrial. Já a comunicação imediata relaciona-se com o aspecto já discutido da poesia concreta ser aberta e apresentar um realismo de modo absoluto.

Ainda, o trecho que finaliza a citação – e o texto de Haroldo – retoma a tensão já mencionada aqui, mas, nesse contexto, ela trata do “vetor para o futuro”, isto é, o aspecto transcendental dessa poesia concreta. Em outras palavras, ela segue sendo um vetor para o futuro no século XXI, porque as críticas que propõe ainda são latentes. A título de exemplo, a crítica tecida pelo poema concreto de Augusto de Campos que constitui parte de nosso *corpus*, “Luxo”, isto é, a ideia relativa ao consumo desenfreado e à obsolescência programada, como veremos adiante, ainda é muito atual. Logo, o poema concreto transcendeu o tempo em que foi publicado, sendo, ainda hoje, um “vetor para o futuro”.

3 “Muribeca”, de Marcelino Freire

Marcelino Freire, pernambucano natural de Sertânia, nascido em 1967, é um escritor brasileiro contemporâneo. A fim de contextualizar “Muribeca”, conto de *Angu de sangue*, segunda publicação de Freire, cuja primeira edição é de 2000, faremos uso parcial do texto “Marcelino Freire: ação política pela palavra” (2016), de Maria Zilda Ferreira Cury e Gleidston Alis.

A priori, o conto em pauta é o desabafo desesperado de uma moradora de um lixão em território brasileiro que teme ser removida do território insalubre e não ter onde viver e/ou como se alimentar, pois, para ela, o lixo é luxo, num movimento

crítico contrário ao da crítica tecida por Campos, em que o luxo é que é lixo. E por isso, falaremos em subversão.

Nesse contexto, convém destacar a discussão que os autores propõem acerca da confusão que vivemos hodiernamente, em sociedade, entre as esferas públicas e privadas:

[...] [vivemos em] uma sociedade cada vez mais impregnada do individualismo como valor que confunde os limites entre o público e o privado, de modo que interesses particulares ou de um determinado grupo social tomam o lugar do interesse comum. Dado que os interesses particulares são múltiplos e díspares, o espaço público é banalizado, encolhe-se, desvirtuado de sua natureza de expressão do bem comum (CURY; ALIS, 2016, p. 120).

Ainda, os autores mencionam que essa miscigenação entre público e privado chega na literatura brasileira contemporânea, citando o caso de Marcelino Freire:

Não é raro na literatura brasileira contemporânea textos que trazem à cena da escrita as contradições que envolvem e imiscuem as esferas pública e privada, especialmente na nossa sociedade atual. Marcelino Freire, com especial destaque para a escrita do conto, performatiza tais contradições com um estilo único e refinado uso da ironia (CURY; ALIS, 2016, p. 121).

Nesse sentido, “Muribeca” apresenta uma questão pública – moradores de lixões, locais insalubres, que, apesar de viver em condições miseráveis, têm medo de perder o “nada” que possuem quando o governo ameaça despejá-los, prometendo uma vida melhor que nem sempre lhes é garantida. Logo, numa voz particular, privada, que fala dos filhos, do marido, que convida o leitor para comer com sua família, a narradora-protagonista conduz, em seu discurso, um problema público-estrutural da sociedade brasileira.

A questão vivenciada, no conto, na esfera privada por essa narradora-protagonista e sua família é, na realidade, responsabilidade de todos nós, cidadãos brasileiros. Temos o direito ao voto nas eleições de representantes políticos e a possibilidade da cobrança político-social de que a Carta Magna seja cumprida, como os direitos humanos básicos à moradia e à alimentação, previstos no artigo 6º da Constituição Federal de 1988.

Retomando o artigo de Cury e Alis (2016, p. 126), os autores citam a ironia como recurso linguístico de Freire para tecer sua crítica no conto em pauta. Os autores finalizam a discussão de “Muribeca” com a reflexão a seguir:

A situação da personagem do conto acaba revelando que, para o sujeito marginalizado, sua posição diante do Estado é análoga à de um refugiado, ou seja, sem amparo do Poder Público, sem uma instância de reivindicação (CURY; ALIS, 2016, p. 127).

Tal como o refugiado, a narradora-protagonista teme que lhe tirem o que lhe é insalubre e perigoso, isto é, o lixo, e assim termina o conto: “Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste *paraíso*” (FREIRE, 2000, p. 25, grifo nosso).

4 Texto e intertexto

A priori, tratamos da noção de texto, antes de adentrar a intertextualidade. Nesse sentido, a ideia de texto da qual partimos é a barthesiana: “Todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc.” (BARTHES, 2004, p. 281). Desse modo, há um alargamento na noção de texto por nós utilizada, a fim de englobar o poema concreto, que se dá numa imagem (e não só no texto verbal), ou seja, numa prática pictórica.

A posteriori, no que tange à intertextualidade, apesar de nosso ponto de chegada ser a hipertextualidade de Genette, partimos de Kristeva e Jenny para fundamentar o conceito primário desse controverso vocábulo. Em “A palavra, o diálogo e o romance”, ensaio presente em *Introdução à semanálise* (2005), primeiramente publicado pela referida semioticista francesa em 1969, Kristeva cunha o termo intertextualidade partindo declaradamente de sua leitura de textos bakhtinianos. Assim, para Kristeva (2005, p. 68, grifo da autora): “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. Desse modo, Kristeva designa seu próprio vocábulo para a influência que as obras exercem umas nas outras. Sobre isso, é interessante pontuar o que afirma Jenny (1979, p. 5): “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida”. A leitura de Jenny sobre a intertextualidade nos é interessante, pois salienta, segundo nossa leitura, a importância da bagagem de leitura do leitor para a compreensão do texto literário que ele se engaja a ler.

Ainda sobre as relações entre textos, temos a hipertextualidade de Genette. O autor afirma, sobre esse tipo de transtextualidade (como ele chama a relação entre textos – e a subdivide em cinco tipos, entre eles a hipertextualidade), o seguinte trecho:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário (GENETTE, 2010, p. 18).

Destarte, as relações estabelecidas entre o hipotexto (prévio) e hipertexto (posterior) são nomeadas, pelo autor francês, de hipertextualidade. É desse tipo de transtextualidade que faremos uso em nosso estudo.

5 A subversão

Começando pelo dicionário, dos oito significados propostos pelo Houaiss presente na plataforma on-line UOL, destacamos a quinta definição proposta, que afirma que subversão consiste na “transformação ou destruição da ordem estabelecida”. Nesse sentido, a ordem estabelecida previamente é a noção de que luxo é lixo (poema concreto de Campos) e sua transformação é realizada por Freire quando a narradora-protagonista de “Muribeca” propõe que lixo é luxo, como veremos na próxima seção. Trata-se, portanto, de um significado adequado ao que entendemos como subversão.

Outro significado interessante que emprestamos de um artigo que aborda a subversão discursiva em um contexto distinto do literário, mas que nos serve bem, está transcrita a seguir: “Subverter significa afirmar uma direção, uma perspectiva, um sentido, enfim demarcar uma via permanente de construção de uma práxis política alternativa e capaz de engendrar uma transformação social” (HONORATO; SARAIVA; SILVA, 2017, p. 339).

Tal definição pode ser associada ao texto de Cury e Alis, que, desde o título, propõe a escrita de Freire como política, uma vez que, segundo nossa perspectiva a ser discutida na próxima seção do artigo, a subversão discursiva é realizada por ele. Ainda, a definição referenciada nesse parágrafo relaciona-se com nossa reflexão prévia acerca da necessidade de nós, enquanto cidadãos, agirmos frente à realidade

vivenciada pela narradora-protagonista de “Muribeca”, isto é, nossa afirmação prévia se relaciona à noção de gerar transformação social por meio da prática política realizada por nós, cidadãos votantes e capazes de exigir mudanças sociais concretas e o cumprimento dos Direitos Humanos previstos na Declaração Universal de 1948 e em nossa Constituição, quatro décadas depois.

6 O caso de Augusto de Campos e Marcelino Freire

O poema concreto “Luxo” (2001), de Augusto de Campos, primeiramente publicado em 1965, teve seu conhecimento entre os alunos do Ensino Básico e Superior brasileiro propagado após a versão audiovisual supracitada, realizada em parceria com Cid Campos. Ela é geralmente exibida quando se fala de poesia concreta no Ensino Médio e, também, na graduação em Letras.

No referido poema concreto, a palavra “LIXO”, em caixa alta, é construída pela palavra “LUXO”, também em caixa alta, repetida diversas vezes. Nesse sentido, vários escritos “LUXO” formam o grande “LIXO”. Já a versão audiovisual, citada previamente, conta com a repetição da palavra “luxo” e o poema bem de perto, que vai se afastando e, conforme a palavra “lixo” emerge, o som de “luxo” é mesclado com o de “lixo”, num caos sonoro que causa desconforto no espectador, até que só o vocábulo “lixo” prevaleça no som do vídeo, conforme a imagem do poema se afasta.

Inferimos que, nessa construção concreta e audiovisual, o poeta está tecendo uma crítica ao consumo desenfreado e à obsolescência programada, ou seja, à fabricação de produtos que são feitos para durarem pouco tempo, para que o consumidor seja induzido ao consumo em um curto período, num processo infundo e cíclico de consumo sem reflexão sobre esse ato desenfreado.

“Muribeca”, como dito, é um conto publicado em *Angu de sangue*, de Marcelino Freire. Como o conto é muito breve, vale transcrevê-lo na íntegra para melhor compreensão da defesa de nossa hipótese de pesquisa:

Lixo? *Lixo serve pra tudo*. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

É a vida da gente o lixo. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?

Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida? Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa?

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. A gente cata. A gente encontra. Até bilhete de loteria, lembro, teve gente que achou. *Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor*.

Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixo, quem é que vai levantar? Você, o governador? Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é num esgoto. Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?

Você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barato? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?

Os motoristas já conhecem a gente. Têm uns que até guardam com eles a melhor parte. É coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta – roupa nova, véu, grinalda. Minha filha já vestiu um vestido de noiva, até a aliança a gente encontrou aqui, num corpo. É. Vem parar muito bicho morto. Muito homem, muito criminoso. Agente já tá acostumado. Até o camburão da polícia deixa seu lixo aqui, depositado. Balas, revólver 38. A gente não tem medo, moço. A gente é só ficar calado.

Agora, o que deu na cabeça desse povo? A gente nunca deu trabalho. A gente não quer nada deles que não esteja aqui, rasgado, atirado. A gente não quer outra coisa senão esse lixo pra viver. Esse lixo para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho.

Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste *paraíso* (FREIRE, 2000, p. 23-25, grifo nosso).

No conto, também nos trechos grifados por nós, é possível notar a ingenuidade da narradora quanto aos motivos para o governo retirar os habitantes da área de risco, o silenciamento dos moradores do lixo e a glorificação do lixo, que, para muitos, não é nada, mas para essas pessoas em condição de miséria extrema, como a narradora, é tudo.

A priori, poder-se-ia dizer que há uma continuidade de sentidos da crítica tecida por Augusto no conto, em especial no primeiro parágrafo, isto é, a crítica ao consumismo desenfreado que faz com que até televisão apareça no lixo. Contudo, a violência que atravessa esses moradores do lixo se sobrepõe à crítica ao consumismo, tecendo a denúncia do silenciamento dessas pessoas totalmente marginalizadas da sociedade, além da violência que a miséria lhes garante: usar seringa do lixo, comer comida do lixo, considerar o lixo um luxo, um paraíso.

Retomando a hipertextualidade genettiana, o hipotexto (poema concreto) é subvertido pelo hipertexto (conto contemporâneo), mas não no sentido de desmantelá-lo, mas sim, de modificar o norte da crítica realizada. Enquanto o poema de Augusto busca criticar o consumo desenfreado e denunciar a obsolescência programada, aspectos que transformam o luxo em lixo – como as palavras “luxo” reunidas escrevem “lixo” –, o conto de Marcelino, por meio da narradora ingênua e marcada pela violência que atravessa a pobreza em nosso país, apresenta a crítica

de Augusto subvertida: o lixo, para essa narradora, é luxo, porque viver no lixão é o que lhe restou e é tudo que ela tem, é seu paraíso.

Nesse sentido, a subversão aqui proposta não é uma crítica de Marcelino ao poema de Augusto, mas um novo horizonte crítico relativo aos vocábulos lixo/luxo atribuído por Marcelino, que reelabora a crítica, norteador-a para uma causa mais visceral no contexto socioeconômico brasileiro. Ainda, é como se Marcelino denunciasse certo elitismo da crítica de Augusto, uma vez que esse último é tradutor, paulistano, erudito, pertencente a uma elite, enquanto Marcelino é nordestino e, portanto, marginalizado dentro do cenário socioeconômico, geográfico, linguístico e cultural brasileiro.

7 Considerações finais

Em suma, nosso estudo procurou demonstrar o intertexto entre o poema concreto “Luxo”, de Augusto de Campos, e o conto contemporâneo “Muribeca”, de Marcelino Freire, ambos brasileiros. A ideia é apreender como o hipertexto de Freire subverte o hipotexto de Campos, em termos genettianos, a fim de dar novos rumos à crítica tecida pelo campo semântico relativo aos vocábulos lixo/luxo.

Assim, o poema concreto tece, em nossa leitura, uma crítica ao consumo desenfreado e à obsolescência programada, enquanto o conto contemporâneo critica, por sua vez, a violência que atravessa a miséria em nosso país que, no conto, materializa-se na voz da narradora que mora no lixão. Nesse sentido, retomando o título de nosso estudo, a crítica vai de luxo é lixo (poema) para lixo é luxo (conto), ocorrendo, então, no conto, a subversão da crítica do poema, sem desmantelá-la,

mas sim, conferindo-lhe horizontes mais urgentes e viscerais na realidade brasileira hodierna.

Portanto, nossa hipótese de pesquisa pôde ser demonstrada, uma vez que a subversão que propomos não é um desmonte de Augusto por Marcelino, mas sim, um novo horizonte crítico, de maior urgência, que o autor nordestino atribui aos vocábulos lixo/luxo. A crítica ferrenha de Marcelino se faz mais visceral e gritante do que aquela tecida por Augusto nos anos 1960 com seu poema concreto, embora, num sentido global, elas se complementem e se inter-relacionem – o que seria inevitável, uma vez que o consumismo e o desperdício culminam na existência dos lixões que, por sua vez, leva à vivência de pessoas como a narradora de “Muribeca”.

Referências

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: *Inéditos vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. *Luxo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw&ab_channel=AugustodeCampos. Acesso em: 12 fev. 2024.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto. Luxo. In: MARICONI, I. (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALIS, Gleidston. Marcelino Freire: ação política pela palavra. In: *Veredas*: 25: jan./jun. 2016.

FREIRE, Marcelino. Muribeca. In: *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibeles Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HONORATO, Bruno Eduardo Freitas; SARAIVA, Luiz Alex Silva; SILVA, Everton Rodrigues da. A construção social da ordem e da subversão nos discursos da (e sobre a) população em situação de rua de Belo Horizonte. In: *Organizações em contexto*: 13 (26): jul./dez. 2017.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, L. *et al. Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semântica*. Trad. Maria Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UOL. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Recebido em 23/05/2024

Aceito em 13/02/2024

Arquitetura do acaso e utopia concreta na obra *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa

Architecture of randomness and the concrete utopia in the work *Teoria Geral do Esquecimento*, by José Eduardo Agualusa

Ana Paula Rodrigues da Silva¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo, a partir da observação das estratégias de construção do romance *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, iluminar as relações entre literatura e história, destacando as conexões entre a consciência do narrar, a importância da escrita e o papel da literatura como espaço de reflexão. Enfatizamos as transformações que marcam as vidas das personagens e os impactos na arquitetura do edifício onde mora a personagem central, relacionando essas mudanças àquelas que marcam a transformação de Luanda.

ABSTRACT: This article aims, based on the observation of the construction strategies of the novel *Teoria Geral do Esquecimento*, by José Eduardo Agualusa, to illuminate the relationships between literature and history, highlighting the connections between the consciousness of narrating, the importance of writing and the role of literature as a space for reflection. We emphasize the transformations that mark the lives of the characters and the impacts on the architecture of the building where the character lives, relating these changes to those that mark the transformation of Luanda.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura angolana; Memória; História; Utopia.

KEYWORDS: Angolan literature; Memory; History; Utopia.

○ Prédio dos Invejados, edifício residencial no centro da cidade de Luanda, foi construído como símbolo do colonialismo português. Edifício luxuoso e elegante,

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV/FFLCH/USP). Mestre pelo Programa de Literatura e Crítica Literária (PUC-SP) e membro do Grupo de Pesquisa "O Narrador e as fronteiras do relato", do referido programa. Atualmente, é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Fundação Instituto de Educação de Barueri, além de produtora de conteúdo digital para o Youtube no Canal Mundos Possíveis Literatura.

abrigava parte da elite local no início da década de 1970: colonos portugueses, funcionários públicos do alto escalão e investidores de diversas nacionalidades que enriqueciam com os negócios realizados na capital de Angola. Construído próximo a uma lagoa onde as populações locais realizavam cerimônias dedicadas à Kianda e as crianças brincavam entre o capim alto, o prédio insere a cidade nos novos tempos: átrio, estacionamento e outros edifícios tomam o lugar da lagoa.

É esse o cenário inicial construído pelo narrador de *Teoria geral do esquecimento*, romance de José Eduardo Agualusa, publicado em 2012. A partir da observação das estratégias de construção do edifício narrativo, o objetivo deste artigo é iluminar as relações entre a consciência do narrar, a importância da escrita e o papel da literatura como espaço de reflexão e de reconstrução do passado para que seja possível modificar trajetórias e propor futuros.

No romance aqui analisado, a jovem portuguesa Ludovica Fernandes Mano, chamada de Ludo, deixa a cidade de Aveiro em 1973, acompanhando a irmã Odete que se casa com um jovem e rico angolano negociador de diamantes, Orlando Pereira dos Santos. Sempre reclusa, a rotina muda pouco apesar da mudança de continente. Uma vez instalada no Prédio dos Invejados, Ludo evita sair do apartamento, assume as tarefas da casa, continua cozinhando pratos portugueses, ouvindo as rádios da metrópole e evitando qualquer contato com as pessoas ou as coisas da terra. Sua única companhia é o cachorro albino chamado Fantasma, presente do cunhado.

A história do Prédio dos Invejados vai mudando de rumo assim como a história de Ludo, ambas estreitamente ligadas às mudanças que vão acontecendo em Angola depois da Revolução dos Cravos em Portugal, em 1974. Com o avanço dos movimentos pela independência de Angola, a situação da família fica ameaçada.

Dentro do edifício, no luxuoso apartamento, começam a ser reproduzidas as contradições daquele momento:

Numa ensolarada manhã de abril, Odete veio do Liceu, para almoçar, excitada e assustada. Explodira uma confusão na metrópole. Orlando estava no Dundo. Chegou nessa noite. Fechou-se no quarto com a mulher. Ludo ouviu-os a discutir. Ela queria abandonar Angola o mais rápido possível: Os terroristas, querido, os terroristas... Terroristas? Não volte a usar essa palavra na minha casa. Orlando nunca gritava. Sussurrava num tom ríspido, o gume da voz encostando-se como uma navalha à garganta dos interlocutores: Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou angolano. Não sairei (AGUALUSA, 2012, p. 14).

A agitação da cidade interfere na dinâmica do edifício que alterna entre barulhentas festas de despedida, organizadas pelos colonos que, pressentindo a iminência do perigo, decidem deixar o país, e o silêncio dos apartamentos vazios já abandonados. Em novembro de 1975, dois dias antes da independência, Orlando finalmente decide partir. Porém, pouco antes da viagem, o casal desaparece misteriosamente. Sozinha, em uma terra onde tudo lhe é estranho, sem que ninguém saiba de sua existência, Ludo, tomada pelo medo, constrói uma parede que separa o seu apartamento no último andar do resto do edifício, separa-se do mundo, de um mundo do qual já não fazia parte. Esse movimento de reconfiguração da arquitetura do prédio, com a construção de uma parede que isola o apartamento e impede o acesso à unidade, será o primeiro de outros que se seguirão ao longo dos anos. Ludo realizará sozinha obras para captação de água da chuva e do jardim fará uma horta que proverá alimentos frescos.

Enquanto tramas paralelas acontecem, os anos passam e Ludo divide a solidão com um cão, um macaco arredo e os muitos livros da biblioteca do cunhado

que vão sendo lidos e relidos ao longo dos anos. Quando ler deixa de ser suficiente, Ludo passa a escrever diários:

Sinto medo do que está para além das janelas, do ar que entra às golfadas, e dos ruídos que traz. Receio os mosquitos, a miríade de insetos aos quais não sei dar nome. Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio.

Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio traz para dentro de casa, não compreendo o que dizem, nem sequer quando parecem falar português, porque este português que falam já não é o meu.

Até a luz me é estranha.

Um excesso de luz.

Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável.

Estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora (AGUALUSA, 2012, p. 31).

O medo das mudanças políticas que se avizinham afasta os moradores do edifício, e é o medo que paralisa Ludo e a impede de estabelecer relações com as outras pessoas. Essa “substância do medo” (AGUALUSA, 2012, p. 31) – medo de si mesma, dos outros, do desconhecido, do espaço aberto e desprotegido da cidade – impede-a de sair do apartamento e buscar ajuda ou procurar pela irmã desaparecida. Ludo exila-se do mundo e passa as próximas décadas como uma naufraga solitária em uma ilha deserta, criando modos de sobrevivência, assistindo à passagem do tempo e às mudanças no céu, sem, contudo, buscar formas de ser resgatada.

Ludo passa os dias buscando estratégias para sobreviver. E sobreviver para além do corpo, ou seja, é preciso sobreviver como ser humano, daí a necessidade da escrita. Ludo escreve para, ainda que estrangeira a tudo, reste humana. Para que, pela linguagem, insurja-se contra o desaparecimento e a morte:

Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia. Árvores, bichos, uma profusão de insetos partilhavam os seus sonhos comigo. Ali estávamos todos, sonhando em coro, como uma multidão, num quarto minúsculo, trocando ideias e cheiros e carícias. Lembro-me que fui uma aranha avançando contra a presa e a mosca presa na teia dessa aranha. Senti-me flores desabrochando ao sol, brisas carregando pólenes. Acordei e estava sozinha. Se, dormindo, sonhamos dormir, podemos, despertos, acordar dentro de uma realidade mais lúcida? (AGUALUSA, 2012, p. 33).

A escrita de Ludo relata e questiona, é pela escrita que a personagem questiona o mundo, o tempo e a si mesma. É na escrita que Ludo questiona o absurdo de sua realidade e da realidade impossível de ser compreendida da cidade à sua volta. Em sua escrita, há a possibilidade de uma “realidade mais lúcida” que não se dá apenas no sonho noturno, mas que talvez seja possível como sonho diurno, como mudança possível na realidade de Ludo. Mudança ainda muito distante para a personagem, mas que tem início no processo de elaboração de suas reflexões e tomada de consciência do lugar que ocupa no mundo.

Depois de mais de duas décadas isolada em seu apartamento, Ludo é já uma senhora com dificuldades para enxergar o que escreve e consciente de que não é mais a mulher que saiu de Portugal deixando um passado traumático a todo custo evitado. A certeza de que ninguém a espera e de que o mundo que conhecia não existe mais a mantém aprisionada em si mesma. A decadência física de Ludo acompanha as transformações pelas quais o prédio vai passando: de luxuoso edifício colonial, torna-se um abandonado prédio fantasma sem água ou energia elétrica. A degradação do edifício, contudo, não impede que da ruína surja uma nova função social e os apartamentos passem a ser ocupados por novos habitantes recém-chegados à cidade, vindos dos musseques e do interior, sem experiência urbana, trazendo consigo seus hábitos, o perfume de sua culinária e seus animais de criação.

Ludo observa as mudanças de sua janela, espreita a vida que acontece do lado de fora, interferindo algumas vezes, ainda que involuntariamente. Mas os vizinhos não se dão conta da moradora secreta escondida atrás da parede de tijolos no último andar.

Muitos acontecimentos importantes na história de Angola são encenados ao longo da narrativa, atrelando as vidas individuais das personagens às transformações coletivas, como se pode constatar nas passagens em que Ludo observa a cidade por trás das cortinas e vê as “balas tracejantes” que “riscavam o céu” e as “explosões” que “sacudiam as vidraças” na noite da independência, ou quando observa as “carrinhas de caixa aberta transportando soldados” cubanos. Outro exemplo é o momento em que Jeremias Carrasco acompanha pelo rádio:

[...] a difícil progressão das tropas governamentais, apoiadas por cubanos, contra a improvisada e volátil aliança entre a UNITA, a FNLA, o exército sul-africano e mercenários portugueses, ingleses e norte-americanos (AGUALUSA, 2012, p. 47).

Em seu diário, a 27 de maio de 1977, Ludo escreve: “Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres” (2012, p. 52). O episódio refere-se às manifestações ocorridas em Luanda a favor de Nito Alves, então ministro da Administração Interna e membro do MPLA, e que dão início ao que ficou conhecido como movimento fracionista. Os acontecimentos desse dia serão narrados a partir dos impactos do evento nas vidas de diferentes personagens, como o jovem conhecido como Pequeno Soba, que estava preso acusado de conjura contra o governo de Agostinho Neto

Na manhã de 27 de maio de 1977, despertou-o um brutal estrondo. Tiros. Um desconhecido abriu-lhe a porta da cela e gritou-lhe que, se quisesse,

podia sair. Um grupo de revoltosos ocupara a cadeia. O rapaz atravessou o tumulto com a placidez de um fantasma, sentindo-se muito mais inexistente do que quando vagueava pela cidade disfarçado de maluco (AGUALUSA, 2012, p. 57).

Outra vida impactada pelos incidentes de 27 de maio é a do músico e sonoplasta da Rádio Nacional conhecido como Papy Bolingô. Ao chegar em seu apartamento, que é vizinho de Ludo no Prédio dos Invejados, Papy Bolingô esconde Pequeno Soba após a fuga da cadeia e acompanha pelo rádio o pronunciamento oficial:

Uma voz irada vociferava na rádio:
É preciso encontrá-los, amarrá-los e fuzilá-los!
O homem do sorriso resplandecente abanou a cabeça:
Não foi para isto que fizemos a Independência. Não para que os angolanos se matassem uns aos outros como cães raivosos (AGUALUSA, 2012, p. 58)

Dois anos depois, em 1979, a morte de Agostinho Neto também interfere nas condições materiais da vida das personagens, permitindo que Pequeno Soba deixe o esconderijo:

Após a morte do primeiro presidente, o regime ensaiou uma tímida abertura. Os presos políticos, não ligados à oposição armada, foram libertados. Alguns receberam convites para ocupar posições no aparelho do Estado. Ao sair para as ruas da capital, entre assustado e curioso, Pequeno Soba descobriu que quase toda a gente o julgava morto (AGUALUSA, 2012, p. 70-71).

O tempo passa, e os fatos históricos que marcam essa passagem são inscritos na narrativa marcando também as transformações pelas quais passam o edifício e Ludo:

Entretanto, rolaram anos. Caíram muros. Veio a paz, realizaram-se eleições, a guerra regressou. O sistema socialista foi desmantelado, pelas mesmas pessoas que o haviam erguido, e o capitalismo ressurgiu das cinzas, mais feroz do que nunca (AGUALUSA, 2012, p. 71).

Já idosa, desnutrida e quase cega, Ludo depara-se com a presença de alguém em sua ilha deserta. A presença do outro, materializada não em uma pegada na areia, mas em um pão sobre a mesa da cozinha, desperta em Ludo memórias distantes que unem o passado ao presente ameaçador e às possibilidades de um futuro que parecia não existir. Ludo observa a existência de alguém diferente de si que invade o seu pequeno mundo. Esse outro revela-se um menino órfão que vive de pequenos assaltos nas ruas de uma Luanda que cresceu e se transformou nas primeiras décadas pós-independência.

Na literatura angolana, a cidade de Luanda, desde pelo menos *Ngá Mutúri* (1882) de Alfredo Troni, conforme aponta Inocência Mata (2006, p. 55), é um espaço de confronto entre diferentes realidades: a urbanidade dos costumes e “realidades brancas”, por um lado, e, de outro, a resistência das “realidades negras” de uma cultura original que “conquista” os símbolos da cultura imposta. Na segunda metade do século XX, o mito de Luanda, conforme análise de Laura Cavalcante Padilha (2011, p. 73), “surge como um mito reintegrador, no sentido em que a cidade se reinstaura na cena simbólica como a metáfora da própria angolanidade perdida, quase sempre representada pelo mito da infância”. Na obra de Agualusa, a cidade de Luanda e o Prédio dos invejados serão palco desse jogo de resistências e transformações, contradições que se materializam na arquitetura e na vida de seus habitantes, também daqueles que partem da capital e ainda daquele que chegam trazendo novos elementos para essa mistura.

A infância invade o refúgio de Ludo em um momento que a idosa passa por uma grande fragilidade após uma queda que lhe quebra o fêmur. Acessando o apartamento por meio de andaimes na lateral do prédio, na tentativa de um furto, o menino Sabalu se depara com a velha senhora e a partir desse encontro ambos têm suas trajetórias modificadas. A infância e a velhice se encontram, bem como aquilo que simbolizam: a ingenuidade e a sabedoria, a coragem e o medo, o novo e o velho. Mas como tudo da obra de Agualusa, esse encontro se dá por contradições e inversões que desautomatizam a leitura dos símbolos.

Na narrativa de Agualusa, a mulher branca portuguesa só consegue romper o exílio autoimposto e retomar o contato com o mundo a partir de seu encontro com o menino negro e órfão que se torna seus olhos e a ligação possível com a cidade a qual nunca pertenceu, mas que agora, por meio das histórias que o menino lhe conta, torna-se sua terra. É nesse encontro com o outro, com o menino Sabalu, que Ludo reencontra a possibilidade de tornar-se outra, de fazer as pazes com o passado, com seus mortos e, assim, escrever uma história de si inscrita no presente e sem medo do futuro.

Com o avanço da idade e a situação de miséria em que vive, Ludo vai perdendo a visão, deixando de poder ler, mas a possibilidade de conhecer o outro e de acessar outras realidades lhe será devolvida pelo encontro com Sabalu:

Tens muitos livros, tu.
Muitos livros? Sim, tive muitos livros. Agora são poucos.
Nunca vi tantos.
Sabes ler?
Arrumo mal as letras. Só estudei a primeira classe.
Queres que te ensine? Ensino-te a ler e depois tu lês para mim (AGUALUSA, 2012, p. 103).

Sabalu e Ludo transformam-se: Ludo ensina o menino a ler as páginas dos livros e Sabalu ajuda a velha senhora a abrir a porta para fora de si mesma, para fora do apartamento, para o contato com os outros, com a cidade, com o mundo.

É no processo de compreensão da existência do outro, da tomada de conhecimento do mundo do outro e das possibilidades que esse outro engendra, que Ludo passa a construir ou reconstruir sua história. Nesse processo, a escrita e a leitura terão papel importante não apenas no desenvolvimento da intriga, mas, principalmente, como fator humanizador das personagens, visto que o contato com a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1995, p. 176). Nos escritos de Ludo, podemos observar a crescente consciência da personagem sobre a passagem do tempo, sobre as mudanças e sobre o poder da escrita de registrar e fazer viver mesmo aqueles dos quais ninguém se lembra:

A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que tropece nas letras, enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras. Erro ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito.

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. Dou-me conta de que eu transformei o apartamento inteiro num grande livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz (AGUALUSA, 2012, p. 77-78).

Já no final do romance, Ludo reflete: “Escrevo tateando letras. Experiência curiosa, pois não posso ler o que escrevi. Portanto, não escrevo para mim. Para quem escrevo?” (AGUALUSA, 2012, p. 169). A consciência da escrita como processo de construção de si mesma e espaço privilegiado de manutenção de sua história pode ser constatada na resposta da própria personagem: “Escrevo para quem fui. Talvez aquela que deixei um dia persista ainda, em pé e parada e fúnebre, num desvão do tempo – numa curva, numa encruzilhada – e de alguma forma misteriosa

consiga ler as linhas que aqui vou traçando, sem as ver” (AGUALUSA, 2012, p. 169). Sob esse aspecto, cabe a citação de Lejeune, em *O pacto autobiográfico*: “Todo homem traz em si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa de sua vida” (LEJEUNE, 2008, p. 67). Ludo não mantém a prática do diário como um gênero literário, mas como possibilidade de, pela via da escritura, construir uma identidade, dar forma ao mundo e estar no mundo. Ainda que relegada à margem da sociedade, na escrita diarística a personagem encontra a possibilidade de inscrever a si mesma no mundo, “adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica”, como lembra Daniel Silva Moreira no artigo “O diário, um gênero da margem” publicado em 2019 e no qual o pesquisador afirma:

No diário, o diarista encontra um ambiente em que cessam todas as regras exteriores e, assim, ele não está mais em desvantagem perante leis ou padrões criados à sua revelia, não há mais assuntos e comportamentos proibidos ou questionáveis. Na verdade, como detentor de todo o poder em seu mundo de papel, ele é livre para criar novas regras que lhe sejam adequadas, que lhe permitam criar e se exprimir do modo exato que deseja, ainda que observe e mantenha, talvez até inconscientemente, algumas normas existentes (MOREIRA, 2019).

O caráter transgressor do diário permite ainda que o sujeito, por meio da escritura, subverta-se e se coloque em questão. Nesse sentido, devem ser observadas as afirmações de Leyla Perrone-Moisés (2005), a partir das proposições de Barthes e Kristeva, em *Texto, crítica, escritura*: “a escritura não determina (nem revela) um ser próprio, mas produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação”, um sujeito em processo.

A escrita do diário, como manifestação discursiva, é também fruto do isolamento da personagem. A personagem autora do diário sente-se em

descompasso em relação ao tempo e ao espaço que ocupa, por isso busca uma espécie de exílio interno, ou insílio, como define Nazir Ahmed Can (2020). Para o pesquisador, o termo *insílio*, de origem espanhola, pode ser usado para referir-se a esse sentimento de ser estrangeiro em seu próprio país, ou de não pertencer ao seu tempo-espaço. Assim, “exilados internos são todas estas pessoas ensombradas pela precariedade” (CAN, 2020, p. 54). E uma das características da estética do insílio é a vontade de refugiar-se no desterro e no destempo, ou como escreve Ludo, no entrelugar de uma curva ou encruzilhada, “num desvão do tempo”.

Na obra de Agualusa, Ludo constrói muros reais para isolar-se do mundo, do tempo e do espaço aos quais não se sente pertencente, mas é o medo de sair de si mesma que a paralisa. A autorreclusão (insílio) é encenada nos dez cadernos, diários posteriores, textos e desenhos a carvão nas paredes (diários, poemas e reflexões) que servem de base para a escrita do romance.

Teoria geral do esquecimento (2012) começa com uma “Nota prévia” que adverte o leitor para a veracidade da história ali contida, uma vez que todo o material deixado por Ludo foi fundamental para a composição do livro que se apresenta:

Ludovida Fernandes Mano faleceu em Luanda, na clínica Sagrada Esperança, às primeiras horas do dia 5 de outubro de 2010. Contava 85 anos. Sabalu Estevão Capitongo ofereceu-me cópias de dez cadernos nos quais Ludo foi escrevendo o seu diário, durante os primeiros anos dos 28 em que se manteve enclausurada. Tive igualmente acesso aos diários posteriores ao seu resgate e ainda a uma vasta coleção de fotografias, da autoria do artista plástico Sacramento Neteo (Sakro), sobre os textos e desenhos a carvão de Ludo nas paredes do apartamento. Os diários, poemas e reflexões de Ludo ajudaram-me a reconstruir o drama que viveu. Ajudaram-me, creio, a compreendê-la. Nas páginas seguintes aproveito muito dos testemunhos dela (AGUALUSA, 2012, p. 9).

Assim, a escrita ancora-se na própria escrita para a criação de realidades possíveis. A estratégia utilizada pelo narrador de atribuir a história que vai narrar a fatos acontecidos no passado e que chegam a ele de forma accidental, em geral, era utilizada para atestar certa credibilidade às narrativas dos séculos XVIII e XIX e, de certa maneira, isentar o narrador de responsabilidade, visto que ele é apenas o transmissor de uma história ouvida ou lida em manuscritos. No caso do nosso narrador, ao mencionar que aproveitou “muitos dos testemunhos dela”, fica claro o caráter ficcional da narrativa que, mesmo tendo como ponto de partida uma suposta realidade específica, borra as fronteiras entre o real e o ficcional.

A realidade histórica está presente na guerra de independência, na Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), na guerra civil, no prédio do Kinaxixe, na cidade de Luanda. Mas esse real não é só contexto ou pano de fundo para a narrativa de Ludo, esse real é o ponto de partida para a reflexão sobre o passado e o modo como esse passado foi fixado pela história oficial. Lourenço do Rosário, em artigo intitulado “O lugar da literatura como veículo de valores culturais africanos – o caso de Moçambique” discute o papel da literatura em meio às turbulências e dualidades que caracterizam as identidades africanas e seus contatos com diversas matrizes. O pesquisador enfatiza a capacidade da literatura de descrever e discutir a realidade e, a partir daí, prever a sua evolução e síntese: “Tratando-se de textos literários, naturalmente não refletem com fidelidade o que na realidade se passa, mas tomam da realidade elementos suficientes para discuti-lo, segundo uma perspectiva profética” (ROSÁRIO, 2012, p. 147), por que não dizer, utópica.

Investigando as relações entre história e literatura na obra de Pepetela, Inocência Mata (2006) destaca o uso das metaficções historiográficas como estratégia de revisitação do passado que propõe uma “reflexão sobre a própria

condição presente do país e sua projecção futura” (MATA, 2006, p. 58). Tal estratégia adotada por Pepetela em grande parte de suas obras é também uma constante na produção literária de José Eduardo Agualusa, tornando os seus romances lugares “em que se operam as contradições do colonial e do pós-colonial, ora em sinergia, ora em competição” (MATA, 2006, p. 66). Retomando as proposições do intelectual ganense Kwame A. Appiah, Inocência Mata refere-se à narrativa histórica atual como caracterizada “por um multiperspectivismo, uma disparidade de focalização, na intenção de apresentar uma visão plural da história, vários olhares sobre a mesma realidade, acontecimento ou universo, porque se propõe à ‘rejeição do consenso dominante’” (MATA, 2006, p. 60).

Nesse sentido, o romance de Agualusa apresenta muitas histórias paralelas que parecem não estar relacionadas à personagem principal, inclusive histórias que beiram o insólito como o desaparecimento misterioso de um avião. Mas ao nos aproximarmos do final, o narrador vai desvendando a “sutil arquitetura do acaso” (AGUALUSA, 2012, p. 69), que une todas as narrativas, construindo um mosaico do passado de Ludo e de Angola, trazendo à tona acontecimentos e pessoas há muito esquecidos, colocando frente a frente figuras separadas pelo tempo e pela História: Magno Moreira Monte, um ex-membro do MPLA tentando esquecer os abusos cometidos pelo partido que se estabeleceu no poder após a independência; Jeremias Carrasco, um ex-policia da Pide tentando corrigir os erros do passado; Pequeno Soba e Nasser Evangelista, dois fracionistas sobreviventes da tortura e da prisão. Todos têm seus destinos ligados pela escrita e o encontro acontece na entrada do apartamento de Ludo. Um lugar que durante décadas não recebeu nenhuma visita, de súbito torna-se palco de enfrentamentos há muito tempo adiados. Nesse palco, as verdades podem, enfim, ser olhadas a partir de muitos olhos.

Cada um dos atores desse ato final enfrentou o passado de uma maneira, ou busca enfrentar. Ludo passou a vida tentando silenciar a violência sexual sofrida na juventude, o abandono da filha, o desprezo do pai. Fechou-se em silêncios, apartou-se do mundo. Jeremias mudou de vida, de nome, de família. Fisicamente silenciado pelas sequelas de um tiro no rosto, o ex-policial da Pide nunca aceitou esquecer o passado e o traz à tona na escrita reveladora de seus crimes:

António lia com dificuldade. Talvez pela escassez de luz, talvez porque não estivesse habituado a ler, talvez porque lhe custasse acreditar no que ia lendo. Quando terminou, ergueu para o pai uns olhos assombrados. O velho tinha-se encostado à parede. Respirava com dificuldade. Tirou o caderno das mãos de António e voltou a escrever. Ludo ergueu a mão, num gesto vago, agoniada, tentando impedi-lo:

Não se atormente mais. Os erros nos corrigem. Talvez seja necessário esquecer. Devíamos praticar o esquecimento.

Jeremias abanou a cabeça, irritado. Rabiscou mais umas palavras no pequeno caderno. Entregou-o ao filho:

O pai não quer esquecer. Esquecer é morrer, diz ele. Esquecer é uma rendição (AGUALUSA, 2012, p. 163).

Pequeno Soba e Nasser Evangelista, presos e torturados pelo detetive Monte, ex-agente do regime, por agirem “contra a revolução” são acometidos pelo trauma e reagem com violência:

Nasser Evangelista não o ouviu. Escutava os próprios gritos, um quarto de século antes, numa cela estreita, a cheirar a merda e mijo. Escutava os gritos de uma mulher que nunca chegou a ver, vindos de uma idêntica escuridão. Gritos e o ladrar de cães. Atrás dele tudo gritava. Tudo ladrava. Avançou dois passos e empurrou a lâmina de encontro ao peito de Monte (AGUALUSA, 2012, p. 140-141).

O agente Monte, perseguido pelo peso de seus atos quando defendendo o partido após a independência, muda de profissão, mas “vivia no terror de que nunca o esquecessem” (AGUALUSA, 2012, p. 142). Quando confrontado com aqueles que

torturou 25 anos antes, repete ainda o antigo lema: “Calma, calma, o que passou, passou. Somos todos angolanos” (2012, p. 140) e foge para a rua, buscando, mais uma vez, o apagamento do passado.

Os diários de Ludo, as anotações erráticas de Jeremias Carrasco, a mensagem de amor presa a um pombo-correio, as cartas, os arquivos do jornal, as pesquisas do jornalista Daniel Benchimol, todos esses recursos de escrita concorrem para a estruturação do romance e funcionam como os fios que unem todas as narrativas, todos os destinos, materializando as contradições históricas e temporais em uma arquitetura narrativa complexa que engendra acaso, escolhas individuais, verdade, memória e esquecimento como as faces de um prisma, ou as muitas vigas que sustentam um edifício.

Nos processos de construção das novas nações africanas após as independências, vários projetos de apagamento do passado e das memórias (individuais e coletivas) foram colocados em prática. Tais processos foram antecidos por outros que, durante o regime colonial, também impuseram narrativas que desconsideravam os valores e experiências das populações locais. O desprezo pela lagoa dedicada à Kianda, o luxuoso prédio símbolo da colonização, as ruínas tomadas pelos excluídos, a reestruturação do edifício transitando para uma nova etapa do capitalismo sob o comando de Pequeno Soba e visando os “novos tempos”, cada fase da vida do Prédio dos Invejados guarda uma disputa não só por território material, mas também simbólico. Essa disputa de memórias, como elabora Michael Pollak (1989), traz à tona memórias subterrâneas, silêncios e resistências que se impõem “ao excesso de discursos oficiais” (POLLACK, 1989, p. 5). Nesse sentido, para além dos discursos oficiais sobre o colonialismo e a construção da nova Angola independente, as personagens de Agualusa encenam as vozes que foram excluídas dos documentos históricos de construção da nação. Cada uma dessas

vozes dissonantes, inclusive entre si, problematiza aspectos que foram silenciados ao longo das últimas décadas no difícil processo de negociação entre lembrar e esquecer, entre narrar e omitir.

Ludo, ainda que nas piores condições materiais e emocionais, decide narrar, decide escrever sua história, inscrever sua voz nas paredes do apartamento:

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

Poupo na comida, na água, no fogo e nos adjetivos (AGUALUSA, 2012, p. 65).

Ao elaborar suas memórias, seus pensamentos e sentimentos por meio da escrita, a personagem vai tomando consciência de si mesma, passa da forma narrativa diarística para os versos sucintos, poupa nos adjetivos, contudo não abandona a poesia. Ao ouvir as histórias contadas por Sabalu, Ludo entra em contato com a vida do lado de fora do apartamento, uma vida estranha que a amedronta, mas que é, em última instância, a vida, a vida a ser vivida. Quando os andaimes laterais que Sabalu usava para entrar e sair do apartamento são retirados, as personagens são defrontadas com a urgência de vida. E essa vida que ainda não é, mas que se antecipa como esperança, leva Sabalu e Ludo à tomada de decisão:

Afinal, como é que entraste aqui?
Não entrei. Sempre vivi nesta casa.
O garoto olhou-a perplexo. Ludo capitulou. Levou-o à porta de entrada.
Abriu-a e mostrou-lhe a parede que ela mesma erguera, trinta anos antes,
separando o apartamento do resto do edifício:
Do outro lado dessa parede fica o mundo.
Posso partir a parede?
Podes, mas eu tenho medo. Tenho muito medo.
Não tenhas medo, avó. Eu te protejo (AGUALUSA, 2012, p. 104).

O gesto de Ludo de romper com o cotidiano e aceitar a existência do outro, de Sabalu, como potência de outra forma de viver, a despeito dos muitos medos que sente, transforma a consciência crítica exercitada por anos de escrita em gesto concreto de transformação. A utopia de uma “realidade mais lúcida” sonhada diurnamente antecipava um futuro, como proposto por Ernest Bloch e seu conceito de princípio esperança, que agora é concretizado na abertura da porta e na derrubada da parede que a separa do mundo. Nas palavras de Benjamin Abdala Junior (2003), o princípio esperança:

[...] afirma-se como uma forma de utopismo ontológico onde o homem, ativo e inquieto, sente-se desejoso de aperfeiçoamentos futuros. Consciente das carências atuais, ele sonha com suas resoluções no futuro que começa a se abrir, como ruptura do presente (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 39).

O medo, para o autor de *O princípio esperança*, quando “não impulsiona a trazer o futuro para o presente, é o medo que mata a utopia e se contrapõe à esperança, é o medo do diferente” (GUADAGNIN, 2016, p. 536). Para Ernest Bloch:

[...] para aqueles que não conseguem achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança. O medo se apresenta como máscara subjetivista e o niilismo, como máscara objetivista do fenômeno da crise: fenômeno suportado, mas não compreendido; lamentado, mas não removido. [...] A falta de esperança é, ela mesma, absolutamente insuportável para as necessidades humanas. [...] A esperança sabedora e concreta, portanto, é a que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidades à irrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, ambas brotam do não à carência (apud GUADAGNIN, 2016, p. 535-536).

Ludo e Sabalu não aceitam o mundo de carência e precariedade em que vivem, esperam ativamente por esse outro mundo em que suas carências materiais

e emocionais sejam supridas e, a marretadas, desconstroem suas realidades para construir outras:

Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo. Saio à rua e as quitadeiras cumprimentam-me. Riem-se para mim, como parentes próximas.

As crianças brincam comigo, dão-me a mão. Não sei se por eu ser muito velha, se por eu ser tão criança quanto elas (AGUALUSA, 2012, p. 104).

O prédio no largo do Kinaxixe retorna à elegância do tempo do colono, mas agora governado por outras mãos. A lagoa de Kianda não se dá por vencida e insiste em minar uma água escura que insidiosamente se faz presente no largo. O apartamento de Ludo é restaurado e passa a abrigar a família composta pela velha senhora e seu neto Sabalu. Presente, passado e futuro encontram-se no edifício, os tempos encontram-se e olham-se nos olhos. É no Prédio dos Invejados, construção análoga a tantas outras no centro de Luanda, que a vida encontra a morte, que a cidade e o país encontram seus habitantes. É no encontro de Ludo e Sabalu que uma vida nova começa. É nos encontros que a esperança se instala.

Lembrar e esquecer, narrar e silenciar, permanecer e mudar são categorias cujas fronteiras nem sempre podem ser definidas. No romance aqui analisado, a multiplicidade de vozes incorporadas à narrativa por meio da escrita possibilita que diferentes visões do passado, experiências e personagens excluídas da história oficial possam encontrar lugar de existência e resistência na escritura. A narrativa de Agualusa questiona a natureza da realidade e da invenção, questiona a capacidade e a necessidade da lembrança e do esquecimento. Sem negar ou equacionar as contradições históricas e humanas fundadas na realidade, o romance se inscreve no campo da utopia concreta com uma escritura que dá voz e vez a mulheres, crianças, loucos, ex-presos políticos, ex-combatentes. São as vozes dos mortos, dos

desaparecidos, da memória, do passado, da tradição, da oralidade, do outro e do futuro que se encontram na narrativa da nação e são ressignificadas esteticamente.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e forma de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

GUADAGNIN, Renata. (Des)esperar a palavra: a utopia da escrita, o ainda-não da linguagem. In: SOUZA, Ricardo Timm; RODRIGUES, Ubiratane de Moraes (orgs.) *Ernst Bloch: utopias concretas e suas interfaces*: vol. 2. Porto Alegre, RS: Fi, 2016. Disponível em <https://www.editorafi.org/074ricardotimm> . Acesso em: 29 mar. 2024.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MATA, Inocência. *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angola*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

MOREIRA, Daniel da Silva. Diário, um gênero da margem. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39: 89-98, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353> . Acesso em: 29 mar. 2024.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 3-15, 1989.

ROSARIO, Lourenço. O lugar da literatura como veículo de valores culturais africanos: o caso de Moçambique. In: FONSECA; CURY (orgs.) *África, dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012.

VIEIRA, Antonio Rufino. Princípio esperança e a ética material de vida. *Revista Reflexão*, Campinas: 32 (92): 59-72, jul./dez. 2007. Disponível em <https://periodicos.puc-campinas.edu.br>. Acesso em: 29 mar. 2024.

Recebido em 15/05/2024

Aceito em 05/07/2024

Gênesis do homem moçambicano nos contos de João Dias e Luís Bernardo Honwana

The genesis of the Mozambican man in the short stories of João Dias and Luís Bernardo Honwana

Letícia Maria dos Santos Neves¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar a forma como os contos de João Dias e de Luís Bernardo Honwana dialogam com os movimentos revolucionários africanos no século XX. A partir da análise de dois contos, *Gênesis* e *As Mãos dos Pretos*, busca-se compreender como se articulam as estruturas coloniais e a resposta dos intelectuais moçambicanos ao apagamento histórico e cultural imposto pelo governo colonial português.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze how the short stories of João Dias and Luís Bernardo Honwana dialogue with African revolutionary movements in the 20th century. By analyzing two short stories, *Gênesis* and *As Mãos dos Pretos*, we seek to understand how colonial structures are articulated and how Mozambican intellectuals respond to the historical and cultural erasure imposed by the Portuguese colonial government.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura moçambicana; Colonialismo; Movimentos revolucionários; Conto moçambicano; Racismo.

KEYWORDS: Mozambican literature; Colonialism; Revolutionary movements; Mozambican short story; Racism.

1 O princípio de Moçambique

A perspectiva eurocêntrica e imperialista da história, durante um longo período, fez crer que o continente africano fosse privo de cultura, desenvolvimento

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Contato: leticia.maria.neves@usp.br

e intelectualidade. Contudo, em toda a África, antes da chegada dos primeiros europeus, existiam sociedades estruturadas, domínio do ferro e de outros metais e comércio estabelecido com outros povos vindos do Oriente Médio e da Ásia. Conforme o livro de Muryatan S. Barbosa, *Razão Africana* (2020), a história filosófica e intelectual da África é das mais antigas do mundo e é necessário superar a ideia de que no continente africano se produzam apenas cultura popular e ancestral.

Embora os portugueses tenham chegado ao território conhecido hoje como Moçambique em 1498, foi apenas no século XIX que a colonização efetiva começou. Durante os primeiros séculos, a principal atividade comercial entre os povos nativos e os europeus foi o tráfico de escravos, que terminou oficialmente no século XIX com a sua abolição. Até aquele momento, eram poucos os portugueses que habitavam o território “descoberto”, mas o interesse de tantas nações por essas terras acabou constituindo uma das razões que precipitou a realização da Conferência de Berlim. Dessa forma, o continente africano foi dividido entre as nações europeias interessadas por esfera de influência. Portugal, então, sentiu a necessidade de intensificar o domínio que, naquele momento, também requeriam os ingleses.

Ademais, o que atraía os europeus era muito mais do que a ideia de expandir os seus impérios. Muitos daqueles territórios ofereciam terras férteis, variedade mineral e vegetal, abundante mão de obra e rotas estratégicas de comércio. No entanto, Henri Brunschwig (2019) afirma sobre essa divisão:

Não há nenhuma dúvida de que a África negra jamais tenha sido considerada, nessas negociações, como um interlocutor válido: a partilha da África era exclusivamente iniciativa das potências europeias. Seu objetivo, uma vez que agissem com a boa consciência de ocidentais, seria de não respeitar essa África moribunda, destinada a sucumbir sob o embate das técnicas modernas, mas de precipitar seu fim para levar às populações “primitivas” os benefícios da civilização (BRUNSCHWIG, 2019, p. 59).

Realmente, o que seguiu à Conferência foram missões civilizatórias que envolveram a Igreja, e o exército e a superioridade tecnológica e bélica dos países europeus foram fatais para as populações negras africanas. No entanto, é importante salientar que esse processo envolveu diversos focos de resistência das populações nativas de norte a sul do território, diferentemente da ideia eurocêntrica que se difundiu de que as conquistas territoriais teriam sido facilmente realizadas. No caso específico de Moçambique, um acontecimento significativo que marcou a vitória dos portugueses sobre os nativos moçambicanos foi a derrota e captura de Ngungunhana, imperador do Reino de Gaza, em 1895. Esse evento representou um marco simbólico da dominação colonial portuguesa na região, reforçando o controle exercido sobre as populações locais. Além disso, tornou-se um tema recorrente na literatura moçambicana, presente na poesia de Rui de Noronha e no romance *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa.

É importante destacar que o apagamento histórico sofrido pelos povos nativos africanos também envolve a invisibilidade de sua resistência. Como aponta Hernandez (2008, p. 109-110), isso incorre em três equívocos cometidos pelos estudos das experiências históricas, que são caracterizados principalmente pelo eurocentrismo. O primeiro é “a pouca importância atribuída ao próprio tema da resistência [...]”, reforçando a hipotética submissão africana à dominação europeia. O segundo equívoco consiste em estudos que mostram os movimentos de resistência como insignificantes e o terceiro equívoco identificado são os estudos que classificam as sociedades africanas em duas categorias: “naturalmente belicosas” e “naturalmente pacíficas”.

Para o Estado português, a violência e a opressão contra os nativos eram ferramentas para reprimir qualquer tentativa de insurreição. A necessidade de impor esse tipo de aparato repressivo sugere a existência de movimentos de

resistência que foram suprimidos e intencionalmente esquecidos. Um autor importante que contrapõe o apagamento da resistência em Moçambique é Isaacman (1977, p. 308):

As expressões de oposição foram as mais variadas, mas no mais elevado grau de generalização dois objectivos mais amplos são identificáveis – o desejo de independência e a reparação de injustiças específicas. Embora a resistência visando uma melhoria de condições seja, por definição, um fenómeno colonial, os movimentos de independência existiram desde os primeiros contactos com os portugueses e ao longo de todo o período colonial.

Isaacman (1977) coloca também em evidência a Revolta de Bàrué, que reuniu diferentes etnias locais contra o domínio português no território homônimo localizado no Vale do Zambeze, além de reiterar a existência de resistências cotidianas como o banditismo, as fugas e a vadiagem.

Apesar desses esforços, Moçambique tornou-se oficialmente uma colônia de Portugal e na sua capital Lourenço Marques (atual Maputo) iniciou-se “um processo contínuo de urbanização e de aumento da população branca, o que viria a afetar a vida das comunidades africanas vizinhas” (CORRÊA; HOMEM, 1977, p. 45). Contudo, para provar sua real influência e domínio em seu novo território, foi necessário trazer mais cidadãos portugueses que pudessem investir na construção de um país com uma população majoritariamente branca.

Além disso, fez-se necessário manter a ordem nas colônias com políticas que contivessem possíveis revoltas dos negros nativos e que garantissem a superioridade branca. Para os europeus agentes da colonização, os negros não tinham dignidade humana. Essa crença facilitou a aplicação de estratégias violentas. Uma das principais estratégias dos portugueses foi a assimilação, processo que

garantia direitos de cidadania a alguns indígenas que passavam ao *status* de cidadãos, e assim praticavam uma velha estratégia de dividir para conquistar.

Os livros de Corrêa e Homem (1977) e de Eduardo Mondlane (1976) apresentam alguns relatos de historiadores e jornalistas da Metrópole em que fica clara a visão colonizadora do homem negro como um ser naturalmente inferior. Mondlane (1976, p. 34) explica: “Entretanto, o papel dos conquistadores é descrito como ‘justa, humanitária e civilizadora tutela’. Esta é a política de ‘assimilação’ que está na base da reivindicação portuguesa de não racismo”. E, mais adiante, explica o funcionamento da sociedade colonial que o governo português buscava estabelecer em Moçambique:

A população africana foi dividida em duas categorias distintas: *indígenas* (africanos não assimilados) e *não indígenas* (qualquer pessoa que tivesse pleno direito de cidadania portuguesa, incluindo os africanos assimilados, embora na prática estes fossem muitas vezes olhados como uma terceira categoria) (MONDLANE, 1976, p. 37).

Segundo o autor, a existência da classe dos assimilados, na perspectiva da política portuguesa, demonstraria a inexistência do racismo nas colônias.

A violência colonial se delineava, porém, em ambas as categorias. Embora o tráfico e o trabalho escravo tenham sido abolidos, oficialmente, no século XIX, o governo colonial encontrou formas de submeter o negro a diferentes regimes de trabalho forçado que se justificaram pela obrigatoriedade do pagamento de impostos e com criminalização da vadiagem. Com a falta de oportunidades de instrução e a falta de recursos financeiros, a maior parte dos indígenas não tinha alternativa senão trabalhar para a administração local para compensar suas dívidas. No caso dos assimilados, a fim de atingir esse status e merecer os documentos oficiais, estes deveriam adotar tudo o que os portugueses consideravam como

elementos de civilização, incluindo a conversão ao cristianismo, vestir-se como europeus, aprender e dominar a língua portuguesa e renunciar às suas tradições e à sua cultura de origem.

O apagamento histórico e cultural do negro africano foi também um fator de violência psicológica. Sobre isso, Fanon (2020, p. 20) diz: “O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole. Tão mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva”. Contudo, antes da divisão do território onde hoje é Moçambique, existiam comunidades e reinos com uma grande centralização no poder familiar, no respeito à terra, na vida coletiva e no culto aos ancestrais. Tudo isso constituía os valores éticos e morais e uma grande conquista desses povos foi a capacidade de adaptar-se a ambientes desafiadores (CORRÊA; HOMEM, 1977). Por si, esses aspectos foram motivo suficientes para desmentir a ideia de atraso e barbárie que os europeus faziam do continente africano.

2 O nascimento revolucionário

O período entreguerras representou a consolidação de um pensamento contemporâneo nacionalista por parte dos africanos. Segundo Barbosa (2020), como reação ao colonialismo e racismo latentes, as elites intelectuais, apesar da forte censura, começaram a organizar-se em grêmios e jornais para denunciar as contradições coloniais. Havia, nesse período, uma grande adesão ao racismo fascista e eugênico por parte dos governos europeus que se difundiu em toda a África colonizada.

Assim, surgiram movimentos como o Pan-africanismo e a Negritude que reforçaram a necessidade de união entre os povos indígenas e o resgate da sua cultura e da sua história. Nesse contexto, é evidente a participação sobretudo de intelectuais e ativistas da diáspora. São nomes importantes De Bois e Césaire, este último criador do termo Negritude.

O movimento Pan-africano, de acordo com Barbosa (2020), nasceu no final do século XIX das elites intelectuais não apenas como uma resposta ao colonialismo, mas como um reflexo dos novos meios de produção, organização social e formas de pensamento. Edward Blyden foi seu principal expoente e defendia a necessidade de “reafricanizar” a África, apesar de confundir, por vezes, a ideia de uma identidade africana com a identidade racial negra. Contudo, era a favor do nacionalismo africano e da valorização dos valores civilizatórios africanos, que consistiam na cooperação entre membros de diferentes comunidades.

No que diz respeito ao movimento da Negritude, desenvolveu-se principalmente no período entre guerras e se consolidou nos anos 1950. Sua principal característica, segundo Ngoenha (2019), era o reconhecimento do fato de ser negro, aceitando seu destino, sua história e sua cultura. Não havia um consenso para a definição do termo “negritude”, mas o autor destaca três tendências:

Para Damas tratava-se de negar a assimilação e de defender a própria qualidade de negro. Para Césaire era a constatação de um facto que se resolve no regresso e na assunção do destino da raça. Para Senghor a negritude delineava-se como descoberta, defesa e ilustração do próprio património racial e do espírito da própria civilização (NGOENHA, 2019, p. 32-33).

Em Moçambique, as poucas pessoas negras que conseguiam passar pelo processo de assimilação e terminar os estudos, acabam por constituir uma pequena

elite citadina. O contato destes com os movimentos supracitados poderiam acontecer, sobretudo, para aqueles com oportunidade de concluir os estudos na metrópole ou em outras cidades europeias. Apesar de controverso, o papel da imprensa que começava a se formar em Moçambique entre o fim do século XIX e o início do século XX, são jornais como o *Brado Africano* que publicam os primeiros textos de escritores moçambicanos.

Porém, era essa pequena burguesia citadina de assimilados que escrevia e lia. Os indígenas, privados do acesso à educação, ficaram alheios a esses movimentos e às reações políticas que se difundiam pelas cidades moçambicanas. Os aparelhos ideológicos criados pelo governo colonial impediam que esses movimentos fossem muito além da escrita e movimentos artísticos, como confirma Mondlane (1976):

O campo de ação era limitado pela estrutura de opressão, a insidiosa rede de polícia desenvolvida pelo Estado Fascista durante o seu longo período de força, e depois pela falta de contacto entre a minoria urbana politizada e a massa populacional que suportava o fardo da exploração, que de facto sofria o trabalho forçado, o cultivo obrigatório e a ameaça da violência no dia a dia. Não é pois de admirar que entre esta minoria e a resistência encontrasse, ao princípio, expressão exclusivamente cultural (MONDLANE, 1976, p. 115).

A fim de ilustrar tais disposições, analisam-se dois contos que se referem à década de 1940 e à década de 1960, respectivamente, *Génesis* e *As Mãos dos Pretos*. O primeiro faz parte do livro de contos *Godido e Outros Contos*, escrito por João Dias, durante seus anos de estudo em Portugal e publicados em 1952, depois de sua morte. O segundo pertence ao livro *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, escrito por Luís Bernardo Honwana e publicado em 1964, ano de sua prisão. Ambos os autores faziam parte dos assimilados, ambos negros que tomaram parte na defesa dos direitos do nativo moçambicano e ambos tiveram acesso à escolaridade. Em seus livros, retrataram a vida do indígena no campo e na cidade e sua impossibilidade de

ascensão dentro da estrutura social que o excluía, além de abordar questões coerentes aos assimilados e à burguesia intelectual negra.

Primeiramente, o conto *Génesis*, de João Dias, traz ao âmbito literário alguns aspectos que concernem à biologia e o evolucionismo. O conto narra a criação do homem negro e do homem branco, começando com um animal que passa pelo processo de evolução, assumindo uma postura ereta e perdendo sua cauda:

Não havia notícia de Darwin ou Buchners para complicar a vida, e afirmar que dava um passo decisivo na evolução das espécies. [...] Do “pitecantropos” ficou no ar a lembrança, como num conto de fadas (DIAS, 1988, p. 96).

Essas menções não aparecem por acaso. No período da 2ª Guerra Mundial, houve utilização das teorias darwinistas por parte dos governos nazifascistas. Darwin defendia que a humanidade teria se desenvolvido na África, onde se encontravam os macacos. Outros estudiosos, porém, defendiam que esta teria origem na Ásia, e a descoberta do fóssil do Homem de Java (*Pitecantropus*) na Indonésia coloca em xeque essa teoria. Contudo, sabe-se que o colonialismo se apoiava em teorias científicas que insinuavam um menor desenvolvimento intelectual do homem negro, causado por um atraso evolutivo.

Outro ponto importante a ser analisado no conto é a dialogicidade com o conto do povo maconde citado por Corrêa e Homem (1977):

Houve um tempo em que os brancos eram peixes que viviam dentro d'água. Um dia um negro foi pescar e pescou um peixe que, ao sair da água, se transformou em homem branco. Ele foi criado e educado pelo negro, com quem aprendeu muita coisa. Mas quando se sentiu senhor de todos os conhecimentos e ofícios que o negro lhe havia ensinado, tomou o poder e desde então nunca mais deixou de maltratar o seu benfeitor (CORRÊA; HOMEM, 1977, p. 119).

De maneira análoga, o conto de João Dias narra:

O carvão foi luz e deu luz sem deixar de ser carvão. Assim o branco não foi mais que a consequência de um negro que no ribeiro, embasbacado ante a beleza da própria imagem tanto a amou que a tornou exterior e independente de si (DIAS, 1988, p. 96).

O homem branco, nesse caso, teria nascido do próprio reflexo do homem negro, que “amando-a, amou-se a si próprio” (1988, p. 96). De maneira alegórica, o autor descreve os primeiros contatos entre negros e brancos. O fato de o homem branco sair da água pode remeter à chegada dos europeus por vias marítimas.

A priori, a ideia que o homem negro faz do branco é a seguinte: “Era um homem como ele. Trazia os sinais do ribeiro, e o negro, gargalhando, abriu os braços. Humanidade” (DIAS, 1988, p. 96). Durante os primeiros séculos da presença europeia no território moçambicano, o principal embate dos portugueses havia sido contra os árabes, tendo as populações nativas estabelecido relações de comércio e alianças econômicas e de poder com os recém-chegados europeus. Porém, no momento oportuno, os brancos demonstraram que não eram homens iguais aos negros, e o narrador do conto diz sobre eles: “Vinha frio de água, e parecia um autômato. Não tinha coração. [...] coseu a boca do negro aos cantos e amachucou-a com um soco. Esborrachou-lhe o nariz e desatou a rir” (DIAS, 1988, p. 96).

Fanon (2020) explica que sentimento de inferioridade do negro afeta o seu subconsciente quando percebe que não é igual ao branco, pois sua cor determina a forma como será subjugado. O autor diz:

Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é negro como a virtude é branca. Todos esses brancos reunidos, de revólver na mão, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou um miserável (FANON, 2020, p. 114).

A partir da violência do branco, o negro toma consciência da sua condição de subalterno, e vem narrado no conto de João Dias (1988):

Calou-se, levantou os olhos, e vendo o outro impassível atirou a primeira asneira: Negro!. Aquilo saiu-lhe tão do fundo e com tanto ódio que o negro sem querer chorou. [...] Olhando aquela estrada longa, o negro tristemente desistiu num suspiro: - Não vale a pena! O branco cravou-lhe as garras na carne, rompeu-a fortemente até o sangue saltar em golfadas. [...] Caminha negro!... e a vida começou!... Começou não. Continuou. Onde ficará o começo de uma tragédia, sempre aos fardos de dominadores? A alma do negro escureceu, a sua pele torrou-se mais ainda; a dor envolveu-o, preservando-o das felicidades terrenas (DIAS, 1988, p. 97).

Nesse trecho, há elementos que confirmam essa tomada de consciência. O narrador, ao dizer que o negro desiste em um suspiro, colocou-o em posição de questionar a eficácia de suas ações e de sua resistência. Ao mesmo tempo, branco pratica contra ele atos de violência física e simbólica, especialmente quando, com ódio, chama-o de negro, dando ao termo uma conotação negativa. No momento em que o narrador utiliza palavras como “carne” e “sangue” de forma não metafórica, demonstra a fragilidade do corpo. Essa sucessão de ações violentas poderia significar a concretização do pensamento de desistência do negro, mas pelo contrário, levam-no à constatação de que sua vida não começara quando o branco se tornou um peso difícil de suportar. A sua vida poderia ser mais do que “tragédia” e a dor causada nele pelo branco será o estopim para as reações narradas a seguir.

Um dos mitos inventando pelos europeus foi a facilidade de dominar os territórios e seus povos. Afirmavam que os nativos haviam aceitado a sua conquista com passividade. A realidade é que o domínio português não foi aceito de forma pacífica pelos nativos e fez-se necessário por parte dos colonizadores tomar medidas que contivessem as rebeliões. Para garantir a repressão, adotaram uma atitude de

violência física e psicológica justificada como “dever civilizatório”, ao que o conto fará referência da seguinte forma:

E criou o direito. Uma palavra que não se definia porque era o meio de o branco estar a cavalo e não convinha que se soubesse ao certo a sua natureza. Dizia-se que realizava a justiça, que trazia igualdade para todos, pão para todos, e mataria arbitrariedades (DIAS, 1988, p. 97).

De certo, João Dias estava a par dos movimentos revolucionários que se difundiam. Ele mesmo escrevia para jornais e defendia a emancipação dos negros colonizados. A parte final do conto ilustra essa expectativa que circundava os intelectuais naquele período de busca à unidade de libertação nacional. A reação do negro do conto demonstra a resistência:

O negro cansou-se daquela vida de cavalo. As pernas dobravam-se moles pelos joelhos [...]. Sem saber porquê, tremeu e pôs-se aos pinotes. De vez em quando até fugia do caminho direito para mostrar ao branco que dos lados havia pedregulhos. Agora o pinote foi mais forte, mas acabaram por cair os dois. [...]

Foi num instante não registrado. A estrada continuava sempre em nossos olhos sem atrasos. Até que nos enterráramos no lodo. O “caminha negro” perdeu a consistência. Houve um grito de “Acudam”?! O branco... o preto? À medida que nos afundávamos nossos olhos turvos viam milhares de negros e brancos opostos em pés de guerra.

- Meu irmão negro!

O negro talvez já não pense que “Não vale a pena” (DIAS, 1988, p. 97).

O narrador de João Dias, que até aqui se colocou em posição de observador, utiliza a primeira pessoa do plural em “enterráramos” e “afundávamos”, mas o momento em que se identifica o seu posicionamento de “irmão negro” é nas duas vezes que diz “nossos olhos”. Com base no que foi dito anteriormente sobre os movimentos panafricanistas, nota-se nesse momento da narrativa uma

solidariedade em relação aos sentimentos do personagem e aos sentimentos do próprio narrador, que se reconhece no sofrimento.

O conto *Génesis*, mais do que se referir à situação de Moçambique, descreve os aparatos sobre os quais os brancos europeus se apoiam para realizar os ideais de seu colonialismo. Pode-se dizer que o autor descreve de forma mais universal as relações construídas entre homens brancos e negros no continente africano.

3 A revolução em Moçambique

De forma análoga, o conto de Honwana a ser analisado busca reconstruir as origens do homem negro a partir dos questionamentos de uma criança. Esse movimento de retorno às origens fazia parte de uma tentativa dos intelectuais de resgatar suas raízes e tradições, de forma a construir uma identidade nacional que unisse as populações negras assimiladas e indígenas. É relevante mencionar que, segundo Barbosa (2020), nos anos 1960, os movimentos intelectuais defendiam a inseparabilidade entre cultura e política, o que acarretará no fenômeno da descolonização. Nesse sentido, a tendência era de reafricanização e construção de uma modernidade própria.

O conto *As Mãos dos Pretos* tem um caráter muito mais local do que *Génesis* e coloca em evidência os aparelhos ideológicos do Estado colonial. Deve-se levar em consideração, ao analisá-lo, que o ano de publicação do livro *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, 1964, foi também o ano em que começou a luta armada pela Independência em Moçambique. Pode-se dizer que os movimentos que estavam em voga no início do século XX se desenvolveram e transformaram a ideia da solidariedade e união dos africanos em movimentos nacionais. Sobre isso, é interessante citar Ngoenga:

O percurso que começa no fim do século passado, quer ele se chame Pan-africanismo, Negritude, socialismo africano, etno-filosofia, filosofia crítica ou filosofia hermenêutica; são movimentos que vivem do espírito e tendem para a mesma finalidade: a liberdade do homem negro, condição da sua historicidade (NGOENGA, 2019, p. 62).

Entre os aparatos do sistema, aqueles representados no conto são, respectivamente: a escola, a Igreja e a burguesia branca. A respeito da educação, vale ressaltar o que diz Mondlane (1976, p. 59):

Nos territórios portugueses a educação do africano teve duas finalidades: formar um elemento da população que agiria como intermediário entre o estado colonial e as massas; e inculcar uma atitude de servilismo no africano educado.

Apesar de existirem políticas públicas que permitiam a educação para assimilados, ainda assim eram poucas as crianças negras que tinham acesso às escolas. Percebe-se que esse era o espaço em que o Eu e o Outro colocavam-se em questão para as crianças nativas. Isso porque as escolas não ensinavam conteúdos que abordassem a história e a geografia africanas e muito menos as línguas locais.

Logo, o questionamento do personagem principal e narrador do conto de Honwana começa justamente na escola, quando:

O senhor professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão como bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo (HONWANA, 1988, p. 111).

Assim como no conto de Dias, coloca-se a questão biológica da evolução, mas remete também ao que Fanon (2020, p. 19) diz: “Um homem que possui a linguagem

possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela". Se é verdade que para os portugueses o negro era um ser menos desenvolvido, é verdade também que a escola ensinava a teoria eugenista.

Não é por acaso que a violência colonial existia também na perspectiva psicológica. A cultura e a história dos povos nativos foram completamente ignoradas e houve um apagamento da ideia de Homem quando relacionada ao negro. O menino do conto, mais do que buscar entender uma questão biológica, questiona sua própria origem e busca compreendê-la.

Quanto à religião, correspondia a uma instituição essencial para o domínio colonial. O governo português mantinha estreitas relações com a Igreja, que era responsável pela educação dos indígenas. Era também seu papel evangelizar o negro, pois o cristianismo era sinônimo de civilização, enquanto as tradições e cultos nativos eram considerados bárbaros. O padre do conto, então, diz que os pretos têm mãos brancas "[...] porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar".

Apesar de não estar explícito no conteúdo, o componente religioso está presente no conto de João Dias. O título *Gênesis* remete ao livro bíblico de mesmo nome, que conta a história da criação da humanidade por Deus. O conto, porém, conta a história da criação da humanidade da forma vivenciada pelo negro. Em Honwana, a religiosidade aparece nos discursos da burguesia branca. O Sr. Antunes diz ao menino que Deus, Jesus Cristo, Nossa Senhora, São Pedro e outros santos haviam decidido fazer pretos utilizando barro. Porém o Sr. Frias discorda e diz que Deus mandava os homens se lavarem em um lago e os negros, como se lavavam de madrugada quando a água do lago estava fria, molhavam apenas as palmas das mãos e as plantas dos pés, indo para o mundo assim.

Contudo, essas não eram as únicas justificativas. No plano da economia e do trabalho, fica claro o pensamento racista da burguesia branca e como esse sistema social coloca o negro em posição de subalternidade. A Dona Dores explica o seguinte: “Deus fez-lhe as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa” (HONWANA, 1988, p. 111). A religião, como instrumento colonial, trouxe uma visão maniqueísta entre negros e brancos. Coloca-se em questão o branco como a pureza e o negro como impuro, como pecado. Essa crença sustenta a superioridade branca.

Por outro lado, a Dona Estefânia defende que: “Para ela é só por as mãos deles desbotarem à força de tão lavadas” (HONWANA, 1988, p. 113). Ela não justifica a cor das mãos dos pretos como elemento necessário para servir aos brancos, ao contrário é por servir aos brancos que as mãos se tornaram dessa cor. O próprio livro do menino corrobora essa concepção ao afirmar que: “os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e de mais não sei onde” (HONWANA, 1988, p. 113).

Embora o funcionamento do sistema colonial colocasse essas pessoas (professores, padres, burguesia branca) em uma posição de autoridade e, com certeza, de influência, o narrador-personagem não se satisfaz com as respostas que recebe. Para ele, existe apenas uma mulher que poderia ter razão sobre o seu questionamento: sua mãe. Em um primeiro momento, a mãe ri das explicações recebidas pelo filho, o que leva o leitor a questionar não só o motivo da cor das mãos dos pretos serem brancas, mas coloca-se em dúvida a superioridade das autoridades e burguesia brancas em termos de conhecimento.

A fim de satisfazer a curiosidade do menino, a mãe resgata as explicações que lhe foram dadas e as subverte, isto é, dota-se das mesmas estratégias religiosas, culturais e sociais dos homens brancos, explorando-as de uma maneira diversa:

Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho, Ele pensou que realmente tinha de os haver... Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens riam-se deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exactamente como as palmas das mãos dos outros homens (HONWANA, 1988, p. 113).

Diferentemente do que tinha sido apresentado antes, a mãe usa a religião de forma positiva. Deus, para ela, não cria o negro para servir ao branco, são os próprios brancos que determinam a posição subalterna do negro. É importante ressaltar que a inversão do discurso hegemônico colonista foi feito por uma mãe negra e para um filho também negro. Há uma tentativa da mãe de emancipar seu filho e de restaurar a dignidade humana do negro que fora suprimida no discurso dos brancos. Mais uma vez, coloca-se no centro da narrativa a questão da solidariedade frente à opressão.

Além disso, no seu Deus há um caráter mais humanizado, é capaz de se arrepender. É de conhecimento geral que o cristianismo prega o amor ao próximo, portanto a violência colonial contradiz essa máxima. Logo, a mãe explica o porquê de os homens terem as mãos iguais:

[...] foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra de homens... Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos

pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos (HONWANA, p. 1988, p. 113-114).

Então, fica claro que para a mãe a opressão e o massacre das populações negras por parte dos brancos não passa de uma tentativa de apagamento do homem negro como ser social e dotado de cultura e valores. Segundo Amílcar Cabral (2011), a cultura reflete a realidade material e espiritual da sociedade. Naquele momento, a realidade material do negro em Moçambique era o trabalho forçado ou mal pago, a falta de oportunidades de estudo e sobretudo a sua coisificação. Ou seja, a máxima cristã, que fora distorcida pelo europeu, é melhor apreendida no que conta a mãe do menino.

O ato simbólico do conto está no final, quando o narrador diz: “[...] a minha mãe beijou-me as mãos” (HONWANA, 1988, p. 114). Um importante elemento da cultura nativa é a família e a hierarquia representada pela idade. Os mais velhos eram respeitados pela sua sabedoria e, apesar da insistência dos brancos do conto em serem detentores da razão, o menino vê na própria família a instituição maior, aquela que merecia a sua confiança. A imagem da mãe não pode ser dissociada da imagem da própria vida, visto que ela é a geradora, a criadora. Ao beijar as mãos do filho, ela dá um novo sentido de humanização às mãos que, no contexto colonial, teriam a função apenas de produzir e de trabalhar para o branco, reduzida a mero instrumento. Contudo, aquelas são as mãos que ela criou e que ela sabe que podem ser muito mais do que isso. Pode-se estabelecer um diálogo com Césaire quando ele diz:

É minha vez de apresentar uma equação: *colonização = coisificação*. [...] Estou falando de milhões de homens em quem foram inteligentemente inculcados o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo (CÉSAIRE, 2020, p. 24-24).

Em relação ao conto de João Dias precedentemente analisado, existe um diálogo importante que esclarece o funcionamento do sistema colonial na África negra e, principalmente, em Moçambique. Ambos os contos têm por tema a existência do negro como homem a par de igualdade com o branco. O primeiro privilegia a visão biológica da existência, partindo do princípio de que os homens, sejam negros ou brancos, nascem de um mesmo processo evolutivo. Com a utilização de alegorias como recurso literário, *Génesis* apresenta uma visão mais universalizante com um narrador em 3ª pessoa imparcial, que se aproxima do objeto narrado ao fim do conto, quando muda a pessoa do discurso para a 1ª do plural.

Já o conto de Honwana traz outra perspectiva. Não falta a justificativa biológica, feita por representantes do sistema educativo: o professor e o livro. A novidade consiste na visão religiosa da existência, trabalhada de três formas diversas, e os componentes da reconstrução dessa origem do homem negro, que remetem à estrutura da sociedade colonial moçambicana. A narrativa feita em 1ª pessoa do singular feita por uma criança divide seu espaço com discursos em 3ª pessoa feitos por adultos que constituem figuras normalmente associadas como autoridades pelas crianças, inclusive a mãe.

É certo que ambos os autores adentraram, com os contos, dois âmbitos que seriam armas coloniais dos brancos: a ciência e a religião. Utilizaram-nos a partir de sua capacidade crítica e de sua experiência, a fim de defender sua visão de mundo e criticar a materialidade imposta pelos europeus aos moçambicanos negros. Logo, demonstrou-se a influência que os autores receberam dos movimentos e ideologias que se estavam construindo no continente africano. Considerando o que já foi mencionado anteriormente sobre as classes sociais moçambicanas e a intelectualidade citadina, convém citar Fanon (2020, p. 19-20):

Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana.

Isto é, ao impor ao negro o seu modo de vida, a sua língua e a sua cultura, os portugueses esperavam mantê-los sob controle. Ao assimilar, desejava-se que, isolando o assimilado dos indígenas, pudesse ser neutralizada a cultura nativa e garantir o apoio dessa nova classe em seu processo de dominação. Não foi calculado, porém, que o assimilado poderia tomar consciência das contradições e crueldades do sistema colonial contra si mesmo e contra seus irmãos indígenas. Aquela burguesia intelectual negra que se posicionou contra o colonialismo e a favor da emancipação dos moçambicanos explorou justamente a cultura do branco, ao lado da sua, para combater o sistema.

4 A invenção de uma nova cultura

Com o intuito de explicar o papel revolucionário de tais autores e de seus contos na construção de uma cultura que visa a união e libertação nacional, pode-se citar Cabral (2011), um dos expoentes na luta anticolonial em Guiné-Bissau e Cabo Verde, também colônias portuguesas:

A experiência do domínio colonial demonstra que, na tentativa de perpetuar a exploração, o colonizador não só cria um perfeito sistema de repressão da vida cultural do povo colonizado, como ainda provoca e desenvolve a alienação cultural de parte da população [...]. Como resultado desse processo de divisão ou de aprofundamento das divisões no seio da sociedade, sucede que parte considerável da população, especialmente a “pequena burguesa” urbana ou campestre, assimila a mentalidade do

colonizador e considera-se como culturalmente superior ao povo a que pertence e cujos valores culturais ignora ou despreza. Esta situação, característica da maioria dos intelectuais colonizados, vai cristalizando à medida que aumentam os privilégios sociais do grupo assimilado ou alienado, tendo implicações directas no comportamento dos indivíduos desse grupo perante o movimento de libertação. Revela-se assim indispensável uma reconversão dos espíritos – das mentalidades – para a sua verdadeira integração no movimento de libertação. Essa reconversão – reafrikanização, no nosso caso – pode verificar-se antes da luta, mas só se completa no decurso dela, no contacto quotidiano com as massas populares e na comunhão dos sacrifícios que a luta exige (CABRAL, 2011, p. 361).

O autor defende também que deveria ser criada uma cultura que desse conta do desenvolvimento e da experiência dos povos negros colonizados. Para tal, seria importante um resgate das tradições e da história de um povo, mas fazia-se necessário seleccionar o que há de bom na cultura, ou seja, o que realmente poderia tornar o povo melhor. Como antes da chegada dos portugueses, quando os contatos com os povos islâmicos e asiáticos enriqueceram e influenciaram a cultura local, o processo de “descolonização” deveria manter o que de bom poderia existir das tradições europeias e integrá-los de forma a enriquecer o processo político de resistência.

Ao ler e analisar os contos supracitados, é possível inferir que João Dias, que escreve nos anos 1940, foi influenciado pelas correntes políticas e ideológicas que nesse período tentavam combater os governos fascistas. O escritor e intelectual, a partir da literatura, delineou a estrutura e os aparatos socioculturais do governo colonial e se posicionou como acreditava que a burguesia local deveria se posicionar. Sua experiência acadêmica de estudos em Portugal levou-o à compreensão dessas contradições também de dentro para fora. Apesar de fazer parte, em Moçambique, de uma elite privilegiada, foi sempre um homem negro. Ou seja, ainda que tenha

tido uma formação, não poderia ser equiparável ao branco e o sistema colocou-o sempre em posição inferior.

No caso de Honwana, que publicou seus contos nos anos 1960, é possível reconhecer no texto elementos que dialogam com esses movimentos. Em 1964, iniciou-se a luta armada e escritor foi preso. Existia já um movimento literário consistente e as elites começavam a organizar-se. Ao trazer em seus contos o ponto de vista das crianças, dois pontos importantes foram levantados. O primeiro se refere à imagem da criança como símbolo de renovação, como uma nova oportunidade a ser conquistada e uma história a ser escrita. Ademais, a criança negra, no contexto colonial, foi um mediador entre suas raízes e a imposição colonial. Essa criança mais tarde se tornaria o intelectual.

Ainda se pode dizer que o autor quis levar o questionamento da criança às classes burguesas. Essa elite tinha a opção de aceitar sua posição de privilégio e mantê-la, ou poderia questionar o controle colonial. Esse questionamento deveria ser visto como um resgate das estruturas tradicionais, mas também como uma esperança à construção desse movimento. Ao questionar, o menino demonstra a construção de uma consciência crítica. Isso ficou evidente no trecho: “[...] ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido” (HONWANA, 1988, p. 114). As lágrimas da mãe, observadas e incompreendidas pelo menino, podem ser lágrimas de tristeza pela vida que o negro leva, mas podem ser lágrimas de esperança por um futuro ideal em que seu filho é um homem igual a todos os outros, apesar de sua cor.

Essa expectativa paira no fim de ambos os contos. A união deveria ocorrer não apenas entre a burguesia negra, mas essa precisava ser consciente de que a revolução emanciparia aqueles que não têm o domínio da palavra e a quem a violência colonial tirou a voz. Nota-se que essa nova classe intelectual que se

constituiu em Moçambique confirma a teoria de Barbosa (2020) de que o intelectual africano, mais do que resgatar uma cultura ancestral, reflete sobre sua própria realidade.

Enfim, a já mencionada classe dos assimilados é convocada por esses intelectuais a unir-se aos indígenas para ressignificar a herança colonial. Dessa forma, seria possível criar uma nova dialética para concretizar a concepção de Homem que incluísse todas as camadas da sociedade moçambicana que se estava construindo.

Referências

- BARBOSA, Muryatan Santana Barbosa. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.
- BRUNSCHWIG, Henri. *A partilha da África negra*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CABRAL, Amílcar. Libertação nacional e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 355-375.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- CORRÊA, Sonia; HOMEM, Eduardo. *Moçambique: primeiras machambas*. Rio de Janeiro: Margem Editoria, 1977.
- DIAS, João. *Godido e outros contos*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2008.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão-tinroso*. 3. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1988.

ISAACMAN, Allen F. O mito do passado português e a natureza da resistência africana. In: *A tradição de resistência em Moçambique: o Vale do Zambeze, 1850-1921*. Porto: Afrontamento, 1977, p. 301-327.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. 2. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1976.

NGOENHA, Severino. *Filosofia africana: das independências às liberdades*. [S. l.: s. n.], 2019.

Recebido em 20/05/2024

Aceito em 23/08/2024

O caos em literaturas de língua portuguesa: Um estudo comparado do livro-reportagem *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e do romance *A jangada de pedra*, de José Saramago

The chaos in Portuguese language literatures: A comparative analysis of the journalistic book *Os sertões*, by Euclides da Cunha, and of the novel *A jangada de pedra*, by José Saramago

Maria Beatriz Rodrigues da Silva¹
Marcos Frederico Krüger Aleixo²

RESUMO: O artigo objetiva identificar e expor as similaridades existentes entre a abordagem do caos em duas produções das literaturas de língua portuguesa. Para tanto, compara o capítulo 1 de *A jangada de pedra*, de José Saramago, com *Preliminares e Antecedentes*, do capítulo 1 de *A Luta*, em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Fundamenta-se no estudo de Abed (2022). Elucida que as obras abrangem a noção de caos como necessária para a posterior criação de uma nova ordem.

ABSTRACT: The article aims to identify and expose the similarities between the approach to chaos in two productions of Portuguese language literatures. Therefore, it compares chapter 1 of *A jangada de pedra*, by José Saramago, with *Preliminares and Antecedentes* from chapter 1 of *A Luta*, in Euclides da Cunha's *Os sertões*. It is mainly based on Abed's (2022) analysis. It shows that the works embrace the notion of chaos as a necessity for the subsequent creation of a new order.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas de língua portuguesa; Estudo comparado; Romance; Jornalismo Literário.

KEYWORDS: Portuguese language literatures; Comparative analysis; Novel; Literary journalism.

¹ Graduada em Jornalismo pela Faculdade Martha Falcão Wyden. Mestranda em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

² Professor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Possui mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

1 Considerações iniciais

Os sertões, livro-reportagem publicado em 1902, do jornalista brasileiro Euclides da Cunha, é considerado o precursor do subgênero em nível nacional. Dividida em *A terra*, *O homem* e *A luta*, a obra reconstitui os adventos e o episódio da Guerra de Canudos, conflito armado sucedido no interior da Bahia entre sertanejos e o exército brasileiro. Em contrapartida ao livro-reportagem de Euclides da Cunha, tem-se o romance alegórico *A jangada de pedra*, publicado em 1986, de autoria do português José Saramago. Curiosamente, a publicação ocorre no mesmo ano da adesão de Portugal e da Espanha à União Europeia. “E o que isso tem a ver com o romance? Tudo. Do primeiro ao último capítulo, as páginas são permeadas de referências irônicas a essa integração” (DEVES, 2014, p. 204). A obra proporciona uma viagem incomum, tendo como ponto de partida um acontecimento inusitado: o rompimento geográfico da Península Ibérica do continente europeu e seu deslocamento em uma direção desconhecida.

Importa comparar o capítulo 1 do livro *A jangada de pedra*, de José Saramago, com os tópicos *Preliminares* e *Antecedentes*, do capítulo 1 de *A luta*, presente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, com o intuito de identificar e expor as similaridades existentes entre a abordagem literária do caos nessas duas produções das literaturas de língua portuguesa. Construído a partir de uma pesquisa qualitativa de revisão bibliográfica, tece uma comparação por meio da aproximação textual entre as partes das duas obras escolhidas para análise. Fundamenta-se, principalmente, no estudo do caos para criação, de Abed (2022). Este artigo está pautado na potencialização dos estudos a respeito do jornalismo literário feito no Brasil, além da contribuição aos referentes às literaturas de língua portuguesa.

2 Do diálogo e da confluência entre jornalismo e literatura: *Os sertões*, de Euclides da Cunha

Os sertões é uma obra difícil de ser classificada em apenas uma classificação de gênero, questão já apontada por Coutinho (1966), que a concebe como uma obra inclassificável dentro de esquemas simplistas de gênero. Para ele, trata-se de “uma obra de ficção, uma narrativa heróica, uma epopéia em prosa, da família de *A Guerra e a Paz*, da *Canção de Rolando* e cujo antepassado mais ilustre é a *Ilíada*” (COUTINHO, p. 57). É correto dizer que *Os sertões* é um dos clássicos da literatura brasileira, mas a obra não deve ser restrita a essa designação, em razão de que apresenta outras características textuais que não se enquadram apenas em literatura.

Há autores que consideram inconsistente afirmar que há simultaneidade entre história e literatura em *Os sertões*. Assim pensa Lima (2006), que propõe a impossibilidade de separar as escritas da história das escritas da ficção, pois a história, reconstituída a partir de uma percepção subjetiva da realidade, torna-se um produto de ficção, por mais que apresente proximidade ao fato. Já Coutinho nomeia a não ficção que permeia o livro apenas como ciência, que, na sua visão, constitui-se de elementos históricos e geográficos, estes evidenciados pela descrição minuciosa da natureza na narrativa. Coutinho define a obra como um romance-poema-epopeia, cuja história não apresenta apenas um herói que comete um feito glorioso, pois, para o crítico literário, o herói de *Os sertões* é a coletividade. Pereira (1996) tem uma percepção similar à de Coutinho, visto que frisa a existência da história e de uma geografia na obra de Euclides da Cunha. Essa geografia, contudo, não se restringe à ambientação, mas contempla também a construção psicológica das causas de ordem física das personagens. Por fim, no que tange à utilização da

história em *Os sertões*, Pereira (p. 69) afirma que “tôda a segunda parte de *Os sertões* procura na história as luzes necessárias e indispensáveis ao esclarecimento dos fatos narrados e interpretados pelo escritor patricio”.

Tendo em vista essa sucinta revisão da fortuna crítica de *Os sertões*, o presente estudo considera que o livro de Euclides da Cunha consiste em um livro-reportagem, subgênero do jornalismo literário. Para Rocha e Xavier (2023, p. 152):

(...) a retórica utilizada no livro-reportagem difere-se dos outros formatos jornalísticos (notícia, reportagem, nota) não pela simples constatação de ser mais extensa, mas por ter a possibilidade de mesclar diferentes gêneros: interpretativo, investigativo e literário.

Certamente, uma obra construída no formato de livro-reportagem usualmente apresenta três divergências em relação à forma usual de produzir jornalismo. A primeira consiste no maior número de testemunhas e no respectivo aproveitamento de seus depoimentos. A segunda decorre da transformação de terceiros em personagens, estes sendo testemunhas ou demais envolvidos na circunstância em pauta. A terceira justifica-se pela exposição detalhada de documentos escritos e/ou visuais, em virtude do caráter extremamente explicativo que um livro-reportagem possui, além do espaço propício ao desenvolvimento do texto escrito.

Na construção de *Os sertões*, ocorre diálogo e confluência entre literatura e jornalismo, o que pode ser observado principalmente na seção *A luta*, selecionada para este estudo, já que o livro apresenta certos elementos que podem ser enquadrados como fictícios a partir da reconstituição literária com base em fontes primárias sobre os preâmbulos e o estopim da Guerra de Canudos, bem como elementos do jornalismo, em razão do estilo textual, que contém elementos

noticiosos encontrados e até hoje utilizados em textos jornalísticos. Por consequência do diálogo e da confluência entre jornalismo e literatura, encontra-se na obra uma abordagem jornalística e literária inovadora.

O jornalismo faz uso da ciência e da observação para o embasamento informativo, principalmente em reportagens. Nestas e em notícias construídas a fim de transmitir uma informação seguindo o texto baseado no lide clássico de resposta a seis perguntas essenciais para uma boa compreensão informativa do leitor (o quê? Como? Quando? Onde? Quem? Por quê?), não há espaço para o uso exacerbado de adjetivos ou trechos sentimentais. Como exemplo da fuga de Euclides da Cunha ao texto jornalístico usual, observe-se o trecho a seguir: “e aqueles titãs, enrijados pelos climas duros, estremeciam dentro das armaduras de couro considerando as armas portentosas da civilização” (CUNHA, 2020, p. 204). No fragmento, nota-se a presença de adjetivos que conferem um grau diminuto de imparcialidade, pois se conclui que o autor reconstituiu a imagem dos guerrilheiros contra o Império brasileiro como heróis, algo muito comum em textos literários, como na *Ilíada*, conforme já apontado por Coutinho. Racionalmente, sabe-se que é irreal obter total imparcialidade durante a produção de um texto, mas, no que tange às reportagens e às notícias jornalísticas informativas tradicionais, encontram-se os níveis mais elevados de neutralidade, dentro, é claro, do permitido pela circunstância. Em suma, o que se pode afirmar é que *Os sertões* é uma obra que adentra entre a ficção e a não ficção, literatura e jornalismo, tornando-se precursora do livro-reportagem no Brasil.

3 Uma viagem alegórica: *A jangada de pedra*, de José Saramago

Quando a Península Ibérica se desprende repentinamente do continente europeu e parte em direção a um novo mundo, cinco personagens humanos, sendo eles Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guavaira, ligados por acontecimentos insólitos, devem conectar-se uns com os outros durante a viagem, munidos de interesses comuns para encontrar o pertencimento nessa nova vida.

A jangada de pedra é, aparentemente, apenas uma obra da literatura fantástica, contudo, “se um leitor desavisado sobre o contexto (e sobre o autor) pode ler *A jangada de pedra* como um simples romance de viés (neo)fantástico, são muitas as pistas que apontam para a alegoria para quem presta uma atenção mais detalhada” (DEVES, p. 204). Para entender o real sentido do romance, é necessário adentrar nas alegorias presentes na grande viagem alegórica que é o livro de Saramago, cuja história consiste, de fato, em uma confluência entre literatura, história e política. Dessa forma,

[...] o romance vai criar novas posições, pessoais e geográficas, que serão assumidas diante do confronto com o desconhecido. Esse deslocamento se mostrará essencial para o espaço crítico, para ver a realidade de outra perspectiva, pois permitirá enxergar o espaço novo sem perder de vista o espaço de origem (SILVA, 2009, p. 6).

Ao conhecer o contexto histórico-político dos dois países da Península Ibérica, especialmente o de Portugal, o leitor conseguirá decifrar as alegorias do romance, uma vez que *A jangada de pedra* pode ser lida como uma construção alegórica sobre o pertencimento geopolítico de Portugal e da Espanha ao continente europeu. Ressalta-se designadamente o cenário português em razão de que, no romance de

Saramago, a conjuntura histórico-política espanhola e sua relação com Portugal acontece como uma forma de solidariedade e de companhia, para que o país lusitano não se desprendesse solitariamente. Tecendo um panorama histórico-político de Portugal no século XX, é possível verificar que a ditadura de António Salazar, bem como a continuidade do autoritarismo no governo de Marcello das Neves Caetano, corroborou para uma crise socioeconômica no país.

Outrossim, o próprio título da obra consiste numa alegoria histórico-política. Isso porque, de acordo com Penha (2007), a jangada é um meio de transporte frágil e rústico, enquanto a pedra é um objeto pesado que representa uma estagnação, como se impedisse a jangada de sair do lugar em sua viagem de partida do continente europeu. Dessa forma, “a península, transformada em jangada, desliga-se do velho continente, como um barco aventureiro que abandona a calmaria do cais e parte em busca de novos horizontes” (PASCOLI, 2004, p. 56). Esses elementos metafóricos, então, podem ser atribuídos às conjunturas de Portugal e da Espanha, durante a jornada de reconhecimento de igualdade hierárquica perante os outros países do continente europeu. Assim,

[...] ao traçarmos um paralelo entre os fatos do romance e os acontecimentos envolvendo a sociedade portuguesa do século XX, veremos que a ficção reescreve a história, não na ordem de ocorrência dos fatos, mas de acordo com o direcionamento que a criatividade do escritor estabelece. No romance, são as implicações sociais e econômicas causadas pelo desgarre da península, que causaram a crise do governo (PASCOLI, 2004, p. 57).

O narrador, durante a apresentação dos personagens humanos e de suas respectivas ações enigmáticas, assim comenta:

[...] quem está bem são os cantores de ópera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes, por exemplo, o cínico

escarnecendo, a ingênua suplicando, o galã tardo em acudir, ao espectador o que lhe interessa é a música, já o leitor não é assim, quer tudo explicado, sílaba por sílaba uma após outra, como aqui se mostram (SARAMAGO, 2017, p. 12).

Desse modo, na conjuntura das alegorias narrativas de *A jangada de pedra*, Pascoli (2004, p. 55), em consonância com o narrador da obra, compara a construção estrutural do romance a uma ópera para entendimento das ações enigmáticas que transcorrem na obra, ao apontar que:

[...] a narrativa segue vários caminhos, obedecendo a um tipo de construção, na qual inúmeros elementos, sejam do presente ou do passado, da vida real ou imaginária, convivem, vezes aproximados, outras lado a lado, seguindo um ritmo profuso, repleto de informações, de fatos e lembranças. Não encontramos os assuntos organizados linearmente, são múltiplos e simultâneos como os sons da ópera, de forma que a leitura de *A jangada de pedra* pede um “ouvido” atento, sintonizado com a diversidade de sentidos. Os primeiros “acordes” são dados pela lenda e por fatos extraordinários: os cães anunciam o início das rachaduras, ocorridas nas montanhas rochosas, que parecem ter sido desencadeadas pelo gesto, aparentemente insignificante, de Joana Carda, realizado a muitos quilômetros da Cadeia dos Pireneus.

Os personagens Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guavaira, em paralelo à fragmentação da Península, também apresentam suas rupturas com a forma em que viviam, conforme pontuam Bruno e Grünhagen (2014, p. 71):

[...] em *A jangada de pedra*, cada personagem tem uma história a que se vê obrigado não só a repensar, mas até a deixar; os confrontos-encontros que promovem a fenda, a busca e a viagem estão bem marcados, cada personagem ia levando sem grandes acontecimentos sua própria vida de ex-esposa (Joana Carda), escriturário (Joaquim Sassa), farmacêutico de interior (Pedro Orce), professor (José Anaiço) e viúva (Maria Guavaira).

Cada personagem mencionado é responsável, no romance, por uma ação individual que contribui para a fragmentação da Península Ibérica. Posteriormente,

[...] no coletivo, cada um vai se reconhecer como indivíduo, ao mesmo tempo em que passam a ver e a apreender o outro. Eles começam a se conhecer no momento em que começam a conhecer e entender o outro, porque o outro os constitui, os completa. Nesse processo descobrem suas fraquezas e potencialidades, os limites entre o eu e o outro, o espaço individual e o coletivo (SILVA, 2009, p. 7).

Os encontros dos personagens e de suas ações resultantes nos acontecimentos ilógicos do livro geram as simbólicas jornadas que permeiam constantemente a narrativa (BRUNO; GRÜNHAGEN, 2014). Todas as ações desses personagens no capítulo inicial do romance representam, de certo modo, o estopim da separação da Península, pois, já no capítulo seguinte, emerge a fenda que separará Portugal e Espanha do restante da Europa. De modo similar à ação da personagem Joana Carda, que contribuiu para o estopim do deslocamento da Península, apresentada no capítulo inicial, o romance se encerra mencionando novamente a vara mágica de negrilho, indicando a possibilidade de o objeto florescer daqui a um tempo. Na perspectiva de Bruno e Grünhagen (p. 72), contudo, essa nova menção não significa um término, visto que

(...) a viagem não só não termina como se mostra presente o tempo todo, é a própria essência da vida, na medida em que uma jornada se insere na outra – os personagens na península em movimento, a jangada de pedra no oceano, o mundo na galáxia (...).

4 O caos para ordem em *Os sertões* e *A jangada de pedra*

A busca pela compreensão do caos se faz presente desde o mundo antigo. Não existe apenas uma concepção exata do que é o caos, visto que múltiplos entendimentos surgem na tentativa de explicar esse fenômeno, cujas percepções variam entre ópticas religiosas, mitológicas, filosóficas, científicas e interdisciplinares. No livro cristão de *Gênesis*, o caos é um vazio, isto é, sem forma nem ordem e repleto de trevas, nos primórdios da criação do mundo (BÍBLIA [...], 2005). Na mitologia grega, em um dos entendimentos do caos, desenvolveu-se um termo antônimo a ele, o *cosmos*, que significava ordem. Na filosofia, as progressões proporcionadas pelos pré-socráticos remodelaram as noções de caos, conforme elucida Gutiérrez (2016, p. 58):

(...) esses primeiros filósofos, conhecidos na história da filosofia como “pré-socráticos”, abandonam o conceito mitológico de caos. As cosmogonias passam a ser cosmologias. As explicações mitológicas cedem o lugar às tentativas de explicar racionalmente a origem do mundo, da ordem, do cosmos.

Em síntese, conclui-se que essas abordagens não científicas têm em comum a visão do caos como uma desordem basilar para a existência da ordem. Isto é, para existir a ordem, é necessário que haja o caos. Nas ciências, especificamente na física contemporânea, o caos consiste em uma evolução temporal com dependência extrema das condições iniciais que permitiram sua existência (GUTIÉRREZ, 2016). Nessa perspectiva, “caos é uma força não linear, associada ao ruído determinista e à evolução temporal caótica. Nos fenômenos caóticos, a ordem determinista cria a desordem do acaso” (GUTIÉRREZ, 2016, p. 60). Hayles (1991), apoiada em princípios

científicos, discorre sobre uma abordagem, em ciências humanas, em que o caos não significa a desordem, pois estabelecer sistematizações sobre organização e desorganização está além da capacidade humana.

Nas artes, em especial na escrita, Abed propõe que o caos é uma falta de sistematização necessária para a criação. Com base em seus estudos, o caos pode ser assimilado como um elemento necessário para a criação do novo. O caos é, então, uma ausência de sistematização, mas essencial para a posterior criação de algo novo. O novo não se trata, porém, de um processo que envolve separação entre o caos e a ordem, “trata-se, isso sim, de um caminho intrincado, relacional e dialógico, no qual cada um desses dois elementos desenvolve um papel imprescindível ao longo de todo o processo” (ABED, 2022, p. 7). Partindo da concepção da criação sucedida do caos e conectada a ele, nas artes, como a literatura,

(...) compreender a criação como o resultado de processos não lineares, produto das interações entre quem cria e certo universo caótico (isto é: um conjunto rico em informações, cujo princípio ordenador não foi ainda sistematizado), pode ser de grande interesse tanto para aqueles que pesquisam sobre o tema quanto para artistas, escritores e todas as pessoas que se envolvem em atividades criadoras (ABED, 2022, p. 4).

Nas duas seções precedentes, foram expostas breves noções sobre *Os sertões* e *A jangada de pedra*, duas obras que, aparentemente, podem não apresentar similaridades a quem realiza uma leitura não analítica. *Os sertões* é, segundo já mencionado anteriormente, inclassificável de acordo com Coutinho, tendo conquistado a posição de precursor de livro-reportagem no Brasil. *A jangada de pedra*, por sua vez, é um romance com elementos históricos, políticos e fantásticos. É fato que *A jangada de pedra* possui uma narrativa alegórica, apresentando maior

quantidade de metáforas do que o texto de *Os sertões*. Nessas duas obras, entretanto, é difícil delimitar as fronteiras entre ficção e não ficção, pois ambas passeiam simultaneamente por essas classificações e se estabelecem entre elas. Em *Os sertões* e *A jangada de pedra*, aplicando a concepção do caos para a criação, podemos encontrar similaridades nessa construção caótica. *A luta*, terceira parte de *Os sertões* é considerada a que mais apresenta construção ficcional, inicia-se com um breve fragmento chamado *Preliminares*. É tão sucinto que se torna possível citá-lo na íntegra neste estudo:

(...) quando se tornou urgente pacificar o sertão de Canudos, o governo da Bahia estava a braços com outras insurreições. A cidade de lençóis fora investida por atrevida malta de facínoras, e as suas incursões alastravam-se pelas Lavras Diamantinas; o povoado de Barra do Mendes caíra às mãos de outros turbulentos; e em Jequié se cometiam toda a sorte de atentados (CUNHA, 2020, p. 177).

O fragmento pode até receber a classificação de nota jornalística, introdutória para as demais reportagens sobre a conjuntura de Canudos apresentadas em *A luta*. Nele, entretanto, diferentemente de uma nota jornalística comum, a escrita de Euclides da Cunha assemelha-se ao início da narração de um conto, pois, na passagem, o narrador, na figura de Cunha, apresenta situações caóticas preambulares que darão origem aos acontecimentos posteriores da narrativa a partir de *Antecedentes*. Em *Preliminares*, evidencia-se o caos em que a Bahia se encontrava pouco antes da guerra, motivado especialmente pelo descaso governamental com o sertão de Canudos. Dessa forma, o Estado é o personagem apresentado no fragmento e o principal vilão, considerando que seu descaso com Canudos abre espaço para outras situações caóticas, como os saques de vilarejos por jagunços e também por outras figuras conhecidas e eternizadas na historicidade

nordestina: os cangaceiros. Os integrantes do cangaço recebiam apoio e proteção de ricos fazendeiros, antes de rebelarem-se e atentar contra a ordem vigente:

(...) desta maneira, ao “fazer justiça com as próprias mãos”, saqueavam fazendas, vilas e cidades e espalhavam o terror que posteriormente foi cristalizado em lendas e mitos que até hoje perduram – ora ressaltando suas qualidades altruístas e heroicas, ora denegrindo sua imagem, pintando-lhes como facínoras sedentos de sangue (CÂMARA; CÂMARA, 2015, p. 8).

Além disso, a curta passagem de *Os sertões* ilustra a posição do autor a favor dos sertanejos de Canudos, ao atribuir adjetivos de teor negativo contra possíveis antagonistas. De fato, Euclides da Cunha confere vilania a quem atentasse contra os sertanejos da região de Canudos, principalmente ao utilizar o termo “facínoras”. No fragmento de abertura de *A luta*, o autor indica que, no sertão da Bahia, prevalece uma ausência de sistematização, por intermédio da construção de um universo caótico que demonstra a urgência de um agente para sistematizá-lo, agente este que, posteriormente, consistirá na coletividade sertaneja transformada em uma figura heroica às avessas, pois, posteriormente em *Antecedentes*, Cunha concebe-a como indisciplinada. Em outras palavras, para a criação de um novo mundo, ou seja, de uma nova ordem, precisa-se de uma luta, que só será possível por meio da irmandade dos sertanejos em prol de interesses comuns.

Consecutivamente a *Preliminares*, têm-se os *Antecedentes*. Esse tópico explora as causas que favoreceram a união dos sertanejos na luta. O texto inicia-se com a seguinte frase: “o mal era antigo” (CUNHA, 2020, p. 177). Essa passagem confere um tom sombrio ao texto, ou seja, um caos maligno que afetava os sertanejos da região. No geral, *Antecedentes* tece um panorama das populações das localidades afetadas pelo descaso governamental e as consequências dessa ausência de Estado para restabelecer a ordem, e cita as transições dos males que afetavam as comunidades

dos sertanejos: “o jagunço, saqueador de cidades, sucedeu ao garimpeiro, saqueador da terra. O mandão político substituiu o capangueiro decaído” (CUNHA, 2020, p. 177). O texto, agora, possui como vilões os jagunços, mas, desta vez, Euclides da Cunha assume certo grau de neutralidade e destina o espaço de *Antecedentes* para explicar o contexto socioeconômico que propiciou as ações dos jagunços.

Outrossim, o texto compõe-se de contrastes na construção dos sertanejos vitimados pela desordem, mas transformados em heróis. Note-se, a esse respeito, que o jornalista os chama de “indisciplinados heróis” (CUNHA, 2020, p. 178). Em *Os sertões*,

(...) ele constrói um relato psicológico do sertanejo fundamentado basicamente em contrastes superficiais: forte, mas descerebrado; corajoso, mas supersticioso, levemente lúcido ainda que fanático (CÂMARA; CÂMARA, p. 15).

Cunha (p. 181) finaliza os *Antecedentes* indicando que todas as forças resultantes dos males antigos contribuíram para a Guerra de Canudos: “a campanha de Canudos despontou da convergência espontânea de todas essas forças desvairadas, perdidas nos sertões”. Com base no fragmento, nota-se em *Os sertões* a construção de uma unidade produto da coletividade dos sertanejos para um bem comum.

Diferentemente dos textos de abertura de *A luta em Os sertões*, *A jangada de pedra* dispõe de um primeiro capítulo excêntrico, que parece, à primeira vista, não se interligar aos outros. Penha (2007) propõe uma leitura divergente do capítulo inicial em relação aos demais. Para a autora, o referido capítulo pode ser lido como um bloco único que se fragmenta dos outros, assim como a premissa do romance, que trata do desgarramento da Península Ibérica do restante da Europa, visto que

os acontecimentos enigmáticos apresentados no primeiro capítulo da obra tendem a criar confusão durante a leitura. Levando em conta o proposto por Penha sobre a leitura do capítulo de abertura como um bloco único, percebe-se que essa primeira parte se assemelha a *Preliminares* e a *Antecedentes* de *Os sertões*, dado que ambos se iniciam à maneira de um conto, ao apresentar os personagens de forma sucinta, possuindo um narrador e uma tensão que aflige os personagens. A diferença entre a narrativa dos dois e a de um conto é que não há solução para os conflitos.

Cinco personagens humanos com ações alegóricas são apresentados no capítulo de abertura: Joana Carda, Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce e Maria Guavaira. O rabisco de Joana Carda com a vara de negrilho no chão dá início à ruptura da Península Ibérica, ou, segundo Penha, simboliza o início da desestabilização:

[...] quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se (SARAMAGO, 2017, p. 7).

É o estopim para, juntamente com outras ações enigmáticas, o desprendimento da região do restante da Europa, assim como propõe Penha, que considera que o risco de Joana Carda traça metaforicamente a separação gradativa da Península Ibérica. Apresentado consecutivamente a Joana Carda, Joaquim Sassa lança uma pedra ao mar que flutua três vezes antes de afundar: “escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tomou a subir, em grande voo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo” (SARAMAGO, 2017, p. 11). Assim como a ruptura desencadeada por um risco de Joana Carda, a pedra lançada por Joaquim Sassa representa o insólito, causando a

sensação de incerteza por conta da ausência de uma organização capaz de explicar o porquê desse universo às avessas.

Todos os acontecimentos sucedidos aos personagens apresentados no capítulo inicial constroem uma aura de incertezas no romance. Contudo, os que acometem Joana Carda e Joaquim Sassa, somando-se a Maria Guavaria, possuem uma carga ideológica maior do que aqueles que se passam com José Anaiço e Pedro Orce, questão que será abordada no decorrer deste estudo. Após o feito de Joaquim, é a vez de o leitor conhecer Pedro Orce, cujo prenome remete à “pedra” e a “princípio”, enquanto seu sobrenome refere-se à região de Orce, na Espanha, onde foi encontrado o fóssil mais antigo atribuído a um homem europeu (PENHA, 2007, p.52). Pedro é o primeiro e único personagem humano que sente a terra tremer no capítulo 1. Destaca-se que Pedro Orce, seguindo a temporalidade da narrativa, sente o tremor da terra, na Espanha, simultaneamente à pedra que boia três vezes antes de afundar, conforme observado no fragmento:

[...] quando lançar Joaquim uma pedra ao mar e levantar-se Pedro da cadeira, foi tudo obra de um instante único, ainda que pelos relógios houvesse uma hora de diferença, é o resultado de este estar em Portugal e aquele na Espanha (SARAMAGO, 2017, p. 12).

O quarto personagem apresentado é José Anaiço, português que sofre uma perseguição de estorninhos, que sobrevoam a sua cabeça:

(...) na manhã do dia seguinte, um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas, e moitas de tamargas, com o seu cheiro africano, este homem não poderia ter escolhido maior solidão e mais subido céu, e por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos, tantos que faziam uma nuvem escura e enorme, como de tempestade (SARAMAGO, 2017, p. 14).

Penha considera que nessa passagem do romance, a liberdade do voo dos pássaros está presa a uma obediência a José Anaiço, em semelhança à relação de um cão com seu dono. Ainda quanto à perseguição do bando de estorninhos sofrida por José Anaiço, essa tende a ser a maior representação da proximidade do caos no romance. Cientificamente, atesta-se que alguns animais, como as aves, possuem maior sensibilidade para detectar desastres da natureza, como terremotos, antes de seres humanos. A explicação para esse fato é que, quando duas placas tectônicas se movimentam uma contra a outra, esse fenômeno resulta em um gás que migra em direção à superfície, e depois para a atmosfera. O gás possui íons positivos, átomos carregados eletricamente. Os íons, por consequência, aumentam a produção de um hormônio que causa agitação em animais como as aves, o que os faz sair de sua região (CIENTISTAS [...], 2015). O acontecimento de Pedro Orce pode ser interligado ao do personagem José Anaiço, considerando que é possível ao leitor observar uma relação entre a sensibilidade das aves com a de Pedro Orce, cuja capacidade de ser o primeiro e único a sentir a terra tremer conecta-se aos sentidos de seu nome (Pedro, *princípio, primeiro*).

Após a aparição de José Anaiço, ocorre, por fim, a de Maria Guavaira, a tecelã galega, em mais um acontecimento insólito que se distancia de explicações lógicas: “passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho” (SARAMAGO, 2017, p. 16). Na visão de Penha (p. 40), “a personagem alegoriza, por meio de seu fio de lã interminável, o gesto insólito ou impossível de percorrer uma narrativa que se fecha em seus enigmas”. No primeiro capítulo, o fio de lã interminável e inalterável de Maria Guavaira é a única ação de caos que não é permeada por elementos da natureza. Repare-se que os acontecimentos de Joana Carda, José Anaiço e Pedro Orce

envolvem ações conectadas à terra, enquanto o de Joaquim Sassa conecta-se à água, mais especificamente ao mar. Todas as ações desempenhadas por esses personagens do romance representam a escassez de sistematização, que, posteriormente, aumentará até o ponto de fragmentação completa da Península Ibérica e de sua consequente viagem marítima rumo a uma nova ordem. Para Silva (2014, p. 2):

(...) partindo de um acontecimento inusitado, a ruptura da Península Ibérica do continente europeu e seu afastamento gradual em direção não estabelecida, Saramago vai lidar com um tema caro à literatura contemporânea: o homem isolado, seja no espaço múltiplo e muitas vezes caótico das cidades, seja na imensidão dos campos, em sua busca pela completude. Para poder falar desse homem, o autor cria a desordem, cria espaços de incertezas, que embora frágeis e imperfeitos, estão abertos a possibilidades.

De fato, as ações incomuns acometidas aos personagens ou realizadas por eles constituem uma relação de causa-efeito apontada pelo próprio narrador de *A jangada de pedra*: “sabido é que todo efeito tem sua causa, e esta é uma universal verdade” (SARAMAGO, 2017, p. 12). Na perspectiva de Silva, o romance de Saramago trata-se de uma utopia, por considerar que a utopia alimenta nossas ações, pois, enquanto seres incompletos e insatisfeitos, aspiramos à unidade. Em *Os sertões*, baseando-se no elucidado anteriormente neste estudo, também é possível encontrar uma utopia na narrativa, isso porque “as utopias são pensadas sempre em função do coletivo, pois o bem comum é o que garante a felicidade individual” (SILVA, 2014, p. 3), contudo, no livro-reportagem, para que haja a criação da ordem utópica, da unidade, é necessário, antes, o caos, que representa a escassez da sistematização, retratada em *Preliminares* e *Antecedentes*. Assim, as duas produções

das literaturas de língua portuguesa convergem com o proposto por Abed sobre a necessidade do caos para a criação.

Em suma, as narrativas de *Os sertões* e de *A jangada de pedra* utilizam o caos na literatura para a necessidade da posterior criação de uma ordem, considerando que, segundo Abed (2024, p. 5), “é importante vivenciar o caos e resistir à vontade de ordená-lo prematuramente para que surja a ideia de relacionar os elementos desta maneira e não de outra – isto é, para que se dê um ato de criação”. Desse modo, em ambas as obras, verifica-se que esse caos propiciará um caminho para a criação de uma ordem, a depender de como os agentes, que, neste caso, são os personagens, o utilizarão nessa construção. Esses fatos contidos nas duas obras encontram consenso com o que afirma Abed (2024, p. 5), ao defender que:

[...] igualmente necessário, porém, é estar atento às possibilidades que emergem desse caos, reconhecer os caminhos possíveis para dar forma a ele, escolher aqueles que mais interessam. Nesse percurso, então, há uma dupla resistência: resistimos à facilidade de rejeitar o caos, ativamente nos valendo de discursos ordenadores para não conviver com a desordem, e também resistimos à igualmente fácil escolha de permanecer no caos de maneira passiva e desinteressada, sem empregar nossa atenção para descobrir o que podemos criar a partir dele.

As obras, contudo, apresentam divergências no uso literário do conceito de caos, pois *Os sertões* mescla ficção e não ficção em sua construção, de modo que não consiste em um texto alegórico, enquanto *A jangada de pedra* “se constitui em uma grande metáfora da expectativa por um lugar melhor, em que homens, mulheres e a natureza convivam em harmonia e tenham a sensação de pertencimento” (SILVA, 2014, p. 6).

5 Conclusão

Este estudo se dividiu em três seções. A primeira, para justificar a comparação entre *Os sertões*, um livro-reportagem, e *A jangada de pedra*, um romance alegórico, apresentou o fato de *Os sertões* ser uma obra de ampla classificação de gênero, visto que a narrativa do livro se alterna entre a ficção e a não ficção, uma vez que figuras históricas se transformaram em personagens. A segunda seção, visando a uma melhor compreensão das alegorias na narrativa de *A jangada de pedra*, apresentou concepções de críticos literários que decodificaram o romance. Mostrou, ainda, como o cenário histórico-político de Portugal e, em segundo plano, da Espanha, influenciaram na construção da obra ficcional.

A terceira seção consistiu na comparação do caos nas partes selecionadas das duas obras. Com base em uma análise comparativa, este estudo elucidou que as narrativas de *Os sertões* e *A jangada de pedra*, em consonância com Abed, utilizam o caos como ausência de sistematização, todavia, esse caos é um elemento essencial para a posterior criação de uma nova ordem, ou um novo mundo – em alusão ao romance de Saramago –, de modo que caos e ordem atuam conjuntamente. As obras, entretanto, apresentam divergências na abordagem caótica. Isso se deve ao fato de *A jangada de pedra* ser um romance alegórico, em que os cenários histórico-políticos de Portugal e da Espanha não estão à superfície, enquanto *Os sertões* trabalha sem alegorias, embora utilize mecanismos da ficção, entre eles a construção de personagens.

Referências

ABED, Carolina Zuppo. Visões sobre o processo de escrita: entre o caos e a criação. *In: Scriptorium*, Porto Alegre: 8 (1): 1-8, jan./dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/scriptorium/article/view/42129>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BÍBLIA. *Bíblia sagrada*. Trad. Padre João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

BRUNO, Mário; GRÜNHAGEN, Sara. A jangada de pedra: fendas, linhas e encontros. *In: Ipotesi*, Juiz de Fora: 18 (2): 69-76, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19479>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CÂMARA, Yzy Maria Rabelo; CÂMARA, Yls Rabelo. Canudos revisitado: uma breve análise do que foi a utopia de Antônio Conselheiro, ameaça à consolidação do poder da república no final do século XIX. *In: Revista Entrelaces*: 5: 5-19, maio 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23379>. Acesso em: 23 mar. 2024.

CIENTISTAS descobrem o que faz animais pressentirem catástrofes. G1, 30 abr. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/04/cientistas-descobrem-o-que-faz-animais-pressentirem-catastrofes.html>. Acesso em: 23 mar. 2024.

COUTINHO, Afrânio. Os sertões, obra de ficção. *In: CUNHA, Euclides da. Obra completa*, v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1996, p. 57-62.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Pé da Letra, 2020.

DEVES, Maristela Scheuer. A jangada de pedra: entre o (neo)fantástico e o alegórico. *In: FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária: 24: 199-209, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47458>. Acesso em: 25 fev. 2024.

GUTIÉRREZ, Jorge Luís. Literatura e religião: o conceito de caos no mundo antigo. *In: Ciências da religião, história e sociedade*, São Paulo: 14 (2): 45-63, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/10311/6809>. Acesso em: 23 fev. 2024.

HAYLES, Katherine N. *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

-
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PASCOLI, Maria do Carmo. A jangada de pedra: uma mensagem político-ideológica. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*: 34 (23): 55-67, 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6676>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- PENHA, Gisella Maria de Lima Braga. *Uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: Unesp, 2007.
- PEREIRA, José Veríssimo da Costa. O espírito geográfico na obra de Euclides da Cunha. In: CUNHA, Euclides da. *Obra completa*, v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1996, p. 64-71.
- ROCHA, Paula M.; XAVIER, Cíntia. O livro-reportagem e suas especificidades no campo jornalístico. In: *Rumores*: 7 (14): 138-157, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69434/72014>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SILVA, Elisa Cristina da. A jangada de pedra: deslocamento no sentido do ser. In: *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*: 4: 1-8, 2009. Disponível em: https://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n4/download/pdf/jangadapedra.pdf. Acesso em: 20 mar. 2014.

Recebido em 23/05/2024

Aceito em 12/08/2024

As *passadas* como moldura da prosa ficcional guineense

The *passadas* as framework for Guinea-Bissauan fictional prose

Letícia Valandro¹

RESUMO: O presente ensaio analisa os recursos estilísticos e linguísticos que os autores guineenses lançam mão para criar a “ilusão da oralidade” (MATA, 2000, p. 7) reelaborada em suas narrativas escritas. As obras analisadas são: a trilogia *Mistida* (2002), de Abdulai Sila, assim como seu último romance, *Memórias SOMânticas* (2016); de Carlos-Edmilson Vieira, *Contos de N’Nori* (2000) e o romance *Adormecer de um Sonho* (2010) e *Fogo Fácil* (2006), de Marinho de Pina.

ABSTRACT: This essay analyzes the stylistic and linguistic resources that Guinea-Bissauan authors use to create the “ilusão da oralidade” (MATA, 2000, p. 7) reworked in their written narratives. To do so, we analyze some of the main works of fictional prose in the country, namely: the trilogy *Mistida* (2002), by Abdulai Sila, just like your last novel, *Memórias SOMânticas* (2016); by Carlos-Edmilson Vieira, *Contos de N’Nori* (2000) and *Adormecer de um Sonho* (2010) and finally *Fogo Fácil* (2006), by Marinho de Pina.

PALAVRAS-CHAVE: Guiné-Bissau; Prosa; Oratura; Linguagem.

KEYWORDS: Guinea-Bissau; Prose; Orature; Language.

O valor essencial que os textos transmitidos oralmente possuem para a cultura da Guiné-Bissau é ressaltado tanto por pesquisadores quanto pelos próprios escritores. Nesse sentido, Odete Semedo² alega que – seja na poesia, seja na prosa

¹ Doutora em Estudos de Literatura e de Cultura pela Universidade de Lisboa (2019). Mestre em Filologia e Critica Letteraria pela Università degli Studi di Trento, Itália (2015) e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Italiana e Literatura de Língua Italiana (2013) e em Letras - Português e Literatura Portuguesa (2008) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora de Língua Portuguesa na Università degli Studi di Verona, Itália.

² Optou-se por não analisar, neste trabalho, Sonéa: Histórias e Passadas que Ouvi Contar I (2000) e Djênia: Histórias e Passadas que Ouvi Contar II (2000), que marcam a estreia na prosa ficcional de Odete Semedo e que constituem os principais exemplos da oratura guineense, pois seria necessário,

–, são visíveis “resquícios de uma tradição oral muito forte, tanto no seu papel de interpelar a sociedade e os indivíduos quanto no seu pendor lúdico e educativo, próprios das narrativas, provérbios e cantigas da tradição oral guineense” (SEMEDO, 2011, p. 25). Muito além do que aplicar a “oralidade’ como instrumento de detecção de africanidade textual” (LEITE, 2014, p. 12, grifos do autor), percebe-se que a marca da palavra e da voz que essa carrega “é o lugar onde a ancestralidade cultural se manifesta” (SEMEDO, 2010, p. 53).

Se, como afirma Amâncio (2011, p. 104), “a literatura guineense se inscreve originariamente no bojo da tradição oral” e as referências à contação de *passadas*³ e *storias*⁴ estão presentes nas obras em prosa publicadas, os autores conseguem reelaborar pela escrita aquela que Inocência Mata definiu como “ilusão oralidade” (2000, p. 7) de formas diferentes. Em *Fogo Fácil* (2006), de Marinho de Pina, os dez contos que compõem a obra alternam narradores em primeira e em terceira pessoa. Enquanto um narrador transita entre baloberos e suas profecias de maldição – como em “Beber do Bebê” –, outro alude a Cabral, “um homem que estava no mato, a dirigir a Luta da Libertação Nacional” (PINA, 2006, p. 76) ou, ainda, à temida “guerra de Sete de Junho” (PINA, 2006, p. 88). Se tantos traços de textos orais aparecem em toda a obra, principalmente no que diz respeito aos recursos linguísticos dos quais Marinho de Pina lança mão, é no conto que dá título ao volume, assim como em “Os Bons”, que uma situação de contação vem encenada.

devido à extensão limitada, que o artigo versasse exclusivamente sobre as mesmas, já objeto de estudos importantes, como a tese de Amarino Queiroz, indicada nas referências. Trato também das obras de Semedo na minha tese de doutoramento, defendida na Universidade de Lisboa, da qual o presente artigo é pequeno um recorte adaptado.

³ São, segundo Odete Semedo, um “reconto; narração de acontecimento feita com ênfase; relato de bisbilhotices” (SEMEDO, 2000, p. 138).

⁴ As storias, “do português ‘história’”, como afirmam Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló, referem-se às fábulas e “são continuidade de uma longa tradição africana” (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 116).

Em “Fogo Fácil”, a onomatopeia da frase inicial – “PUM, PUM PUM. Três tiros soaram” (PINA, 2006, p. 85) – além da musicalidade, remete “o leitor ao código auditivo, conferindo à palavra poética uma relação performática dentro da ação narrada” (QUEIROZ, 2007, p. 258). Nesse sentido, a dramaticidade da ação não é somente descrita, mas ouvida e encenada e prossegue, no mesmo conto, por meio da interlocução que o narrador estabelece com o ouvinte/leitor:

[...] como estava a dizer, Ísnaba já nem se preocupava com Joqui [...]. Não julguem, por isso, que Joqui era pequeno, não, credo, ele tinha onze anos, e já fazia dois desde que perdera⁵... bolas, não gosto de repetir isto a toda a hora (PINA, 2006, p. 95).

Também contribui para a “ilusão da oralidade” (MATA, 2000, p. 7) a sequência de narrativas encaixadas⁶ introduzidas e marcadas pelo uso da analepse – “vou recuar no tempo para contar a história”, avisa o narrador (PINA, 2006, p. 89).

Por meio desse recurso, o narrador conta a história de Joqui e de seu ferimento, assim como revela o envolvimento de Ísnaba com o delinquente Mário e – “esta outra parte ouvi depois” (PINA, 2006, p. 97) – afirma a inocência do irmão, vítima de um engano atuado pelo criminoso. O retorno à “narrativa encaixante”⁷ (TODOROV, 2006, p. 126), marcado por uma afirmação provida de oralidade – “bom, vou continuar” (PINA, 2006, p. 98) –, enquadra novamente a cena que “recordava um filme de cowboys” (PINA, 2006, p. 99), em que, com todos os personagens armados,

⁵ Como o narrador explica no parágrafo anterior, Joqui, seu irmão mais novo, “perdera a perna e um olho” (PINA, 2006, p. 95) ao pisar numa mina.

⁶ Trata-se, aqui, do “processo de encaixe” que caracteriza as narrativas, segundo Tzvetan Todorov, e que se dá quando “uma história segunda é englobada na primeira” (2006, p. 125).

⁷ A referência é, ainda, o “encaixe”, que para Todorov “é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2006, p. 126, grifos do autor).

o pai do narrador encontra-se diante dos assassinos do filho Ísnaba, que o convidavam “a brindar o fogo, mas ele não era de fogo fácil” (PINA, 2006, p. 98).

O conto termina com um final aberto, no qual se sabe que um dos “assassinos” atira; o narrador, afastado da cena a pedido do pai, cai devido ao susto e dispara em direção ao teto. Em meio à desordem, em que se ouviam “tiros a cruzarem-se lá fora, e as balas a fazerem saltar pedaços de parede”, além de um grito, que o narrador declara não saber “se era meu, se do meu pai, ou de outro qualquer”, o conto conclui-se com o lamento do narrador pelo ocorrido, já que o irmão “estava inocente, isto é, se não mentira” e seu pai, “em vez de receber as devidas mantenhadas de tchur⁸ da parte de quem lhe tinha morto o filho, recebeu insultos... e depois balas” (PINA, 2006, p. 99). Assim, o leitor não conhece o destino dos personagens. A falta de uma explicação final, além de favorecer a narrativa, pois “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203), ainda contribui, não só para desenvolver o diálogo e a participação do leitor – livre para imaginar um encerramento mais aprazível, ou não –, como também para criar a expectativa para a continuação da contação.

Outro expediente reiterado na prosa ficcional guineense é a presença de um *homem* ou *mulher-grande*⁹ que narra uma *passada*. Em “Os Bons”, um esconderijo de guerra é o ambiente da narrativa. O contador de histórias do grupo, o “velho Simão”, por meio de sua narrativa, ultrapassa não só o espaço temporal, mas também aquele geográfico da “narrativa encaixante” (TODOROV, 2006, p. 126). Numa *storia* em que a performance do narrador merece ênfase, o ensinamento moral final desponta e precisa ser sublinhado. Esse, não casualmente, parece ter como referência a

⁸ Pina define “mantenhas de tchur” como “condolências” (PINA, 2006, p. 142).

⁹ Do crioulo “omi” e “mindjer garandi” (MONTENEGRO, 2007, p. 55, grifos nossos), referem-se aos anciãos, às pessoas de idade mais avançada.

realidade do país após a independência. Nesse sentido, assim como as histórias da luta pela libertação circularam, sobretudo, oralmente, “longe dos teóricos e da história oficial” (CAVACAS; GOMES, 1997, p. 10), também as mazelas e a guerra de interesses que a seguiram ganham sua versão transmitida pela oralidade e fixada pela escrita. Por isso, o ensinamento final tem a ver “com os thyranos e os dezphotas”, já que muitos deles “dizem estar com pena de nós e a ajudar-nos a escapar do inimigo, porque estes são abusados. Mas se conseguirem o seu intento, vão-nos escravizar, porque nos tiraram da força pela força. Entendeste, meu rapaz” (PINA, 2006, p. 138).

1 A exemplaridade e a performance do contador de *passadas* na prosa de Carlos-Edmilson Vieira

Também na prosa de Carlos-Edmilson Vieira, pode-se destacar a presença de aspectos que geram a “ilusão da oralidade” (MATA, 2000, p. 7). Se os oito contos que compõem *Contos de N’Nori*¹⁰ desenvolvem-se por meio do uso de uma “linguagem oralizada”, como definida por João de Melo (2000, p. 7), pode-se destacar o emprego não só de temáticas tradicionais – como aquelas que veem como protagonistas tanto seres humanos, quanto animais, que interagem num mundo antigo, quase mítico –, mas também desfechos pedagógicos e exemplares, tão característico das narrativas transmitidas oralmente, já que “são a mais importante engrenagem na transmissão” (ROSÁRIO, 1989, p. 40) dos valores e do conhecimento de uma comunidade, aptas a manter a ligação entre as diversas gerações. Em “Noiba Nobo”, primeiro conto da

¹⁰ Como esclarece Carlos-Edmilson M. Vieira, “N’Dji nori” equivale a “n’cansa”, que significa “estou cansado” (VIEIRA, 2000, p. 5).

obra, Tio Pagode, pai de Tagara, não é responsabilizado por haver prometido a mão da filha a quatro pretendentes. Sua ganância é contornada pela amizade da moça com um porco, uma vaca e uma cabra, os quais, magicamente, transformam-se em cópias idênticas à noiva prometida. O ensinamento final recai sobre os pretendentes, que ávidos em possuir a maior riqueza daquele pobre homem, encheram-no de presentes e promessas.

Já em *Adormecer de um Sonho*, romance publicado por Carlos-Edmilson M. Vieira em 2010, a narrativa transcorre em meio à explosão de uma guerra civil. Nesse contexto, no qual o pressentimento de que algo está prestes a acontecer, os amigos reunidos no “*Cantinho da Mana N'Bùu*”, clandó muito frequentado na cidade, regavam à “cerveja ou vinho tinto” as impressões do momento.

A sala estava animadíssima, sem que ninguém prestasse atenção à conversa da mesa vizinha, até que alguém se lembrou de fazer um comentário sobre o homem que tinha dirigido a Luta Armada de Libertação Nacional (VIEIRA, 2010, p. 17).

Essa recordação é o gatilho para uma discussão que polariza o grupo: de um lado, aqueles que consideravam a degradação e a violência social que estavam vivendo um efeito da morte do líder, que era, por outro lado, responsabilizado por tal situação. Em meio às diferentes apreciações e arguições sobre a controversa questão, Ibraim, sempre “a par de tudo e da vida de todos”, inventa, como era seu costume – faz saber o narrador –, uma *passada* para “deitar água na fogueira” daquela discussão aquecida. Ele anuncia: “– A propósito desse homem, que o Senhor tenha a sua alma em paz e sossego, tenho uma história para contar...”. Tendo conseguido, com esse recurso, chamar a atenção de todos os presentes, “o Ibraim

recomeçou a falar em voz alta, pois a guelra já estava bem molhada e o auditório era todo ouvidos” (VIEIRA, 2010, p. 19).

Postos em uma exclusiva e “enorme *sala VIP*” no céu, os três líderes dos “Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa”, denominados, ironicamente, pelo uso de anagramas, como no caso de Cabral – “Racalb” – e Neto – “Onet”, ou pela substituição de uma letra, como para Machel – “Michel” (VIEIRA, 2010, p. 18):

[...] falavam entre eles, mas não se viam, pois estavam proibidos de se levantar. O objetivo era simples, dado que Deus tinha recebido muitas queixas vindas dos países africanos luso-falantes, a uma dada altura, resolveu fazer justiça (VIEIRA, 2010, p. 19).

Assim, “cada vez que um dirigente fizesse uma borrada aqui em baixo, na Terra, S. Pedro, a quem Deus todo Poderoso tinha confiado a chave” da tal sala, “mandava fazer uma, três ou mais piruetas ao indivíduo que criara os bichos que estão aqui em baixo connosco e que tinham sido reconhecidos como culpados da borrada do dia” (VIEIRA, 2010, p. 19).

Vieira consegue encenar o suspense que um exímio contador de histórias é hábil em criar. Nesse sentido, Ibraim descreve as cambalhotas postuladas tanto ao “camarada Michel”, caso a “asneira” tivesse sido feita em Moçambique, quanto ao “camarada Onet”, quando cometida em Angola. Contudo, quando surge o momento de contar sobre a punição de Ralcab, é a hesitação que caracteriza a sequência da *passada*, marcada pela suspensão da narrativa e, graficamente, pela presença de reticências. O narrador da “narrativa encaixante” (TODOROV, 2006, p. 126) descreve ao leitor esse átimo de interrupção e espera: “um vizinho da mesa do Ibraim, que ouvia a conversa com muita atenção, com olhos risonhos bem arregalados, bebendo as palavras do orador, ficou suspenso dos lábios deste, à espera que ele continuasse

a história” (VIEIRA, 2010, p. 19-20). O uso consciente que Ibraim faz dessa estratégia para suscitar a expectativa do auditório também é exposto ao leitor:

Mas o contador de *passadas*, especialista em fazer durar as atenções, pegou a sua garrafa de cerveja, deu dois longos goles, poisou a garrafa meio vazia em cima da mesa, com ares de quem tinha toda a noite fora à sua frente, fazendo assim durar o *suspense* para melhor reter as atenções, antes de continuar a sua narração (VIEIRA, 2010, p. 20, grifos do autor).

2 Abdulai Sila: um *djidiu*¹¹ de caneta

Além do evidente e estreito liame entre a ficção e o seu contexto histórico e social, as obras de Abdulai Sila corroboram o vital papel da oratura para a produção literária guineense. Nesse sentido, pode-se sublinhar a grande alusão e a presença reiterada de *passadas*, evidenciando, mais uma vez, que:

[...] a utilização da *passada* oral como recurso estilístico incorporado ao texto impresso parece vir constituindo, dentro da atual literatura produzida na Guiné-Bissau, um elemento diferenciador na caracterização de sua produção ficcional (QUEIROZ, 2007, p. 255).

Se em *Eterna Paixão*, é Mukedidi quem narra a Daniel, com frequência, histórias que se confundem com fofocas ou rumores¹² sobre a vida local, como

¹¹ São “bardos profissionais e firmemente encravados na cultura muçulmana, misto de cantor, músico, poeta e cronista, constituem, com suas composições louvatórias ou mordazmente satíricas, um outro tipo de manifestação teatral popular” (AUGEL, 1998, p. 382-383, grifos do autor).

¹² Segundo Wilson Trajano Filho, o “sistema de rumores”, como forma narrativa típica da comunicação oral, é constituído por “estórias de conteúdo variado cujo caráter se aproxima do boato e da intriga, e cujo alcance oscila entre um grupo restrito de pessoas até a totalidade do campo social de Bissau” (TRAJANO FILHO, 1993, p. 2).

aquela de “um antigo colega de faculdade, que em pouco tempo se tornara Alto Dignatário da Nação” (SILA, 1994, p. 117), nos demais romances de Sila a transmissão oral de histórias assume uma magnitude fulcral.

Em *Memórias SOMânticas*, Sila evidencia o peso da memória na (re)construção de uma narrativa que entrelaça o pessoal e o coletivo, apta a dar voz aos *esquecidos* da História. Se as próprias *memórias* aparecem envoltas numa performance típica da oralidade, dentro da história as referências a episódios de contação e de propagação oral de saberes não escasseiam. A narradora salienta com grande nostalgia os inesquecíveis momentos de convívio com a mãe “debaixo do pé de tambarina que havia perto de casa” (SILA, 2016, p. 25). Era ali, debaixo da árvore, que a narradora se recorda das histórias que a mãe lhe contava. Certamente a presença da árvore, sob a sombra da qual sobrevivem esses momentos de convivência, em que a sabedoria é relatada e propagada oralmente, não é contingencial. Ao contrário, ela reitera a existência de:

[...] traços fundamentais relativos à arte da contação de histórias, situando-as entre o lúdico e o sagrado e assinalando poeticamente um espaço sob o qual os antigos contadores e contadoras costumavam desenvolver as suas performances (QUEIROZ, 2007, p. 118).

Chegando-se mesmo a considerá-las “árvores das palavras”, como destaca Amarino Queiroz.

Outrossim, no epílogo de *A Última Tragédia*, Sila sublinha a relevância que a tradição das *passadas* propagadas oralmente possui não somente para a Guiné-Bissau, mas também para o próprio fazer literário. O narrador começa por contrapor a autenticidade e a variação possível a uma *passada* e sua recepção pelo auditório:

Alguém faz um esforço grande para contar uma passada tal e qual a ouviu, sem pôr nem um bocadinho de sal em cima, e depois as pessoas dizem que essa passada tem sal no meio, outras dizem que tem sal a mais [...]. Mas quando é que alguém já ouviu uma passada sem um bocadinho de sal? Isso existe? Quando uma pessoa conta uma passada, ou põe o sal dele ou então vomita o sal da outra pessoa que lha contou antes. Agora contar passada sem pôr sal, sem um bocadinho só, não se sabe onde é que isso existe. Talvez só naquele caso de Ndani... (SILA, 1995, p. 159).

Desse modo, o narrador denota que a história que acaba de contar é uma *passada*. Além disso, ele procura atestar a veracidade da versão que conta. Sila utiliza, logo, uma típica forma de propagação e manutenção da memória cultural do povo como uma espécie de moldura para a sua narrativa – referida como uma *passada* pertencente à memória da coletividade guineense.

Do mesmo expediente, Sila lança mão em *Mistida*. Porém, nesse caso, a versão contada excede, nitidamente, o ambiente da oralidade e é questionada também na sua forma transposta em texto escrito. À guisa de metanarrativa, o narrador, no último capítulo, afirma:

Ingrata profissão, essa de djidiu de caneta. Não há forma de se livrar das más línguas! Não interessa o que se escreva, o esforço e a imaginação despendidos em transcrever os factos tal e qual, há-de haver sempre, mas sempre, acusações de difamação, de deturpação, etcétera, etcétera. Você quer apostar, por estes andares, ainda há-de aparecer, mais dia menos dia, um ditadorzinho reconvertido ou camuflado, que vai montar um esquema para meter todos os djidius de caneta na gaiola, se não num sítio ainda pior (SILA, 1997, p. 212-213).

A veracidade da história que está a acabar é contestada por alguns personagens. Ao reportar tais *acusações*, o narrador, referindo-se diretamente ao “caro leitor ou leitora” (SILA, 1997, p. 212), confessa seu desconforto e sugere que a “estimada leitora ou leitor” (SILA, 1997, p. 213) feche o livro. Talvez “o melhor mesmo é não dizer mais nada, pelo menos por agora”, ainda que, ele continua, no futuro

“seja possível que o que não possa revelar-lhe agora venha a ser detectado no *Sol e Suor* ou, quem sabe, nas *Memórias SOMânticas*. Depende...” (SILA, 1997, p. 214). Como destaca Laura Cavalcante Padilha, observa-se que “o narrador sai de seu estatuto primeiro de sujeito de papel, para apresentar-se com sua plena autoridade de enunciador da obra”. Padilha sublinha, também, que no último parágrafo do texto de Sila, citado acima, “há uma espécie de profissão de fé pela qual se reafirma a crença na esperança a vir” e é aberta “a possibilidade de uma nova estória, a narrar-se, retornando-se, assim, a prática tão comum nas rodas da contação oral” (PADILHA, 2011, p. 187).

Além dessa moldura oral que guarnece a narrativa, faz-se necessário destacar a intrínseca relação entre as obras que compõem a trilogia *Mistida – Eterna Paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997). Nesse sentido, aparece a incontestável afirmação de Teresa Montenegro, para quem “parece [...] tentador falar em trilogia com a aparição de *Mistida*, que pela sua temática e o seu cenário temporal pareceria vir completar os livros anteriores de Sila com uma ficção actualizada” (MONTENEGRO, 1997, p. 10-11). O próprio Sila corrobora: “as personagens e até os nomes delas reaparecem nos três romances e até os assuntos... Os livros correspondem a momentos, a episódios diferentes da vida de algumas pessoas. É por isso que se pode falar de trilogia” (SILA, 2002, p. 16). Além da trilogia, Sila nomeia prováveis *Memórias SOMânticas*, obra que seria efetivamente publicada quase 20 anos depois de *Mistida*.

Esse encadeamento de personagens e de histórias, que adquire maior expressão em *Mistida*, revela sua “filiação aos textos da tradição oral nos quais tem muita força a cadeia de continuidade das narrativas, a se sucederem umas às outras” (PADILHA, 2011, p. 185). Padilha realça ainda, em relação específica à *Mistida*, que:

[...] cada nova estória acaba por se suplementar em outra, conforme se dá nos contos das *Mil e uma noites*, analisados por Todorov (1970), ou em uma “peça de jazz”, segundo o proposto, e bem, por Teresa Montenegro (PADILHA, 2011, p. 185, grifos do autor).

Logo, o final aberto que caracteriza os romances de Sila – em que a teimosa *Esperança* se mantém como o norte dos protagonistas e dos próprios narradores – não somente tece uma situação de contação, em que a versão narrada é constantemente legitimada e, contemporaneamente, posta em dúvida, mas principalmente lança as bases para uma nova contação, numa sucessão intrínseca aos contextos de oralidade.

3 Na kal lingu ke n na skirbi nel¹³

Como se pode perceber, a presença de elementos da oralidade constitui, ao lado da frequente relação com a história, um dos aspectos fundamentais da prosa ficcional guineense. Além, e talvez de maior importância, das *passadas* contadas por *homens* ou *mulheres-grandes*, ou do uso de recursos narrativos que buscam simular a performance de um contador de histórias, é o trabalho linguístico que acomuna os escritores. Nesse sentido, a forma particular de presença das “tradições” no corpo linguístico, assim como da “tradução” das ‘oralidades’ na matéria da língua”, sem dúvida regula “a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente” (LEITE, 2014, p. 35). No caso da Guiné-Bissau, entre as línguas locais, o crioulo e a língua portuguesa, não surpreende que a escolha da língua na qual escrever transforme-se num dilema para alguns escritores.

¹³ Título de um poema de Odete Semedo, publicado em *Entre o Ser e o Amar*, que significa “em que língua escrever” (SEMEDO, 1996, p. 10-13).

Se a escrita em crioulo é bastante comum nas recolhas de histórias da oratura e na poesia, a prosa ficcional caracteriza-se pela escrita em língua portuguesa. O uso da língua herdada da colonização é uma alternativa para evitar o risco de acentuar as complexas relações interétnicas. Por esse motivo, a maioria dos autores que:

[...] procuraram criar uma tradição nacional, transcendendo as divisões étnicas dos novos Estados africanos, tiveram de escrever em línguas europeias ou correr o risco de ser vistos como particularistas, identificados com as antigas fidelidades e não com as novas (APPIAH, 1997, p. 20).

Os textos literários, contudo, mostram-se híbridos, nos quais, juntamente à língua herdada do colonizador, entremeiam-se o crioulo, sobretudo, mas também outras línguas locais, que culmina na presença constante de glossários ou notas explicativas. De acordo com Odete Semedo, pode-se pensar numa linguagem:

[...] modelizada por um estilo de comunicação literária que desconstrói e reconstrói a língua portuguesa, que intermedeia essa língua com as línguas locais, fazendo daquela que foi a língua-instrumento de colonização uma ferramenta cultural por adoção e apropriação (SEMEDO, 2011, p. 47).

Dessa forma, “pode-se falar de uma língua literária que vem ganhando corpo, em que a sintaxe das línguas locais e os seus léxicos se misturam em função duma narrativa e duma poética” (SEMEDO, 2011, p. 47) que busca criar uma relação de empatia entre o leitor e o texto.

Um interessante aspecto linguístico da Guiné-Bissau, perceptível por meio dos textos literários, é a relação pouco natural que a maioria dos guineenses têm com a língua portuguesa. Isso porque a língua portuguesa é “falada por uma minoria bastante rarefeita” (AUGEL, 2006, p. 72). O prestígio que falar “a língua do branco”

(VIEIRA, 2010, p. 131) propicia, num ambiente em que, como recorda o narrador do conto “Beber do Bebê”, em *Fogo Fácil*, “os guineenses, embora na altura fossem ainda parcialmente portugueses, sempre falaram crioulo” (PINA, 2006, p. 67), certamente se relaciona à forma violenta e intolerante com que a língua do colonizador foi imposta. Como afirma Frantz Fanon, “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33). Nesse sentido, não surpreende que o colonizado, quando chamado a tomar “posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” – consciente de que, ao possuir a linguagem, ele possui também “o mundo que essa linguagem expressa” –, usasse, muitas vezes, a língua europeia para escapar “da sua selva”. Isso porque, “quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Assim, “falar como um branco” (FANON, 2008, p. 36), como descreve o narrador acima, denota a intenção de demonstrar uma pretensa superioridade em relação ao outro africano, é ser um “quase-branco” (FANON, 2008, p. 36).

Ngugi Wa Thiong’o destaca que, além do controle econômico, o colonialismo buscou controlar “the entire realm of the language of real life”. Contudo, “its most important area of domination was the mental universe of the colonized, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world”. Isso porque o controle econômico e político nunca pode ser completo e efetivo sem controle mental. “To control a people’s culture is to control their tools of self-definition in relationship to others.” Segundo o estudioso queniano, para o colonialismo isso envolveu dois aspectos do mesmo processo, a saber: “the destruction or the deliberate undervaluing of a people’s culture” – sua arte, danças, religiões, história, geografia, educação, oratura e literatura – e “the conscious elevation of the language of coloniser”. Ele destaca, ainda, que “the domination of a

people's language by the languages of the colonizing nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonized" (THIONGO'O, 1986, p. 16).

O que se tem, portanto, é a polarizada relação entre Próspero e Caliban que os críticos pós-coloniais enfatizam. Por meio dessa "calibanização da língua portuguesa" (LEITE, 2013, p. 20), os colonizados subverteram e subvertem o idioma, que foi imposto como "campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais" (BOURDIEU, 1989, p. 11). Isso porque, "de forma análoga ao que ocorria nos tempos do colonialismo e que ocorre hoje, os africanos dominam à sua maneira e criativamente a língua portuguesa" (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 129).

A relevância da opção linguística e estilística dos prosadores guineenses, sob a óptica de uma perspectiva dialógica da linguagem, revela-se fundamental para a percepção de seus posicionamentos e realizações como escritores. Para Mikhail Bakhtin, é por meio dos enunciados – unidades de comunicação verbal que podem ser orais ou escritos – que a língua reflete sua intrínseca relação com todas as esferas da atividade humana. Se os signos linguísticos são um fenômeno social e "só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra" (BAKHTIN, 1981, p. 34), o locutor nunca será um "Adão bíblico", já que "todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores" (BAKHTIN, 1997, p. 319). Daí a concepção do dialogismo bakhtiniano:

[...] o enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe (BAKHTIN, 1997, p. 320).

Sem deixar de lado as particularidades históricas e sociais, pode-se traçar um paralelo com os escritores latino-americanos, que, segundo Silviano Santiago (2000, p. 20), escrevem seus textos a partir de modelos constantemente desarticulados e rearticulados “de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado”. A relação dialógica é fundamental para o crítico brasileiro, pois se o “escritor só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

A ideia de *linguajamento*, bem como suas variantes *bilinguajamento* e *plurilinguajamento*, de Walter Mignolo, também possibilita uma interessante perspectiva analítica. Essa consiste, para o teórico argentino, não em uma conceptualização filosófica e política de língua, mas na ideia de que seja uma prática cultural e luta pelo poder. É, logo, “o ato de pensar e escrever entre as línguas”, que afasta:

[...] da ideia de que a língua é um fato (isto é, um sistema de regras sintáticas, semânticas e fonéticas), em direção à ideia de que a fala e a escrita são estratégias para orientar e manipular os domínios sociais de interação (MIGNOLO, 2003, p. 309).

Para o estudioso, na dupla face da modernidade/colonialidade, as práticas linguísticas e culturais das potências coloniais foram colocadas acima das demais por meio da invenção de um discurso sobre línguas. A questão, portanto, não é linguística, mas política e, em relação à evidente subalternização do conhecimento presente, deslocar o exame das línguas para o do linguajamento “pode ajudar a ver por trás do palco e conceber o saber além dos limites disciplinares e através dos

gêneros discursivos” (MIGNOLO, 2003, p. 354-355). Para Mignolo (2003, p. 339), é no espaço do plurilinguajamento que a desconstrução da metafísica ocidental se torna descolonização. Assim, para mudar as cartografias linguísticas e, logo, reordenar a epistemologia, “‘uma outra língua’ é a condição necessária para ‘um outro pensamento’”.

Dessa forma, quando a prosa ficcional recupera a intensa ligação do homem “à palavra que profere” (BÂ, 2010, p. 168), é capaz de transformá-la em:

[...] um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu. Cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidade do poder e do saber tentou, em vão, esfacular (PADILHA apud SEMEDO, 2010, p. 53-53).

Ao pensar sobre a literatura da Guiné-Bissau, pode-se considerá-la a partir da perspectiva do conhecimento teórico que ela gera, além de incluir o aspecto político da língua. Nas obras analisadas, escritas em português, a presença de já destacados aspectos da oralidade, de línguas africanas e do crioulo, além do plurilinguismo subjacente ao discurso, consente ponderar que – adaptando a análise que Mignolo (2003, p. 304-331) faz da escrita teórica de Edouard Glissant – os escritores *linguajam* as línguas locais, as quais parecem incorporar o português, ao invés de serem traduzidas à língua do antigo colonizador, “invadindo assim um modo de ser dominante da perspectiva do subalterno”. Portanto, pode-se pensar que os escritores guineenses fazem uso do *linguajamento* entrelaçado entre o português – e sua forte tradição literária escrita – e as línguas locais, sobretudo o crioulo- ligadas à tradição oral. É do *português acrioulado* – tomando emprestado o termo usado por Couto (1994, p. 53) – que resulta o potencial epistemológico do pensamento liminar enquanto perspectiva subalterna.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. O teatro na/da Guiné-Bissau: tradição oral e literatura dramática no bojo das relações étnico-raciais e anticoloniais. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete Costa (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 97-115.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão de tradução de Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGEL, Moema. O crioulo guineense e a oratura. In: *Scripta*, Belo Horizonte: 10 (19): 69-91, 2006.

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Inep, 1998.

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura: obras escolhidas*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. *A literatura da Guiné-Bissau*. Trajouce: Linopazas - Artes Gráficas, 1997.

COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. Língua, literatura e cultura na Guiné-Bissau. In: *Papia: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares*, Brasília: 20, 2010. Disponível em: <http://abecs.net/ojs/index.php/papia/article/viewFile/341/362>. Acesso em: 29 maio 2024.

COUTO, Hildo Honório do. *O crioulo português da Guiné-Bissau*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1994.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. 2. ed. Lisboa: Colibri, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. 2. ed. Lisboa: Colibri, 2014.

MATA, Inocência. Prefácio. In: SEMEDO, Odete Costa. *Djênia: histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: Inep, 2000.

MELO, João de. Posfácio. In: VIEIRA, Carlos-Edmilson Marques. *Contos de N'Nori*. S. Tomé e Príncipe: Uneas, 2000, p. 13-14.

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

MONTENEGRO, Teresa. *Kriol Ten: termos e expressões*. 3. ed. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2007.

MONTENEGRO, Teresa. Prefácio. In: SILA, Abdulai. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. Os romances de Abdulai Sila e o abraço entre gerações. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete Costa (orgs.). *Literaturas*

da *Guiné-Bissau*: cantando os escritos da história. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 175-188.

PINA, Marinho de. *Fogo fácil*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2006.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo*: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. 2007. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEMEDO, Odete Costa. *Djênia*: histórias e passadas que ouvi contar II. Bissau: Inep, 2000b.

SEMEDO, Odete Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: Inep, 1996.

SEMEDO, Odete Costa. *Guiné-Bissau*: história, culturas, sociedade e literatura. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

SEMEDO, Odete Costa. Literatura guineense: entre a (re)criação e os atalhos da história. In: SEMEDO, Odete; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). *Literaturas da Guiné-Bissau*: cantando os escritos da história. Porto: Edições Afrontamento, 2011, p. 17-48.

SILA, Abdulai. *A última tragédia*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.

SILA, Abdulai. *Eterna paixão*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1994.

SILA, Abdulai. *Memórias SOMânticas*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2016.

SILA, Abdulai. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1997.

SILA, Abdulai. *Mistida* (trilogia). Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.

THIONGO'O, N. W. *Decolonizing the mind: the politics of language in African literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRAJANO FILHO, Wilson. Rumores: uma narrativa da nação. In: *Série Antropologia*, Brasília: 143, 1993.

VIEIRA, Carlos-Edmilson Marques. *Adormecer de um sonho*. S. Tomé e Príncipe: Uneas, 2010.

VIEIRA, Carlos-Edmilson Marques. *Contos de N'Nori*. S. Tomé e Príncipe: Uneas, 2000.

Recebido em 30/05/2024

Aceito em 12/07/2024

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS

A loteria da Joelma

José Fabio Rodrigues Maciel¹

Depois de um dia cansativo de trabalho, tudo o que se deseja é chegar em casa, tirar os sapatos e ficar de papo pro ar. Esse enredo funciona bem para aqueles que não tiveram a sorte (ou azar) de ter filhos.

Naquela quinta-feira, como de costume, antes de retornar para o doce lar passei no colégio para buscar as crianças. Quando chegamos no apartamento, carregando uma delas no colo, descubro desconsolado que faltam algumas coisas básicas e não dá para esperar até o fim de semana. Adeus, descanso!

Muito a contragosto, coloco nos pés um par de tênis, pouco me importando que não combinam com as meias que são da cor dos sapatos já retirados logo na entrada, costume saudável que veio junto com a pandemia. Mereço um mínimo de conforto na continuidade não esperada da jornada, agora noturna.

Recolho a carteira, o celular e algumas sacolas retornáveis e saio para o mercado de sempre, não sem antes devorar duas bananas, tática para não gastar tanto, até porque os preços andam pela hora da morte.

Entro na loja e passeio calmamente pelos corredores em busca do que preciso, empurrando o carrinho e me arrastando de cansaço. Quando percebo que já tenho os itens necessários para as comidas e a faxina da semana, vou em busca de um caixa que tenha espaço suficiente para espalhar a compra. Para minha surpresa, tem um em que o último cliente está pagando. Pequenos prazeres da vida adulta: não ter fila. É um belo sinal de sorte.

Começo a colocar a carne, o detergente, a tapioca, o leite e...

– Moço, tudo bem se eu for no banheiro antes de te atender?!

– Claro, pode ir tranquila.

¹ Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP).

Enquanto ela sai correndo, não sei se por estar apertada ou por não querer me fazer esperar, fico elucubrando qual seria o coração insensível capaz de dizer que não, que antes passasse as compras para depois satisfazer essas necessidades básicas inerentes a todos nós. E pior que até deve ter alguns insensíveis capazes de agir dessa forma. Só de pensar na possibilidade de essa insensibilidade acontecer, fiquei com dó daquela trabalhadora, que devia estar mais cansada do que eu.

Pela função que exerce, está patente que vai para casa apenas quando o mercado fechar, horário no qual imagino já estar de banho tomado e pronto para dormir. Enquanto rapidamente chegarei de carro em casa, ela deve ter de pegar condução para algum bairro que começa com Jardim... Fiquei curioso e ao mesmo tempo com receio de perguntar. Vai que me acha enxerido. Tenho de considerar que toda semana estou nessa fita de compras e ser bem atendido tem suas vantagens, melhor manter a imagem.

Voltou tão rápido que fiquei em dúvida se realmente foi fazer as necessidades ou só olhar o penteado.

Esperei que se posicionasse e, como de costume, pedi dez saquinhos, sendo cinco verdes e metade cinza. Não estranhe fazer essa solicitação estando com sacolas descartáveis: fiz as contas e sai mais barato utilizá-los para o lixo em casa do que comprar sacos específicos. Fica bem mais em conta. E aproveito para colocar neles produtos de limpeza e congelados.

Foi nesse pedido de sacolas que tudo começou!

Para minha surpresa, ela acertou na mosca: pegou exatamente dez saquinhos, todos da mesma cor. Começou a se vangloriar da sorte e não seria eu a estragar o prazer e dizer que eram cinco de cada.

Foi a deixa para destravar a língua e contar sua vida pessoal. Acho que realmente fui simpático ao não questionar sua ida ao banheiro.

– Estou com sorte hoje. Vou jogar no número dez na Mega-Sena. Está acumulada. Eu sempre jogo os números que aparecem na minha frente. Esses dias acertei 13 pontos na Loto Fácil. Faltaram dois números para eu sair dessa vida.

E a caixa do supermercado começou a contar o que faria caso saísse vencedora de algum jogo da loteria.

– Meu sonho é ganhar para sair do aluguel. Não é nada fácil receber um salário mínimo e ainda ter de pagar o aluguel. Não sobra dinheiro para nada.

Enquanto eu ficava boquiaberto, imaginando como se vive com um salário mínimo e ainda tendo de pagar aluguel, ela ia passando as compras. Perguntei se morava com a mãe e disse que vivia sozinha e que não contaria para o pessoal da rua porque era perigoso.

– Você viu que mataram um ganhador de loteria esses dias? O povo mata por nada, imagina por dinheiro.

Imediatamente concordei com ela e respondi que não contaria para ninguém, só para a minha esposa. Nem meus filhos iam ficar sabendo. Vai saber se querem antecipar a herança...

– Você confia nela?!

Rindo, eu disse que sim. E além de confiar não tinha como omitir a informação, afinal metade seria dela. Não se pode esquecer que casamento é um contrato, e nesse caso estava disposto a seguir a lei.

– Eu não tenho marido, mas vou ter de contar para meu amigo. Ele conta tudo para mim. E também para meu tio, que me ajuda aqui em São Paulo com as coisas.

– Minha recomendação persiste. Boca de siri, porque em boca fechada não entra mosca. Sendo solteira, você devia é manter segredo e mudar até de cidade. Deus me livre se alguém mais vem a saber. Contou para alguém, deixa de ser segredo.

– Olha, eu vou mudar de vida. Jogo na loteria, mas o que de fato vai fazer eu ficar rica são os *likes*. Sabia que eles pagam por isso? Tem um vídeo meu que está bombando, com quase 10 mil *likes*.

Olhei para aquela moça sonhadora e fiquei imaginando que tipo de vídeo ela subia nas redes sociais. Não era propriamente encantadora, mas algum magnetismo conseguia exalar. Daí a ficar rica com as redes sociais, era outra história. Não resisti à curiosidade e quis saber um pouco mais do que fazia. Para isso, continuei o diálogo.

– Sério?! Que legal. Parabéns!

Não precisei ser indiscreto e perguntar sobre o conteúdo dos vídeos.

– Eu faço *cover* da Joelma, uma cantora lá do Pará.

Olhei melhor e ela, apesar de estar com o horrível uniforme do mercado, tinha lá suas semelhanças com a cantora paraense.

– Nesse fim de semana, fui em um programa de TV e postei um vídeo com parte da apresentação. É ele que está bombando na rede. Meu sonho é um dia

dançar ou cantar com a Joelma, mas até hoje nem curtir um vídeo meu ela foi capaz. De outras pessoas, ela curte...

E continuou:

– Sabe, eu preciso ganhar dinheiro. Meu sonho é um dia poder fazer aulas de canto e de dança e melhorar minhas apresentações.

– Você nunca fez aula?

– E como? Vim para São Paulo sozinha e quando consigo guardar algum dinheiro, no máximo dá para montar o figurino.

Olhei e ela estava com carinha de choro. Não fui capaz de confortá-la. Também não lembrava de nenhuma música da tal da Joelma e nem do nome do grupo que sei que ela fez parte antes da carreira solo.

A moça do caixa continuou a falar e permitiu que eu saísse daquela letargia.

– Preciso de mais seguidores.

Imediatamente me comprometi a segui-la em uma das redes sociais, a única que ainda me disponho a ter hoje em dia. Ato contínuo ao meu comentário, ela puxou um papel para anotar seus dados, momento em que fui capaz de mostrar todo meu interesse. Saquei o celular, entrei no aplicativo e perguntei o nome de usuário dela.

– Jubiscreuza *underline* real.

– Com “l” ou com “r”?

– Com “r”, Jubiscreuza. O final é com “z”.

Inseri na pesquisa da rede social “jubiscreuza_real” e apareceu a foto dela. Imediatamente encaminhei uma solicitação de amizade, aceita no mesmo instante. Olhei e ela estava vibrando o celular, toda feliz com mais um seguidor e despreocupada com a fila que começava a se formar atrás de mim.

Cheguei em casa, guardei a compra e fui tentar achar o vídeo da cover da Joelma que, segundo ela, estava bombando. A coitadinha tinha menos seguidores que eu...

Confesso que vi nos vídeos algum talento, curti vários deles e fiquei matutando que sonhar é sempre uma possibilidade. Permite tornar nossa vida menos dilacerante. Ao mesmo tempo, uma tristeza enorme abateu-se sobre meus ombros. As mulheres pobres como a Jubiscreuza, na própria visão dela, têm duas

chances de obter uma vida mais confortável. Ganhar na loteria ou fazer sucesso nas redes sociais, que não deixa de ser outra loteria.

Em pensamento, sugiro que ela continue jogando.

No domingo, por curiosidade, fui conferir o resultado da Mega-Sena daquela semana. O número dez era um dos sorteados! Não sei quais foram ou outros números que ela jogou, só sei que nunca mais vi a Jubiscreuza no supermercado.

Recebido em 30/05/2024

Aceito em 12/07/2024

seu Palavra

Gustavo Tanus¹

Há muito que as palavras desejam ser outras. Isso é natural delas, mas não só delas, porque há pessoas que desejam ser outros e emendam às vezes serem até palavras. E eis palavra problema! Pois que havia, numa cidadezinha das Minas, um homem já velhinho que desejava virar palavra. Já tinha até escolhido qual seria. Nem cismo da gente da cidade o tirava de ideia. Nem também o fato de ele não saber ler nem escrever. E não tem dias que a gente sente vontade de virar verbo e sumir na voz pronunciada em cômodo sem eco? O vovô não queria que queria ser palavra em dias como esse. Não era raiva ou incomodo da vida, nem problemas por demais que o faziam querer virar uma palavra, mas a vontade de tomar corpo em uma coisa que fosse assim, ter alguma valia.

Nos botequins daquela cidade, as pessoas faziam bolão pra tentar adivinhar qual fosse. E corria alta a aposta. Neneco, o dono do bar, escolheu logo a pinga, dizendo-se acertar pelo gosto do freguês. O padre escolheu logo uma outra, que fosse da natureza de clérigo. E o prefeito, que não se cansava de ir lá mudar de ideia, na sua indecisão de sempre, nas escolhas das palavras. Os meninos da rua, que não tinham dinheiro nem idade pra apostas, também tinham seus palpites. De quando até rolava briga entre eles. E o velho seguia vontade, revelando, nos olhos e cara

¹ Escritor, docente universitário da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (Uern, Campus Avançado de Assu). Doutor em Estudos da Linguagem / Leitura do texto literário e Ensino, pela UFRN.

afetados, o desejo de ser palavra. Ninguém foi que pudesse saber, ao certo qual, fosse. E não tinha jeito. Não tinha jeito, mesmo que fosse porque ninguém teve a ideia de ir perguntá-lo. E aí um dia calhou, perguntaram-no. E o velho desviou-se junto do rumo daquelas conversas.

Todos os dias, vovô ia-se, rumo ribeirão dar conta do regime. E de peixe se enchia até. No caminho de volta, cumprimentava seus cúmplices de estada, gastava palavra de cumprimento a todos aqueles que compartilhavam com ele, aquela vida de mundo. E palavra mais palavra juntava naquilo que pudesse ser frase de como vai tudo. Tarde! Noite! Dia! Pegava de cabeça aquilo que fora mundo em fora e punha soltura na voz em falatório bom. Se era dia, dia, se fosse tarde, era tarde, e à noite, pronunciava noite, arrastando tudo, prolongamento de vogal, raspando, desviava consoante. E consoante a maneira com que voltava o som, ele mantinha sorriso na face.

Foi numa dessas que ele aproximou pensamento das palavras. E naquele dia pôs-se, através delas, atravessar a ver força na mudança. Viu também que não havia nunca desperdício de palavra, e se houvesse, era só de intenção. Porque por mais que o intento era outro, palavra era pronunciada no sempre presente. Engana-se aquele que imagina que a palavra é sempre firmemente agarrada. Mesmo que quando é ainda, escapa-se se esgueirando som e sentido a um lugar outro, que nunca se sabe donde. Quem dera se fosse ao céu das palavras, mas acontece que não há céu, dossel delas é umbral em onde se toma o voo circular desde o primeiro alçar, desde. E é por sorte que se pode pegá-las no cangote, no momento da fala, e lhes pôr nova direção, em novo ciclo. Mas há vezes que ela passa tão rápido que nem dá tempo de tocá-las em jugo de quem são reis e rainhas em apenas um segundinho já era.

O lançamento primeiro não para, pois cada ciclo de velha palavra é um lançar inaugurado, de velha nova. Que cada palavra já se resignou de levar, quase, consigo mesma, um pouco de nós. E vai, lançando os nós. Assim como senhorzinho que desejava virar palavra. Vai de encontro à loucura por ter tal loucura, vai de encontro à zombaria daqueles que tocam palavras sem que as percebam. Tocam sem nem ver.

Não havia um dia em que o velhinho desejasse não ser palavra. E já saberia qual. Parece que tal excentricidade vinha até antes que sua mulher falecesse. Vinha desde garoto. Vinha desde o primeiro som que inaugurou sua vida. E esse som que andava ciclo desde então, um dia, seria arrebatado em tapa de apanhar mosquito, e tomaria já, um novo rumo. Rumava.

Sempre se lembrava, como não, do velho, que Deus o tenha, burro. Xará era companheiro e sócio de empreitada, juntos ganhavam mundo. Eles gastaram tempão em serviço de carregar tudo que tinha pra ser carregado. Carregaram a si próprios e também a vida curtida na companhia um do outro. Foi certa vez que percebeu que o amigo, ao contrário do que sempre falavam, e falavam, entendia cada palavra que ele lhe dizia. E como acreditaram passou a inaugurar umas tantas no diálogo. Aquilo tudo ficara tão normal que podia dizer, se deixassem, que aprendera língua de bicho. Chamariam-no de doido varrido se isso fosse percebido. Então não nada disse a ninguém, quem. Então quê? Não ia dizer nada a qualquer um que não pudesse perceber palavra na língua do amigo, ou mesmo tivesse nisso pouco entendimento e consideração por sua natureza. É que também ele sabia que não podia colocá-lo em perigo. E assim foi conversando mas tudo com o burro até que, aprendesse dele, aquilo que fosse pegada do habitual amor de convívio e respeito.

O tempo passou em ciclo de palavra levando seu amigo de prosa e conselhos; o pobre do animal morreu, levando consigo um pouco dele mais seu urro em cangalha de resto tiquinho de vida. Levou também aquele primeiro urro pronunciado no tempo em que tudo é planejo de primeiro passo e galope, e passou, em novo ciclo, sem empaco, pros lados de lá. Cá desde aquele tempo o velhinho começou a aprender a escutar outros sons. Andava atento a tudo que fizesse sentido em som feito. Tudo fazia. Afinal entendeu. Viu que não há estalo de vareta que não alce voo de som em sua série de ordenamento de fenômeno. E também entendeu que a palavra, diferente da significação de quem se acha dono do voo, vai assim mesmo. Vai com som e tudo mais vai. E assim que o senhorzinho se imaginou vivendo valor de palavra. Ainda que não saiba que elas podiam sofrer caduquices, serem desrespeitadas de fazer até raiva, e também sofrer de uso excessivo que até se gastam, ele queria porque queria. Tá bom, é melhor errar por arriscar do que nunca errar por tanto se comodar. Saía do cômodo.

Todos normais da cidadezinha diziam que o homem ficara gagá depois que a companheira e o companheiro partiram. Mas assim não era. Era que não há ninguém que fique desperto se não há necessário de ir fazer café e cuidar das galinhas. Ninguém havia que o tirasse atenção naquele jeito de ver mundo, falava com queridos que foram, e sucesso era que respondiam, na barulhada do mundo. E só o velho que, travessura de menino, pusera mais desses porquês pra se viver. Não que tivesse deixado de fazer tudo o que fosse, na sua competência, coisas que tinha que fazer. Fazia tudo nos conformes de sempre. Limpava galinheiro assuntando as fofocas da Giselda e do Godofredo, varria o chão do terreiro espinhando os chiados da fibra e raspapé dos cascalhos, coava som no café, ordenhava Magrinha que muda espiava barulho do balde, ia pescar conversa no riacho, cozinhava roncando pra si

mais todos os porcos, jogava damas com os compadres silentes, tragava fragor duns matos e bebia zoadas umas no botequim do Neneco. Mas que é que ultimamente não tem podido sair muito. Nem pra igreja ia mais. É que tem gente que não aguenta que suporta diferença, e difere todo que está num outro compasso.

O tempo ia passando por lá de ninguém conhecer qual palavra o velho queria, qual seria. E do tempo os pés e pernas dele fizeram-se mais duras nas articulações e moles nas partes carnosas, um escarcéu. Tanto de andar rastante de levantar poeira em chiados próprios de terra seca. A espinha que tanto encruara levantou bololô os ombros magros pra cima. A pele dele já imitava o chão, também disfarçada de camaleão, chiando gotas que ficavam presas nas carquilhas. Os olhos se apertaram nas extremidades deixando-o com uma cara de piedade quieta abu. Seus movimentos já estariam mais na qualidade que quantidade, pois que não abarcaria muito pra não apertar pouco. Qualidade grande na pouca qualidade da quantidade.

O tempo não só passa na pele e no osso, passou também nas coisas da imaginação, nas coisas da cabeça, e levou-o a afrouxar as rédeas daquele segredo bem escondido. Passou a tanto costume do gosto que não mais se preocupou em encobrir a linguagem. Arrebanhava prêmio de desvairado. Também, à cidadezinha, havia muito que lhe faltava um assim, doido desassisado. Mas o bom de ser louco lelê assim desse jeito é que pensam que não se sabe o que se é, levando-os a evitar mais coitados dos que já eram ditos. Palavra desnecessária. Evita-se que sofram com algo com o qual não sofriam. É tanto melhor que não pensem nisso e assim o deixem seguir em paz, só com as indagações de por que a vida teria que ser desses modos.

E ele seguia. Prosseguia rumo às coisas que fizessem palavra. A escolhida há tanto que ninguém pudesse imaginar que fosse a mesma, porque ninguém está que fica só com um pensamento em toda vida, diziam. Mudam, mudam-se conforme o

pé de vento. Pede conforme mal bem dito nos cultos de sábado, ou nas missas de domingo. Conforme o que se escuta na rádio, conforme o que se vê na TV. Mas o velho não, ele continuava em tanto de querer, se pudesse ser, a mais palavra de todas. A palavra dele. Ele, palavra.

Havia tanto que estava longe de sua esposa, de seu amigo, que tanto se entristecera de fazer-se muito fechado às coisas do dia a dia. Ainda que houvesse passarinhos dispostos a ter um cado de prosa e a contarem os atropelos de pios; ainda que houvesse ratinhos a vir saber dele se podem comer os restos das migalhas da Giselda, que, porventura, aventurassem em cair descuidadamente ao chão, ou mesmo, quem sabe, até roer peças velhas de roupa do rei do rancho; ainda que houvesse muitos mosquitos a zumbir segredos a seus ouvidos, o homem já não andava que estava contente. Queria ir logo ao voo que o fugisse dali.

Foi em um dia em que foi no meio da noite, acordou com um aperto de bucho, pressão no peito, rigidez de músculos, já não podia dominar o seu movimento, suava em bica de água salobra, doía-lhe o mundo, agoniava o som, que o ar se pesou tanto que não conseguia carregá-lo até o órgão de respirar, a cabeça esvaziou-se muito levando consigo a lembrança daquela palavra escolhida. Já, nisto, nem mais pensasse. Pensava mesmo em arrancar do peito todo aquele peso. E já era quase quando as mãos começaram a respondê-lo com formigamentos em fila e quenturas de mormaço. Tentou levantar-se, mas catapimba, caiu-se de fruta madura. Ali esparramado ficou por um tempo que não pôde saber. Alevantou-se muito custoso na rapidez. Andou dias até a cozinha e se assentou num tamborete. E descansou, antes de soltar alarido de um som abafado de algo ininteligível.

Dali, nunca se sabe o que dele fora feito. É que palavra única realmente jamais foi. Mas, de tudo, é certo que se pegou da palavra primeira, arrancou-lhe do ciclo

próprio, criando novidade. E desde ali, naquele momento, tal palavra está a girar-se em movimento bonito de palavra, num voo que está ali de logo pegar. E o povo da cidadezinha vivera de nunca saber qual fosse. Pegaram do corpo rígido, rezaram pais-nossos junto das carpideiras, beberam um trago pra embalar, falaram-se todos, da vida mania, da morte do velho, até que o levaram para cova particular, de túmulo vizinho da igreja, onde o corpo de sua esposa silenciosamente o aguardava. E de tudo o que se falou desde então, foi de um pobre velho que se fez louco a ponto do desejar ser palavra. E não qualquer palavra. Uma que lhe fosse mais própria. Que existia. Sempre. Assim, desse jeito.

Recebido em 05/07/2024

Aceito em 04/09/2024

Homens

Lucas Vinicius Carstens¹

Homens existem em histórias
por histórias
às histórias

Falam
sobre os inícios dos amores
seus meios
seus fins
mas nunca sobre o amar

Falam
da solidão
mas nunca
do se sentir só

Falam
Sobre o início do ódio
seu meio
e permanência
mas nunca sobre o odiar

Falam da morte
mas nunca
do querer morrer

¹ Mestrado em andamento em Educação (UFJ). Especialista em Estudos Literários e Ensino de Literatura (UFG)

Sabem histórias
falam sobre histórias
mas não sobre senti-las

Se matam sozinhos
 odiando
mas existem
 amam
suas histórias.

Recebido em 08/05/2024

Aceito em 05/09/2024

20 de novembro de 2023

Alessandra Corrêa de Souza¹

Passei vídeos com músicas e poemas (afro)centradas

VICTORIA SANTA CRUZ²

Me gritaron negra

Negra soy

RINCON SAPIÊNCIA³

Ponta de Lança

Pretos e pretas estão se amando

Eu não curto levar desaforo

SHIRLEY CAMPBELL BARR⁴

Rotundamente negra

Me niego rotundamente

A negar mi voz,

Mi sangre y mi piel.

ELZA SOARES⁵

O que Se Cala

Mil nações moldaram minha cara

O meu país é o meu lugar de fala

Minha voz uso para dizer que Se Cala

Para minha grata surpresa

¹ UFS/PPGL/ Profletras/ABPN.

² SANTA CRUZ, Victoria. *Me gritaron negra*. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=827u1Kp_Uwk. Acesso em: 30 maio 2024.

³ SAPIÊNCIA, Rincon. *Ponta de Lança*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>, acesso em: 30 maio 2024.

⁴ CAMPBELL BARR, S. *Casa de América*. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=r4VptY7GGdE>. Acesso em: 30 maio 2024.

⁵ SOARES, Elza. *O que se cala*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>. Acesso em: 30 maio 2024.

Uma estudante não entendeu a proposta da atividade
Do dia 20 de novembro
Que era revisitar as lutas e as conquistas dessa data tão significativa
Para nós, afro-latino-americanos
A estudante em tela já tinha estudado comigo
E sabia qual era a metodologia discursiva da disciplina
Mas, ao invés de levar os materiais disponibilizados no sistema SIGAA
Escolheu ser a R-A-C-I-S-T-A do dia
Tentou subverter o 20 de novembro, dia da consciência negra
Abriu a latrina e vociferou todo o seu ódio
Contra uma atriz que fez uma reportagem linda
Sobre o seu processo de tornar-se negra
Minha cara leitora,
Neste dia, apesar dos meus 14 anos como servidora federal
E de 20 como professora
Me senti tão pequena
E tão incapaz
Frente àquelas violências e julgamentos de uma estudante em formação
Que chorei publicamente
E foi a primeira vez
Chorei
Foram dores ancestrais
Queloides e traumas seculares que me atravessaram
Aquele Disputa Epistêmica
A branquitude no alto dos seus privilégios
Fingem não ouvir o óbvio
Disfarçam todos os sentidos
Para não aceitar
O privilégio simbólico e econômico
Que carregam
Suas interpretações de textos vão na contramão
Descolonial
A turma tentou argumentar,

Eu tentei, mas as chibatadas
No Pelourinho do dia 20 de novembro eram tão reais
Refleti e chorei,
Me questioneei!
O que estou fazendo?
Nada que disse,
Contribuiu com o ensino, a pesquisa e a extensão
E nada,
Ficou registrado no consciente
Ou no inconsciente coletivo da sociedade brasileira
Guardo este episódio não como uma fraqueza
Mas, como um dia que minha humanidade foi vilipendiada
Pelo racismo estrutural e estruturante
E na memória afetiva, a semente plantada
Que reverberou que todos os demais estudantes desta turma
Não comungaram das práticas racistas daquela cidade
E este episódio me fez lembrar que o meu papel hoje
É colher os frutos semeados dos que discordaram
Argumentamos,
Tentamos trazer à luz,
A escuridão seletiva desta estudante
No dia 20 de novembro de 2023
Chorei
Apreendi
Que os nossos passos vêm de longe

Referências

CAMPBELL BARR, S. *Casa de América*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=r4VptY7GGdE>. Acesso em: 30 maio 2024.

SANTA CRUZ, Victoria. *Me gritaron negra*. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=827u1Kp_Uwk. Acesso em: 30 maio 2024.

SAPIÊNCIA, Rincon. *Ponta de lança*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOARES, Elza. *O que se cala*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>. Acesso em: 30 maio 2024.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de Mulheres Negras e Estratégias Políticas contra o Sexismo e o Racismo. In: *Revista da ABPN*: 1 (1): 8-14, mar./jun. 2010. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4962102/mod_resource/content/1/Nossos%20passos%20v%C3%AAm%20de%20longe%21%20Movimentos%20de%20mulheres%20negras%20e%20estrat%C3%A9gias%20pol%C3%ADticas%20contra%20o%20sexismo%20e%20o%20racismo%20%281%29.pdf. Acesso em: 30 maio 2024.

Recebido em 30/05/2024

Aceito em 27/06/2024

Cidade embalsamada

*Daniel José Gonçalves*¹

É penumbrosa,
mesmo ao meio dia.

O ar parado e o sol
embalsamam os gritos das crianças
e os rodopios dos mosquitos:

nada parece realmente se movimentar.

Tudo é apenas anestesia e engodo.

Perdida nas frinchas de um tempo que já foi futuro,
engole todos que restaram
tornando-os passado de si mesmos.

É seu tempo fossilizado
que oblitera o futuro dos desavisados.

Isso
mesmo ao meio dia -
numa penumbra de sol.

Recebido em 29/05/2024

Aceito em 05/09/2024

¹ Possui graduação (2005) e mestrado em Letras (2008) pela UFPR e especialização em Antropologia Cultural pela PUC-PR (2014). Atualmente, é doutorando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP e professor no IFPR.