

REVISTA CRIOLA

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

Número 19 - 1º Semestre/2017



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



QUIPE EDITORIAL

EDITORAS-CHEFE

Cláudia Rocha da Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Jacqueline Kaczorowski
Universidade de São Paulo, Brasil

Luana Soares de Souza
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Maria Paula de Jesus Correa
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosana Baú Rabello
Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra
Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha
Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi
Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes
Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin
Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio
Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes
Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho
Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho
Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito
Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento
Instituto Vladimir Herzog, Brasil

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

Eliany Salvatierra Machado
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto
Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes
Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro
Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem,
Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos
Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias
Universidade Federal Fluminense, Brasil

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

Mário Augusto Medeiros da Silva
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro
University of Leeds, Inglaterra

COMISSÃO DE REVISÃO

Aline Tótolli Molina
Universidade de São Paulo, Brasil

Bruna Del Valle de Nóbrega
Universidade de São Paulo, Brasil

Isabela Amorim Arraes
Universidade de São Paulo, Brasil

Larissa Souza
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Nilda de Carvalho Mota
Universidade de São Paulo, Brasil

Penélope Eiko Aragaki Salles
Universidade de São Paulo, Brasil

Silvaneide da Silva Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Saes
Universidade de São Paulo, Brasil

Vilma Aparecida Galhego
Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Henrique Coelho
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira
Universidade de São Paulo, Brasil

José Wellton Ferreira dos Santos Júnior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Lucas Meirinhos Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

COLABORADORES ESPECIAIS

Bruna Del Valle de Nóbrega
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Saes
Universidade de São Paulo, Brasil

José Wellton Ferreira dos Santos Júnior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

DESIGN, LOGOTIPO E EDIÇÃO DE ARTE

Jeferson Santiago de França
Universidade de São Paulo, Brasil

REVISTA CRIOLA
ISSN 1981-7169

Adinkra da capa:

SANKOFA

Significado: nunca é tarde para
voltar atrás e pegar o que ficou
perdido.



**Centro de Estudos das Literaturas
e Culturas de Língua Portuguesa**
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

EDITORIAL 12

Cláudia Rocha da Silva, Jacqueline Kaczorowski, Luana Soares de Souza, Maria Paula de Jesus Correa e Rosana Baú Rabello 13

ARTIGO MESTRE 16

Comunicação, educação e arte - interfaces para o enfrentamento do racismo
Rosangela Malachias 17

DOSSIÊ

LITERATURA, CINEMA, TEATRO E OUTRAS ARTES:

PERSPECTIVAS HISTÓRICAS 37

ARTIGOS 38

Tensões do sensível: reflexões sobre o filme *A excêntrica família de Antonia* à luz de Jacques Rancière
Bruna Farias Machado 39

Aspectos de inter-relações entre colonialismo, violência e interesses econômicos representados em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes

Fernanda Fátima da Fonseca Santos 53

No traçar da memória: urbe e ditadura em *O irmão alemão*, de Chico Buarque

Giovana Santos Lopes 68

Os Andrades e seus contextos de produção: análise interse-
miótica de *Macunaíma*

Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho e Laura Torres de Alencar Neta 90

La Malinche em Xicoténcatl (1826) e na história: o imaginário
coletivo mexicano em configurações confrontadas

Leila Shaí Del Pozo González e Gilmei Francisco Fleck 115

Deus, Pátria e Família em Rui Simões e Valter Hugo Mãe

Penélope Eiko Aragaki Salles 133

Reflexões sobre a revisitação do passado a partir de dois
romances de José Eduardo Agualusa

Sheila Jacob 169

As interpretações históricas e religiosas no medievalismo
romântico de Alexandre Herculano

Leonardo Atayde Pereira 187

DIÁRIO ACADÊMICO **203**

Descritivo de uma jornada

Carlos Junior Gontijo Rosa 204

ENTREVISTAS 215

Entrevista com o *Grupo Teatral Alcolu é Aqui*
Cláudia Rocha da Silva e Rosana Baú Rabello 216

Entrevista com o grupo angolano de hip hop *Filhos da Ala Este*
Luana Soares de Souza e Joaquim João Martinho 233

RESENHA 244

Geometrias da memória
Fernanda Salomão Vilar 245

CONTOS E CRÔNICAS 254

Crônicas
Jonas Tavares de Souza 255

ARTIGOS E ENSAIOS 260

O candidato: a representação de identidades bissau-guineenses no
contexto pós-colonial por Filomena Embaló
Ana Maria Carneiro Almeida Diniz 261

Dois ladrões: a reconfiguração de enredo no conto *Um ladrão*
e em *Memórias do Cárcere*, ambos de Graciliano Ramos
Cicera Jessiane Lins Santos 287

Niketze: uma história de poligamia em leitura sob a perspectiva dos estudos culturais

Carina de Lima Carvalho 304

Leitura: inferências na obra de Fernando Sabino

Ricardo Santos David 317

POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS **341**

Sobre aquilo que não tem nome e outras coisas

Francisco Neto Pereira Pinto 342

 **EDITORIAL**

EDITORIAL

*Cláudia Rocha da Silva
Jacqueline Kaczorowski
Luana Soares de Souza
Maria Paula de Jesus Correa
Rosana Baú Rabello¹*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.133813

É com entusiasmo que apresentamos mais um número da Revista Crioula. O dossiê, neste décimo nono número, propõe a discussão das várias maneiras como as criações artísticas - literatura, cinema, teatro, fotografia, escultura, dentre outras - relacionam-se com a história e passam a ser entendidas como processo: processo histórico, político e filosófico; semiótico e linguístico; individual e social, tudo a um só tempo. Entendemos que o enfoque historicizante ajuda a compreender a realidade de onde emergem essas produções, o alcance de sua representação social e o universo socioideológico no qual se inserem.

A apresentação do Adinkra Sankofa na capa desta edição ilustra a importância do olhar lançado ao passado na compreensão e ressignificação do presente, assim como na projeção do futuro. Nesse sentido, a professora Rosângela

¹ As editoras são alunas de pós-graduação do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo - FFLCH/USP.

Malaquias, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, traz uma importante contribuição em nosso Artigo Mestre. Ela revê um texto publicado na década de 1990 e, em uma releitura da reflexão feita então, identifica ressonâncias, continuidades e resistências que dialogam com o tempo em que vivemos. Por falar em resistência, registramos nossa gratidão e nosso imenso apoio à luta dos professores, funcionários e alunos da UERJ, fundamental para que este importante espaço de educação pública e de qualidade continue existindo/resistindo.

A discussão sobre resistência e denúncia marca também a entrevista realizada com o grupo de teatro e pesquisa *Alcolu é aqui*. A proposta do grupo, ao investigar casos de racismo, incentivar seu relato e questionar a violência racista institucionalizada no Estado e na corporação policial, enriquece o alcance do trabalho com a linguagem teatral e marca seu importante lugar político como teatro engajado. A afirmação de que é preciso combater a violência racista e o olhar atento ao que acontece aqui e no mundo, ontem e hoje, estabelecem os itinerários de atuação do grupo.

Os artigos que compõem o dossiê também conduzem a uma perspectiva crítica bastante apropriada ao recorte proposto para esta edição. As análises realizadas sobre os objetos literários, teatrais e cinematográficos ajudam a perceber como estes são capazes de apresentar novas visadas sobre a História, ao questionar suas versões e seus silenciamentos.

A seção de resenhas apresenta ao leitor o projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*. O livro *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais* é o primeiro registro de uma série de discussões e produções que o grupo irá publicar.

Temos a satisfação de ajudar a divulgar este trabalho, que apresenta Portugal, França e Bélgica em sua articulação com as memórias dos processos coloniais e das lutas de libertação.

Destacamos também nossa seção literária, com a participação de Jonas Tavares de Souza, cujas prosas curtas elaboram saudades, registram memórias guardadas no fundo das gavetas e fixam encontros com os abismos que permeiam o cotidiano. Experiências que vale provar por entre as palavras do cronista.

Por fim, indicamos a leitura prazerosa do Diário Acadêmico de Carlos Gontijo, Doutor em literatura, ator e pesquisador inquieto, cuja trajetória de pesquisa sobre o teatro de António José da Silva rendeu-lhe uma tese excelente e muitas histórias para contar.

Desejamos a todas uma ótima leitura!



COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E ARTE – INTERFACES¹ PARA O ENFRENTAMENTO DO RACISMO

Rosangela Malachias

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.133967

RESUMO: Apesar do racismo e da recusa ideológica em reconhecer a arte que produzem, os intelectuais e artistas brasileiros projetam discursos e representações sociais e estéticas que demonstram a contínua afirmação de sua humanidade.

ABSTRACT: Despite racism and the ideological refusal to recognize the art they produce, Afro-Brazilian intellectuals and artists design social and aesthetic speeches and representations that demonstrate the continued affirmation of their humanity.

PALAVRAS-CHAVE: intelectuais – afrobrasileiros – reconhecimento – arte - humanidade

KEYWORDS: intellectuals – Afro-Brazilian – art - humanity

¹ O artigo complementa ideias debatidas na pesquisa de Pós-doc de Rosangela Malachias (2016) e em cursos de formação docente elaborados e ministrados por ela, especificamente em 2014.

A arte sensibiliza as pessoas... Dignifica o mundo. Emociona, toca, mas também revolta, transgride, enfurece... E se a arte reúne saberes, técnicas e estruturalmente constitui-se em algo belo... Então, em si, a arte é poder.

Talvez por isso, a definição do que seja uma obra de arte seja feita por um discurso crítico-ideológico necessariamente não identificável. Seria então a crítica fruto do pensamento europeu? O mesmo pensamento que iluminou o mundo das ideias e negou racionalidade histórica (HEGEL) ao continente negro?

O mesmo pensamento eurocêntrico que estética-técnica e também intuitivamente reconheceu sujeitos, cujas mãos hábeis e sensíveis pintaram, esculpiram, escreveram obras de arte espalhadas por museus da Europa e do mundo, ironicamente também ignorou a capacidade feminina de criar arte.

O mesmo se deu com a etnicidade, que foi competentemente eliminada da possibilidade de ser bela e de conceber o belo. Quando mais escura a tonalidade epidérmica, mais feia e desumana seria.

Não. Pessoas Negras não poderiam conceber o belo porque para as metrópoles coloniais expropriadoras das riquezas - humana, mineral e vegetal - dos continentes invadidos, decretaram: tais seres nem alma teriam. A literatura histórica os denominaria por certo tempo como “coisas”, “objetos” ou “bens semoventes”.

Não. Mulheres não poderiam conceber o belo - poderiam até ser belas - porque para o pensamento patriarcal das metrópoles coloniais, tais seres já tinham a sua função definida: parir e cuidar do lar.

E por mais que o mundo avance, as teorias racistas do século XIX não ficaram no passado. Cotidianamente precisam ser rebatidas, pois a sua reformulação e propagação nas mídias e redes sociais evidenciam que o poder sobre quem pode ou não experimentar a dignidade humana vem de cima, das instituições que definem e controlam o conhecimento e também vêm de dentro - crenças e estereótipos apreendidos, assimilados e reproduzidos.

O que fazer então? Jogar a toalha? Desistir e sucumbir ao que está definido?

Com certeza é mais fácil manter crenças e representações sociais forjadas pelo imaginário coletivo, do que refletir com criticidade sobre outras formas de viver e também de produzir arte. Entretanto, a imprevisibilidade da dinâmica da vida e do pensamento humano favorece a ocorrência de reações, que transculturalmente transformam as relações de poder, questionando ausências e reivindicando representações desprovidas de preconceito, um conceito que expressa a recusa da diversidade pelo desconhecimento e recusa da possibilidade de aprender com a convivência junto aos diferentes.

A contemporaneidade favorece o acesso a uma gama infindável de referências. Porém, pode ser mais confortável servir-nos daquilo que está pronto e legitimado pela ideologia ocidental sobre o que é arte, o que é belo, quem é artista, quem não é. Nesta situação a impossibilidade de pensar que, no passado, pessoas negras e mulheres tenham sensibilizado, emocionado e revoltado um público fruidor de sua arte é um fato. Quem se acostuma com o que está aparente e pronto, acabado, nem sempre ou quase nunca pensa naquelas

peessoas que trabalharam antes, limpavam, colheram, carregaram... O trabalho pesado e sujo... tem cor, tem gênero.

Ain't I a Woman? (TRUTH, 1851) questionou a ex-escravizada e abolicionista Sojourner Truth (1797-1883), em discurso belíssimo redigido e proferido por ela na Ohio Women's Rights Convention, in Akron, Estados Unidos. O discurso foi reproduzido por jornais da época e ainda hoje é desafiador e demonstra que mulheres negras, escravizadas ou livres, refletiam sobre a sua própria condição política e a dos seus pares.

Apenas oito anos após o discurso de Truth, outra mulher negra reproduz o seu discurso literário para denunciar a escravidão e evidenciar a sua consciência sobre este sistema desumano. O romance *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917), foi publicado em 1859 tornando-se “o primeiro romance de autoria afrodescendente da literatura brasileira” sendo também pioneiro no tratamento da escravidão narrada a partir da perspectiva dos escravizados (ANDRETA & ALÓS, 2013).

Quem questiona e se interessa pela História, ciência metodologicamente organizada e quer escutar ou ler as narrativas históricas daquelas(es) que vivenciaram o cotidiano da subalternidade pode também se surpreender com a descoberta de escritoras(es), juristas, musicistas, poetas... Protagonistas de suas vidas. A surpresa da descoberta vem mesclada com um sentimento estranho de satisfação, pertencimento, reconhecimento da “filosofia de toda a gente” (GRAMSCI, 1978) e da dignidade humana inerente à produção artística sensível e ao mesmo tempo forte, por denunciar subliminar ou abertamente a injustiça social de sua época.

No Brasil, intelectuais e artistas negros e negras atuaram no período da escravidão e no pós-abolição e, ao longo dos séculos XX e XXI, continuaram, individualmente ou no cerne de organizações do movimento social negro, buscando por representações sociais que demonstrem a contínua afirmação de sua humanidade.

José Benedito Correia Leite (1900-1989), Antonieta de Barros (1901-1952), Abdias do Nascimento (1914-2011), Lélia Gonzalez (1935-1994), Beatriz do Nascimento (1942-1985), Hamilton Bernardes Cardoso (1954-1999) são alguns desses intelectuais negros(as) acima mencionados. Cada qual em seu tempo e lugar problematizou na teoria e na prática a questão da “linha de cor” (W. DUBOIS). Suas vidas deveriam constar na lista de referências bibliográficas dos cursos de Jornalismo, Letras, Pedagogia, dentre outros cursos ministrados no Brasil, principalmente porque em suas vidas redigiram textos relevantes para exprimirem seu pensamento sobre as desigualdades raciais existentes no país.

Há que se reconhecer que após a Segunda Guerra (1939-1945), a recém criada Organização das Nações Unidas (ONU) assume a relevância do racismo como problema mundial a ser enfrentado. O seu escritório para a Educação e Cultura - UNESCO - promove pesquisa internacional sobre o tema. As Atitudes Raciais de Pretos e Mulatos em São Paulo foi a tese de doutorado da jovem negra Virgínia Leone Bicudo (1910-2003)², defendida em 1945, 10 anos antes da publicação do famoso trabalho sobre Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo (1955), de Florestan Fernandes (1920-

² Tese orientada pelo sociólogo norte-americano Donald Pierson (1900-1995).

1995)³. Bicudo, migra posteriormente para o campo da Psicanálise, e o seu reconhecimento como pioneira nos estudos raciais em São Paulo é recente e fruto de pesquisa feita por uma intelectual negra (DAMACENO, 2013).

O campo da História principalmente após 1988, ano do centenário da Abolição, passou a realizar pesquisas com abordagens reflexivas diferenciadas evidenciando que homens, mulheres e crianças, coisificados pelo sistema, manifestaram protagonismo individual e/ou coletivo não somente no espaço geográfico dos Quilombos. Arquivos históricos como testamentos, processos criminais e cíveis, registros de nascimento, batismo e óbitos relatam as vozes e vontades desses agentes transformadores, em prol da sua liberdade e do seu direito a vida sem torturas e castigos⁴.

A mudança do paradigma historiográfico responde a críticas, questionamentos e demandas dos movimentos organizados. As artes plásticas não ficam isentas desse movimento. A publicação *A Mão Afro-brasileira* de Emanuel Araújo reúne acervos, autores e rastreia “pistas a partir de documentos históricos ou de depoimentos de viajantes estrangeiros que aqui estiveram no período da escravidão” (ARAÚJO, 2010, p. 104) para demonstrar como e quem eram os autores das obras artísticas produzidas na colônia. Dentre os autores do livro, Luiz Marques afirmou que esta tarefa esbarrou no silêncio quase absoluto sobre arte africana e afro-brasileira, que ainda pode ser constatado na historiografia nacional (MARQUES in ARAÚJO, 2010, p.137, V.1).

3 Tese orientada pelo sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974).

4 Sugerimos a leitura de Sidney Chaloub; Sílvia Lara,

Em seu projeto de pesquisa de pós-doutoramento⁵, Malachias (2014) questionou: “por quê precisamos da legitimidade?” e na primeira pessoa responde:

Questões identitárias, direito ao reconhecimento, representação social poderiam responder a este anseio. Particularmente, como mulher negra brasileira oriunda de uma família de trabalhadores(as), aprendi que temos que lutar por aquilo que sonhamos e acreditamos, pois, a despeito das dificuldades, temos o direito à felicidade, sentimento que é filosófico e inerente à noção de pessoa e de dignidade humana.

A dignidade humana da população negra vem sendo negada há séculos e o campo das Ciências da Comunicação, ainda jovem, juntamente com a Educação - antiga Pedagogia - tem responsabilidade sobre a criação e propagação de estereótipos, legitimando discursos impressos, sonoros e imagéticos eurocêtricos. (MALACHIAS, 2014).

O processo de letramento é longo. Implica aprender a aprender outros temas, aprender a conhecer outras culturas, aprender a conviver com as diferenças e aprender a ser uma pessoa capaz de compreender outras possibilidades estéticas que diferem das representações sociais prontas e às quais nos acostumamos. É na práxis da vida, que a elaboração artística e discursiva se processam. A sabedoria filosófica, artística e graficamente impressa no símbolo Adinkra

⁵ Pesquisa de Pós-doc apresentada à Cátedra UNESCO-UMESP em 23 de agosto de 2016.

denominado SANKOFA (Figura 1) – ave coçando sua própria calda – estimula-me a prosseguir e a “aprender com o passado para mudar o presente construindo o futuro”.



¶[Fig. 1 – símbolo Adinkra denominado Sankofa. Origem Gana, África ocidental].

Artistas, escritores(as) e intelectuais negros e negras que criaram linguagens artísticas, escreveram, ensinaram e modificaram a história nacional denunciando o racismo e reivindicando o acesso da população negra à educação, não foram legitimados pela academia como formuladores de conhecimento. O racismo institucional ainda silencia e ou trata com indiferença as ações transculturais e políticas do ativismo negro.

Autores(as)⁷ pós-coloniais negros(as) e não brancos oferecem-nos possibilidades para interpretar contextos socioculturais demarcados pelo capitalismo e desigualdades sociais que afetam diretamente a população negra.

A ausência da representação intelectual negra nos conteúdos curriculares dos cursos de Licenciatura e de Comunicação Social, nosso campo de interesse, refletem na formação de profissionais da Educação e da Comunicação. A reprodução desse desconhecimento é simultânea à manuten-

6 Fonte: Ipeafro – organização fundada por Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento. www.ipeafro.org.br (acesso em agosto de 2016)

7 Frantz Fanon (1925-1961), Malcolm X (1925-1965); Stuart Hall (1932-2014), Stevie Biko (1946-1977); Bell Hooks (1952), Edward Said (1935-2003), Homi K. Bhabha (1949).

ção dos estereótipos e estigmas vinculados a este segmento e favorece a consideração de interpretações metodológicas sobre a branquitude ou branquidade - “o lugar de vantagem estrutural” ocupado pela população branca “nas sociedades estruturadas na dominação racial” (FRANKENBERG, 2004, p. 212) - como parâmetro para a igualdade entre os diferentes e como modelo histórico único.

Ser branco torna-se o ideal a ser alcançado. *To be white is to not think about it* disse Barbara Flagg (WILLIG, 2013), ou seja, “Ser branco é não pensar a respeito disso” e, desse modo, o racismo, o preconceito e discriminação raciais passam a ser considerados problemas dos negros, que devem resolvê-los. O silêncio e a indiferença institucional tornam-se estratégias do racismo.

Regina Pahim Pinto, uma das pioneiras a pesquisar, nos anos oitenta, a luta do Movimento Negro brasileiro pelo acesso à educação destacou:

(...) se antes o negro almejava simplesmente se educar, paulatinamente ele passa também a reivindicar do sistema educacional formal e da sociedade brasileira o reconhecimento da sua cultura, do seu modo de ser e da sua história. É um esforço que visou não apenas mudar o branco, mas o próprio negro, através do fortalecimento da sua identidade étnica. (PINTO: 1993, p.28).

E o esforço permanece na dinâmica histórica e nasce de indivíduos – organizados ou não em instituições – que se apropriam das redes sociais para criarem conteúdos e propagarem o conhecimento oficialmente negado ou subre-

presentado. Adolescentes, jovens, adultos têm em comum a necessidade de conhecer e compartilhar linguagens artísticas e tecnológicas criadas por afrodescendentes, negros brasileiros ou não, cuja produção pode inspirar crianças e propagar respeito.

Esta ação midiática educacional (MALACHIAS, 2014) manifestada na internet demonstra que a temporalidade, que na cosmovisão africana e afrobrasileira é circular ou espiral, unifica tempos históricos diferenciados. Este fato faz com que a vida dos/as líderes, ativistas e artistas que ao longo dos séculos promoveram na teoria e na prática o pensamento pró-igualdade e pela diferença é, sim, circular nas ações do ontem, propagadas no hoje. Suas ideias circulam na poesia de protesto, na letra de um samba enredo, ou incorporadas nos versos urbanos do Rap.

EXERCÍCIO – ABC DAS ARTES

No trabalho de formação docente desenvolvido junto a Educadoras(es) da rede pública tento – e aqui uso a primeira pessoa como uma pesquisadora reflexiva (SCHÖN, 2010) – questionar as/os cursistas sobre alguns nomes abaixo listados, e a grande maioria das(os) professoras(es) da educação básica afirma desconhecê-los. Curiosamente alguns nomes conhecidos são associados a pessoas brancas, surpreendendo as/os educadoras(es) quando se deparam com a imagem de uma pessoa negra. Esta atitude não deve ser criticada.

Quantos desses nomes foram estudados na escola básica?

Por anos estudei Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922), sem saber que eram negros. Somente na minha vida adulta e ativista os descobri “mulatos” – palavra inadmissível depois de decodificada⁸. mestiços ou afro-descendentes, ambos escritores seriam, pela contemporânea classificação do IBGE, denominados como pardos e, por essa razão, também seriam acrescidos ao grupo de “negros”, resultante da somatória entre as cores preta e parda.

Ao atentarmos ao conteúdo de suas obras, a crítica social está presente e é direta ao sistema escravista (Machado, em *Pai contra a Mãe*, expõe a crueldade do sistema, quando o personagem Cândido Neves, casado com Clara, persegue uma escrava grávida. A recompensa o ajudaria a salvar a vida do próprio filho). Denuncia o racismo (Lima Barreto expõe, em *Clara dos Anjos*, livro publicado após a sua morte, os conflitos e o sofrimento da protagonista motivados pelo preconceito racial no Rio de Janeiro do início do século XX).

Num exercício alfabético buscamos nomes:

Auta de Souza (1876 -1901), poetisa romântica, natural do Rio Grande do Norte, autora do livro *Horto*.

Antonieta de Barros (1901-1952), Antonieta foi a primeira mulher eleita deputada estadual e primeira negra na política, em 1932, Florianópolis, Santa Catarina. Professora, jornalista e escritora.

Abdias do Nascimento (1914-2012), economista, teatrólogo, artista plástico, escritor, senador da República, professor emérito de várias universidades internacionais.

⁸ Equus asinus, Jumento.

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) – escritora mineira, radicada em São Paulo, autora do romance *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960, com três edições e mais de 100 mil exemplares vendidos em 40 países e traduzido para 13 idiomas.

Oliveira Silveira (1941-2009), escritor, poeta, idealizador do dia 20 de novembro como data da Consciência Negra

Os nomes anteriormente listados são de protagonistas falecidos.

A escritora **Conceição Evaristo**, (1946) cuja obra literária de contos, romances e poemas decorre da sua condição de mulher negra, foi primeiramente (re)conhecida como autora nos Estados Unidos.

Cuti (Luiz Silva), doutor em Literatura pela UNICAMP, entrevistou José Correia Leite, jornalista autodidata fundador do jornal O clarim da Alvorada (1924). O livro *E disse o Velho Militante* (1992) é uma obra belíssima reveladora de uma São Paulo dos anos 1920, na qual negros não podiam vivenciar sua cidadania.

Dirce Thomaz, atriz e dramaturga contemporânea. Nos anos noventa fez Xica da Silva, com Antunes Filho, recebendo prêmios pelo papel, mas passou a escrever textos que contemplasssem o universo vivenciado pelos negros, sempre preocupada com uma linguagem universal, que o teatro deve ter.

Evaristo de Carvalho (1932-2014) não somente foi pioneiro no rádio de São Paulo, como também agiu como baluarte do Samba Paulista. Inovador ao sugerir a união das escolas em uma entidade organizativa, que pudesse receber subsídios governamentais para a organização do

carnaval. Criou a Rede Nacional – e a Internacional – do Samba, muito antes da internet. Conversava com sambistas que iam ao Japão por interurbano, com hora marcada, e os colocava ao vivo na rádio, surpreendendo seus ouvintes.

Firmin, Joseph-Antenor (1850-1911) – antropólogo haitiano cuja obra⁹ criticou detalhadamente o pensamento racista do Conde Arthur Gobineau¹⁰

Oswaldo de Camargo (1936), escritor e jornalista, define “elo” entre as gerações – fundadoras da Imprensa Negra Paulista; Frente Negra Brasileira – e os jovens que no final dos anos 1970 fundaram o Movimento Negro Unificado (1978). Camargo tem livros publicados nos Estados Unidos e Alemanha. Dentre seus trabalhos destacam-se *O Negro Escrito*¹¹ - e *Solano Trindade*¹², poeta do povo.

(...)

Web Dubois (1868-1963) - William Edward Burghardt Du Bois sociólogo e ativista afroamericano, acadêmico, publicou mais de 20 livros compondo também poemas e contos. Sempre apoiou a arte e cultura negras, sendo fundador da *American Negro Academy*.

Zumbi dos Palmares – líder ex-escravizado, alfabetizado, que liderou o maior Quilombo do período colonial brasileiro. Foi assassinado por Domingos Jorge Velho, em 20 de novembro de 1695.

9 Essai sur l'égalité des races humaines (1885) – Ensaio sobre a igualdade das Raças Humanas.

10 Essai sur l'inégalité des races humaines (1855) – Ensaio sobre a desigualdade das Raças Humanas.

11 Apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura, Assessoria de Cultura Afro-Brasileira, capa e projeto gráfico Ubirajara Motta, 1987.

12 Aproximações, Com-Arte-Editora Laboratório do Curso de Editoração, USP, 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício acima instiga, com o saldo das letras do alfabeto, professoras(es) e estudantes a completarem a lista com nomes de personagens reais – homens e mulheres afro-brasileiros ou não. A escravidão e a Diáspora negra espalharam para o mundo povos africanos de diferentes etnias, que transculturalmente construíram novas formas de vida, sobrevivendo por vezes, resistindo sempre e, ainda assim, concebendo diferentes linguagens artísticas.

Arte Negra? Literatura Negra?

Bernd (1987) afirma que a autoreferencialidade é terreno movediço.

Entretanto, Camargo (2016) se define¹³ como um escritor “em construção”, mesmo estando com 80 anos. “Busco a palavra bela” e a “minha literatura é negra” (CAMARGO, 2016). Para Camargo, a universalidade do tema é inegável, embora o racismo sofrido pelos negros seja tratado com “indiferença”, por isso a busca pela palavra bela ainda o move. Se o processo de busca termina, o escritor deixa de existir.

13 Entrevista em vídeo - Comunicação e Educação Por uma Epistemologia Afro-brasileira – Pesquisa de Pós-doutorado de Rosângela Malachias – Cátedra UNESCO-UMESP, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Sandra. *Abdias do Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira - Significado da contribuição artística e histórica*. Rio de Janeiro, Editora Tenenge, 1988.

BASTIDE, R. E FERNANDES, F. “O preconceito racial em São Paulo - projeto de estudo”. In: HIRANO, Sedi (org.). *Pesquisa social e projeto de planejamento*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988, 2ª ed.

BERND, Zilé. *O que é negritude* - São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi K. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIKO, Stevie. *Escrevo o que eu quero*. São Paulo: Editora Ática 1990.

BIKO, Stevie. *I write what I want*. South Africa: Picado Africa, 2008.

CAMARGO, Oswaldo. *Raiz de um Negro Brasileiro*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

_____. *Oboé*. São Paulo: Editora Com Arte, 2014.

_____. *Solano Trindade, poeta do povo*. São Paulo: Aproximações USP/Com Arte Editora, 2009.

_____. *A descoberta do frio*. Apresentação: Clóvis Moura. São Paulo: Ed. Rowitha Kempf, 1979.

CARDOSO, Hamilton. *História recente, dez anos de movimento negro*. *Teoria e Debate* – Sociedade Nº 2 (março/1988).

DAMACENO, Janaína. *Os segredos de Virgínia: estudo de atitudes e teorias raciais na São Paulo dos anos 1940-1950*. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

DELORS, Jacques. *Educação: um tesouro a descobrir – relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. Trad. José Carlos Eufrázio. Brasília/São Paulo: MEC/UNESCO/Cortez, 4ª ed., 2000.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* - Rio de Janeiro: Fator, 1980.

FRENKERBERG, Ruth. “A mirada de uma branquidade não marcada”. In: WARE, Vron (org.). *Branquidade Identidade*

Branca e Multiculturalismo: Rio de Janeiro, Garamond Universitária, 2004.

FREIRE, Paulo: *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos A. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz; revisão Nei da Rocha Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1ª edição em 1992, 11ª edição em 2006.

ILHA, Maria (ANTONIETA DE BARROS). *Farrapos de idéias*. Florianópolis: 2001.

LEITE, José Correia Leite. *E disse o velho militante*. Cuti (org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

MALACHIAS, Rosangela. "Talking about Intersections of Gender, Race and Class in the Training of Public Teachers in São Paulo, Brazil". In: *Women Leading Education across the Continents: Overcoming the Barriers*. Editors Elizabeth C. Reily & Quirin J Bauer. Nova York/Toronto: Rowman and Little Field, 2015.

_____ "A dinâmica do tempo nos vestígios da travessia". In: *JMM Fortuna Crítica vol. 4*. Clarissa Josgrilberg Pe-

reira, Eduardo Amaral Gurgel, Iury Parente Aragão e Osvando J. Moraes (orgs.). São Paulo: INTERCOM, 2015, PP. 121-132.

_____ “Diálogos pedagógicos e práticas educomunicativas e uma epistemologia afrobrasileira na formação docente e gestora no município de São Paulo”. In: *Revista FSA* (Faculdade Santo Agostinho), 2014, v. 11, p. 39-64. ISSN Impresso – 1806-6356 – ISSN Eletrônico: 2317-2983.

_____ “Communicative Actions. Brazilian Women in Educational Leadership”. In: *Women Leading Education Across the Continents – Sharing the Spirit, Fanning the Flame*. Edited by Helen C. Sobehart foreword by Charles Dougherty. Lanham, New York, Toronto, Plymouth, UK, American Association of School Administrators, 2009, 230 pp.

_____ “Cabelo bom, cabelo ruim”. In: *Percepções da diferença – Brancos e negros na escola*. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2009 – vol. 4.

_____ “Práticas educomunicativas e teorias interdisciplinares no combate ao racismo”. In: *Revista Identidade Científica do Grupo de Pesquisa GEPEC – Faculdade de Comunicação Social de Presidente Prudente – UNOESTE – vol. 01 – número 03 – Novembro de 2004 – ISSN 1678-0787 – pp. 68-73.*

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Rio de Janeiro: Petrópolis, Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.

ONWUACHI-WILLIG, Angela. - “‘I Wish I Were Black’ and Other Tales of Privilege - The Chronicle of Higher Education”. In: *The Chronicle of the Higher Education* – October, 28th 2013. In - Diversity in Academe (<http://m.chronicle.com/section/Diversity-in-Academe/759>) – Copyright 2015. [Acesso em março de 2015].

OSBORNE, Linda Barret. *Women who dare – Women of Civil Rights Movement*. San Francisco, Pomegranate/Washington DC: Library of Congress, 2006.

ORTIZ, Fernando. “Por la integración cubana de blancos y negros”. In: *Orbita de Fernando Ortiz*. La Habana: Col. Órbita, Ediciones Uneac, 1973 p.181-191.

PINTO, Ana Flávia Magalhaes. *A Imprensa Negra no Século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único ao pensamento universal*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2000, 256p.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. “Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras. *In: MUNANGA, Kabengele. (org.). Superando o racismo na escola*. Brasília: MEC-SECAD, 2005.

SPLIT IMAGE AFRICAN AMERICANS IN THE MASS MEDIA – Edited by Jannete L. Dates and William Barlow. Washington, DC: Howard University Press, 1993.

Submissão: 2017-06-25

Aceite: 2017-06-25



DOSSIÊ
LITERATURA, CINEMA, TEATRO
E OUTRAS ARTES:
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS



**TENSÕES DO SENSÍVEL: REFLEXÕES
SOBRE O FILME *A* EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTONIA
À LUZ DE JACQUES RANCIÈRE**

*Bruna Farias Machado*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126065

RESUMO: O presente artigo tem como foco analisar o filme “A excêntrica família de Antonia” sob a ótica de Jacques Rancière. A heterogeneidade com que o filósofo aborda questões relativas ao cinema propicia uma apreciação estética liberta dos dogmas de um regime policiado do sensível, uma vez que ele apaga as distâncias de apreciação estética legadas a nós pelos “especialistas”, proporcionando assim uma nova abordagem e uma nova recepção.

ABSTRACT: The present paper focuses on the film ‘Antonia’s Line’ from the perspective of Jacques Rancière. The heterogeneity with which the philosopher addresses issues related to cinema provides an aesthetic appreciation free of the dogmas rooted in a policed regime of sensitivity, since he erases the distances of aesthetic appreciation bequeathed to us by the ‘experts’, thus providing a new approach and a new reception.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Rancière; Espectador

KEYWORDS: Cinema; Rancière; Spectator

¹ Mestranda do PPG Letras cursando a linha de pesquisa intitulada Teoria, Crítica e Comparatismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. E-mail: brunafmachado_@hotmail.com



anhador do Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 1995, *A excêntrica família de Antonia* (1995), escrito e dirigido por Marleen Gorris, questiona conceitos e comportamentos patriarcais, cujos preceitos foram engessados socialmente. Elogiada pelos críticos, a produção filmica pode ser entendida como uma verdadeira celebração da morte, feita com simplicidade e profundidade. O filme inicia com o foco em Antonia se preparando para morrer. Ao espectador já é mostrado o fim antes mesmo do início e evidencia, também, o poder da matriarca diante de seu corpo, visto que, numa dada manhã, ela sabe que irá morrer. Ambientado num período posterior à Segunda Guerra Mundial, o longa-metragem mostra a trajetória da personagem Antonia que, viúva, retorna à sua cidade natal após vinte anos com a sua filha adolescente Danielle, instalando-se na antiga casa da família. A narrativa, então, é feita de maneira cíclica, pois inicia com a matriarca consciente de sua morte iminente, volta para o momento de seu retorno à cidade natal e vai avançando até chegar, por fim, na mesma cena que deu início ao filme.

No que concerne à relação de Antonia e sua filha, é interessante notar que mãe e filha relacionam-se e estreitam laços com moradores que fogem dos padrões tidos como normais e aceitáveis no lugarejo em que vivem: acolhem um homem com deficiência mental, uma moça vítima de abuso sexual cometido pelo irmão, um viúvo com seus filhos, um ex-padre, uma mulher grávida com seus dois filhos pequenos, formando, assim, um verdadeiro núcleo familiar e contrariando as doutrinas católicas fortemente impostas em sua comunidade. A pluralidade de pessoas convivendo juntas vai ao encontro

do título brasileiro para o filme em questão, sendo a palavra “excêntrica”, em uma determinada leitura, utilizada para descrever os diversos personagens que apresentam características bem distintas entre si e, já em outra leitura possível, entendida como “ex-cêntrica”, ou seja, sem um centro ou um núcleo definidor propriamente dito, visto que essa “família” é formada por pessoas que não necessariamente possuem laços sanguíneos e tampouco podem ser intituladas como pessoas “normais”, uma vez que ignoram as convenções sociais da época.

Assim, é correto inferir que o filme de Marleen Gorris focaliza fortemente a ruptura das formas tradicionais sociais, familiares, sexuais e religiosas e redefine, ainda que intrinsecamente, o que entendemos como atitudes éticas e morais, uma vez que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p.238). Da mesma forma, cabe ressaltar, à luz de Rancière (2010a), que o cinema, por sua vez, não é político por apresentar em suas telas conflitos políticos, sociais, étnicos ou até mesmo sexuais, tampouco por estimular, através de suas cenas, a revolta dos espectadores frente às imagens, mas sim pois reside na forma como a configuração do espaço e do tempo são feitas e, principalmente, ocorre quando há uma contestação à ordem natural dos corpos dentro de uma sociedade, interferindo com o público e o privado, sujeitos e objetos que formam uma comunidade política. Isso posto, é possível afirmar, sob essa ótica, que o cinema é político na medida em que é capaz de reconfigurar a “partilha do sensível”, que pode ser enten-

didada, via de regra, como sendo “a lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum [...] aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito.” (RANCIÈRE, 2010a, p.94).

Dessa forma, os estudos do filósofo são importantes para a análise do filme, uma vez que oferecem uma interpretação que foge dos termos padrões constantemente estudados no que concerne ao universo cinematográfico, visto que o cinema, para ele, pode ser entendido como político quando propicia que haja uma reorganização do espaço das coisas comuns, dado que ele busca “romper a evidência do sensível, da ordem ‘natural’ que destina indivíduos ou grupos a tarefas de comando ou obediência, à vida pública ou à vida privada” (RANCIÈRE, 2010b, p.90). Isso vem ao encontro do que a narrativa cinematográfica em questão propõe, pois ela rompe com formas de visibilidade e papéis comuns, visto que modifica, com certo humor, papéis engessados, propiciando uma transformação do sensível. Os exemplos que sustentam essa afirmação são frequentes ao longo do filme, a começar por Antonia, personagem que dá nome ao longa-metragem. Nas primeiras cenas do filme, após a chegada em sua cidade natal, ela e a filha vão a um bar. Não passa despercebido que este é frequentado predominantemente por homens e que as mulheres de alguns esperavam seus maridos do lado de fora. Há, então, uma ruptura, ainda que sutil, do papel da mulher dentro daquele lugarejo. A quebra do padrão convencionalmente aceito pela população local, que oprimia as mulheres, subjugando-as, é uma verdadeira superação da histórica opressão feminina, a qual é vivenciada muitas vezes de ma-

neira silenciosa, sem a percepção de tal atitude abusadora, pois, como lembra Pierre Bourdieu (2005):

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (p. 07-08)

Posteriormente, ela é pedida em casamento por um viúvo e, entre os argumentos do personagem Bàs para ela aceitar o pedido, está o fato de ela precisar de uma ajuda masculina para administrar a sua fazenda, além do fato de os filhos precisarem de uma mãe. Contrariamente àquilo que o personagem espera, Antonia recusa o convite, pois ela é forte o suficiente para dar conta dos seus serviços e, segundo ela, os filhos dele precisavam dela, mas ela não precisava deles. Anos mais tarde, ela propõe a Bàs que eles se vejam às vezes, pois ela se sente carente, deixando claro que ela não lhe daria a sua mão (em casamento), mas lhe daria todo o resto (ato sexual). Essa atitude contrasta, novamente, com as convenções sociais que esperam que caiba ao homem ser um exemplo de força e virilidade e à mulher ser submissa e recatada, comportamentos estes que iriam ao encontro às divisões sociais feitas entre os gêneros:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação

e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente, em duas classes de habitus diferentes, sob a forma de hexis corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino (p. 41).

Indo no mesmo viés, por conseguinte, Danielle, filha de Antonia, decide que ela quer ser mãe, ainda que não deseje se casar. Contrariando os preceitos doutrinadores católicos fortemente engajados no lugarejo, além das convenções da época, Danielle vai à cidade com a mãe à procura, segundo ela, de um “bom reprodutor”. Após eleger aquele que seria pai de seu filho, ela passa a tarde em um hotel tendo relações sexuais com “o eleito”. Quando se dá por satisfeita, ela planta bananeiras, a fim de garantir que o sêmen ejaculado chegue até o seu útero, e abandona o “bom reprodutor” no hotel enquanto este ainda dorme. Como fruto dessa relação, nasce Theréze, uma menina prodígio que, ao crescer, encontra dificuldades em se relacionar com os homens, pois as suas frivolidades ofendiam o seu intelecto, além de não receber compensação sexual com nenhum dos homens estudiosos com os quais se relacionou. A personagem acaba se relacionando com um dos filhos de Bàs, que não era intelectual, mas por quem nutria um carinho desde a infância e que, por fim, tornou-se amor. No entanto, a personagem se recusa a casar, pois a sua mente estava ocupada com a matemática e os demais estudos e ela não conseguiria se dedicar ao casamento. Após engravidar, e ter a decisão de

abortar ou não a criança, Theréze decide manter a gestação e, após o nascimento de sua filha, Sarah, os cuidados tidos pela sociedade como maternais são feitos pelo marido, com o pretexto, em tom de brincadeira, de que Theréze “não é uma pessoa normal”.

Fica claro, dessa maneira, que, ao romperem com estereótipos típicos de uma sociedade pós Segunda Guerra Mundial regida por doutrinas católicas rigorosas, as personagens invadem o sensível com novas visibilidades, papéis e dizeres que, usualmente, não são comuns. À medida que elas, mulheres - seres que normalmente, e principalmente nessa época, são excluídas - transportam experiências, vozes (estas muito importantes, visto que as mulheres eram constantemente e brutalmente silenciadas) e imagens, há uma reconfiguração do sensível. Concomitantemente, há um rompimento com a moral dominante, que preza pela identidade feminina padronizada (e, portanto, silenciada, sem protagonismo), ou seja, como modelo feminino único, dando espaço, também, para corpos femininos que não são para deleite exclusivo masculino. A exemplo disso, o relacionamento de Danielle com a professora de sua filha reforça essa afirmação, visto que, além de não enfrentarem nenhum tipo de represália em seu seio familiar, há uma cena, que merece destaque, em que ambas estão se relacionando sexualmente, e, ao mesmo tempo, há um recorte de todos os demais casais do filme também se relacionando. A cena vai sendo cortada e mostrada para o espectador de maneira diversificada, numa possível leitura de que elas são mais um casal entre

os tantos outros casais diversificados e únicos em suas composições e que formam o seio familiar².

Um outro ponto que é interessante destacar é a marcação da passagem do tempo contida no filme em questão. A primeira cena, como dito anteriormente, apresenta Antonia já em idade avançada, levantando-se da cama. Há, então, a voz de uma narradora que afirma que Antonia sabia que iria morrer naquele dia. Posteriormente, a história é contada a partir do momento em que Antonia chega a sua cidade natal acompanhada de sua filha. A voz da narradora reaparece para marcar as passagens de tempo ou, em alguns momentos, para pontuar o “final” de algumas histórias paralelas. Em cada período, ocorrem acontecimentos marcantes, que reestruturam a família de Antonia (e ela própria). Visualmente, o espectador acompanha essas mudanças temporais através da representação do tempo nos corpos de cada uma das personagens, ou seja, através de seu envelhecimento gradual, e também através da voz da narradora, que relata os acontecimentos com um toque de literariedade, visto que, em alguns momentos, ela afirma que alguns personagens tiveram “um final feliz” – uma referência direta aos finais de histórias infantis literárias.

A voz narrativa é responsável, ainda, por algumas lacunas no enredo, interditos que o espectador deve preencher de acordo com o seu entendimento da história e, em consequência, influenciado por seu conhecimento de mundo, tendo em vista que essa não é uma condição passiva que devemos transformar em atividade, mas sim a condição co-

² Cabendo ressaltar aqui que quando me refiro à família de Antonia, Danielle e Thérèse, falo também das demais pessoas que Antonia agregou em sua fazenda, pois todas elas nutrem uma relação familiar que vai além de laços sanguíneos.

num, na medida em que todas as pessoas relacionam o que veem e fazem ao que já viram e fizeram. Nessa medida, ao fugir dos âmbitos cinematográficos tidos como tradicionais, o filme possibilita uma abordagem muito mais informal, livre de preceitos pré-estabelecidos e isso vai ao encontro do que afirma Rancière (2012), já que, segundo o filósofo, pensar em cinema significa ser livre para pensar em conceitos que apresentem diversas significações do que, de fato, é o cinema. A abordagem amadora do filósofo é vantajosa no que diz respeito ao filme de Marleen Gorris, em especial, pois seus estudos partem da ótica de quem recusa a autoridade de um especialista e se permite reexaminar as fronteiras existentes como alguém que simplesmente ama o cinema, propiciando a quebra das distâncias implicadas na apreciação estética, no caso cinematográfica, tal como nos legaram os discursos dos “especialistas”.

Essa ótica, que oferece diferentes possibilidades de interpretações, é vantajosa para focar, por exemplo, nos interditos presentes no filme, em especial na temática do estupro, retratado de maneira pungente. O primeiro abuso sexual, sofrido pela vizinha de Antonia, é mostrado apenas com imagens. O ocorrido não é verbalizado e a cena é retratada apenas com os sons durante e após a sequência. O diálogo que se inicia posteriormente nunca trata daquilo que aconteceu, apenas sugere que todos sabiam o que havia ocorrido. A palavra estupro não é mencionada, a imagem fala por si só. Posteriormente, quando ocorre o segundo estupro, este tendo como vítima a bisneta de Antonia, Theréze, quem informa ao espectador é a narradora em uma das passagens de tempo. Não

há maiores explicações de como isso aconteceu , a cena se passa no momento posterior do ocorrido. Ao espectador é dito apenas quem é o estuprador, que, curiosamente, é o mesmo que cometeu o primeiro estupro. Há, aqui, um dualismo: uma imagem sem palavras e palavras sem imagens. O visível e o dizível. Segundo Rancière (2010a), a duplicidade é inerente de todas as coisas, visto que há um significado que é imanente e fica sob a superfície dos signos escritos, duplicidade intitulada palavra-muda, pois, de um lado, existe a palavra escrita nos corpos, aguardando a sua significação a partir de um trabalho de decifração e reescrita e, por outro, a palavra surda, que advém de toda a consciência e de todo significado, aguardando uma voz e um corpo.

Essa duplicidade também pode ser atestada através das personagens Danielle e Sarah, respectivamente. A primeira, pintora, tem pequenos devaneios em que vê esculturas se mexendo e mortos voltando à vida. O primeiro deles se deu no velório de sua avó, na igreja. Ela vê a escultura de Jesus Cristo se mexendo e vê a mãe de Antonia levantando do caixão para acompanhar a cantoria da igreja. Posteriormente, quando estava visitando o cemitério, Danielle imagina que a estátua de um dos jazigos, um anjo, está batendo com as asas no padre da cidade, cujos atos não condizem com os ensinamentos da Bíblia e a doutrina da igreja e, ainda, a Virgem Maria fazendo uma expressão de satisfação diante do discurso de retratação da imagem dela e de sua mãe, feito pelo padre em uma das missas. Por fim, a filha de Antonia, ao ver a professora da filha, imagina-a como Vênus, reproduzindo o quadro “O nascimento de Vênus”, de Botticelli. Se-

gundo Rancière (2009), uma imagem não existe como mero espelho da realidade, pois remete a outras significações que estão para além da imagem, ainda que nela esteja contida, e também porque uma imagem associa-se a outras, como é o caso, produzindo novas significações. Analisando mais detidamente a alusão ao quadro de Botticelli, por exemplo, é possível inferir que ele é uma representação da feminilidade invocada pela figura da Vênus, que marca no longa-metragem o nascimento do amor homossexual de Danielle. Sarah, por conseguinte, tem grande apreço pela literatura e gosta de escrever pequenas histórias sobre os que a rodeiam. Em um desses momentos, ela observa, ao longe, a família confraternizando à mesa no quintal e imagina a bisavó, Antonia, ainda nova, dançando com o seu companheiro Bàs. Ao escrever também, ela faz com que personagens já falecidos reapareçam ao transcorrer da cena, simbolizando através dessas imagens (im)possíveis que estes estão presentificados e, por essa razão, eternizados, através do ato da escrita.

Ao final do filme, a narradora, responsável por guiar o espectador durante as passagens de tempo e lacunas, por fim, identifica-se como sendo Sarah, a bisneta de Antonia. A voz da narradora, porém, denuncia que conta a história de um tempo distante ao do filme/narrativa, já quando alcança a fase adulta, uma vez que o longa-metragem termina com a morte de Antonia e Sarah ainda criança. Após a última cena, uma frase aparece na tela afirmando que a crônica sobre a família de Antonia não se conclui, pois nada se conclui de fato. Assim, é apenas na última cena do filme que o espectador toma ciência de que está diante de um filme/crônica, feito a partir

dos escritos de Sarah. As imagens presentes são, então, representações dessa escrita, reencenações ou recriações de vidas vividas ou sendo vividas pelas pessoas que fazem parte de seu núcleo (des)centralizado familiar.

Sob essa assertiva, é possível afirmar que a ilusão de uma fronteira inerente entre ator e espectador(a), em que muitas vezes este último é visto como inerte em relação ao primeiro, é, na verdade, uma “oposição radical, previamente estabelecida, entre ativo e passivo” (RANCIÈRE, 2010b, p.21). Assim, o espectador emancipado não é mais aquele cuja obrigatoriedade de ser um intelectual a fim de conseguir perceber o manejo intencional do artista se faz necessário, mas sim é aquele que não é seduzido por promessas de realizações de todas as contradições, pois compreende que as imagens e as palavras da arte não opõem ciência e relato, verdade e ficção, ao passo que infere que “a arte das imagens e seu pensamento não cessam de se alimentar daquilo que os contraria” (RANCIÈRE, 2013, p.23).

As propostas teóricas de Rancière, em consonância com os diversos apontamentos e releituras feitas a partir do filme *A excêntrica família de Antônia* possibilitam, portanto, um novo olhar diante da escrita e da imagem que permite observar como as relações entre as personagens criam tensões no tecido do sensível. Através da poética da imagem e da narrativa cinematográfica, novos espaços de sensibilidade e identificação, bem como novas singularidades da vida que não são necessariamente representativas ou representantes de segmentos fixos da sociedade, são criadas e, da mesma forma, originam-se novos caminhos para a emancipação política por

intermédio da emancipação estética, caminhos estes necessários, pois esta vida, como afirma Antonia: “é a única dança que dançamos”. Sob esse prisma, por fim, falar de cinema é falar de uma heterogeneidade que recusa uma única teoria, pois a própria palavra – cinema – abarca diversos significados, podendo ser simplesmente um local físico para entretenimento e divertimento a partir de um aparelho que produz imagens ou, ainda, uma arte em que as fronteiras dela própria são transpostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

EXCÊNTRICA família de Antonia, A (Antonia's Line). Direção: Marleen Gorris. Produção: Gerard Cornelisse; Hans de Weers; Hans de Wolf. Distribuição Weekend. Países Baixos: 1995, 102 min., Son, Color, 1 DVD.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. *Estética e Política: a partilha do sensível*. Tradução: Vanessa Brito. Porto: Dafne, 2010a.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Os intervalos do cinema*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-03-29

**ASPECTOS DAS INTER-RELAÇÕES
ENTRE COLONIALISMO, VIOLÊNCIA E INTERESSES ECONÔMICOS,
REPRESENTADAS EM *O ESPLendor DE PORTUGAL*,
DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Fernanda Fátima da Fonseca Santos¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126057

RESUMO: Neste artigo, destacam-se alguns aspectos da visão crítica que se desenvolve no romance *O esplendor de Portugal* acerca do colonialismo português na África. Entre esses aspectos, priorizam-se aqui as inter-relações entre o desenvolvimento do sistema capitalista no mundo e o estabelecimento e manutenção das formas do colonialismo português em Angola, caracterizadas sobretudo pela violência. Além disso, apresentam-se algumas das maneiras como essas relações são construídas na narrativa.

ABSTRACT: In this article, we highlight some aspects of the critical view developed in the novel *O esplendor de Portugal* concerning Portuguese colonialism in Africa. Among these aspects, we prioritize here the interrelationships between the development of the capitalist system in the world and the establishment and maintenance of the forms of Portuguese colonialism in Angola, characterized above all by violence. In addition, we present some of the ways in which these relationships are constructed in the narrative.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH, USP

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; Colonialismo português; Literatura da guerra colonial; Literatura portuguesa contemporânea.

KEYWORDS: António Lobo Antunes; Portuguese colonialism; Literature of the colonial war; Contemporary Portuguese literature.

Por constituir-se em objeto artístico e histórico, a literatura configura-se em espaço de manifestação estética de dinâmicas sociais. Isto é, mais do que o registro de experiências históricas, a própria organização formal do texto literário encarna e, assim, pode clarificar determinadas formas sociais vigentes no mundo objetivo. Por isso, a leitura crítica de uma obra e o desvelamento de suas estruturas composicionais são capazes de revelar importantes aspectos do contexto em que a obra se insere e dos processos históricos que nela são captados, como tensões e impasses que são inerentes a tais processos e que muitas vezes são negligenciados pelos discursos historiográficos oficiais. É nesse sentido que João Paulo Borges Coelho assinala o potencial que tem o texto literário de desengessar e complexificar a “grande narrativa, com a estrutura simples de uma fábula” (COELHO, 2015, p. 156) em que, por vezes, a memória coletiva acaba por converter-se.

No que se refere à História do colonialismo português na África, pode-se afirmar que muito tem contribuído para o seu entendimento um *corpus* literário que surge em Portugal a partir de 1961, quando se iniciam oficialmente as guerras co-

loniais nas antigas colônias portuguesas no continente africano. Esse corpus vem sendo chamado por seus principais estudiosos de Literatura da Guerra Colonial e é formado por um conjunto de obras que se relacionam intimamente às guerras na África. Por colocarem em xeque não apenas essas guerras, mas também toda a História do colonialismo português, esses textos exercem papel fundamental para que se (re)pense todo o passado colonial, bem como a maneira como esse passado continua atuando no Portugal do presente.

É nesse quadro, da Literatura da Guerra Colonial, que se situa a extensa obra de António Lobo Antunes, em cujo romance de 1997, *O esplendor de Portugal*, focaliza-se este artigo. A intenção aqui é assinalar o potencial que tem esse livro no sentido de ampliar o nosso entendimento acerca da presença portuguesa em Angola, suas motivações, características e desdobramentos no período pós-colonial.

A análise de alguns dos principais procedimentos estéticos levados a cabo por Lobo Antunes para organizar o seu romance, evidencia que nele colocam-se em relevo aspectos da História do colonialismo português que não têm sido abordados com muita atenção, especialmente pela crítica literária que se ocupa dessa obra. É o caso, por exemplo, de dois dos eixos em torno dos quais toda a narrativa de *O esplendor de Portugal* se edifica: a figuração das dinâmicas dialéticas que se deram, em diferentes períodos históricos, entre o desenvolvimento do capitalismo das grandes potências mundiais e o histórico atraso do capitalismo português. Além disso, há também a mediação dessas dinâmicas no estabelecimento e na manutenção das estruturas coloniais impostas por Portugal em Angola.

As inter-relações entre o colonialismo português e o desenvolvimento do sistema capitalista e, principalmente, algumas das consequências objetivas dessas inter-relações são amplamente representadas no romance de Lobo Antunes. Entre tais consequências, destacam-se a imposição do trabalho forçado aos negros angolanos, o poderio do grande capital internacional atuante em Angola, a marginalização dos retornados em Portugal, a internacionalização e o consequente acirramento da guerra civil em Angola após a independência do país.

Em *O esplendor de Portugal*, esses processos sociais ocorridos ao longo da história da presença portuguesa na África, a violência que caracterizou todos eles e as motivações econômicas que estiveram em suas bases são entrelaçados de maneira indissociável entre si e nas condições em que vivem os narradores. Esse entrelaçamento é consolidado principalmente por meio da imbricação, no enredo, de três grandes “blocos” históricos, que se inter-relacionam e que convergem para o presente em que se situa cada um dos narradores. Nesses blocos ou temporalidades, abarcam-se os contextos da ocupação de Angola pelos portugueses (a partir do final do século XIX), da guerra colonial (iniciada em Angola em 1961) e do período seguinte à independência angolana (no livro esse período abrange os anos de 1978 a 1995).

Por sua vez, a fusão de todos esses tempos se dá pela via da interpolação de diversas lembranças dos narradores em seus discursos, as quais rompem de maneira vertiginosa a linha narrativa do presente, o que causa a impressão de que todas as temporalidades estão imbricadas, ou seja, de que

uma participa da outra. No trecho abaixo, por exemplo, em que Isilda, em meio à guerra civil, caminha tentando chegar a Luanda, avista uma paisagem de eucaliptos e mangueiras, o olhar e a memória da personagem alternam-se, e o elemento que funde os dois é a violência, que sobressai na paisagem tanto no passado quanto no presente:

os eucaliptos da Chiquita onde se penduravam os contratados [enforcados, no passado], um ou dois sargentos sem pernas nem lugar para onde ir [no presente] estendendo a mão a quem passava, a tropa do Governo ocupando o espaço entre as mangueiras [no presente] destinado pelos cipaios a reunir o povo [das senzalas, no passado] para se certificarem que não fugiam

ANTUNES, 1999, p. 131)

Da mesma forma, logo no primeiro capítulo do livro, o personagem Carlos, pela janela do seu apartamento em 1995, lança a vista aos morros de Almada, e, quase simultaneamente, a janela do apartamento converte-se na janela de um jipe, através da qual esse narrador observava a paisagem devastada de Malanje que deixava para trás em 1978:

fiquei sozinho na cozinha a ouvir o zumbido do frigorífico e a olhar os morros de Almada, a olhar a fazenda do postigo do jipe à medida que nos afastávamos pelos buracos da picada que dividia os girassóis murchos até ao alcatrão [...] uma

*patrulha da Unita pulou à nossa frente a mandar
parar o jipe acenando as espingardas [...]*

ANTUNES, 1999, p. 12)

Esse tipo de manejo das lembranças dos narradores, fragmentárias e entrelaçadas umas nas outras, é um dos alicerces da composição do romance e, assim sendo, permeia-o de ponta a ponta. E é por meio dessa fusão de temporalidades distintas, que se constroem as relações causais entre essas temporalidades, entre as manifestações de violência que caracterizam todas elas e entre tais manifestações e os interesses econômicos tanto do grande capital quanto dos colonos portugueses proprietários. Para que melhor se possa visualizar esse processo, aludiremos a algumas de suas ocorrências no livro.

No primeiro capítulo, Carlos lembra-se de cenas que presenciou em Luanda, em 1978, quando ele, seus irmãos e sua esposa encaminhavam-se para o cais para embarcarem rumo a Portugal. Nesse ponto da narrativa, apresentam-se imagens de devastação e horror da guerra civil em Angola. Em meio a essas lembranças, opera-se uma ampliação do enfoque narrativo por meio de um recuo a um passado anterior a 1978, quando Carlos e seus irmãos ainda eram jovens e viviam na fazenda da família, em Malanje. Ao longo de todo o capítulo, às imagens sangrentas da guerra civil, intercalam-se cenas da violência praticada pelos colonos portugueses contra os trabalhadores angolanos. É o que se passa, por exemplo, no seguinte trecho, em que Carlos lembra-se quase simultaneamente de

imagens de Luanda, do seu casamento com a Lena e do enforcamento de um negro na fazenda:

[...] o ruído do avião diminuía a norte para além da mata na Pecagranja ou na Chiquita lembrei-me das mangueiras e do jinga que o chefe da polícia enforcou, lembrei-me dos restantes jingas calados à espera uma bomba, uma segunda bomba, um canhão distante que floria no céu, a minha mãe no receio que os da Unita voltassem e nos sucedesse o mesmo que ao tropa das varejeiras [que fora assassinado em combate]
– Clarisse

o jipe avançava às guinadas com a Lena apertando o estômago nos braços [pois havia levado uma coronhada de um soldado da UNITA], magra, de tranças, saindo da igreja em Malanje, o órgão continuava a soprar, as primas jogavam-nos pétalas nas escadas, o senhor bispo sorria, o enforcado estendeu as pernas uma ou duas vezes e ficou a rodopiar no tronco, o chefe da polícia apontou-o com o pingalim

– É no comércio da patroa que se compra peixe seco não é no comércio da vila

(ANTUNES, 1999, p. 14, grifo nosso)

Além da sobreposição de lembranças de tempos diversos, outro aspecto importante a ser observado nesse episódio é o fato de que nele se põe em relevo a interseção entre

colonialismo e capitalismo em sua manifestação nas relações sociais estabelecidas pelos colonos portugueses proprietários em Angola, na medida em que se evidenciam as estratégias mais primitivas e violentas por meio das quais esses colonos garantiam seus ganhos econômicos dentro do sistema colonialista português. Uma dessas estratégias consistia no endividamento de trabalhadores contratados, obrigados a adquirir mercadorias no comércio da fazenda, cujos preços eram muito mais altos do que os de mercado. Assim, esses trabalhadores se viam obrigados a permanecer na fazenda com salários cada vez mais irrisórios, o que, por sua vez, aumentava os lucros dos colonos. Dessa forma, pode-se pensar que foi, em primeira instância, a expectativa do lucro o que motivou o ato de violência, pois foi por comprar um peixe fora do comércio da fazenda que o negro foi enforcado. Ao narrar esse episódio, Carlos reporta-se nos seguintes termos às justificativas que lhe apresentava o vendedor do peixe para que não fosse também ele enforcado:

– Juro que nem sonhei que trabalhavam para vosselência eu não vendo nada aos empregados da fazenda só vendo ao povo da Chiquita a mentir com descaro dado que todo o povo da Chiquita trabalhava para nós e ele nos roubava a percentagem de lucro [...]

(ANTUNES, 1999, p. 15)

A organização das lembranças dos narradores operada dessa forma – recuando-se o foco narrativo gradativamente

a passados cada vez mais anteriores ao presente e, assim, sobrepondo-se cenas de violência ocorridas em diferentes contextos – realça as relações de continuidade, ou ainda, de causa e consequência entre as temporalidades. Assim, Carlos narra primeiro uma situação de hostilidade praticada pela UNITA no contexto da guerra civil; entretanto, ao justapor as temporalidades da guerra civil e do colonialismo, o narrador implícito problematiza também as práticas coloniais portuguesas em Angola, inseridas num quadro de interesses econômicos, como um dos fatores que culminaram nas hostilidades presenciadas pelo narrador em 1978. Dessa maneira, constrói-se a ideia de que todas as manifestações de violência relacionam-se entre si, formando assim uma espécie de círculo, em cujo centro estão os interesses econômicos e no qual vislumbramos as mudanças das condições históricas e a permanência das formas sociais violentas.

Também no primeiro capítulo narrado por Isilda figuram as cenas da Luanda devastada a que Carlos reportara-se. A memória da personagem privilegia os brancos desesperados no cais - tentando embarcar para Portugal -, as ruínas e os escombros, além da grande quantidade de cadáveres espalhados pela cidade. Não obstante o foco da memória de Isilda esteja nas cenas de Luanda, ele passa gradativamente a cobrir outras questões, que, por se sobreporem umas às outras nas lembranças e no discurso, passam a conectar-se entre si.

Assim como no exemplo exposto antes, destaca-se, nessas primeiras sobreposições de fragmentos de memórias de Isilda, a vinculação entre a lógica de exploração capitalista e o presente caótico sob o qual Angola encontrava-se em 1978.

Tal vinculação ganha mais relevo na medida em que Isilda fantasia poder tirar dela algum lucro. Em determinado ponto do capítulo, a personagem imagina-se escrevendo aos filhos e mentindo-lhes que tudo ia bem na fazenda; nessa sua fantasia, há espaço para que a narradora idealize maneiras como, supostamente, poderia lucrar com os danos sociais e econômicos aos quais a população angolana estava submetida naquele contexto. Afora isso, embora esse tipo de relação entre capitalismo e colonialismo também tenha sido vislumbrada no episódio de que se tratou antes, narrado por Carlos, no caso da narrativa de Isilda, inserem-se elementos da realidade mais abrangentes, que extrapolam as relações de exploração praticadas na fazenda:

Não há problemas aqui, os empregados das máquinas continuam, ninguém se foi embora, pelo contrário, todos os dias aparecem desgraçados [...]

a suplicar trabalho, por vezes sem um braço, sem pernas, escrever aos meus filhos que com a procura que tenho posso perfeitamente diminuir os ordenados até acabar com os salários que ficam de graça por não haver para onde ir, dizer aos meus filhos que estou bem, hei-de estar bem, não se aflijam, começamos a semear na terça, não vamos ter atrasos na safra deste ano, se não vendermos a Portugal vendemos ao Japão, fretar paquetes é o menos e no que respeita a transporte basta entender-me com os russos ou

os americanos do petróleo a lavrarem o mar em Cabinda (ANTUNES, 1999, p. 29. Grifos nossos.)

Paulatinamente, conforme a narrativa dessa personagem avança no tempo, ampliam-se os delineamentos históricos que circundam o presente em que ela se situa. No capítulo datado de 4 de dezembro de 1984, por exemplo, Isilda novamente se reporta àquelas imagens de Luanda de 1978, e sua memória focaliza de novo os cadáveres vistos por ela naquela ocasião. Agora, não apenas as imagens dos cadáveres vêm à sua mente, mas também as vozes desses mortos passam a interrogá-la:

[...] a ficar [depois de embarcar seus filhos no navio rumo a Lisboa] entre os defuntos que me interrogavam do caramanchão e do pátio, limpando as feridas das balas que os mataram com a ponta do lenço (ANTUNES, 1999, p. 102)

Após se referir às interrogações dos cadáveres e, imediatamente depois disso, à ocupação de sua antiga fazenda pelas tropas do Governo no presente (1984), Isilda, tentando convencer-se do seu direito de propriedade para legitimar sua revolta contra a ocupação da fazenda, remete-se aos portugueses que, muito antes dela, chegaram a Angola. Nesse ponto, acrescentam-se à violência presenciada em Luanda e à violência do MPLA presenciada na fazenda, informações que apontam para a violência que esteve nas bases da colonização portuguesa no interior de Angola:

[...] [a tropa do Governo] deixou que o girassol e o arroz secassem no frio do cacimbo e o capim lhes devorasse as raízes ao ponto de não encontrar qualquer vestígio da plantação do meu pai, do que lhe vendera a terra e emigrara para a Venezuela ou o Brasil, e daqueles anteriores a ambos que durante duas ou três ou quatro gerações derrubaram a mata e os ninhos dos animais à força de escravos e machado, à força de sangue, obrigaram à força de sangue também o algodão a nascer na crista das colinas e a sul do algodão as cabanas dos escravos entre o jardim e o rio, junto ao mármore dos crocodilos na areia [...] (ANTUNES, 1999, p. 102-103. Grifo nosso.)

O posicionamento intrincado de imagens em diferentes temporalidades que ocorre no capítulo, todas perpassadas pela violência, permite que se conclua que as interrogações dos cadáveres direcionadas a Isilda remetem à culpabilidade dos portugueses, de suas práticas violentas, na construção daquela realidade também extremamente violenta em que a narradora estava inserida.

Os exemplos expostos podem nos dar a dimensão do esforço operado pelo desígnio autoral em vincular, de maneira contundente, violência, interesses econômicos, estruturas e relações sociais vigentes em Angola ao longo de todo o período do colonialismo - e também no posterior - à retirada dos portugueses do país independente. Isso, muito embora a visão crítica do colonialismo construída em *O esplendor de Portugal*, assim como todos os artifícios formais que sustentam a narrativa, seja muito mais abrangente e complexa do que se pôde mostrar aqui.

De qualquer maneira, o que se quer salientar neste artigo é o fato de que as questões suscitadas pela leitura do livro de Lobo Antunes são bastante objetivas, as quais, além de lidarem com os fatores que motivaram e influenciaram sobremaneira a presença e a exploração portuguesa na África, são de extrema relevância para um melhor entendimento dessa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COELHO, João Paulo Borges. Abrir a fábula. Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 106, p. 153-166, 2015. Disponível em: <http://rccs.revues.org/5926> . Acesso em: 25 nov. 2016.

GALVÃO, Henrique. Relatório sobre problemas nativos nas colônias portuguesas. In: *O assalto ao "Santa Maria"*. Lisboa: Edições Delfos, 1974.

GLEIJESES, Piero. Conflicting versions: Cuba, the United States and Angola. In: FRANCO, Manuela (Coord.). *Portugal, os Estados Unidos e a África Austral*. Lisboa: Fundação

Luso-Americana para o Desenvolvimento IPRI – Instituto Português das Relações Internacionais Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: http://www.ipri.pt/eventos/pdf/FLAD05_PGleijeses.pdf . Acesso em: 25 nov. 2016.

GUERRA, Henrique. *Angola – Estrutura económica e classes sociais: Os últimos anos do colonialismo português em Angola*. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 1979.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENESES, Maria Paula; GOMES, Catarina. Regressos? Os *retornados* na (des)colonização portuguesa. In: MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena (Orgs.). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados*. Coimbra: Edições Almedina, 2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Orgs.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

SANTOS, Fernanda Fátima da Fonseca. *Experiência colonial e pós-colonial na ordem ruínosa do mundo: uma leitura de O esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes*. 2016.

Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura da guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-05-01

**NO TRAÇAR DA MEMÓRIA: URBE E DITADURA
EM *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE**

*Giovana Santos Lopes*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126617

RESUMO: A memória é um dos recursos de ficcionalidade utilizados por Chico Buarque para compor *O Irmão Alemão* (2014), obra de segmento autoficcional. O personagem Ciccio é envolvido na rememoração, desde sua infância, na década de 1940, até o ano de 2013, em que o período da juventude, quase todo envolto às sombras da ditadura militar, é construído de maneira que expressa a relação do sujeito fragmentado com a urbe.

ABSTRACT: The memory is one of the resources of fictionality used by Chico Buarque to compose *O Irmão Alemão* (2014), work of autofiction segment. The character Ciccio is involved in the recollection, since his childhood in the 1940's until the year of 2013, when the period of youth, almost all shrouded in the shadows of the military dictatorship, is constructed in a way that expresses the relation of the fragmented subject with the urban.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Ditadura; Urbe; Ficção; Autoficção.

KEYWORDS: Memory; Dictatorship; Urban; Fiction; Autofiction.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - Autoficção e Autobiografia ficcional: Um estudo sobre *O Irmão Alemão* e *Diário da queda*



Irmão Alemão (2014), de Chico Buarque, é uma autoficção muito bem delineada e construída pelo autor. A história trata do personagem Francisco de Hollander, apelidado de Ciccio, que busca pelo seu irmão alemão, fruto de um relacionamento que seu pai, Sergio de Hollander, teve com uma jovem alemã, quando trabalhou como jornalista, em Berlim, na década de 1930. O enredo embaralha muito bem ficção e realidade, desde o início ao fim, o que proporciona ao leitor uma armadilha ficcional, ao passo que todo o percurso do personagem Ciccio é vinculado a inúmeros fatos efetivamente ocorridos na vida do autor. Chico Buarque utiliza, inclusive, documentos de sua família para compor essa “realidade fictícia”. Esse “jogo” é oferecido ao leitor com o propósito da identificação de sua vida na obra; contudo é provido de ficcionalidade.

Não se trata apenas de uma espécie de “armadilha”, tal qual um leitor teria inclinação a embrenhar-se durante a leitura da história, mas sim de verificar os recursos da ficcionalidade que Chico utiliza de maneira brilhante para compor a narrativa autoficcional.

Há tempos que se elaboram discussões acerca das fronteiras entre o real e o ficcional na literatura. Estratégias utilizadas por diversos autores para caracterizar a obra ou oferecer um jogo diferencial ao leitor motivam os debates do meio acadêmico e os interessados nos desdobramentos do universo literário. As teorias que envolvem tais temas, de forma geral, resultam na explicação de que a ficção será sempre elemento que representa a narrativa imaginária, a irrealidade, mesmo se disfarçada com artifícios que se confundem com a realidade.

A *biografia* e a *autobiografia* são gêneros que caracterizam as obras que decorrem de dados reais, da vida de uma determinada pessoa. Todavia, a estratégia de mesclar dados da realidade, expressados por uma personagem romanceada, tem permeado o conteúdo de diversas obras da contemporaneidade. Há estudos que lidam com o termo *autobiografia ficcional*, entretanto, neste artigo, recorreremos ao termo desenvolvido desde a década de 1970, inicialmente, na França: *autoficção*.

Esse termo foi criado e apresentado por Serge Doubrovsky, professor de literatura e escritor francês; publicado, oficialmente, em 1977. Doubrovsky (2010) já pensava sobre o conceito de autoficção antes da publicação do termo, na capa de seu romance *Fils*, de 1977. O termo já aparecia em *Le monstre*, a primeira versão de *Fils*. No entanto, o conceito foi pensado, também, segundo discussões teóricas de Phillippe Lejeune, outro teórico e professor francês. Este discorre a respeito do *pacto autobiográfico*, de acordo com extenso estudo acerca da autobiografia, em *Le Pacte autobiographique* (1975), publicado primeiramente na revista *Poétique*.

Lejeune cria a discussão em torno da *autobiografia*, por ser um gênero praticamente desprezado, na França, entre o meio acadêmico e literário, sobretudo, desde a década de 1970. Desde suas primeiras pesquisas, o autor tinha como objetivo valorizar a autobiografia, e, da mesma forma, o papel do autor na literatura.

Para Lejeune (2008), a autobiografia tem por característica um *pacto*, em que afirma legitimar o princípio da veracidade da identidade do autor, narrador e personagem. Ele explica

que o termo *pacto* tem similaridades ao de *contrato*, que, muitas vezes, sugere que há regras explícitas fixas e reconhecidas de comum acordo entre autores e leitores. Assim, todo leitor estaria certo de que a obra que está lendo é produto “fiel” da história de vida de um autor. Isso acaba por marcar uma distinção entre autobiografia e romance, em que, no primeiro, o compromisso do autor com a veracidade é primordial, sendo diferente do segundo, em que a veracidade não tem compromisso com o mesmo, tampouco com o leitor: “A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Mais à frente, Lejeune (2008) cria um quadro em que mostra os efeitos da combinação do pacto com o emprego do nome próprio do autor (sua relação com o nome da personagem principal), e comenta que, por um acaso feliz, esse quadro foi analisado por Serge Doubrovsky, tendo este preenchido uma lacuna (ele denominou como “casa cega”) que carecia de relação entre a autobiografia e o romance:

Nome da personagem	- Diferente do nome do autor	- Não é mencionado	- Igual ao nome do autor
Pacto			
Romanesco	ROMANCE	ROMANCE	-----
Nenhum	ROMANCE	Indeterminado	AUTOBIOGRAFIA
Autobiográfico	-----	AUTOBIOGRAFIA	AUTOBIOGRAFIA

Dessa, forma, surgem as indagações, feitas por Lejeune (1973):

As soluções que decretei como impossíveis seriam mesmo impossíveis? ... O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna que produziria efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo vem à mente... (LEJEUNE, 1973, In. NORONHA, (org). p. 22, 2014).

Assim, Doubrovsky cria o termo autoficção, o que inspirou Lejeune à observação, naquela década, nos anos de 1970, que o romance autobiográfico literário se aproximou da autobiografia a ponto de tornar muito indefinida a fronteira entre esses dois gêneros, tratando-se da “mentira verdadeira” à “autoficção”. A esse respeito, Lejeune (2008) comenta, anos depois:

*Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como “autoficção” que, por sua vez, me inspirou. Não apenas por ser um livro admirável, mas também porque me dei conta... de que o lera mal. Acreditara em algo que talvez não devesse ter acreditado. Por essa razão, retomei o problema partindo do exemplo maquiavélico de Doubrovsky e de um outro caso tão complicado quanto o dele, embora mais ingênuo, o “romance” de Jacques Lanzmann, *Le têtard* (1976). Desse*

modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa indecisão é estimulante para a reflexão teórica: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como “fictício” ou ambíguo? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe a mentira) e realidade (que se opõe a ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (LEJEUNE, 2008, p. 59)

Em outras palavras, nesse sentido, entendemos que pode haver muitas “verdades” na autoficção, assim como muitas “mentiras” na autobiografia. Logo, se a autobiografia já se apresenta como gênero híbrido, a autoficção seria a prova de que esse hibridismo consagrou-se, e ainda nos dias atuais causa muita discussão. Se as divergências e discussões iniciam no que se refere ao termo, a conceituação e aplicação não ficam em segundo plano. A discussão parte da diferenciação entre autoficção e autobiografia, por entrelaçar os gêneros ficcional e referencial.

Para Doubrovsky (2010), a estrutura normal de uma narração autobiográfica separa enunciação (eu referente) e enunciado (eu referido) por um necessário intervalo (passado e presente). Na autoficção, por sua vez, conta-se vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência que, naturalmente, seria impossível de se transcrever no fluxo do

vivido-escrito, desenrolando-se no decorrer da história, ou seja, trata-se de uma ficção.

[...] a autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (DOUBROVSKY. Apud VILAIN, 2015, p.212).

Porém, diferente da autobiografia, a autoficção não é apenas um relato retrospectivo da memória, mas apresenta um autor que se exhibe ao leitor como um sujeito fragmentado que busca uma construção do “eu”, ao embaralhar ficção e realidade, em diversas etapas de sua vida. Doubrovsky explica, em entrevista dada a Philippe Vilain, acerca da construção do “eu”, relativizada pelo presente e memória/passado: “sob a aparência de uma continuidade do eu, as fraturas absolutas entre o que eu era no presente em diversas épocas da minha vida”.

Um dos aspectos importantes a ser salientado em *O Irmão Alemão* (2014) é a memória, no tocante a autoficção. Assim, a rememoração é um desses recursos, dentre outros, da ficcionalidade que o autor apresenta ao leitor, como forma de identificação com a sua vida.

Booth (1980) comenta que, no texto literário, o narrador veste máscaras para ficcionalizar o real, como uma espécie de retórica da ficção; é a forma de construção, escolhida pelo autor que estabelece a intenção de realismo.

A mera ilusão da realidade, em si, não chega; a realidade compõe-se de tantas coisas e muitas

delas não são dignas de apresentação com intensidade. Por outro lado, a intensidade em si não chega, embora seja algo que o romancista “inveja penosamente” ao dramaturgo, já que é uma “virtude em si”. Seja qual for o grau de intensidade conseguido, tem que ser uma intensidade da ilusão de que foi apresentada genuína. O princípio é a experiência sem limites, em expansão, “dar imagem e o sentido de certas coisas”, é sempre metade do problema. Mas dá-los com intensidade, fazer com que o quadro da realidade imaginada brilhe com mais que penumbra, requer toda excelência da capacidade de composição do artista. (BOOTH, 1980, p. 61).

Nesse sentido, a ênfase na realidade é construída cuidadosamente sob uma ilusão ficcional, de maneira que a *intensidade* de tal construção seja a chave para a “virtude” do romancista, citada por Booth (1980). Para compor essa intensidade, que apresenta a ficção disfarçada de realidade, são utilizados alguns recursos como: a memória, os dados históricos, a descrição dos lugares (perfeitamente fiéis aos lugares reais), e sobretudo, no tocante às “escritas do eu”, a relação da história do personagem com a história de vida do autor. Chico Buarque soube utilizar tais recursos com maestria. Ele utiliza a memória, relacionando-a com fatos de sua vida real, embaralhando-a com os fatos vividos pelo personagem Ciccio. É um dos recursos de ficcionalidade muito bem construídos pelo autor.

A história de *O irmão alemão* (2014) ocorre, em maior parte, na São Paulo da década de 1960. A cidade é descrita fielmente, conforme seu retrato físico e político durante esse

período. Desde a infância, Ciccio descreve as ruas, o bairro, assim como sua casa. Ele descreve, já na juventude e também na idade adulta, alguns trajetos e bares que realmente existiram na época. Esse relato acerca da cidade e dos bares compõe a imagem fiel da cidade nesse período. Ciccio cita algumas ruas e avenidas, como a ruas Aurora, Augusta, da Direita, Maria Antonia, as avenidas Angélica, Paulista, Consolação, entre outras, e a partir dessa descrição elabora a correspondência com outros lugares da cidade de São Paulo, como o Cemitério da Consolação, o Pacaembu, os locais frequentados pelos universitários, ao redor da Rua Maria Antonia, o teatro Record, a praça da República, o Teatro Municipal, entre outros. Quase toda a história de *O Irmão Alemão* (2014) está atrelada à descrição da cidade de São Paulo, o que resulta no espaço como um dos condutores da narrativa, uma vez que o conduz à relação direta com a vida de Chico.

A memória, representada pelo espaço físico, dimensionado na capital paulistana, reproduz parte da vida do autor, ao passo que é ficcionalizada por meio do personagem Ciccio. Um exemplo disso, além de outros que permeiam a história, é a casa dos Hollander. O narrador conta que a casa era cheia de estantes, espalhadas não somente no escritório de seu pai, como também por quase todos os cômodos:

Até então, para mim, paredes eram feitas de livros, sem o suporte desabariam casas como a minha, que até no banheiro e na cozinha tinha estantes do teto ao chão. E era nos livros que eu me escorava, desde muito pequeno, nos momentos de perigo real ou imaginário, como ainda

hoje nas alturas grudo as costas na parede ao sentir vertigem. E quando não havia ninguém por perto, eu passava horas a andar de lado rente às estantes, sentia certo prazer em roçar a espinha de livro em livro. [...] Mamãe tratou logo de erguer estantes pelas paredes do sobrado, e ao engravidar decorou o quarto do bebê com livros de linguística e arqueologia, além da mapoteca dos espanhóis e dos chineses. Para meu quarto, dois anos mais tarde, reservou os escandinavos, a Bíblia, a Torá, o Corão e metros e metros de dicionários e enciclopédias. Depois de grande, ainda assisti ao advento de outras três estantes duplas para livros avulsos, ou inclassificáveis, que mamãe fez instalar nas paredes da garagem, pois nunca tivemos carro, nunca tivemos luxo. (BUARQUE, 2014, p. 16-18).

Além da relação acerca dos livros e estantes da casa da família de Chico Buarque, que, neste caso, faz alusão explícita à biblioteca de seu pai, a questão geográfica também é evidente. A antiga casa da família de Chico fica na rua Buri, a poucos quarteirões do Pacaembu, conforme conta Werneck, em reportagem biográfica sobre Chico Buarque (Hollanda, 2006, p. 21):

“Em julho de 1957, quando a família se mudou da Henrique Schaumann para a pequena e sossegada rua Buri, Chico passou a ter a poucos quarteirões de casa o Pacaembu, então o maior estádio de São Paulo”.

Trata-se de uma ladeira, muito próxima das avenidas Paulista e Consolação, sendo um trajeto muito citado por Cic-

cio em vários momentos da narrativa: “Ouvi o arrastar de suas sandálias atrás de mim na rua Augusta, da avenida Paulista, às ladeiras do Pacaembu, e da entrada de casa até meu quarto, onde se despiu sem pressa” (Hollanda, 2006, p. 41). Assim, a descrição de toda essa região central da cidade de São Paulo mostra que o autor conhece profundamente tais locais; mais do que isso, vivenciou-os.

É nessa vivência que a ambientação da personagem é construída. Há uma dimensão histórica atrelada ao espaço urbano, em que o autor revisita seu passado para compor o formato da narrativa: A ditadura é o fator histórico principal do romance. Chico utiliza esse momento da história brasileira de forma bastante precisa e descritiva resultando num cenário nostálgico e realista. A partir do capítulo 5, Ciccio começa a mencionar o regime da ditadura militar no Brasil, ao marcar a data de 31 de março de 1964, embora explique que a partir de 1968 o regime endureceu:

Posso dizer que minha vida acadêmica está bem encaminhada, embora por enquanto eu me limite a dar aulas de português no cursinho pré-vestibular em troca de uma mixaria. Talvez eu até consiga antes do previsto uma posição no corpo docente da faculdade, pois alguns professores foram afastados, outros se demitiram em solidariedade, fora os que sumiram, fugiram do país. Muitos alunos também largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez. Acabaram-se as passea-

tas, bandeiras vermelhas dão cadeia, e nos bares onde ocasionalmente apareço não se toca em política. (BUARQUE, 2014, p.72-73).

Além de conectar a história dos personagens Ariosto, seu amigo desde a infância, Mimmo, seu irmão, e Trícita, namorada de Ariosto, que sugere terem sido presos e executados pelo regime da ditadura, Ciccio descreve a todo instante a opressão que a mesma causou à população. Ele não era integrante de grupos que agiam mais ativamente contra a ditadura, mas foi participativo, em alguns momentos:

Com o cerceamento do centro acadêmico, os alunos de filosofia, ciências e letras costumávamos nos encontrar nos bares das redondezas, onde o boca a boca nos deixava ao corrente das manifestações contra a ditadura que se realizavam vez ou outra pela cidade, obviamente sem a publicidade e a repercussão das marchas católicas do passado. E eu que não era de carregar faixas, ou de fazer coro a palavras de ordem, eu que na verdade nunca fui muito de andar em grupo, acabei tomando gosto por esses eventos. Circulava entre universitários e secundaristas, conheci militantes de organizações de esquerda, andei de braço com artistas, jornalistas, informantes, desocupados, malucos e moças insolentes com as pernas de fora que me lembravam a Maria Helena. Hoje mesmo, à saída das aulas, me excita deparar com a rua Maria Antônia fechada para o trânsito. (BUARQUE, 2014, p.49)

Há muitas descrições que oferecem ao leitor uma noção real do que houve na época. Todavia, Chico Buarque consegue unir o humor, expressado pelo narrador, à cena de horror que dá a ideia do que a ditadura significou:

Minhoca aparece vestindo um jeans tão velho quanto o meu, só que frouxo, desenxabido, dando por falta de corpo antigo. [...] A transversal está bloqueada por dois camburões e uma penca de policiais com armas pesadas, que interpelam os passantes e obrigam os motoristas a dar marcha a ré. Tento puxá-la pelo braço, mas a Minhoca se desvencilha e teima em seguir justamente por aquela rua. Ela parece mesmo se empenhar em ser detida na barreira, onde um sargento inspeciona sua flauta, depois a apalpa nos sovacos, nos seios e nos flancos, me deixando sem respiro enquanto se demora em suas partes íntimas. Ao ser liberada, a Minhoca desaparece tocando flauta além dos camburões, e se eu quiser alcançá-la terei de contornar mais que depressa o quarteirão, mesmo porque os policiais vêm subindo a rua onde sou o último civil à vista. Aperto o passo na rua do pensionato igualmente deserta e tenho a impressão de que a patrulha já dobra a esquina atrás de mim, muito embora não me conste que Fernando Pessoa seja um autor perigoso. Mas um novo pelotão começa a montar guarda na esquina seguinte, e só me falta surgirem cães farejadores de última geração, viciados em substâncias lisérgicas. O jeito seria buscar asilo no pensionato, mas ante as minhas orações a noviça não somente me nega entra-

da como ameaça telefonar para uma delegacia de ordem pública. Encolhido na sombra da portaria, feito um mendigo adormecido na soleira, por enquanto não sou incomodado, e depois de um tempo convenho que não haveriam de mobilizar o Exército nacional para prender um merda como eu, com migalhas de entorpecente dentro de um livro de poesia. Mas por via das dúvidas guardo meu posto, tão cedo não me arriscaria naquela rua tão silenciosa, pacata demais. Escuto até os passarinhos do colégio ali perto, quando guincham pneus na esquina e vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca num zás-trás, deixando um homem acororado no meio da rua, um rapaz de cabelos pretos mais ou menos da minha idade. Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como um corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver a sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quando tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar

o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir. (BUAQUE, 2014, p. 98-99).

Das muitas outras passagens da narrativa, em que a ditadura é mencionada, esse trecho é perturbador, e deixa claro ao leitor o ambiente terrível em que o país se encontrava na época. Ciccio leva tempo para recuperar o pensamento, diante da brutalidade da cena:

Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelho do sangue apenas diluído nas poças d'água; Tocam sirenes, tocam os sinos de uma igreja, e a rua aos poucos recupera o movimento, os automóveis, os pedestres com suas sacolas, as babás com carrinhos de bebês, um moleque com a camisa da Seleção e uma bola debaixo do braço. Só eu não consigo me mexer, embora necessite falar com a Minhoca, que não sei por onde anda a estas horas. Pergunto as horas a uma senhora que passa com sua sombrinha, porque meu relógio parou ao meio-dia, mas ela me olha com repugnância. Num reflexo levo as mãos à cabeça e não a encontro, mas deve ser porque as mãos estão dormentes. Minhas pernas fletidas no chão parecem não ter ossos, o livro não pesa mais que as moscas no meu colo, meu corpo inteiro está insensível do pescoço para baixo, como se eu tivesse levado um tiro na espinha. Mas ainda que esteja aleijado para sempre, considero uma dívida ter os olhos de ver o céu azul, os fiapos de nuvem, o balanço das saias plissadas das meninas do Colégio Des Oiseaux. A vida se renova

aos meus ouvidos pelo fru-fru das saias e pelo canto de um bem-te-vi, que não é bem-te-vi, é uma flauta doce que toca Hello, Goodbye. E salto sobre a Minhoca como se a amasse muito, como jamais amarei mulher alguma. Beijo-a um, lábio, na flauta, nos dentes, na bochecha, na orelha, nos cabelos, digo-lhe um chorrilho de palavras que nem eu entendo. Melhor assim, porque se eu lhe falasse do que ia pelo meu pensamento, ela diria que estou perturbado, que amarrei um bode preto e que já deu no saco. A Minhoca deve ter razão, e durante meu abraço vejo como as manchas de sangue no asfalto se apagam com a borracha dos pneus de Volkswagens, Fords Galaxie e Simcas Chambord. E mesmo quando meu arrebatamento começa a esfriar, a Minhoca continua pendurada em meus ombros, com unhas que penetram nas malhas do meu pulôver, talvez porque neste momento também me ame sobre todas as coisas. Ou talvez porque pressinta o presente que tenho para lhe dar (BUARQUE, 2014, p. 99-100).

Essa passagem do texto é aterrorizante, e, se a ela não fosse aliado o humor, teríamos uma conotação pesada e triste. Porém, o autor escolhe o humor como característica que acompanha toda a narrativa, sem, no entanto, deixar de apresentar a seriedade das questões atribuídas à ditadura:

Mas depois do seu casamento a Natércia começou a me evitar, e quando esta manhã me chama à sua sala é para que eu assine as duas vias da minha carta de demissão. Por motivos estrita-

mente pessoais, diz a carta, para fechar um ciclo, buscar novos desafios, crescimento profissional etc. Houve uma denúncia que lhe cabia apurar, e ela não hesitaria em abrir uma sindicância se fosse outro o funcionário envolvido no caso. Mas, em consideração aos nossos antigos laços, ela me oferece a oportunidade de deixar o emprego discreta e espontaneamente. Olhos seus olhos amarelos, procuro adivinhar que cartas ela tem na manga, estou inclinado a pagar para ver, mas a Natércia sustenta o olhar e não parece estar jogando. Enfim, desisto de me bater por um salário aviltante, assino os papéis em que abro mão de qualquer ressarcimento e saio da sala sem me despedir daquela ninfomaníaca. Passo na secretaria para recolher meus pertences e noto que todos ali já sabem da minha desgraça, até no olhar estrábico da faxineira me vejo como um proscrito. E caminho à deriva pela cidade, especulo sobre o real motivo da minha dispensa, a começar por compreensíveis ciúmes do marido da Natércia, um homem idoso, decano da faculdade de direito. Por outro lado essa mulher ambiciosa, que não faz muito se graduou doutora em letras, que até outro dia me enchia a paciência na cama com assuntos de semiótica, talvez me veja como um concorrente, agora que foi aberta uma vaga na cadeira de literatura comparada cujo titular se exilou no Chile. Não descarto mesmo a possibilidade de ela ter estimulado alunos meus a prestarem queixa contra mim, seja por atrasos constantes, excesso de faltas, bafo de álcool, ou até porte de LSD. Mas o mais grave, nos tempos que

correm, é que uma demissão mal explicada deixa no ar a suspeita de que sou meio esquerdista, enquanto a Natércia, como toda cu de ferro, nunca sequer chegou perto do movimento estudantil. E se minha vida pregressa for esmiuçada por gente da atual reitoria, por força virá à tona minha proximidade com adversários do regime, até mesmo militantes da guerrilha urbana. Em breve meu nome cairá em alguma lista negra, escolas públicas me fecharão as portas, nem mesmo em colégio de padres serei bem-visto. Lembro-me então do Christian, penso que na Aliança Francesa os agentes da repressão não se atreverão a meter o nariz. Com um emprego na Aliança, por modesto que seja, terei respaldo para me aplicar nas minhas pesquisas à margem das intrigas do círculo acadêmico e à espera de melhores ares no país. (BUARQUE, 2014. p.129-130)

Quando Ciccio diz “caminho à deriva pela cidade”, traz à tona a conotação que o autor atribui às andanças que o personagem faz em muitos outros momentos da narrativa: uma espécie de “eu à deriva”, projetado à sombra de uma cidade que inicia um “caos” ao vivenciar um momento sofrido, como o da ditadura militar. Ciccio é um sujeito que tenta se encontrar ao iniciar a procura pelo irmão Serge, numa constante busca por alteridade, como se ao desvendar o que ocorreu com seu irmão alemão, descobriria a chave para entender muito a respeito de si, como seu distante relacionamento com o pai, por exemplo. Um sujeito transeunte de São Paulo, onde a cidade é o cenário perfeito de

ficcionalidade que vista a relação da vida do autor com a vida da personagem.

A esse respeito, Simmel (1987, p.11) especifica: “A cidade é o espaço da mudança constante da alteridade, dos desafetos, e também da total indiferença para com o outro, da extrema individualidade em resposta à extrema objetividade”. Nesse sentido, Ciccio percorre a narrativa, numa busca pelo irmão alemão atrelada às suas andanças e memórias pelas décadas de 1950 e 1960, em que o autor constrói um mapeamento do espaço urbano até o total compromisso com o espaço geográfico e cultural da época.

Chico Buarque utiliza uma espécie de jogo de espelhos, em que sua imagem é refletida no narrador Ciccio. Todo o período vivido intensamente pelo autor, mais ainda em sua juventude, serve de recurso ficcional, como uma espécie de encenação de si mesmo, delineando uma feição realista ao adentrar na história política e social em que o Brasil esteve inserido, na época da ditadura militar. Para tanto, Schollhammer (2011) explica:

O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo em que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 112).

Nesse sentido, a construção ficcional de Chico Buarque utiliza uma relação estreita entre vida e ficção ao incluir fatos

reais de sua vida à história vivida por Ciccio. Além disso, há as semelhanças já citadas, características da autoficção, com uso dos documentos da família Buarque de Holanda, por exemplo.

Na cena de assassinato do rapaz que tem a cabeça explodida, há um índice de uma realidade que acaba comprometendo a ficção. O leitor brasileiro tem informações suficientes de que a ditadura militar cometeu atrocidades a inúmeras pessoas; mas cenas de violência extrema, à luz do dia, em público, teriam mesmo ocorrido? Há o respaldo da ficção, e não cabe ao romance nenhum comprometimento com a resposta.

O autor lança mão desse recurso ficcional, e dá destaque a esse período, certamente, por tê-lo vivenciado amplamente. Assim, surge um questionamento: Ainda existem traços que configuram uma identidade nacional brasileira contemporânea, e, para tanto, faz-se necessário rememorar o passado? Ao tratar da recepção do leitor, em meio à identificação histórica, e também sendo fato notório tal vivência pelo autor, talvez seja este um dos papéis a que se propõe a ficção de Chico Buarque nesta narrativa.

Schollhammer (2011, p.15) explica essa característica da literatura que atualmente trata dos problemas sociais. Ela não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que faz a opção de ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico. Chico Buarque utiliza esse recurso baseado no recorte da memória acerca da ditadura brasileira, e, como característica peculiar

à sua escrita, o humor se faz presente, mesmo em meio a questões historicamente trágicas.

O uso da representação do sujeito à deriva, na turba, fragmentado, expondo um fator da realidade histórica do país, coloca a narrativa do autor no limiar da produção literária contemporânea que tenta reinventar o realismo literário, assim como oportuniza uma maneira de lidar com a memória histórica.

Cabe-nos, ainda, salientar que a autoficção procura evidenciar, na sua proposta estética, as impossibilidades dos limites rígidos. Não se trata oportunizar palco para armadilhas em que o leitor possa embrenhar-se entre a ficção e o real, mas é esse “embaralhar” que exprime o contemporâneo, no sentido que estamos diante de novas propostas estéticas que tentam dar conta de uma realidade fragmentada, assim como o sujeito também fragmentado, da ficcionalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BOOTH, Weyne Clayson. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque. Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

Submissão: 2017-02-10

Aceite: 2017-03-17

**OS ANDRADES E SEUS CONTEXTOS DE PRODUÇÃO:
ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE *MACUNAÍMA***

*Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho*¹

*Laura Torres de Alencar Neta*²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126071

RESUMO: O presente estudo propõe a análise de *Macunaíma* nas suas versões literária e cinematográfica. O foco são trechos das duas obras que demonstram seus contextos de produção, Modernismo Literário para Mário de Andrade e Cinema Novo, para Joaquim Pedro de Andrade. A análise foi realizada a partir da ótica da carnavalização proposta por Bakhtin, de forma que o propósito dos autores é, entre outros, promover a crítica à sociedade brasileira, que vivia submissa a padrões europeus.

ABSTRACT: This study proposes an analysis of *Macunaíma* in its literary and cinematographic versions. The study focuses on excerpts from both works which demonstrate their production contexts, Literary Modernism for Mário de Andrade and Cinema Novo for Joaquim Pedro de Andrade. The analysis was performed through the optics of carnivalization as proposed by Bakhtin, in the way that the authors' proposal is, among others, to

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Atualmente é integrante do grupo de pesquisa Americanidades: lugar, diferença e violência (UFPI) e do Núcleo de Estudos Hispânicos da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

2 Professora efetiva da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) nas áreas de Língua e Literatura de Língua Espanhola. Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e integrante do Núcleo de Estudos Hispânicos da UESPI.

promote the criticism towards Brazilian society, which was kept submitted to European standards.

PALAVRAS-CHAVE: *Macunaíma*; Carnavalização; Literatura e Cinema.

KEYWORDS: *Macunaíma*; Carnivalization; Literature and Cinema.

INTRODUÇÃO

M *acunaíma: o herói sem nenhum caráter* (doravante *Macunaíma*) é uma obra escrita por Mário de Andrade e publicada em 1928. Nesse momento, o país passava por diversas transformações. É uma época marcada pelos anseios de renovação cultural e artística no país, especialmente no Sul e Sudeste, que passavam por um processo de crescimento econômico e desenvolvimento de uma nova burguesia, formada notadamente pelos imigrantes que vieram para o país no início do século XX. São Paulo passa a ser modelo para diversas outras cidades brasileiras. Entre outros motivos, conforme Teodoro (2015, p. 303), destaca-se o fato de que muitos paulistas se dirigiam à Europa e viam nas cidades europeias um padrão a ser imitado, devido ao progresso e à grandeza. No entanto, esse mesmo progresso vinha de mãos dadas com o abandono de boa parte da cidade e da população, aspectos presentes em *Macunaíma*.

A obra de Mário de Andrade foi utilizada para a construção de outras produções artísticas, no âmbito do cinema, do teatro ou mesmo da música. Neste trabalho, buscamos verificar aspectos da obra literária e da obra cinematográfica dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, de modo a aproximá-los e tomá-los como retrato da relação dialógica entre a Literatura e o Cinema. Para isso, analisaremos as duas obras, verificando a transformação de um signo para o outro e o modo como a carnavalização aparece no decorrer das duas narrativas para a caracterização do Brasil e dos brasileiros.

As duas obras foram produzidas em contextos diferentes, a literária, no âmbito da Primeira Geração Modernista e, a cinematográfica, no período de ascensão do Cinema Novo no país, contextos que, se bem verificados, acabam se aproximando em relação aos anseios de mudança e subversão de uma arte corrente. Além disso, a produção da obra literária parte, entre outros motes, do desejo pela afirmação de uma identidade nacional por meio da exploração da heterogeneidade cultural do país, reafirmando através delas uma identidade nacional que precisa se estabelecer, inclusive a partir da recepção crítica da cultura do outro; ao passo que a produção cinematográfica parte de um contexto político marcado pela repressão, a ditadura militar. Essas condições sociais e culturais apareceram nas duas obras de maneiras distintas, demonstrando que a transposição de uma arte para outra foi realizada de modo a resultar em algo novo, uma releitura atualizada e com mensagens específicas.

1. DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO

Em seu famoso artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin já afirmava a refuncionalidade da obra de arte a partir da ascensão da fotografia, apresentando os questionamentos em volta do que seria ainda a arte e se ela teria ainda alguma autonomia, bem como apresentava o contexto de popularização do cinema e a dessacralização da aura do objeto de arte. Refletir sobre o texto de Benjamin e seus questionamentos pode nos levar ao contexto do cinema hoje, como uma arte feita para ser apreciada por multidões, não apenas para os poucos a quem era reservada a contemplação de objetos artísticos em tempos passados. Isso pode provocar também a reflexão de que, alcançando um maior público, o conteúdo das produções cinematográficas pode se relacionar mais às diversas realidades, histórias e culturas, permeando muitas sociedades de várias formas, o que, *a priori*, deve pressupor um olhar crítico do criador de filmes para o seu contexto e também realidades e contextos mais amplos.

Há hoje, como podemos observar, uma cultura da imagem proporcionada justamente pelo advento da fotografia e do cinema, de modo que a própria Literatura pode ser pensada através dessa cultura. A relação entre Literatura e Cinema, como artes narrativas, vem sendo construída a partir de confrontos e conciliações e, sendo linguagens diferentes, cada uma possui uma forma de produção do conteúdo que deseja transmitir. A fusão entre as duas linguagens para a realização da obra cinematográfica traz consigo diversos pontos que

devem ser analisados, e o produto final é, indiscutivelmente, uma arte nova. Mesmo transcrita para o cinema, a obra literária não seria apenas transposta, pois um novo olhar agiu sobre ela. Conforme Cardoso:

Nem o texto de origem nem o de chegada, no trânsito intersemiótico, é melhor ou pior, se comparados um ao outro. São diferentes. Para analisá-los, devemos propor critérios específicos e adequados à linguagem em que se estruturam. A teoria da literatura, por exemplo, embora possa ser utilizável como ferramenta de análise, não dá conta da especificidade do fazer cinematográfico, nem como arte, nem como linguagem específica. (CARDOSO, 2011, p. 6)

Desse modo, as traduções intersemióticas produzem textos diversos daqueles que foram, de alguma forma, uma influência para a construção da obra cinematográfica. Mesmo que haja semelhanças na construção de cenas e personagens, o olhar do tradutor de uma arte para a outra é abalizado pelas especificidades de cada uma. Para entender como ocorre essa construção, é necessário conhecer a intertextualidade entre obras de arte e também o dialogismo entre elas, em que o confronto entre ambas não seja uma forma de limitação.

Para Bakhtin (2003), o dialogismo parte da concepção de interação textual, em que o texto transmite a existência de outros em sua constituição. Segundo Marcuzzo (2008, p. 9), o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem, e o diálogo é um termo chave para a compreensão das ideias de Bakhtin. Por meio dele revela-se a noção de discurso proposta pelo

teórico que combate a ideia de linguagem como sistema distante das relações sociais. Para Bakhtin (2003), o discurso é a linguagem em ação, com um caráter não individual, pois é construída por mais de um interlocutor e, sendo social, mantém relação com discursos anteriores.

Desse modo, ele afirma haver diversos significados para as palavras, afinal, elas trazem histórias e culturas, não sendo a linguagem um sistema estável ou imutável. Na obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003), Bakhtin explica que não há uma palavra final do autor, criam-se diálogos e campos abertos para a formação de novos discursos:

Así, pues, en las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente, determinante de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe [...]. El discurso del héroe y el discurso sobre el héroe se determinan por una relación dialógica abierta hacia sí mismo y hacia el otro. El discurso del autor no puede abarcar íntegramente, cen'ar y concluir desde el exterior al héroe y su palabra. (BAKHTIN, 2003, p. 370)

Para Bakhtin, o dialogismo é fruto, entre outras condições, também da carnavalização no âmbito da Literatura. Ao expor esse conceito, ele remete primeiramente ao Carnaval como festa popular, cultural, heterogênea, em que se misturam formas e modelos para a construção de uma festa que varia de acordo com tempos e povos determinados. A partir dessa acepção, essa noção é trasposta para o texto literário. Assim, para o teórico: “El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el car-

naval todos participan, todo mundo comulga en la acción.” (BAKHTIN, 2003, p. 179). A partir dessa compreensão, é no Carnaval que as leis e razões que regem a vida fora desse período são apagadas, por meio do rompimento das barreiras hierárquicas e dos disfarces utilizados na festa.

Na literatura, a carnavalização se caracteriza pela inversão de valores e presença do elemento cômico. Para Soares (2007, p. 71), a partir da leitura que faz da noção utilizada por Bakhtin, “[o carnaval] era a festa da despedida, da explosão e da afirmação da carne antes da abstinência (quaresma), o que conduzia a todo tipo de liberação, de excesso e de eliminação das barreiras sociais, de idade e de sexo”, e marca também a dessacralização e a profanação de modelos considerados normais. Outras características são a ambivalência e o duplo da carnavalização, bem como a utilização de contrários para a representação de objetos e situações, quando, por exemplo, utensílios domésticos são utilizados como armas, ou, no caso de *Macunaíma*, quando o índio nasce negro e diferente dos irmãos e da mãe, torna-se branco, francesa, entre tantas outras transformações.

A partir disso, o dialogismo aparece na obra literária como uma forma de identificar o “outro” no texto, onde uma realidade já colocada por ele é posta de forma invertida, paródica. Conforme Soares (2007, p. 72), a escrita dialógica e carnavalizada “funciona como um espelho no qual a imagem original se reflete invertida, ampliada ou reduzida, sendo, por isso, uma escrita polifônica e plural, ao invés de monológica”, e é dessa escrita que surge a intertextualidade, criando novas realidades textuais que se mostram como diferentes, apesar

de, em certo sentido, proporcionar a identificação da presença de outros textos, como pode ser notado em *Macunaíma*.

2. MACUNAÍMA DOS DOIS ANDRADES

Neste tópico, buscamos caracterizar as duas obras artísticas, destacando alguns dos principais pontos trabalhados por cada autor e o modo como relacionam suas produções ao contexto social e cultural vigente.

2.1. MACUNAÍMA DE MÁRIO DE ANDRADE: CARNAVALIZAÇÃO E MELANCOLIA

Mário de Andrade foi participante ativo dos movimentos e ações que caracterizavam a primeira fase do Modernismo no Brasil, sendo um dos precursores desta tendência e integrante do time de artistas que realizaram a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. O escritor possui uma produção literária marcada pelos desejos expressos pelos autores da Primeira Geração Modernista do país, reforçando em seus textos a crítica pela linguagem rebuscada, bem como uma crítica acentuada a alguns dos princípios que regiam a burguesia brasileira do período e, mais do que isso, expressava a busca pela identidade do povo brasileiro, reivindicando uma produção literária que fosse identificada com a realidade do país. Com este intuito, o escritor “põe em relevo a presença africana no contexto social brasileiro, e faz o mesmo para com o índio, o japonês e o mestiço, não de

forma mítica, mas enquanto indivíduos no seio de uma sociedade e de seus problemas.” (TEODORO, 2015, p. 354-355).

Macunaíma é marcado pela linguagem utilizada na composição do texto, uma linguagem popular e característica da região Norte do país, onde se passa boa parte da história. A leitura da obra oportuniza o conhecimento da cultura popular do país, bem como costumes da época, mesmo que apresentados no texto a partir de uma ótica que visa à carnavalização do comportamento do personagem e o humor. Dessa forma, *Macunaíma* é fonte de diversas informações sobre a língua, o folclore e lendas do Brasil, e torna-se obra influente para outras que viriam futuramente.

Para alcançar esses efeitos, o próprio autor enfatiza, no prefácio do livro, que a narrativa contará com elementos sobrenaturais, que teria a presença do erotismo em muitas cenas e diversas peripécias do personagem em vários cantos do país; bem como destaca que a obra teve como inspiração outro texto, *Vom Roroima zum Orinoco*, de Theodor Koch-Grünberg, que igualmente se utilizava de narrativas orais populares e regionais para a composição da história. Segundo Amaral:

O caráter artístico erudito de Macunaíma é bastante visível. Somente essa erudição não é um fim em si, pois ela está inserida num processo de criação que procura aproximar arte popular e arte erudita. Esta aproximação entre esses dois universos artísticos é a própria essência de uma concepção de arte nacional. (AMARAL, 1998, p. 116)

Logo pelo título da obra, que o próprio autor afirma como sendo uma rapsódia, fundem-se arte popular e erudita, e o

jogo praticado por Mário de Andrade é percebido: Macunaíma é a imagem carnalizada do povo brasileiro, o fato de não ter “nenhum caráter” não se relaciona com a construção moral do personagem, na verdade, soa, neste subtítulo, a reivindicação pela identidade nacional. Para o escritor – assumindo alguns dos princípios do Modernismo brasileiro – o povo brasileiro não possuía nenhum caráter, porque vivia da cópia dos modelos europeus, deixando de lado ou renegando aquilo que poderia ser de fato seu. Assim, não tem caráter no sentido de não assumir uma identidade nacional e de o personagem principal ser uma mistura de várias culturas que acaba por torná-lo algo indefinido. Conforme Teodoro:

O Modernismo brasileiro quis fixar, entre as tradições europeias e nacionais, seus próprios modos de expressão. Ele ocupou os vazios deixados por uma “cultura exportada”. Entretanto, mais que a necessidade de ocupar o vazio, reconhecemos em Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade etc. a negação de um vazio cultural pela afirmação de uma cultura nacional recusada por esta mesma elite. (TEODORO, 2015, p. 355)

Assim, tomando para si a proposta da vertente literária nascente no Brasil, a história de *Macunaíma* conta as peripécias do personagem que dá nome ao livro, um herói que nasce negro em uma tribo indígena na região Norte do país. A descrição inicial do personagem em nenhum momento lembra a definição de alguém que poderia ser considerado um herói, ele é um bebê feio e, com o passar dos anos, torna-se mal-educado, visto como um menino de pouca ou

nenhuma inteligência, pois disse as primeiras palavras apenas aos seis anos de idade, uma frase que passou a ser a principal expressão para sua descrição: “Ai! que preguiça!...”:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça!... (ANDRADE, 2008, p. 9)

É desse modo que o narrador do romance inicia o leitor na narrativa. Macunaíma, nascido de uma forma pouco afetiva e confusa, passa a ser a carnavalização do próprio Brasil e sua origem cruel, e como uma criança que não fala por muito tempo, já demonstra ser uma espécie de alegoria do brasileiro e seu silêncio em relação à própria cultura. A preguiça do personagem, desse modo, repercute a preguiça do povo brasileiro apresentada de forma pessimista por utilizar-se da cultura do outro apenas como forma de distinção, tomando-a de forma acrítica e sem delinear modos de relacioná-la à cultura local. Segundo Amaral (1998, p. 121), Mário de Andrade defendia que “a tradição intelectual europeia é uma matriz importante para se pensar o Brasil e a formação de uma tradição brasileira, [mas] ele ataca

com veemência a utilização dessas ideias como um meio de distinção social”.

Macunaíma constitui-se como um anti-herói, um personagem que tinha preguiça de tudo, afeito aos prazeres do sexo, adorador do corpo feminino e das “brincadeiras”, como se referia ao ato sexual. No decorrer da narrativa, vários casos são contados, muitos deles marcados pelo elemento sobrenatural, assinalando um tom expressionista, em virtude da deformação com que é pintado o personagem, como um misto de criança e adulto, e surrealista, opondo-se à consciência racionalizadora e demonstrando construções textuais em que a lógica de uma lenda poderia ser mais plausível, atestando a relação da obra com as narrativas orais populares (SOUZA, 2008, p. 4-5).

Macunaíma, à medida que cresce, viaja para várias cidades do país na companhia dos irmãos, cruzando do Amazonas a São Paulo. Nessas andanças, encontra uma fonte que o torna bonito, e mais do que isso, torna-o muito semelhante a um europeu: branco, olhos azuis, alguém que maravilhava os olhos de quem o visse. Ressalta-se a metáfora elaborada por Mário de Andrade, pois, neste trecho, a obra pode apresentar dois aspectos importantes: o primeiro deles é a influência exercida pelo que não pertence à identidade nacional, pois tornando-se semelhante a um europeu, Macunaíma assume uma feição dominadora e exerce uma atração que faz inveja aos seus irmãos; o segundo aspecto tem a ver justamente com eles, os dois jovens que o acompanhavam também tentam aproveitar da fonte, no entanto, o primeiro deles consegue apenas ficar com a pele avermelhada, simbolizando os in-

dígenas, enquanto o segundo permanece negro, desse modo, apresenta-se a miscigenação do povo brasileiro, fruto da mistura das raças indígena, branca e negra.

Macunaíma também se relaciona com diversas mulheres que, conforme Souza (2008, p. 2), aparecem como sombras na narrativa, à exceção da índia chamada Ci, a única paixão verdadeira. As demais personagens aparecem e somem, dando apenas um caráter lúdico na saga do herói, que a todo tempo “brinca” com uma moça diferente. Sua sexualidade engloba instinto, violência e um aspecto livre e natural. Mas, com Ci, Macunaíma tem um filho, do qual presencia vida e morte depois de Ci amamentá-lo com o seio envenenado por uma cobra. Presencia também a morte da sua mulher e sua ida ao céu para se tornar uma estrela; a saudade que sofre o herói e a adoração que devota à pedra muiiraquitã, deixada por sua amada, são os motes para a continuação das peripécias do personagem, pois Macunaíma perde a pedra, motivo para as aventuras que viveria dali em diante.

Macunaíma mostra-se como uma espécie de herói, mas é marcado pelos diversos defeitos que o constituem. Em geral, o narrador transmite o modo preguiçoso com que Macunaíma passa sua vida. Em diversos momentos, o personagem passa aos leitores um sentimento de repulsa por algumas de suas ações, mas ele é também a carnavalização do confronto entre a identidade nacional e a diversidade de culturas, entre os padrões europeus e a cópia acrítica dos modelos artísticos da Europa. No final da obra, Macunaíma retorna para o Amazonas diferente, consumido pelas doenças do mundo. As aventuras que viveu ficam apenas na boca de um papagaio,

com quem dialoga e conta as suas peripécias, e o animal foi o responsável por transmiti-las ao narrador. Desiludido e sozinho após seus irmãos virarem estrelas, Macunaíma também escolhe esse mesmo caminho:

*Até por causa disso mesmo não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver [...]. Decidiu:
- Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu! (ANDRADE, 2008, p. 177-178)*

E nesse fim triste o leitor é confrontado a refletir sobre a história de Macunaíma. Apesar do tom satírico e humorístico no decorrer da obra, no fim sobressai a completa extinção da tribo Tapanhumas e a desilusão de Macunaíma com o mundo, apesar desse final não figurar em grande parte das adaptações e análises da rapsódia. O próprio Mário de Andrade afirma, em cartas para Fernando Sabino e Álvaro Lins, que a obra havia falhado pelo final não ter sobressaído também às análises empreendidas. Segundo Amaral (1998, p. 135), o fracasso mencionado pelo escritor foi a crítica não percebida no final melancólico, assim, a recepção da obra foi diferente do que imaginava o autor³.

³ Em um trecho de uma carta para Álvaro Lins, datada de 1942, Mário de Andrade afirma: "Pouco importa se muito sorri escrevendo certas páginas do livro: importa mais, pelo menos para mim mesmo, lembrar que quando o herói desiste dos combates da terra e resolve ir viver 'o brilho inútil das estrelas', eu chorei. Tudo, nos capítulos finais foi escrito numa comoção enorme, numa tristeza, por várias vezes senti os olhos umedecidos, porque eu não queria que fosse assim!" (ANDRADE, 1942 apud AMARAL, 1998, p. 135)

Dessa forma foi que Mário de Andrade soube expressar através da narrativa alguns dos princípios que nortearam a Primeira Geração Modernista, compondo uma obra que se mostra essencial para a compreensão da posição dessa geração frente à produção literária desenvolvida no período. Assim, construiu, por meio da sátira, um herói inviável e uma crítica a certos comportamentos dos brasileiros.

2.2. *MACUNAÍMA* DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: O CINEMA NOVO E O PESSIMISMO

Macunaíma, de Mário de Andrade, foi inspiração para a adaptação cinematográfica realizada por Joaquim Pedro de Andrade, no filme de mesmo nome lançado em 1969, o maior sucesso de crítica do diretor. O filme mostra-se fiel à história do livro, uma comédia do absurdo, adaptado também a algumas problemáticas da atualidade. As cores utilizadas no filme são os aspectos que mais chamam a atenção do espectador, predominantemente as cores da bandeira nacional, em especial nas roupas de Macunaíma, uma referência clara às reflexões já alçadas pelo autor da obra literária sobre a identidade nacional e à apresentação do povo brasileiro por meio de Macunaíma.

A película faz parte do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que pretendia renovar essa forma de arte no país, valorizando um baixo custo de produção, qualidade e apresentação da realidade brasileira através da produção de vídeos que privilegiassem uma linguagem simples e voltada à cultura nacional. Para Lima (2016, p. 228), o Cinema Novo “é

considerado o grande movimento de renovação cinematográfica do Brasil da segunda metade do século XX”, tendo como um dos principais representantes o cineasta Paulo Emílio, que desenvolvia em suas produções uma estética do subdesenvolvimento⁴, característica levada para outras produções, assim como o projeto de repensar a cultura brasileira por meio do cinema. Segundo Souza (2010, p. 56-57):

Do mesmo modo que os modernistas, os cine-manovistas receberam profunda influência das vanguardas europeias. Por um lado o Neorrealismo (1943) italiano, e, por outro, a Nouvelle Vague (1958) francesa sensivelmente ditaram os rumos da produção cinematográfica propostas pelos cineastas do Cinema Novo em sua primeira fase.

Essas duas correntes mostraram-se como forma de renovação do campo no Brasil. O Neorrealismo o fez propondo inovações da linguagem cinematográfica e preocupações voltadas ao contexto social, de forma que o enfoque humanista e realista do espaço eram alguns dos destaques. Já a Nouvelle Vague contribuiu repelindo as grandes produções com gastos exorbitantes, propondo a ideia de liberdade e rigor narrativo. Assim, ambos tinham um caráter de experimentação e renovação, rompendo com o passado. Há, desse modo, semelhanças entre o movimento ocorrido na literatura e no cinema, mesmo que em períodos distintos. Para Malafaia (2003, p. 2), “Macunaíma abriu o questionamento sobre o projeto de na-

4 A noção de subdesenvolvimento foi trabalhada por Paulo Emílio em Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, e foi considerada central para a compreensão da produção brasileira de cinema. Por meio dela considera-se primordial entender toda a história de atraso pela qual passou o Brasil durante mais de cinquenta anos, formando um contexto que não pode ser ignorado, inclusive na produção cinematográfica (LIMA, 2016, p. 231-232).

ção, cultivado pelos modernistas de 1922, sobre a imagem do homem brasileiro e sobre os dilemas que circundavam a construção da nossa identidade nacional.”. Compondo o Cinema Novo, já na década de 1960, Joaquim Pedro de Andrade está inserido em um contexto em que a cultura popular é tomada como manifestação dessa identidade nacional, ocorrendo a relação entre cultura popular e erudita.

Joaquim Pedro de Andrade foi um dos destaques dessa tendência no Brasil já na terceira fase, denominada antropofágico-tropicalista. O autor mostra em *Macunaíma* uma crítica à ditadura militar, sendo essa produção a primeira após o diretor ter sido solto depois de passar algum tempo preso pelos militares. A trilha sonora do filme demonstra essa crítica, ao passo que satiriza, logo na primeira cena, o ufanismo delirante que permeava o país no período, através do hino composto por Villa-Lobos: “Glória aos homens-heróis dessa pátria, essa terra feliz do Cruzeiro do Sul”, seguido do autor Paulo José em um grito pelo nascimento de Macunaíma:



O mesmo início do livro está presente no *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, em que é apresentado o nascimento do personagem. No filme, ele é vivido por Grande Otelo. As

cenar seguintes já colocam o espectador de frente a seus preconceitos. O choro persistente de Macunaíma e uma espécie de desprezo da família marcam o primeiro quadro da produção. Assim, tanto no romance quanto no livro, os inícios dialogam de alguma forma de modo a repassar para o leitor ou espectador um sentimento semelhante, uma espécie de repulsa incômoda e necessária que marcará ambas as narrativas.

O Macunaíma construído por Joaquim Pedro de Andrade, apesar de certas semelhanças com o personagem literário, é inserido em contexto diferente, sendo fruto das pesquisas do diretor sobre a vida dos índios. No filme, Macunaíma aparece ainda mais egoísta e pouco reflexivo em relação ao seu comportamento, favorecendo a carnavalização em diversas cenas do filme, em especial as que tratam do seu relacionamento com as mulheres. As cenas, assim como aparecem na própria obra literária, passam ligeiramente, ocorrendo mudanças significativas na história de maneira rápida, o que se tornou algo positivo para a produção cinematográfica.

Quando chegam a São Paulo, no filme, há enfoque no espaço urbano, bem diverso daquele em que Macunaíma e seus irmãos viviam; sobressai ainda o transtorno provocado pelas máquinas, algo incompreensível para Macunaíma, que teve dificuldade para entender o que é a máquina e o que é o homem, visto que em São Paulo são realidades que se confundem, dada a presença marcante dos automóveis, dos prédios e da tecnologia crescente. As máquinas são os elementos que não podem ser explicados, pois elas foram colocadas entre a população, mas sua origem é distante daquilo que de fato é conhecido para Macunaíma. O personagem conhece

e pode explicar os mitos e lendas nacionais, a natureza local e outros aspectos, mas a máquina lhe é estranha, porque o progresso se insere no país de maneira agressiva e confusa.

Para Malafaia (2013, p. 6),

Se o anti-herói de Mário de Andrade percorria os rincões do país e encantava-se com a cidade grande, com a modernidade, o anti-herói de Joaquim Pedro de Andrade assustava-se com o progresso, sentia-se estranho naquele mundo novo de máquinas e grandes prédios.

O Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade sente ainda mais dificuldade em se situar nos ambientes em que se encontra, apesar das várias tentativas de adaptação. O entorno do personagem é todo fruto do capitalismo, sistema em ascensão no período, que privilegia o valor do dinheiro acima do valor do homem. Além disso, conforme Teodoro (2015, p. 305), a máquina é “tudo o que é susceptível a transformar a natureza”, mas não é capaz de transformar a cidade de São Paulo em arquétipo da modernidade, ao contrário, torna mais nítido o contraste entre os espaços da grande cidade. Desse modo, a narrativa do filme aparece de maneira mais agressiva do que no livro, com a produção adaptada ao contexto:



É em São Paulo que Macunaíma conhece Ci no filme, apresentada não mais como uma guerreira de uma tribo amazônica, mas sim como uma guerrilheira perseguida pelos militares no contexto da ditadura, atestando a transposição do personagem de Mário de Andrade para o final da década de sessenta, em Joaquim Pedro de Andrade. É nesse contexto da capital paulista que o filme mostra os desejos sexuais de Macunaíma transformarem-se em produto do capitalismo. O protagonista pratica uma espécie de prostituição para Ci. A relação é diversa da que é retratada no livro, pois o personagem torna-se escravo tanto do dinheiro, quanto de Ci.

O herói construído por Joaquim Pedro de Andrade, desse modo, acumula um aspecto ainda mais pessimista do que o apresentado por Mário de Andrade, que ainda conservava um jeito gentil de viver suas peripécias, ao contrário do personagem fílmico, que demonstra mais diretamente seus desejos, tornando-se ao final uma vítima do mundo em que é inserido. O diretor utiliza-se da perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade para demonstrar esse aspecto de que Macunaíma, ao consumir e transmitir os seus desejos, acaba também sendo consumido por eles:

Se Mário de Andrade narrava a trajetória de Macunaíma como o herói portador de uma brasilidade, que escolhe a hora da morte para preservá-la, Joaquim Pedro, utilizando a perspectiva crítica e antropofágica de Oswald de Andrade, narrou a trajetória de um brasileiro que, ao consumir vorazmente, se deixa devorar pelo Brasil ao qual voltou as costas. (MALAFAIA, 2013, p. 8)

O Macunaíma construído por Joaquim Pedro de Andrade busca mais a satisfação de seus próprios desejos, sem conseguir demonstrar qualquer gesto de solidariedade. No início do filme ainda há uma espécie de empatia pelo modo alegre de Macunaíma, que o identificava com um pretense público, mas isso é algo que se desfaz aos poucos, dado o pessimismo evocado na passagem do filme. O personagem acaba sozinho, ele chama para si, mesmo sem perceber, a solidão, por conta de sua esperteza individualista. Quando retorna para o Norte, é abandonado e deixado à própria sorte, sendo por fim devorado pela Uiara, marcando um fim menos melancólico para o protagonista que, verdadeiramente, não se mostrou em nenhum momento como herói. O fechamento da cena com a mesma música do início e uma imagem da bandeira brasileira manchada de sangue atestam o pessimismo empregado no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Macunaíma, obra originalmente escrita por Mário de Andrade, passou por muitas adaptações em diversas formas artísticas, entre elas a música, o teatro e também o cinema, este último, um dos focos do presente estudo. Ao apresentar o personagem principal, Macunaíma, como uma representação do Brasil e seu povo, Mário de Andrade, de fato, oferece extenso material para adaptações, por meio da carnavalização e alegorias que propõe dentro de seu texto, e acaba promovendo uma crítica a costumes e comportamentos sociais através da sátira e promoção do riso

no decorrer da narrativa, característica que se transpõe para as releituras.

Na defesa de um projeto literário ainda nascente, em virtude da busca de alicerces e unificação, como foi a Primeira Geração Modernista, o escritor demonstra uma visão crítica do contexto social e cultural em que se situava, enfatizando um posicionamento contrário à usurpação acrítica da cultura europeia, um jogo que faz a partir da sátira e do aspecto carnavalizado que assume essa obra, no que seria uma mistura de culturas, valores, realidades e outras construções literárias, no entanto, de modo não idealizado, focando justamente aquilo que pretendia criticar.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, algumas dessas características também podem ser percebidas. O contexto é diferente, havia a ditadura militar e a censura, no entanto, foi reafirmado um compromisso com a crítica a comportamentos sociais legitimados, mas que iam contra a construção de uma cultura autêntica para o país. Em um contexto de ascensão da modernização e da tecnologia, bem como do capitalismo como ordem social e o dinheiro como algo de maior valor, em detrimento do homem, Joaquim Pedro de Andrade transforma Macunaíma, mantendo a essência do texto literário. Procura assim mesmo demonstrar o tom dos novos tempos, promover a crítica também às condições sociais de seu tempo, mais de quarenta anos depois da publicação da obra de Mário de Andrade.

O que pode ser notado é a presença marcante do espaço citadino, o deslumbramento com as máquinas, tendo como principal foco o automóvel, a preocupação excessiva com o

dinheiro em virtude do capitalismo e, como não poderia ser diferente, o destaque às lutas contra a ditadura.

Enfim, as duas obras demonstram relações com seus contextos e com os movimentos estéticos aos quais se vinculam, bem como formas particulares de sátira, mas em nenhum momento perdem a crítica a valores e comportamentos sociais vigentes, apostando na apresentação da realidade invertida e de um personagem que, em resumo, e para ser redundante, mostra-se como herói da nossa gente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Adriana. Macunaíma: sintoma de cultura nacional. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 5, n.9, p. 113-136, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: MEDIA-fashion, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2. ed. México: FCE, 2003.

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. Sem versos ou sermões: Manoel de Oliveira, Glauber Rocha e o novo no cinema luso-brasileiro. In: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere. *História e arte: teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016, p. 223-240.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Filmes do Serro, Grupo filmes e Condor filmes, 1969. 1 DVD (108min).

MALAFAIA, Wolney Vianna. Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o Modernismo e o Tropicalismo. In: Simpósio Nacional de história, 27, 2013, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013. p. 1-15.

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, v. 2, n. 36, jun. 2008.

SOARES, Angélica. Ruptura dos paradigmas. In: _____. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SOUZA, Ana Carolina. Da literatura ao cinema: mecanismos de liberação e metamorfose do corpo em Macunaíma. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008, Salvador. *Anais...*, Salvador: Faculdade de comunicação, 2008. p. 1-13.

SOUZA, Julierme. Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre cinema novo brasileiro e modernismo literário. In: RAMOS, Alcides; CAPEL, Heloisa; PATRIOTA, Rosângela. *Criações artísticas, representações da história*. Goiás: PUC Goiás, 2010, p. 45-68.

TEODORO, Maria de Lourdes. Relações interétnicas e identificação conflituosa. In: _____. *Identidade cultural e diversidade étnica: négritude africano-antilhana e modernismo brasileiro*. São Paulo: Scortecci, 2015.

Submissão: 2017-02-06

Aceite: 2017-03-03

**LA MALINCHE EM *Xicoténcatl* (1826) E NA HISTÓRIA:
O IMAGINÁRIO COLETIVO MEXICANO
EM CONFIGURAÇÕES CONFRONTADAS**

*Leila Shaí Del Pozo González*¹
*Gilmei Francisco Fleck*²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.125505

RESUMO: O artigo analisa a configuração literária de Malinche no primeiro romance histórico latino-americano, o anônimo *Xicoténcatl* (1826). Objetivamos mostrar a criticidade neste romance oitocentista e ao mesmo tempo comparar as imagens de Malinche na obra com os estudos históricos sobre essa personagem, apontando distanciamentos e aproximações entre o exposto em *Xicoténcatl* e o que se registra na história sobre Malinche.

ABSTRACT: The article discusses the literary configuration of Malinche in the first Latin American Historical Novel, the anonymous *Xicoténcatl* (1826). The aim is to present the critical nature of this 19th century novel and at the same time to compare Malinche's images in it with the historical studies about this character pointing out to approaches and gaps between what is exposed in *Xicoténcatl* and what is registered in History about Malinche.

PALAVRAS-CHAVE: La Malinche; *Xicoténcatl* (1826); romance histórico latino-americano.

KEYWORDS: La Malinche; *Xicoténcatl* (1826); Latin American Historical Novel.

1 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: eilashai@hotmail.com

2 Doutor em Literatura Comparada e Tradução pela Universidade de Vigo e pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/ Assis. E-mail: chicofleck@yahoo.com.br



romance histórico *Xicoténcatl* (1826) é a primeira produção híbrida de história e ficção da América Latina. Esta obra é pouco conhecida no Brasil devido ao fato de que ainda não se publicou a sua única tradução em português, feita por Gilmei Francisco Fleck (2013), com a colaboração de Anthoni Cley Sobierai. Este romance anônimo foi publicado em espanhol na Filadélfia, Estados Unidos. *Xicoténcatl* (1826) é considerado por Fleck (2014) o embrião do novo romance histórico latino-americano, cuja eclosão se deu em 1949, com a publicação de *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier. Tal consideração feita pelo pesquisador advém do fato dessa obra ser um claro exemplo de como o pensamento latino-americano se posicionou criticamente frente às imposições do cânone europeu — evidenciadas na modalidade clássica de romance histórico scottiana — já no Romantismo e, por meio do romance histórico *Xicoténcatl*, deu início ao processo de questionamento da sua formação histórica, já a inícios do século XIX, fato que é a essência da escrita do novo romance histórico latino-americano, mais de um século depois.

Este romance nasce crítico, pois, na sua criação, o autor utiliza a crônica escrita por Antonio de Solís – *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), registro historiográfico que defende ideologicamente o discurso da Restauração Espanhola, na qual o herói máximo é Hernán Cortés – e, ao citar vários trechos dela, consegue reinterpretar o discurso da história oficial, levantando novas perspectivas na leitura da história da “conquista” da América espanhola e traz à tona a crítica ao *status quo* do poder colonial espanhol.

A narrativa romanesca trata da saga de Xicoténcatl, o jovem – um líder da etnia tlaxcalteca –, o autóctone que se opõe historicamente a Hernán Cortés. Na diegese, o protagonista é configurado dentro dos padrões dos heróis clássicos e é mostrado como o representante autóctone dos povos latino-americanos no contexto da chegada de Cortés ao continente. Além disto, quem é colocado na posição do vilão na diegese é o herói da crônica de Solís, o próprio Hernán Cortés, ao se evidenciar, no romance, o seu lado mais vil. Dessa forma, em Xicoténcatl rompe-se o cânone europeu ao configurar os excluídos como protagonistas e ao expor como vilão um herói da história oficial.

O autor anônimo utiliza-se da história oficial como único fio narrativo – diferente do modelo scottiano, que apresenta dois fios narrativos: um ficcional, com os protagonistas imaginados e outro, como pano de fundo, seguindo a história oficial, com personagens de extração histórica ficcionalizados em papéis secundários. Entre as personagens de Xicoténcatl está La Malinche – ou doña Marina, nome utilizado no romance – que está representada, em papel secundário, como uma entre os colaboradores autóctones de Cortés.

Apesar de o romance ter “autor anônimo”, sabe-se dele ter sido um ideólogo republicano. Este propõe, na obra, a tese do México ser, como representação da América Latina, uma nação predestinada, aos modos do pensamento oitocentista do destino manifesto estadunidense (FORERO QUINTERO, 2012). Para isso, apresenta, claramente, dois grupos antagônicos: os heróis, todos autóctones – liderados por Xicoténcatl, o jovem, e sua amada

Teutila, única personagem que não é de extração histórica – e Xicoténcatl, o velho, pai do herói – exemplo de determinação, coragem e dignidade. No grupo dos antagonistas de Hernán Cortés, encontram-se Diego de Ordaz – única personagem espanhola, configurada como impoluta e exemplar –, o frei Bartolomé de Olmedo – que adota o discurso colonizador pregado pela religião católica – que, na prática, não passa de mais um dos soldados de Cortés, além dos aliados autóctones Magiscatzin e doña Marina, que, conforme a tese do romance procura mostrar, foram corrompidos pelo contato com os brancos europeus.

O biógrafo de Malinche, Ricardo Herren (1993), afirma que as bases para a formação do mito de La Malinche foram tomadas desta obra. Portanto, neste artigo apontamos algumas dessas imagens da personagem de extração histórica e as cotejamos com os estudos de Ricardo Herren (1993), Francis Karttunen (1997) e Sandra Messinger Cypess (2000), com o intuito de verificar se estas imagens do imaginário coletivo mexicano são aquelas apresentadas no romance Xicoténcatl (1826) em relação a esta destacada autóctone.

Atualmente – em consequência do movimento nacionalista mexicano de inícios do século XX – o imaginário coletivo mexicano considera a personagem histórica Malinche como a responsável pela queda do Império Asteca e pela facilitação da conquista para os espanhóis, liderados por Cortés, devido a seu papel de intérprete.

A Malinche mitificada carrega um lado positivo e outro negativo, pois ela passa a ser considerada como “*la Eva-Malinche en palabras de Sonia Montecino, y [...] la ‘madre y puta,*

traidora y útero simbólico de la nación mexicana' en la conocida frase de Fernanda Núñez Becerra.” (MARTIN, 2007, p. 11). Esse seria, ainda, o modo como o povo mexicano e alguns estudiosos vêm considerando a personagem histórica. No entanto, se compararmos essas imagens da nativa com os registros históricos, anteriores ao período nacionalista mexicano que buscou revalorizar o autóctone, veremos que não se considerava a figura dessa personagem histórica de maneira tão negativa. (KARTTUNEN, 1997).

A primeira imagem de Malinche no romance *Xicotécatl* (1826) é evocada pela personagem Ordaz. Este a menciona numa conversa com frei Bartolomé e a aponta como: “quizá víctima de su seducción [de Cortés].” (ANÓNIMO, [1826] 1964, p. 85). A configuração de personagem impoluta, que Ordaz faz de Malinche, permite lançar dúvidas sobre o que teria levado “essa mulher autóctone a tal situação” e, nesse contexto, expressa que talvez ela seja vítima da sedução de Cortés. Esta menção deve ser levada em consideração com relação ao pacto de leitura entre o leitor e o narrador, pois, ao colocar essa opinião na voz da única personagem europeia configurada como pessoa íntegra, parece-nos bastante significativa nesse sentido. Desse modo, abre-se a possibilidade de interpretar a conduta de Malinche como sendo resultado de ela ter sido vítima da sedução de Cortés. Não rejeitamos, no entanto, a probabilidade de que essa voz da personagem Ordaz seja também a camuflagem da voz do narrador, no trecho.

Assim, o fragmento mostra o ponto inicial para a configuração circular concedida pelo autor a esta personagem de extração histórica – La Malinche – no texto romanescos de 1826:

“uma autóctone, bom selvagem, vítima da sedução de Cortés”. Por outro lado, essa construção se distancia da situação de escravidão da Malinche histórica. Os escravos não escolhem nem precisam ser seduzidos pelo amo, simplesmente acatam ordens.

Logo, ao avançar na leitura da diegese de *Xicoténcatl*, a configuração da doña Marina expõe outras faces. No seguinte trecho, encontramos a primeira caracterização de Malinche feita pela voz narrativa:

[...] después de varios accidentes de fortuna, vino a ser esclava del cacique de Tabasco. Este la pasó al dominio de Hernán Cortés, después de la sumisión de su país, con otras esclavas que le presentó de regalo. Los buenos talentos y las gracias de esta esclava llamaron la atención de su amo, el que, después de haberla hecho bautizar con el nombre de Marina, puso en ella su amor y su confianza, de manera que en pocos días pasó de su esclava a su concubina y confidenta. (ANÓNIMO, 1964, p. 99).

A pesquisadora Sandra Messinger Cypess (2000) afirma que neste recorte não se demonstra simpatia por Malinche, pois, pelas palavras utilizadas pelo autor anônimo – después de vários accidentes de fortuna, vino a ser esclava del cacique de Tabasco – ela poderia ter sido qualquer outra que chegasse também por meio de vários acidentes do destino até Cortés. Neste ponto, ficção e história não convergem. Como aponta Karttunen (1997), não houve outra como Malinche na história americana após Colombo. A habilidade de aprender línguas,

o dom de mando, a disposição da personagem histórica, seus conhecimentos do mundo indígena e o momento histórico foram quesitos que deram lugar à participação única dessa personagem na história.

Mas, tudo isto tem uma razão fundamental: a tese do autor anônimo. Na obra pretende-se demonstrar que a ‘Conquista de México pelos espanhóis’ se deu graças à corrupção dos nativos que ajudaram nos planos de Cortés. Assim, todos os nativos são configurados como bons selvagens, segundo imagem de Rousseau, sem exceção. No final da narrativa, todos os malvados se redimem e Malinche, como nós veremos adiante, volta aos usos morais autóctones, reafirmando a tese da narrativa.

A seguinte imagem de Malinche, em Xicoténcatl, tem a ver com a primeira reação de Cortés ao conhecê-la: “Los buenos talentos y las gracias de esta esclava llamaron la atención de su amo, el que, después de haberla hecho bautizar con el nombre de Marina, puso en ella su amor y su confianza”. Da cena, depreende-se o cuidado e o carinho que Cortés tem para com essa dádiva dos autóctones, a quem dá, imediatamente, seu amor e confiança e a torna sua concubina e confidente. Por outro lado, as mesmas palavras que descrevem a atitude de Cortés não fazem referência ao proceder da personagem doña Marina, sendo possível a leitura de certa frieza por parte dela. Nesse sentido, constrói-se a imagem de que Cortés tudo dá, Malinche somente recebe.

Townsend (apud WOOD, 2007, p. 220) afirma: “[...] the adolescent indigenous girl started her new life among the inva-

ders as a slave ‘who had no choice in the matter’ except to do as she was told.” Ao que tudo indica, a condição de escrava a que a personagem histórica esteve submetida não impediu o autor anônimo de criar uma situação romanesca em que a personagem Cortés fosse atraída pelos atributos da personagem Malinche e tivesse que seduzi-la.

Nos “anais da história”, contudo, vemos que a personalidade histórica Cortés procurou sempre dividir o saque com seus homens, pois sabia que esse tipo de ação assegurava-lhe a lealdade da hoste. Por saque, entenda-se, não somente joias, bens preciosos etc., mas também mulheres. Como confirma Herren (1993, p. 25), “*las hembras cumplían la función de objetos de intercambio en el mundo masculino*”, não somente autóctone, mas também “*hasta cierto punto, entre los españoles. Ambas culturas admitían la esclavitud como institución legítima [...]*” (HERREN, 1993, p. 25). Por outro lado, Herren (1993, p. 25-26) relata, sobre a personagem histórica, que:

Cortés repartió prontamente las mujeres entre sus oficiales. La de mejor aspecto de entre ellas, moza menuda de cuerpo y ojos despiertos, que tendría unos dieciséis años correspondió al capitán de más abolengo [...]: Alonso Hernández de Portocarrero, [...].

A Malinche histórica não caiu, imediatamente, nas mãos do conquistador Hernán Cortés, pois ele a deu ao seu favorito Alonso Hernández de Portocarrero. Passaram-se dias para que Cortés percebesse o potencial de Malinche como ‘língua’. O biógrafo de Malinche comenta que, na falta de um intérprete

de Nahuatl, em certa ocasião, Cortés a viu conversando na língua de uma comitiva autóctone a quem o intérprete espanhol Aguilar não conseguia entender, segundo as crônicas de Francisco López de Gómara: *“Cortés llamó aparte a Marina, junto a Aguilar, y le prometió más que su libertad si ella conseguía la amistad de los mexicas con él, indicándole que la quería además como su intérprete y secretaria.”* (HERREN, 1993, p. 27).

Com respeito ao batismo de Malinche, mencionado nesta citação, Herren (1993, p. 26) esclarece este ponto afirmando que, historicamente, as escravas recebidas foram batizadas para cumprir a lei que proibia: *“mantener acceso ni coito carnal con ninguna mujer, fuera de nuestra ley.”* Porém, segundo o estudioso, isso, na verdade, era uma interpretação curiosa do sexto mandamento da religião que não permite fornicar fora do matrimônio; os conquistadores entendiam que: *“tal interdicción no existía siempre y cuando su compañera de cama no fuera ‘pagana’, sino Cristiana. [...] Así, el bautismo las convertía en legítimas hembras de cama de los españoles permitiendo paradójicamente, los pecados de la carne.”* (HERREN, 1993, p. 26).

As informações históricas contribuem para a compreensão de como é caracterizada a personagem literária. Esta correlação implícita entre informação histórica e ficcional ocorre em todo o romance. Portanto, para entender este trecho, recorreremos, novamente, a Herren (1993), que torna compreensível os aspectos históricos desse episódio. Segundo ele, durante a conquista espanhola das Américas não houve tempo nem espaço para o amor. A principal função das cativas não

sacrificadas nos templos era encarregar-se dos afazeres do lar: fazer farinha para a tortilha de milho, o pão de cada dia dos mexicanos e, quando tinham a idade e atrativos suficientes, serviam na cama aos seus amos.

Ainda, segundo Herren (1993), as relações sexuais não eram consideradas pecado, pois se tratava de escravas. A moral ‘asteca’, segundo o estudioso, era similar à ‘cristã’, no sentido em que havia aspectos repressivos com respeito às mulheres: a virgindade e a fidelidade conjugal eram as principais virtudes femininas e o adultério era brutalmente punido. Todavia, isso não se aplicava às escravas, como era o caso de Malinche.

Mariano García Somonte afirma que:

No hay por qué creer que doña Marina fuera la amante del distinguido aristócrata [Hernández de Portocarrero], capitán a cuyos servicios entró como criada. Tampoco fue Marina la amante o querida de Cortés, como no lo fueron las demás hijas de caciques que repartió entre sus capitanes. (GARCÍA SOMONTE apud HERREN, 1993, p. 42).

As afirmações de García Somonte, acreditamos como Herren, não convertem as mulheres autóctones e os conquistadores em “seres assexuados”. Contudo, prova que houve sexo, consentido ou não, sem, necessariamente, existir sentimentos ou laços entre as escravas e os seus amos. Concordamos com Herren quando afirma que as cativas não eram amásias ou concubinas, como interpreta Salvador de Madariaga (apud HERREN, 1993), pois, na realidade, as relações entre nativas batizadas e espanhóis foram: “*maratónicos contactos sexuales de los conquistadores con las*

nativas realizados dentro de inveteradas y poco cristianas prácticas poligínicas.” (HERREN, 1993, p. 42-43).

Assim, sobre a afirmação no romance de que a personagem de extração histórica Cortés: *“puso en ella su amor y su confianza, de manera que en pocos días pasó de su esclava a su concubina y confidenta”*, entendemos que tal situação romanesca apresenta pouca convergência com a história, como visto até este momento. A Malinche histórica passou ao leito de Cortés só após o fato de Alonso Hernández de Portocarrero ser designado como mensageiro, junto a Francisco de Montejo, para voltar à Espanha, em 26 de julho de 1519 (HERREN, 1993). Como afirma o biógrafo de Marina, *“es probable [...] que Cortés quisiera matar dos pájaros de un tiro. Pero la principal preocupación del capitán [...] era conseguir la aquiescencia del monarca después de su rebelión [...] frente al gobernador Velázquez.”* (HERREN, 1993, p. 72).

Não houve amor. Este ponto é difícil de analisar, pois cada pesquisador poderia entrar no perigo de acrescentar praticamente qualquer coisa, tal qual afirma Townsend (apud WOOD, 2007). Malinche não deixou escrita a sua própria história e somente temos as escritas de outros sobre ela. Dessa forma, Townsend (apud WOOD, 2007) recomenda tentar capturar a perspectiva única de Malinche em eventos cruciais, rastreando seus passos por meio de todas as fontes que a mencionam ou ajudam a reconstituir o viés autóctone do período de maneira geral.

O biógrafo Herren (1993, p. 141) afirma que: *“no parece [...] haya habido sitio para un ápice de romanticismo en las relaciones de Cortés con todas sus mujeres, sin exceptuar a*

Marina.” Entretanto, o autor anônimo, contrariando uma possível aproximação com a história, utiliza a cena do Cortés amoroso do início da narrativa para, depois, condenar Malinche em três cenas da obra, atribuindo-lhe, dessa forma, a imagem de monstro sexual, como veremos na cena, em *Xicoténcatl*, a seguir:

[...] Difícil sería querer pintar la sorpresa del honrado español al oír la libre declaración de amor que le hizo doña Marina. Esta le dijo que, [...] su afecto no había podido resistir al mérito y prendas de un hombre tan honrado como Ordaz; que, si ella fuera libre, no dudaría un momento en la elección y abandonaría al instante a su opresor, para darse toda entera a sus inclinaciones; pero que, no pudiendo en su condición de esclava obrar conforme a su libre voluntad, quería lo menos robar a su tirano los instantes que pudiese, vengándose así de su opresión [...]. (ANÓNIMO, 1964, p. 101).

O trecho inteiro citado inclui uma das imagens de Malinche: a de “monstro sexual”, relacionada com os símbolos de traição (a Cortés) e de prostituição que o imaginário mexicano construiu dela. Isso ocorre devido a que, nessa passagem do romance, mostra-se o ‘seu lado libidinoso’ ao desejar ter Ordaz para si. De acordo com Karttunen (1997, p. 297), “[t]o this day it seems that hardly any writer, male or female, can describe her in any terms but sexual.”

Todavia, a relação entre as personagens históricas Malinche e Ordaz foi criada pelo autor anônimo para mostrar não só a perfídia da ‘língua de Cortés’, mas, também, de

acordo com Cypess (2000), como sinédoque para a interação das mulheres autóctones com os europeus que gerou mestiços. A personagem ficcional doña Marina, dessa forma, é ligada, diretamente, no romance, a La Chingada – termo utilizado por Octavio Paz (apud HERREN, 1993) para significar aquela mulher que se abre ao outro. Esta imagem de La Malinche segue em conformidade com a tese geral do autor anônimo que busca revelar os efeitos da invasão europeia no México, que foram prejudiciais e nefastos à vida política, cultural e sexual da América (CYPESS, 2000).

A seguir, expomos outro recorte do romance que mostra uma Malinche desleal:

Hernán Cortés había encargado a doña Marina que, con maña y dulzura procurase hacerla desconfiar de Xicoténcatl, prevaliéndose para ello de las conversaciones que tuviera con él [...]. Mas como las intrigas no siempre llenan su objeto, por esta vez obraron lo contrario de lo que se había propuesto Cortés. Doña Marina conocía bien cuánto podía perjudicar a sus intereses destruir el amor de Teutila, y así sólo aconsejaba a ésta que no se dejase seducir de las palabras dulces ni de las expresiones virtuosas de los españoles, que diestros en el engaño, no trataban más que burlarse de la necia credulidad de sus víctimas. (ANÓNIMO, 1964, p. 113).

No fragmento, permanece a ideia de uma Malinche que desobedece às ordens, quando necessário, e o faz sem hesitar, pois vela pelos próprios interesses. A imagem dela como alguém que ousa não obedecer às ordens de seu

amo, fica, porém, pouco convergente com as crônicas que, tal como Herren (1993) afirma, mostram que a personagem histórica obedecia como o faz um bom soldado de caráter firme e íntegro.

A Malinche ficcional comunica para Teutila somente o conveniente e manipula-a para conseguir encaminhar os fatos a seu favor. Além disso, ela é infiel a Teutila – a jovem namorada de Xicoténcatl acredita ter em Malinche uma amiga sincera – ao se insinuar a Xicoténcatl. A narrativa, não obstante, deixa claro que doña Marina age dessa forma de maneira a não se comprometer diretamente, pois, simplesmente, procura por um subterfúgio caso seja necessário ter um lugar para onde fugir. Sendo assim, descobrimos a imagem de Malinche manipuladora.

Dessa forma, a configuração de doña Marina apresenta a imagem de ‘mulher falsa’, tanto frente a seus conterrâneos, quanto a Cortés. Nossa leitura, ao igual que Cypess (2000), percebe o modo como a personagem lida com os problemas e os soluciona, fazendo uso do que aprendeu “das más artes dos europeus”. Esse aspecto está presente na maior parte do romance, mas, ao longo da narrativa isso muda.

No seguinte trecho do romance, escolhido entre os que retratam a personagem Malinche, podemos observar uma mudança significativa na apresentação da personagem. Ela está quase por ganhar seu filho, iniciam-se as dores de parto. Nesse momento de grande dor, doña Marina se confessa para o frei Bartolomé de Olmedo:

[...] —No, padre mío —decía a su confesor—; no hay remedio para mí. Yo soy una grande pecado-

ra y es menester que todo el Universo conozca mis culpas y vea mis remordimientos, que el martirio que sufro sirva de ejemplo y de escarmiento a los que, como yo, abandonan la senda de la virtud. [...]. (ANÓNIMO. 1964, p. 139).

Nessa passagem, a narrativa mostra a Malinche assumindo as suas culpas: ‘*Yo soy una grande pecadora*’. Logo, a personagem pretende que sua experiência de vida ‘*sirva de ejemplo y de escarmiento a los que, como yo, abandonan la senda de la virtud*’. Servir de exemplo e andar pelo caminho da virtude são duas questões importantes que valem como instrumento didático para o narrador.

Finalmente, mostramos o momento em que fecha-se o círculo configurativo adjudicado à Malinche no romance: “*Di a Hernán Cortés que su esclava amasaré su pan, que lavará sus ropas, pero que no volverá a ser la cooperadora de sus planes ambiciosos ni su cómplice en sus desórdenes.*” (ANÓNIMO, 1964, p. 153). Esse momento é uma declaração de renúncia da personagem nativa à moral europeia aprendida, pois ela desiste da sua posição de colaboradora ativa de Cortés, para continuar a ser, somente escrava. Ela já não deseja mais fazer parte dos “planos ambiciosos” e dos “desmandos” do seu amo. Obedecerá a ele, ainda que contra a sua vontade, para voltar ao caminho da virtude autóctone.

Depois de verificar as imagens da personagem histórica Malinche nesta obra, confirmamos, sim, a possibilidade de que estas imagens negativas em *Xicoténcatl* podem ter sido tomadas como base para a construção do mito Eva-Malinche. Nada obstante, o imaginário coletivo

mexicano abandona o aspecto humano da personagem ficcional na narrativa.

O nosso olhar, mais de acordo com a nossa contemporaneidade, vê nas linhas do romance a saga de uma mulher valente, a quem o narrador atribui uma configuração que permite mostrá-la com defeitos e virtudes, uma personagem ficcional tão verossímil como um ser humano real. Os novos paradigmas dos pensamentos teóricos de nossa era nos deixam mais permissivos, mais compreensivos.

Por outro lado, com respeito à verificação das imagens concedidas à Malinche no romance *Xicoténcatl* e os registros históricos sobre ela, acreditamos que a história e a narrativa nesta obra nem sempre convergem. Vários aspectos inseridos na configuração da personagem de extração histórica são convenientemente acrescentados para dar valor à tese, proposta pelo autor anônimo, do bom selvagem que, corrompido, como no caso da personagem Malinche, no final viesse a arrepender-se, abandonando todo o aprendido com os europeus para voltar aos seus costumes morais autóctones anteriores, pois, neles há virtude e esperança na formação de uma nova nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO. Xicoténcatl. Prólogo, organização, estudo preliminar e notas de Antonio Castro Leal. [2. ed.]. pp. 73-177. In: CASTRO LEAL, Antonio (Org.). *La novela del México colonial*. México: Aguilar, 1964.

CYPESS, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature*. 4 ed. Austin: University of Texas Press, 2000. Retrieved from: <https://books.google.com.br/books?id=AveyrqzQOGIC&pg=PA41&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Access in: 05 oct. 2016.

FLECK, Gilmei Francisco. O romance histórico – uma breve trajetória. In: ABRÃO, Daniel; GIACON, Eliane M. de O. (Orgs.). *Pesquisa em literatura*. Deslocamentos, conexões e diferenças. Reflexões de crítica, teoria e historiografia literárias do mestrado em letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Curitiba: Appris, 2014.

FORERO QUINTERO, Gustavo. Estudio preliminar y notas. In: ANÓNIMO. *Xicoténcatl*. Madrid: Vervuert, 2012.

HERREN, Ricardo. *Doña Marina, La Malinche*. México: Ed. Planeta, 1993.

KARTTUNEN, Frances. Rethinking Malinche. In: SCHROEDER, Susan; WOOD, Stephanie; HASKETT, Robert (editors). *Indian women of early Mexico*. s.n.: University of Oklahoma Press,

1997. pp. 291-314. Disponível em: <<https://books.google.com.br/C&pg=PA291&lpg=PA291&dq=%E2%80%9CRethinking+Malinche.%E2%80%9D+Indian+Women+of+Early+Mexico.&source=bl&ots=4NGal45jEZ&sig=vSl6qf4Orlotviy1FgHCQLvof-Sl&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwih6pnd0ZTPAhXCDZAKH-ZYjDZcQ6AEIlzAB#v=onepage&q=%E2%80%9CRethinking%20Malinche.%E2%80%9D%20Indian%20Women%20of%20Early%20Mexico.&f=false>>. Acesso em 16 set. 2016.

MARTÍN, Maria Teresa Díez. Perspectivas historiográficas: mujeres indias en la sociedad colonial hispanoamericana. *Frentes Avanzados de la Historia*. Revista de difusión histórica interatlántica y de género/S- Investigación, genealogía profesional. Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED/España. 2007. Disponível em: <<http://maytediez.blogia.com/2007/022704-perspectivas-historiograficas-mujeres-indias-en-la-sociedad-colonial-hispanoamer.php>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

WOOD, Stephanie. Contextualizing Malinche. Review of Camilla Townsend's *Malintzin's Choices: An Indian Woman in the Conquest of Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006). *A Contracorriente*, v. 4, n. 3, p. 219-233, 2007.

Submissão: 2017-02-09

Aceite: 2017-03-31

DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA¹
EM RUI SIMÕES E VALTER HUGO MÃE

Penélope Eiko Aragaki Salles²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126055

RESUMO: O presente artigo pretende analisar como os valores da ideologia salazarista (“Deus, Pátria e Família”) foram tratados em uma produção cinematográfica, realizada após o fim da ditadura, e em uma obra literária portuguesa contemporânea, observando como ocorreu o processo de ressignificação do passado.

ABSTRACT: This article aims to observe how some values of the Salazarist ideology (“God, Homeland and Family”) were set in a cinematographic production right after the end of the dictatorship, and in a contemporary Portuguese literary novel right after the end of the dictatorship, to observe how the resignification of the past has occurred.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa, cinema português, ditadura salazarista, valter hugo mãe e Rui Simões.

KEYWORDS: Portuguese literature, Portuguese cinema, Salazarist dictatorship, valter hugo mãe and Rui Simões.

1 Palavras proferidas no célebre discurso em Braga em 1936.

2 Atualmente é mestranda (área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela USP

INTRODUÇÃO

Durante 48 anos, Portugal viveu um período sombrio e obscuro sob a ditadura de Antonio de Oliveira Salazar. Na defesa de um ideal nacional, Salazar submeteu o povo português a uma série de restrições econômicas, políticas e sociais e logo suprimiu os direitos civis de todos aqueles que fossem contrários a seu governo.

Um dos pilares de sustentação desse regime autoritário foi o uso massivo da propaganda política como forma de “educar” e de transmitir os verdadeiros princípios à nação portuguesa. Em famoso discurso cita:

(...) Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.³

A partir desses preceitos, Salazar fez o alicerce do seu governo e os impôs duramente ao país. Apenas em 1974, com a Revolução dos Cravos, o regime salazarista teve seu fim. Embora Salazar tivesse sido afastado do poder, após um acidente doméstico, em 1968, e falecido em 1970, a política salazarista, de certo modo, continuou por mais quatro anos, com a sucessão do ditador por Marcelo Caetano e, com ele, mais tarde, a retomada da democracia e da liberdade de expressão.

³ «As grandes certezas da Revolução Nacional» - Discurso pronunciado em Braga, no 10º aniversário do 28 de Maio - «Discursos», Vol. II, págs. 128-129, 130 e 137-139) – 1936. In. <http://www.oliveirasalazar.org>.

O presente artigo pretende analisar como alguns valores da ideologia do regime de Salazar foram abordados no documentário de Rui Simões *Deus, Pátria, Autoridade* de 1976 e no romance *a máquina de fazer espanhóis* de valter hugo mãe⁴ de 2010, observando, assim, os pontos de convergência entre essas obras.

O filme de Rui Simões, feito com material de arquivos e filmagens da época, conta os rumos da história de Portugal desde o início da República (1910) até a Revolução dos Cravos (1974), através de uma perspectiva marxista. Por sua vez, o romance de valter hugo mãe — ganhador do prêmio Portugal Telecom em 2012 — conta a história de antónio silva, um homem de 84 anos, que vai para o asilo feliz idade após a morte da mulher. A partir de sua vivência no asilo, a personagem reflete sobre sua vida e sobre seu passado na época da ditadura.

Os três princípios que destacaremos neste trabalho estão baseados na Trilogia Nacional: Deus (exaltação da fé católica), Pátria (valorização do nacionalismo) e Família (o espaço central de formação do indivíduo).

“Deus, Pátria e Família” são princípios éticos, morais e políticos encontrados em um dos cartazes mais famosos da série intitulada *A lição de Salazar*⁵, série editada pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) para homenagear os dez anos de governo do ditador e destacar os seus feitos desde o campo econômico-financeiro às obras públicas, ilustrando uma imagem positiva do país ao mundo.

4 O nome do romance e do autor, bem como demais nomes próprios, constam em letras minúsculas conforme as edições publicadas do livro e, para manter a coerência, optamos por mantê-las dessa forma ao longo do trabalho.

5 Referência ao cartaz disponível em: http://ditaduras.no.sapo.pt/portugal/portugal_licao_dpf.htm. Acesso em: 8/7/2015.

LEITURAS POSSÍVEIS EM RUI SIMÕES E VALTER HUGO MÃE

RUI SIMÕES

O documentário de Rui Simões, ao mesclar imagens de arquivo histórico com entrevistas de trabalhadores portugueses, presos políticos e militares, pretendia contar a história de Portugal desde a instauração da Primeira República (1910) até a Revolução dos Cravos (1974).

Em *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Luís Reis Torgal diz que os documentários:

[...] podem ajudar a construir a história com mais rigor, se entendermos, no entanto, que qualquer imagem, por mais ‘real’ que seja, é sempre uma ‘ficção’, modelada pelo seu autor. [...] Isto é, se o historiador não ‘desconstruir’ a imagem, não a procurar descrever e interpretar criticamente, ela é tão-só ‘uma imagem’ e não uma fonte da história que, como todas as outras fontes, precisa de ser objecto de um estudo atento, com algumas ou muitas palavras ou ideias. (TORRAL, 2011, p. 16, grifo nosso.)

Mesmo que as imagens utilizadas no cinema fossem ‘reais’ e que fossem consideradas como documento histórico, ainda assim, o filme não seria neutro, imparcial. Ele sempre tem uma intenção. No caso do filme de Simões, o objetivo foi de desconstruir a versão oficial da história de Portugal, durante grande parte do século XX.

É importante ressaltar o contexto histórico em que o cinema estava inserido, um período marcado por grande efervescência cultural e engajamento político de jovens estudantes, artistas e intelectuais após o fim da ditadura salazarista.

Portanto, o seu cinema apresentou marcas ideológicas explícitas e o marxismo foi usado como metodologia de análise social da realidade (COELHO, 1983). Além disso, visou à denúncia do sofrimento do povo português e das desigualdades existentes entre as classes sociais. Neste filme, a luta de classes não surgiu só como relação de exploração econômica, mas, principalmente, como relação de poder.

A luta de classes funcionaria assim como metáfora social e, nesse aspecto, o filme, ao contar a opressão dos trabalhadores pela burguesia, pode ser compreendido como uma tentativa de análise da realidade histórica portuguesa, uma vez que mostra o povo português sob a dominação autoritária do salazarismo.

Temos no famoso discurso de Salazar, proferido na cidade de Braga em 1936, a apresentação dos pilares ideológicos do regime e a tríade (Deus, pátria e autoridade) que Simões discutirá ao longo do filme. Entretanto, para atender ao nosso objetivo, analisaremos, mais adiante, de forma conjunta, os princípios de pátria e autoridade explorados no filme.

VALTER HUGO MÃE

Vencedor do Prêmio Literário José Saramago em 2007, o escritor português valter hugo mãe se consagrou no cenário literário contemporâneo com romance *o remorso de baltazar*

serapião. O próprio escritor José Saramago se pronunciou a respeito: “[...] às vezes tive a impressão de assistir a um novo parto da língua portuguesa”.

O escritor procurou recriar a oralidade e optou pelo uso das letras minúsculas e poucos sinais de pontuação nas frases em seus primeiros quatro romances, que, em suas palavras, completam a tetralogia da vida humana.⁶ Seu texto é inovador e revela ao mundo uma forma peculiar de registrar a realidade:

que esperança tola que a morte fosse aquilo. mas não. a morte é mais o apumado das campas como mesas postas ao contrário. mesas servidas a convidados nenhuns que, sem licença, desenvolvem uma avidez sem limite que liberta a alma até ao mais último fumo. (MÃE, 2013, p. 101).

valter hugo mãe procurou libertar as palavras da sua roupagem cotidiana, possibilitando leituras pouco exploradas, carregadas de lirismo. Além desse aspecto presente na sua prosa, percebemos, no romance *a máquina de fazer espanhóis*, referências a vários poetas portugueses, como Camões, Eugénio de Andrade, Vitorino Nemésio e uma homenagem ao poeta Fernando Pessoa na figura do esteves, o senhor de quase cem anos do lar feliz idade, personagem sem metafísica, em referência ao famo-

⁶ Os romances que representam a tetralogia da vida humana são *nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010). Em entrevista, mãe explica sua intenção com o conjunto de obras: “O ir dos oito aos oitenta e quatro anos é uma espécie de compensação para a possibilidade de eu também morrer daqui a algum tempo, a possibilidade de eu sentir que completei alguma coisa [...]. A mim não me interessa morrer cedo ou morrer tarde, interessa-me morrer completo, com essa ideia de apaziguamento”. SOUSA, J. Trecho de entrevista a valter hugo mãe. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OotPRew35Ns>. Acesso em: 8/7/2015..

so poema “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos (CASTRO, 2013).

No romance, o octogenário antónio silva é internado no asilo contra a sua vontade depois que a esposa laura morre e, amargurado com a vida, narra suas memórias, alternando o relato entre o presente e o passado. Ao evocar seu passado, silva fala também do passado de Portugal, especificamente do Estado Novo. A partir do olhar de silva, mãe retrata de maneira peculiar a identidade nacional e o destino de Portugal, e ainda faz uma crítica severa à sociedade e aos valores portugueses, desconstruindo habilmente as verdades oficiais.

DEUS

“Não discutimos Deus e a Virtude.”

As relações entre a Igreja e o Estado haviam se deteriorado após a instauração da Primeira República e uma série de medidas anticlericais foram adotadas, como a Lei da Separação da Igreja e do Estado. No entanto, com a queda da Primeira República, a ascensão de Salazar ao poder e a implantação do Estado Novo, houve um processo de negociação que culminou na assinatura de uma Concordata entre Portugal e a Santa Fé (1940). Essa Concordata determinava uma série de benefícios à Igreja Católica, tornando a relação entre a Igreja e o Estado novamente amigável.

Durante o período do Estado Novo, Salazar surgiu como amparo à Igreja católica, retomando as boas relações que antes estavam estremecidas e estabelecendo o catolicismo como a religião da nação portuguesa: “Portugal nasceu à som-

bra da Igreja e a religião católica foi desde o começo elemento formativo da alma da Nação e traço dominante do carácter do povo português”.⁷

Assim, o regime se serviu do catolicismo como forma de propaganda política para atrair as massas, combater o comunismo e sua afronta à propriedade privada, e “defender” a Nação. Ao adotar a ideologia do regime, a Igreja reforça e consolida o seu poder político.

Dessa maneira, o filme de Rui Simões *Deus Pátria Autoridade* soa bastante irônico ao contrapor o discurso pregado pela Igreja com as suas ações, como, por exemplo, a preocupação excessiva com os bens materiais em detrimento do bem-estar da população, o apoio à Guerra Colonial na África e a adesão à ideologia do regime.

Torna-se evidente esta crítica no filme na sequência em que exhibe imagens do papa Paulo VI (Figura 1) intercaladas com imagens de soldados portugueses em combate em África (Figura 2 e 3), e a voz do papa em *off* dizendo “pela paz da igreja e pela paz no mundo” (SIMÕES, 1976) e agradecendo a delicadeza dos governantes por terem ido recepcioná-lo (Figura 4).

7 SALAZAR, Antonio Oliveira. Trecho do Discurso de Salazar na inauguração da Conferência da U. N., no Porto – Discursos. Disponível em: <http://www.oliveirasalazar.org/textos.asp?id=190>. Acesso em: 8/7/15.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

A desconstrução do discurso da Igreja também pode ser observada na sequência de imagens da multidão às ruas para ver o papa (Figura 5), pessoas amontoadas para doar dinheiro à Igreja (Figura 6 e 7) enquanto um soldado aleijado se arrasta no chão (Figura 8).



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

A Igreja Católica se absteve de criticar o regime e colaborou na difusão da sua ideologia, sendo assim garantidos os benefícios da Igreja e a manutenção do poder de Salazar (MARTINS, 2002).

Em *a máquina de fazer espanhóis*, valter hugo mãe reforça essa ideia de maneira mordaz ao criticar a atuação interessada da Igreja ao se alinhar com os ideais do governo:

começou por nos explicar que distinguia muito bem entre a igreja e a fé. achava que a igreja era uma máfia de interesses. o silva da europa interrompia-o e dizia, uns filhos da mãe, a igreja é uma instituição pançuda que se deixou confortavelmente sentada ao lado de salazar. como sempre, dizia anísio, sempre do lado dos opressores porque toda a lógica da igreja é opressora, não conhecem outra linguagem. (MÃE, p. 115)

Por seu legado histórico e sua tradição, a Igreja Católica era a principal instituição religiosa em Portugal no Estado Novo e sua influência era muito grande nos costumes e nas práticas da maior parte da população.

mãe, apresenta de forma sarcástica, a autoridade que a Igreja tinha na sociedade portuguesa, deixando claro que a não aceitação dos preceitos religiosos significaria uma exclusão social. Evidencia também que a realização da prática dominical e o cumprimento dos rituais católicos (orações, comunhão, confissão e demais preceitos religiosos) eram, na verdade, uma convenção social, resquício de uma educação rígida e repressora e não um ato de fé.

Além disso, ironiza a ideia do sacrifício e da resignação diante da pobreza, virtudes pregadas nos discursos dos padres e dos políticos:

que melhor discurso pode haver para os padres do que a promoção da beleza de se ser pobrezinho. a promoção da beleza de se ser pobrezinho. é um casamento perfeito. o político que gosta dos pobrezinhos e os mantém pobrezinhos, com a igreja que gosta dos pobrezinhos e os mantém pobrezinhos. mas, quer o político, quer a igreja, dominam ou podem dominar o fausto. (MÃE, p. 137)

Neste trecho temos a estreita relação da Igreja com o regime na exaltação e manutenção da pobreza, ainda mais salientada pela repetição de “pobrezinhos”.

Concluindo a exposição sobre Deus, ressaltamos a valorização excessiva ao culto de objetos sagrados nas obras analisadas. Para ilustrar essa ideia, no filme de Simões temos a sequência de imagens do bispo abençoando o Santuário Nacional de Cristo Rei⁸ em Almada (Figura 9 e 10) intercalada com a imagem do cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira (Figura 11) e seu discurso em *off* dizendo: “Onde está a Igreja está Deus [...] reconhecendo a religião católica como a religião da nação portuguesa” (SIMÕES, 1976).

8 Informações encontradas na página oficial do Santuário Nacional de Cristo Rei: <http://www.cristorei.pt>. Acesso em: 8/7/2015.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

O culto religioso, no caso do Santuário de Cristo Rei, não seria uma forma de Simões colocar em xeque o apoio da Igreja ao regime? Ou seria apenas uma maneira de disseminar a fé católica?

Embora o monumento tenha sido inaugurado apenas em 17 de maio de 1959 em Almada, sua construção foi realizada em cumprimento de um voto que o episcopado português fizera em 1940 para que Deus poupasse Portugal da participação na Segunda Guerra. Convém esclarecer que a pretensa neutralidade do país no conflito mundial foi atribuída à estratégia de Salazar de evitar violação à aliança de longa data com o Reino Unido e de manter a paz com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Em contraponto, no romance de mãe, temos a obsessão pelos santos satirizada; em uma das passagens, silva diz que os funcionários do asilo autorizavam e estimulavam a presença de objetos religiosos — como a coleção de santos de anísio — porque o lar se beneficiava disso, já que “a fé é sempre um cartão-postal dos lares, o nosso não seria exceção. um lar com ligações especiais ao divino oferece melhores garantias no comércio das almas” (MÃE, p. 117).

Na maior parte do tempo, temos a referência bem-humorada à relação de silva com a imagem de Nossa Senhora de Fátima,⁹ um dos poucos objetos deixados com ele. Apesar de a família e os funcionários acreditarem que a santa o consolaria de sua perda e, quem sabe, o conver-

9 De acordo com a Igreja Católica, esta santa teria aparecido a três crianças pastoras como “uma Senhora, vestida toda de branco, mais brilhante que o Sol, espargindo luz mais clara e intensa que um copo de cristal cheio de água cristalina, atravessado pelos raios do Sol mais ardente” no dia 13 de maio de 1917 em Portugal. Disponível em: http://www.fatima.org.br/mensagemdefatima/aparicoes/primeira_aparicao.asp. Acesso em: 8/7/2015.

teria ao final da vida, silva não buscou na religião o alívio para o seu sofrimento porque não acreditava em Deus, nas recompensas no céu por uma vida cheia de tormentos na terra e em nenhuma das ideias de salvação divulgadas pela Igreja. Aliás, o tempo todo, debochava de tais princípios e, mesmo na proximidade de sua morte, recusou a assistência espiritual e pediu às pessoas que não chamassem um padre na hora da extrema-unção.

Entretanto, silva se apegou à imagem de nossa senhora, tornando-a sua confidente e lhe chamando de mariazinha na intimidade. Ao mostrar essa relação ambígua, ele quis dessacralizar a imagem da santa e humanizá-la (RAPOSO, 2012).

De acordo com Carlos Manuel da Silva Marques:

A religião católica considera os santos como elemento primacial na proximidade entre o homem e Deus, e é da tradição a colocação dos ícones em todas as igrejas, casas e demais espaços privados ou públicos. O contacto com a iconografia faz da figura do santo um elemento não só religioso mas também cultural, e a história da religião está provida de elementos de arte sacra que consagra às figuras dos santos um lugar de destaque nos diversos actos de culto: falamos, certamente, da religião católica pois como se sabe, na prática cristã protestante, ou na religião muçulmana, a iconografia é proibida. (MARQUES, 2009, p. 66)

Na Igreja Católica, o culto aos objetos sagrados está relacionado com a crença em Deus, numa força superior, maior que o entendimento humano. Contudo, com desenvoltura,

mãe desconstrói o discurso da Igreja, seus valores e preceitos religiosos ao contrapor as suas práticas e questionar a sua aliança duvidosa com o regime.

PÁTRIA

“Não discutimos a pátria e a sua história.”

Além da fé, a valorização da pátria foi uma das lições do salazarismo. O Estado Novo utilizava a propaganda oficial para veicular a imagem de Salazar e a de seu governo como ideais ao povo português.

Ao mesmo tempo, controlava os meios de comunicação com o intuito de reforçar sua dominação política, manipulava as informações, a fim de conservar a ordem e conseguir o apoio das massas, mantendo assim a alienação do povo português.

No romance, temos uma passagem em que este ideal de pátria é desconstruído:

mas em mil novecentos e cinquenta as coisas não estavam ainda tão definidas, é isso que tento dizer. o certo e o errado eram difíceis de discernir. pois o benfica ainda não se fizera o glorioso, nem salazar parecia ainda o estupor que o povo pudesse reconhecer cabalmente. não sabíamos nada. havíamos passado ao lado da guerra e parecia que a vida se protegia no país das quinas, igual a termos uns muros nas fronteiras, um peito viril erguido contra malandros estrangeiros. e foi assim que nos casamos. cheios de vivacidade e entrega ao futuro num país que se punha de orgulhos e valentias. (MÃE, p. 82)

Este trecho ilustra bem como a falta de informação e o interesse pelo simples entretenimento (referência ao time de futebol Benfica) foram utilizados pelo regime para distrair a atenção da população dos problemas mais sérios.

A propaganda oficial reforçava a ideia ilusória de tranquilidade no país por causa do não envolvimento na Segunda Guerra, como se o conflito fosse algo longínquo, e mostra como o povo estava distante da realidade ao expor o orgulho patriótico com viés irônico.

Mais do que manter a população na ignorância, uma das maiores preocupações do regime era desmontar qualquer tipo de oposição (SPINDEL, 1985). E, para conter os opositores, lançava mão da censura, repressão, prisões e “métodos investigativos” como as torturas, além de espancamentos e assassinatos. Salazar tinha total conhecimento destas ações e era informado diretamente pelos chefes da PIDE¹⁰ (PIMENTEL, 2011).

No romance, em um ato de rebeldia, silva abriga um jovem comunista para protegê-lo da PIDE. Embora simpatizasse com o moço, silva o alerta sobre os perigos de falar abertamente contra o governo:

um homem muito mais jovem do que eu que, ao contrário de se ter habituado à ditadura, andava a miná-la como sabia, criando brechas aqui e acolá para que ao menos se soubesse que o povo gan-

¹⁰ “Em substituição à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), foi criada a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), que continuou a ser tutelada pelo Ministério do Interior, centralizando todos os organismos com funções de prevenção e repressão política dos crimes contra a segurança interna e externa do Estado”. (PIMENTEL, p. 140)

grenava descontente. era o mais terrível de se fazer, porque o que o estado novo menos queria de nós era a resistência. a manifestação de uma ideia diferente como sinal de esforço para sairmos do meio da carneirada. (MÃE, p. 132)

A censura era tão enraizada na vida dos portugueses que eles evitavam manifestar o seu descontentamento contra o regime. Dessa forma, não reagiam, agiam como o governo esperava, ou seja, como se fosse uma carneirada; o rapaz que fugira da PIDE, era uma exceção, visto que não seguia os mesmos passos dos outros.

Os informantes, conhecidos como bufos, eram a principal fonte da PIDE, que possuía uma ampla rede de informantes pagos ou não, voluntários ou não, que cercavam os cidadãos portugueses e os negavam a vida privada. O que “contribuiu para espalhar o medo nos portugueses, convencendo-os que os olhos ‘panópticos’ da PIDE os vigiavam por todo o lado e que meio país denunciava outro meio país” (PIMENTEL, p. 145). Através dos informantes, a PIDE obtinha elementos para intimidar, coagir e prender os suspeitos sem um julgamento prévio.

Ao ser pressionado pela PIDE, silva colaborou e entregou o rapaz que um dia salvara, como forma de evitar qualquer associação com ele. Depois da denúncia, silva nunca mais soube notícias dele e suspeitou de que a PIDE o houvesse matado.

Não podemos esquecer que a década de 1960 foi uma época turbulenta e de grandes agitações políticas em Portugal, marcada pela tensão, censura e repressão que o regime

havia instituído no país. O movimento sindical, as manifestações estudantis e a imprensa passaram a ser considerados perigosos e subversivos, devendo ser mantidos sob controle a qualquer custo. Para esse intuito, a PIDE providenciava a detenção com caráter preventivo e intimidador (o objetivo era dar um “susto” naqueles que se metessem em política), corretivo (seria uma punição para aqueles que insistissem em ir contra o regime) e neutralizador (corresponderia ao desaparecimento de alguns dirigentes, líderes sindicais e movimentos partidários etc.) (PIMENTEL, p. 146).

Embora a tortura não fosse assumida abertamente pelo regime, a ameaça pairava no ar e era alimentada como forma de inibir manifestações populares. No filme *Deus, Pátria e Autoridade*, temos essa ideia exemplificada através de uma longa sequência em que o depoimento do diretor geral da PIDE/DGS, Silva Pais (Figura 12), é intercalado com imagens das celas dos presos e das salas em que ocorriam torturas e execuções (Figura 13 e 14), das fotografias de pessoas que foram presas, torturadas e mortas (Figura 15), de depoimentos de presos políticos (Figura 16), de imagens da prisão de agentes da PIDE (Figura 17).

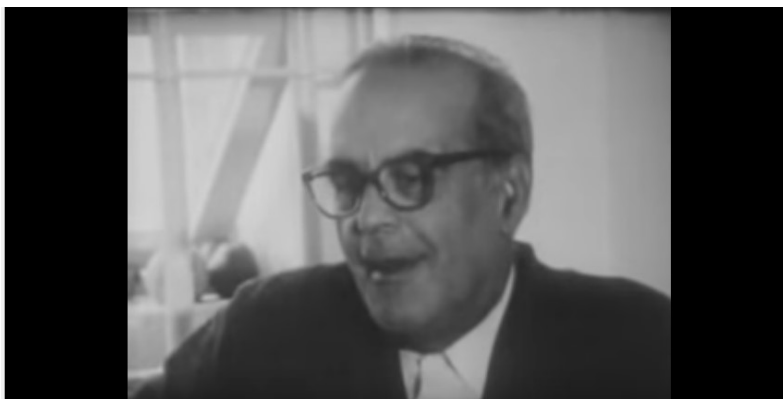


Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Em seu depoimento, Silva Pais nega a existência de tortura e do emprego da violência nas prisões. No entanto, sua fala é desmentida pelos depoimentos de presos políticos que descrevem as violências sofridas enquanto estavam presos, como as torturas de privação de sono ou de movimento, violência como chutes, pontapés e espancamentos até a morte.

Neste cenário conturbado, a população era reprimida e não podia se manifestar, falar ou pensar de forma mais crítica. Ao lembrar este período, Silva demonstra aversão ao regime e particularmente à figura de Salazar:

o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão” (MÃE, p. 175).

O protagonista expressa a sua insatisfação com o governo de forma sarcástica, ao dizer que Salazar, considerado o Salvador da Pátria pelos portugueses, ajudou a população no início (que com suas medidas austeras, conseguiu estabilizar a economia portuguesa) e depois a privou daquilo que mais necessitava (abusando da censura, repressão e tortura a fim de manter a ordem e o controle no país, o regime arrancou a liberdade do povo).

Por outro lado, Rui Simões compara a figura de Salazar com Mussolini e Hitler, porque, assim como estes ditadores totalitários, levou até as últimas consequências o nacionalismo exacerbado. Ilustra essa tese ao exibir uma sequência de imagens de soldados fazendo uma variação da saudação ro-

mana (Figura 18), a população aplaudindo as tropas (Figura 19), a conversa entre o ditador com militares (Figura 20), rituais similares praticados no fascismo italiano e no nazismo alemão. Para o cineasta, a valorização das forças militares foi necessária para a manutenção da ditadura e o regime os recompensou por suas ações, empregando-os nas mais diversas áreas do governo.



Figura 18



Figura 19



Figura 20

O cineasta critica também a política colonialista de Portugal ao utilizar os depoimentos dos próprios portugueses sobre a guerra colonial (Figura 21) e as suas graves consequências para o país (CUNHA, 2003) (Figura 22). Numa longa sequência, Simões questiona a exaltação colonialista e a superioridade “natural” do povo português (Figura 23) quando aborda a dominação política, econômica e cultural a que Portugal submeteu Angola, Moçambique, Guiné e Cabo Verde. O documentário ressalta ainda a resistência do povo africano e dos movimentos de Libertação e Independência nestes países. Outro aspecto da crítica é o fato de ressaltar a visão errônea dos portugueses a respeito dos africanos como um povo bárbaro, inculto e pouco civilizado (Figura 24).



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Com o intuito de retratar o erro que foi a Guerra Colonial, o filme intercala imagens de discursos oficiais de Salazar (Figura 25) com imagens de militares em ação na África (Figura 26), soldados feridos da guerra (Figura 27) e africanos se preparando para a guerra (Figura 28). O realizador afirma que esse erro teve continuidade até mesmo depois da morte de Salazar, já que seu sucessor, Marcelo Caetano, deu continuidade à ideologia do regime.



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

FAMÍLIA

“Não discutimos a família e a sua moral.”

E para completar a tríade dos princípios salazaristas temos a família, que é o espaço central de formação do indivíduo, ou seja, o primeiro espaço de aprendizagem e de convívio social.

Sob a tutela do Estado, cabia à família a obrigação de educar e zelar pela formação cívica, moral e religiosa dos seus filhos, a fim de torná-los cidadãos fortes, saudáveis e patriotas.

No quadro intitulado *A Lição de Salazar – Deus, Pátria e Família, a Trilogia da Educação Nacional*,¹¹ podemos observar a representação do ideal de família portuguesa de acordo com o regime: quando o pai retorna à casa após um dia de trabalho no campo, a família interrompe suas atividades; a mãe, que preparava o jantar, olha em direção ao marido; o filho, com o uniforme da Mocidade Portuguesa,¹² se levanta para cumprimentar o pai; e a filha, que brincava com a boneca, abre os braços em sinal de alegria. A casa é simples, contém uma mesa com quatro lugares, um altar com santos e um crucifixo, poucos móveis e da janela aberta é possível visualizar um castelo com a bandeira portuguesa hasteada em seu cume.

11 Disponível em: <http://purl.pt/22317>. Acesso em: 8/7/2015.

12 A Mocidade Portuguesa (MP) foi uma organização responsável pela formação cívica, moral e física dos jovens portugueses. De acordo com seu regulamento, todos os portugueses, entre 7 e 14 anos eram obrigados a pertencer à Mocidade. Os jovens usavam uniformes, organizavam desfiles, realizavam a saudação romana (como símbolo da subordinação hierárquica) e mantinham disciplina militar (SILVA, 2010).

Este quadro enfatiza a importância da família (o casal e os filhos unidos), da tradição católica (o altar com santo e crucifixo), a obediência e a disciplina (o filho com uniforme da Mocidade Portuguesa se levantando em direção ao pai), a autoridade (a figura do pai) e a valorização da pátria (bandeira portuguesa).

Antigamente, as famílias portuguesas tinham, na figura do homem, a imagem do chefe de família, cabia a ele a tomada de decisões e a distribuição de ordens na casa. Enquanto a mulher¹³ se via excluída do espaço público, restrita apenas ao privado sob a supervisão do homem, geralmente o pai ou o marido. Exercia simplesmente o seu papel tradicional de mãe e dona da casa, mulher dócil e obediente. Em um dos seus discursos, Salazar afirma: “Ensinaí aos vossos filhos o trabalho, ensinaí às vossas filhas a modéstia, ensinaí a todos a virtude da economia. E se não poderdes fazer deles santos, fazei ao menos deles cristãos”.¹⁴ Limitando-se ao cumprimento dos afazeres domésticos, a mulher era deixada em segundo plano na família e na sociedade.

Somente com o fim da ditadura e com a mudança na Constituição, as mulheres ganharam mais espaço e poder na sociedade, o acesso a cargos antes restritos aos homens, a possibilidade de exercer cargos políticos e os mesmos direitos na educação dos filhos.

13 COUTO, Anabela. O retrato da mulher durante o Estado Novo, JPN, 26/4/2005. (artigo on-line). Disponível em: <http://jpn.up.pt/2005/04/26/o-retrato-da-mulher-durante-o-estado-novo>. Acesso em: 8/7/2015.

14 SALAZAR, Antonio de Oliveira. Conclusão da conferência realizada a seis de abril no Funchal em 1925, sob o tema “O Bolchevismo e a Congregação”, a convite do Centro Católico daquela cidade. Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/frases.asp>. Acesso em: 8/7/2015.

No romance *a máquina de fazer espanhóis*, a família de silva seguia o modelo de família tradicional portuguesa pregada pelo regime. silva era um homem trabalhador (barbeiro), casado, tinha dois filhos: um menino e uma menina. Não se envolvia em política e cumpria o seu papel de cidadão, sua única rebeldia era não frequentar a Igreja.

Enquanto silva trabalhava fora, laura exercia o papel de dona da casa e cuidava dos afazeres domésticos. Eles iam à igreja, seguiam os preceitos religiosos e acreditavam que a vida seria boa. O primeiro desencanto aconteceu quando o primeiro filho morreu prematuro. Ao pedirem ajuda à igreja, o socorro foi negado e, com isso, os dois perceberam amargamente que estavam sozinhos no mundo. Assim, deixaram de frequentar a igreja e de acreditar no Deus que os padres pregavam.

Ainda que silva não gostasse da Igreja e do regime, agia com prudência e cautela diante deles. Sabia que se envolver em política e manifestar-se abertamente contra o governo eram ações consideradas perigosas no Estado Novo. E, assim, para evitar o seu envolvimento ou de sua família, cumpriu seu papel de cidadão e denunciou o rapaz que um dia salvara da PIDE.

Amargurado por tantas perdas e decepções, somente no final da vida, silva conseguiu expressar abertamente o seu repúdio à ditadura e sua descrença na Igreja, valorizando apenas o convívio com os seus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de as obras estarem situadas em épocas e contextos diferentes (Rui Simões, cineasta militante importante nas décadas de 1970 e 1980, ainda atuante, enquanto valter hugo mãe, escritor português contemporâneo), podemos enumerar elementos em comum entre *Deus Pátria Autoridade* e *a máquina de fazer espanhóis*.

A princípio, temos a semelhança na temática: os princípios exaltados no regime salazarista: Deus, Pátria e Família (ainda que no filme de Simões não seja mencionado o último princípio). No entanto, o ponto determinante nas duas obras é o olhar sobre o passado histórico de Portugal. É interessante destacar como a ditadura salazarista foi revisitada em obras tão distintas.

Antes de mais nada, é preciso ter claro que toda obra e os discursos sobre ela estão inseridos e refletem, de uma forma ou de outra, um determinado período histórico, dialogando com sua época.

Ao registrar as “imagens reais” do que aconteceu em Portugal e expô-las ao público, Rui Simões acreditava no caráter didático do cinema. Ainda imerso na efervescência pós 25 de Abril, pretendia, com seu filme, invalidar a versão oficial do regime e convencer o espectador português sobre a necessidade de uma intervenção transformadora do mundo. Como o próprio cineasta admitiu: “de início, a euforia daqueles meses de Primavera e Verão não me deixavam ver nitidamente a realidade”.¹⁵

¹⁵ Trecho retirado de um texto promocional do filme de Rui Simões, escrito por Tiago Baptista (“folhas” da Cinemateca Portuguesa). Disponível em: http://www.aofa.pt/rimp/Folha_Promocao_Deus_Patria_Autoridade.pdf. Acesso em: 8/7/2015.

Entretanto, ao falar do passado histórico de Portugal e, principalmente, da opressão do povo português pelo salazarismo, o seu discurso apresentou uma certa ingenuidade nos diálogos e o simplismo político de todas as alusões tornaram a obra excessivamente demagógica. Talvez a visão do diretor estivesse ainda contaminada pela efervescência política da época (a Revolução dos Cravos havia ocorrido apenas dois antes do lançamento do filme) e não tivesse um distanciamento crítico dos fatos.

Em contrapartida, ao olhar esse passado de maneira criteriosa, valter hugo mãe propõe uma ressignificação. Sua proposta com o distanciamento é provocar no leitor uma reação ao reconhecer aquilo que ele não reconhece mais, de ver o que não vê, de estranhar coisas que, por força do hábito, se lhe afiguram (ou configuram) como familiares e, por isso, naturais e imutáveis, no caso, a opressão do regime sobre a população.

O romance expressa certo pessimismo em relação ao presente quando fala do cidadão português comum, que, condicionado pelas circunstâncias, vê-se incapaz de transformar a realidade, tornando-se ao mesmo tempo vítima e algoz da própria história.

Convém ressaltar que o estudo apresentado não pretendeu imprimir tais características como inerentes à produção dos autores analisados, nem abarcar a totalidade das obras, visto que isso não seria possível neste recorte. O estudo surgiu do levantamento de alguns questionamentos e se mostrou mais como uma possibilidade de leitura comparativa entre um romance e um documentário que, semelhantemente, questionam os preceitos de “Deus, Pátria e Família” instituídos pelo salazarismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Maria Leonor Pereira Oliveira. *Figurações da velhice nos romances Em Nome da Terra e a máquina de fazer espanhóis*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13771/1/Tese%20Leonor.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2015

COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*. 1. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983. (Artes Visuais.)

CUNHA, Paulo. Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português. In: *Revista Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, Coimbra: CEIS20, n. 3, 2003. Disponível em: http://www.academia.edu/2240762/Guerra_Colonial_e_Colonialismo_no_Cinema_Portugu%C3%AAs_2003. Acesso em: 8 jul. 2015

MÃE, valter hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARQUES, Carlos Manuel da Silva. *Deus, Pátria e Família na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de “o nosso reino” de valter hugo mãe*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Universidade Aberta, 2009. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1503/3/Deus,%20P%C3%A1tria%20e%20Fam%C3%ADlia%20>

na%20literatura%20da%20p%C3%B3s-modernidade.pdf.
Acesso em: 8 jul. 2015

MARTINS, Manuel Gonçalves. O Estado Novo e a Igreja Católica em Portugal (1933-1974). *IV Congresso Português de Sociologia: Passados Recentes. Futuros Próximos*, Coimbra, 2002. Disponível em: http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462e076ebe701_1.PDF. Acesso em: 8 jul. 2015

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS História, justiça e memória. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, 2011. Disponível em: <http://revis-taacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/467/392>. Acesso em: 8 jul. 2015.

SALAZAR, Antonio de Oliveira. *Discursos*. Disponível em: <http://www.oliveirasalazar.org>. Acesso em: 8 jul. 2015

SIMÕES, Rui. *Deus Pátria Autoridade*. Produção: Rui Simões. Roteiro: Rui Simões, Rui Paulo da Cruz. Lisboa: Instituto Português de Cinema; RTP, 1976. (103 min.), son., p/b, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2DprY6X3too>. Acesso em: 8 jul. 2015

SILVA, Ewerton Luiz Figueiredo Moura da. A educação como arma política no Estado Novo Português. *História e-História*, Campinas, 2010. Disponível em <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=98>. Acesso em: 8 jul. 2015

SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras*. Coordenação de Vanya Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Primeiros Passos.)

RAPOSO, Leila Cunha; RODRIGUES, Inara de Oliveira. Questões identitárias em *a máquina de fazer espanhóis*. IV Seminário de pesquisa e extensão em Letras, SEPEXLE, Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2012. Disponível em: http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art11_raposo_rodrigues.pdf. Acesso em: 8 jul. 2015

TORGAL, Luís Reis (coord.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-05-10

**REFLEXÕES SOBRE A REVISITAÇÃO DO PASSADO
A PARTIR DE DOIS ROMANCES
DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

Sheila Jacob¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126066

RESUMO: Este artigo propõe reflexões sobre a revisitação da história por meio da literatura a partir da leitura dos romances *A conjura* (1989) e *O vendedor de passados* (2004), ambos do escritor angolano José Eduardo Agualusa. Os dois livros nos permitem pensar sobre o assunto de maneira distinta: no primeiro, resgatam-se fatos e nomes históricos de Angola do final do século XIX, entrelaçando “ficção e realidade”, procedimento este adotado, na diegese do segundo romance convocado, pelo protagonista Félix Ventura.

ABSTRACT: This article proposes some reflections about the revision of history through literature in the novels *A conjura* (1989) and *O vendedor de passados* (2004), both from the Angolan writer José Eduardo Agualusa. Both books allow us to think about the subject in a different way: the first remember historical facts and names of Angola from the end of the 19th century, intertwining “fiction and reality”, a procedure adopted in the second novel by the protagonist Felix Ventura.

1 Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), desenvolvendo uma pesquisa sobre a literatura angolana do século XIX em diálogo com a contemporânea. E-mail: npc.sheila@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; História de Angola; José Eduardo Agualusa.

KEYWORDS: Fiction; History; José Eduardo Agualusa.

A história oficial, memória mutilada, é uma longa cerimônia de autoelogio dos mandachuvras do mundo. Seus refletores, que iluminam os topos, deixam a base na obscuridade. [...] Mas são eles, os negados, mentidos, escondidos protagonistas da realidade passada e presente, que encarnam o leque de outra realidade possível.
Eduardo Galeano (2013, p. 233)

A epígrafe que inicia esse artigo, retirada do livro *De pernas pro ar* (2013), do escritor uruguaio Eduardo Galeano, contém elementos importantes para as reflexões que pretendemos apresentar a seguir. A primeira delas parte da constatação de que toda e qualquer recuperação de um tempo histórico é importante e necessária, porém incompleta, “memória mutilada”, pois o passado só é alcançado por meio de um discurso marcado por escolhas, silenciamentos e interesses que convêm à sua apropriação no tempo presente. Essa é a ideia que guia *O vendedor de passados* (2004), um dos romances de José Eduardo Agualusa, que estabelece, como veremos, um fecundo diálogo com outras obras de um escritor que tem lançado mão da revisitação da história de seu país para construir instigantes e sedutoras obras de ficção. Este é o caso, por exemplo, do seu recém-lançado livro *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014), de *Estação das chuvas* (1994) e do seu primeiro ro-

mance, intitulado *A Conjura*, que data de 1989 e que será, por nós, convocado para a análise ora proposta.

Tal feito não é isolado, posto que o retorno a momentos marcantes da história de Angola é uma das fortes tendências das obras romanescas produzidas naquele país, como afirma a pesquisadora Rita Chaves em investigação sobre a formação do gênero literário em Angola. Como ela adverte,

diretamente associado aos movimentos da História e ao reino das relações sociais, essa forma [o gênero romanesco] pode acender debates que superarão, na complexidade de seus limites, os domínios puramente afeitos ao mundo das formas, o que amplia a possibilidade de maiores conhecimentos a respeito do contexto no qual ele surge. Pela literatura, pode-se então chegar aos caminhos comumente percorridos pela História, Sociologia, Antropologia e Geografia de um povo. (CHAVES, 1999, p. 22).

Como Walter Benjamin observa, a história oficial estabelece verdadeira empatia com os vencedores, beneficiando os dominadores na produção e transmissão de conhecimentos. Nas palavras do filósofo alemão, “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (2008, p. 225). Assim, segundo ele, caberia ao materialista histórico não continuar reproduzindo a cultura como um monumento de barbárie, mas sim “escovar a história a contrapelo”, como defende em uma passagem de seu “Sobre o conceito de História”.

Sendo assim, é importante não desconsiderar o trabalho de reconstituição da história de uma nação, de um povo ou de um acontecimento marcante, mas entendê-lo como parcial, pois além de se erguer sobre o apagamento de tantas outras vozes, “toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato” (2007, p. 93), conforme diz a crítica argentina Beatriz Sarlo. Assim, a construção/representação do passado é feita por meio da linguagem e, portanto, de uma mescla de ditos e não-ditos; escolhas e silêncios.

É importante, portanto, considerarmos que sempre algo fica por dizer, e José Eduardo Agualusa tem procurado, em muitas de suas obras, lembrar seus leitores disso. Para ilustrar tal afirmação, recuperamos, a seguir, os versos da música que, não à toa, dá o tom inicial de *O vendedor de passados* – cujo próprio título já sinaliza, de maneira sucinta e bem eficiente, para a ficionalização de uma história, seja ela pessoal ou coletiva:

*Nada passa, nada expira
O passado é
um rio que dorme
e a memória uma mentira
multiforme
[...]*

*Nada passa, nada expira
O passado é
um rio adormecido
parece morto, mal respira
acorda-o e saltará
num alarido.*

(2010, p. 4).

Essa é a letra da música da cantora brasileira Dora, a Cigarra, que durante semanas serve de “banda sonora do crepúsculo” (AGUALUSA, 2010, p. 3) para o albino Félix Ventura, personagem em torno do qual a trama se desenvolve. Tais versos continuarão servindo como uma espécie de trilha sonora da nossa própria leitura, pois, pela comercialização de passados fictícios para os vários personagens, veremos que a memória é uma “mentira multiforme” e que o passado, que parecia estar adormecido, pode irromper a qualquer momento, já que, citando Beatriz Sarlo mais uma vez, o “tempo próprio da lembrança é o presente” (2007, p. 10), aqui pensando tanto as lembranças individuais quanto as próprias construções coletivas de um tempo que se foi. Ele só faz sentido, e só produz sentido, no momento exato de sua rememoração.

O *vendedor de passados* nos é apresentado por uma osga que serve de narrador, “um pequeno deus noturno” (2010, p. 6) nascido e criado na casa em que se passam os principais acontecimentos encadeados no livro. Sua visão é, portanto, parcial e enclausurada, e é por meio dela que ficamos sabendo das relações entre Félix, um “homem que traficava memórias, que vendia passados secretamente” (2010, p. 16) a quem o título do livro faz referência, e outros personagens que procuram seus serviços: “toda uma classe, a nova burguesia”, formada por “empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado” a quem faltava um “bom passado” (p. 17), o qual deveria estar repleto de ancestrais ilustres. Para forjar dezenas de biografias, Félix possui um rico acervo: uma biblioteca com dezenas de arquivos, recortes de jornais e centenas de cas-

setes de vídeos, que continham “noticiários, acontecimentos políticos importantes” (p. 15), tudo o que podia ser útil algum dia para a sua profissão de inventor de biografias. Grande parte desse material foi herdada do pai adotivo, Fausto Bedito Ventura, que tinha trocado “um anel de prata por uma coleção encadernada de jornais angolanos do século XIX” (p. 168), fato interessante, uma vez que foi essa mesma geração da imprensa do final do século XIX a convocada em seu livro de estreia, como veremos a seguir.

“O passado costuma ser estável, está sempre lá, belo ou terrível, e lá ficará para sempre. (Eu **acreditava** nisto antes de conhecer Félix Ventura”. (2010, p. 59, grifo nosso). A percepção, da osga-narradora, da condição de efabulação da história, é a ideia-chave principal desse romance, que nos lembra, a todo momento, que a representação dos fatos se dá não em uma reprodução fiel da realidade, mas sim de forma distorcida, como faziam os espelhos que preenchiam as paredes da fictícia casa de Eva Miller, mãe inventada do estrangeiro José Buchmann. Segundo Félix Ventura, na residência dessa personagem encontravam-se “artefactos de feira popular, cristais perversos, concebidos com o propósito cruel de capturar e distorcer a imagem de quem quer que se atravessasse à sua frente” (2010, p. 45). “Capturar” e “distorcer” um fato ou uma trajetória pessoal são verbos que muito bem se aplicam quando refletimos acerca do discurso sobre o passado.

A invenção de uma história, a manipulação da memória coletiva e os usos políticos de recordações, com o objetivo de beneficiar certos grupos, são questões também levantadas no romance de Agualusa. Basta lembrar como os personagens

que ocupam altos cargos precisam inventar uma trajetória de vida gloriosa, que corresponda à altura dos seus cargos ocupados em Angola pós-independente. Há um Ministro – não nomeado – que, ironicamente, quer trocar o nome do liceu Mutu Ya Kivela por Salvador Correia, cujo parentesco foi inventado por Félix Ventura. “Vou mandar fazer uma estátua do meu avô para colocar à entrada do edifício” (2010, p. 121), disse muito satisfeito em clara ironia do escritor que, nesse momento, nos propõe uma inversão: ao invés de se trocarem os nomes dos militares e colonizadores portugueses por angolanos que resistiram à dominação e à violência colonial, o personagem propõe exatamente o oposto, orgulhoso pela nobreza, por ele assim considerada, da identidade recém-adquirida.

A própria origem pessoal do albino Félix Ventura é desconhecida: abandonado pela família, ele fora encontrado, ainda bebê, sobre o romance *A relíquia*, de Eça de Queirós, o qual constituiu seu primeiro berço – livro, aliás, do qual algumas edições apresentam a seguinte epígrafe: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. Tal frase poderia servir de mote para o próprio *O Vendedor de passados*, que também se tece no revezamento entre os fatos vistos da parede pela osga e os sonhos que este personagem-narrador tem. Ficção e realidade se articulam em diversas camadas ao longo desse texto e leva seus leitores a questionarem conceitos como “veracidade” e “fidelidade”.

Foi lançando mão do mesmo procedimento posto em prática por Félix Ventura, que, para cumprir seu objetivo, faz invenções “habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e fatos históricos” (2010, p. 139), que José Eduardo

Agualusa escreveu *A Conjura* (1989), seu romance de estreia. Por meio de um narrador que, apesar de estar em terceira pessoa, se anuncia desde o princípio como um “humilde autor desse relato” (2009, p. 11), esse texto nos leva para a velha cidade de São Paulo da Assunção de Luanda no período entre 1880 e 1911, tempo histórico em que alguns intelectuais da literatura e do jornalismo se revoltaram com a situação em que a colônia se encontrava.

Em *A Conjura*, nomes e fatos históricos desse tempo – como o Ultimato Inglês (1890) e o lançamento do emblemático conjunto *Voz de Angola Clamando no Deserto* (1901) – misturam-se com personagens e estórias ficcionais repletas de intrigas do cotidiano, encontros e desencontros amorosos, adultério, mentiras e casamentos feitos e desfeitos; enfim, um conjunto de acontecimentos “demais inverossímil para que não seja verdade” (2009, p. 51). O marco inicial do relato é o “esquecido ano de 1880” (p. 11), data em que chega a Luanda o barbeiro Jerônimo Caningui-li, moço negro e pequenino que foi de Benguela à capital, onde criou a Barbearia Fraternidade. O local logo se tornaria um “pequeno clube de ideias” (p. 12) onde se reuniriam estrangeiros e filhos da terra preocupados em debater política e em mudar os desmandos a que a colônia estava refém.

O papel das barbearias e dos bares como locais privilegiados de troca de informações e debate de ideias é recuperado por A. Borges de Melo, ao escrever sobre a história da imprensa angolana. Segundo ele, em um tempo em que ainda havia poucas publicações jornalísticas,

“ao lado dos bares, é de crer que também as barbearias (sobretudo em Luanda, Benguela, Catum-

bela e Moçãmedes), funcionassem como polos receptores e divulgadores noticiosos, representando fontes alternativas os viandantes regressos do interior da Colônia” (MELO, 1993, p. 59).

Ao lermos o romance de Agualusa e percebermos o papel da Barbearia Fraternidade, tal constatação se torna evidente quando voltamos ao passado de Angola por meio da ficção. Dentre os personagens frequentadores desse local estão alguns dos principais nomes do chamado “Movimento da Imprensa Livre Angolana”, que tomou corpo no final do século XIX e estava, como explica Salvato Trigo (1977, p. 34), “recheada de inúmeros vaticínios, que aponta(va)m serenamente para uma mudança radical que, à distância de uma centena de anos, viria, enfim, a concretizar-se”. Assim, vemos atuarem no palco da ficção, com roupas de personagens, figuras históricas como Carmo Ferreira, Cordeiro da Matta, Fontes Pereira, Pedro Saturnino de Souza e Antonio Urbano Monteiro de Castro, este último responsável pelo jornal *A Civilização da África Portuguesa*, considerado marco inaugural do movimento dos jornais independentes.

Trechos de artigos publicados em alguns desses veículos servem como epígrafe para alguns capítulos do livro, que deixa evidente o clima de descontentamento crescente na colônia devido à disparidade que havia entre o discurso colonial de salvação e a prática de descaso e exploração, como demonstra o seguinte trecho:

“Mas, como de costume, dos comboios passou-se a falar do progresso, com Severino a reclamar contra o abandono da colônia (o comboio não lhe

bastava) e a exigir a abertura de escolas para os filhos do país” (AGUALUSA, 2009, p. 62). Propondo a formação de um movimento para a independência de Angola, o personagem Severino de Souza, um dos acompanhados mais de perto pelo olhar afetivo do narrador, questiona:

Pois você tem orgulho em ter por tutor um país como Portugal? Que nada nos trouxe de bom, nada nos fez para o desenvolvimento de Angola! Que apenas nos assegura a miséria, o embrutecimento, a fome, a morte enfim? É o orgulho do boi pela canga que o traz cativo (AGUALUSA, 2009, p. 64).

Nesse tempo de descontentamento e tensões, lugares como Sanga, por exemplo, tornavam-se símbolos da resistência. O local era uma “espécie de quilombo cujo simples nome magoava o orgulho do império” (2009, p. 94) por ter servido como refúgio de antigos escravos, ambos fugidos a sobas mercenários e aventureiros unidos pelo “mesmo ódio amargurado aos comerciantes e plantadores de Benguela Velha e Novo Redondo, ao chicote e à palmatória, ao cheiro do incenso e à bandeira lusitana” (p. 95). Regiões como essa, que havia se transformado “na pátria de todos os perseguidos, de todos os ofendidos, de todos os humilhados” (p. 96), tornavam-se uma espécie de metonímia de uma Angola por construir. Nessa terra, o pequeno grupo de radicais que acompanhamos ao longo das páginas do romance reencontrava seus heróis nascidos naquela terra e enxergavam-nos como os responsáveis pela primeira guerra pela independência política da colônia.

Um dos principais personagens históricos, recuperados por meio dessa obra ficcional de Agualusa, e muito conhecido por quem estuda a trajetória da literatura angolana, especialmente em seu momento de consolidação, é o português Alfredo Troni. Além de ter fundado três jornais, o bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra foi o responsável pela novela considerada “precursora” da narrativa angolana, intitulada *Nga Muturi*, de 1882. Seu lançamento também é referido no romance: um exemplar do *Diário da Manhã* trazia em sua segunda página um folhetim com o título da novela:

É certo que ninguém desconhecia as inclinações literárias do advogado; mais do que isso, todos sabiam das suas intenções de escrever uma novela tendo como pano de fundo os costumes da terra, dessa terra que Trony adotara como sua. E porque com todos Trony havia privado de perto e de todos tinha recolhido informações e confidências, qualquer deles se sentia um pouco autor da obra, querendo ver em cada frase uma sua contribuição, em cada palavra o eco da própria voz. (AGUALUSA, 2009, p. 25).

Apesar de sua importância, ainda seria necessário, contudo, preparar um grande romance para retratar o mundo luandense, o que o texto do estrangeiro, por mais que tentasse, não havia conseguido. Segundo Severino, havia ficado apenas “à porta de quem somos. Não entrou dentro de nós” (AGUALUSA, 2009, p. 119). Junto ao inflamado jornalista Pedro da Paixão Franco, “tão novo ainda, mas já a defender ideias (Deus, que ideias!), a argumentar com os mais velhos,

a baçular vertiginosamente os raciocínios contrários” (p. 35), Severino e outros companheiros tramaram a conjura de que nos fala o título do livro, movidos por “idênticos sentimentos de amor à justiça e à mãe terra que os viu nascer” (p. 108). É interessante que a primeira reunião do grupo de radicais se dá sob a estátua de Pedro Alexandrino, ex-governador geral de Angola, responsável pela inauguração do prelo na então colônia em 13 de setembro de 1845, nove anos após o decreto oficial que criava um “boletim oficial” a ser publicado “debaixo da inspeção de cada governador geral” (MELO, 1993, p. 62).

No romance, o plano, preparado para aquele 16 de junho de 1911, é mal-sucedido por causa de uma traição ao movimento, e uma sequência de mortes misteriosas compõe o desfecho dessa trama. É uma reencenação da polêmica obra de Pedro da Paixão Franco chamada *História de uma traição*, publicada em dois volumes no mesmo ano de 1911 e bastante crítica a algumas famílias tradicionais angolanas. Seu lançamento teria sido a sentença de morte do autor, ocasionada, suspeita-se, por envenenamento – como, aliás, o romance também retrata. Inclusive, é em memória a este combativo jornalista que o livro é escrito – como lemos na dedicatória.

O que vemos, em *A Conjura*, é um clima bastante propenso ao debate de ideias políticas e à busca de um novo dia, no qual finalmente reinaria a igualdade, o Direito e a Liberdade – como afirma o poema de Lourenço do Carmo Ferreira usado como epígrafe do primeiro capítulo do romance. O plano traído não estaria totalmente silenciado: tal como nos ensinam os personagens Vavó Uála das Ingombotas, que crê que “os acontecimentos se amarrariam uns aos outros – uns puxando

aos outros – através do confuso turbilhão das noites e dos dias” (AGUALUSA, 2009, p. 11), e Severino, para quem “tudo está ligado a tudo e, portanto, mesmo os menores acontecimentos têm de alguma forma influência sobre o que quer que seja que venha depois deles” (p. 152), as ideias levantadas nesse momento e lançadas ao deserto dariam frutos décadas depois, no tão conhecido Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Jovens, como Viriato da Cruz, se autodenominavam “Novos Intelectuais” porque vieram, antes, os velhos intelectuais do século XIX, que, se não atingiram seus objetivos, semearam o terreno para que outros escritores o fizessem. E são essas figuras históricas que nos são apresentadas em roupagens de ficção no romance de José Eduardo Agualusa lançado cerca de cem anos depois.

A literatura de Agualusa nos lembra que os limites entre ficção e história nem sempre são claros, seja partindo dessa premissa como tema – como faz em *O vendedor de passados* –, seja ficcionalizando sobre um determinado período histórico de seu país – o que lemos em *A conjura*. É possível estabelecermos um diálogo entre ambas as obras porque, de certa forma, o autor se torna, no segundo, uma espécie de Félix Ventura, “vendendo”, a seus leitores, um passado que se torna invenção a partir da consulta de alguns fatos e acontecimentos registrados.

Apesar disso, e fazemos questão de ressaltar, consideramos que não se devem considerar desnecessárias quaisquer iniciativas de recuperação do passado. Tais esforços são imprescindíveis para povos e países que desejam conhecer suas histórias de acertos e também de erros, até para que estes não

voltem a ser cometidos. Como reforça Jeane Marie Gagnebin, a ficção nos tem mostrado que se faz necessário, portanto, “lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática da verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Tzvetan Todorov, em *Memória do mal, tentação do bem* (2002), reflete sobre os usos políticos da memória e do culto excessivo do passado, lembrando que “nem sempre o culto à memória serve às boas causas” (2002, p. 189), pois existe o grande risco de que a *sacralização* ou a *banalização* de um determinado episódio se sobreponham aos ensinamentos que dele poderíamos tirar. Então, podemos nos perguntar “por que, então, lembrar?”. Ou, mais ainda: por que lembrar por meio de uma obra literária?

Podemos pensar que, em 1989, ano de publicação de *A Conjura*, apesar de quatorze anos depois de oficialmente conquistada a independência, Angola se via imersa em guerra civil e ainda refém de situações de opressão, exploração e corrupção antes tão denunciadas pelos filhos do país, fazendo certas as palavras premonitórias do jovem personagem Carlos da Silva: “Não ficaremos pois independentes. A cerimônia que se fizer não será mais do que a mudança de papéis” (2009, p. 63). Ainda faltaria um tempo para que cessasse de escorrer o sangue dos filhos daquele país que havia recentemente conquistado sua autonomia política.

O sonho, expresso no romance por Carmo Ferreira, de que com o movimento “haveriam de conquistar o direito à dignidade, à liberdade e à paz” (2009, p. 163), estava – e, podemos dizer, ainda está – longe de ser alcançado. Sabemos

que, mesmo com o fim da guerra, em 2002, as contradições se perpetuaram. Como diz Eduardo Galeano no livro aqui já citado, “dentro de cada país se reproduz a injustiça que rege as relações entre os países, e vai-se abrindo mais e mais, ano após ano, a brecha entre os que têm tudo e os que nada têm” (2013, p. 29). Agualusa, em 1989, ao escrever *A Conjura*, já sabia que os sonhos daquela geração retratada no livro ainda não seriam realidade mesmo cerca de cem anos depois.

Em *O vendedor de passados*, é possível percebermos o eco dessa mesma constatação de que muito ainda teria que ser feito, mesmo que seja outro o tempo da narrativa – neste caso, o pós-guerra. Talvez por isso ele caminhe para o seu encerramento com a morte de Edmundo Barata dos Reis, um antigo militante nacionalista que não tem mais lugar em Angola nos dias de hoje e cuja aura de herói é questionada quando sabemos que foi capaz de torturar um bebê. Seu enterro nos leva a pensar na “traição” dos ideais de melhoria e no sepultamento das antigas esperanças, antes cantadas em versos de luta por poetas como António Jacinto que, em “O desafio”, ousou sonhar com um tempo “quando as buganvílias alegremente florirem”. Neste romance de Agualusa, os sonhos, agora já enterrados, deram lugar a denúncias, às quais “ninguém presta atenção”, como lemos na cena a seguir:

No quintal, no lugar onde Félix Ventura enterrou o corpo estreito de Edmundo Barata dos Reis, floresce agora a rubra glória de uma buganvília. Cresceu depressa. Cobre já uma boa parte do muro. Debruça-se sobre o passeio, lá fora, numa exaltação – ou numa denúncia – à qual ninguém presta atenção (AGUALUSA, 2010, p. 181).

Apesar de perceber essa triste realidade – que não é privilégio de Angola nem dos demais países africanos, como nós, brasileiros, bem sabemos – escritores como Eduardo Galeano nos lembram que não se pode deixar de sonhar. No trecho escolhido para epígrafe deste trabalho, vale destacar, para além de sua total cumplicidade com os “negados” e os “mentidos”, o fato de o escritor uruguaio identificar, nestes, as sementes de outra “realidade possível”. Essa sua preocupação com a transformação, a partir principalmente de novas relações, pautadas pelo afeto, se reflete, por exemplo, na imagem que encerra o romance *A Conjura*, escrito, como já dito, em um período de muito sofrimento. A força do amor presente no braço com que Alice envolve a cintura do barbeiro Jerônimo Caninguili no fim do texto, gesto repleto de “tanta ternura e tanta autoridade” (2009, p. 190), talvez seja a marca da possível caminhada em direção ao recomeço, sustentado com “a maior força do mundo” e apontado pela criação literária. Devemos, portanto, assim como Todorov sugere, ainda “acreditar que o homem merece continuar sendo o objetivo do homem” (TODOROV, 2002, p. 13). Citando Benjamin mais uma vez,

“o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (2008, p. 224-225)”. Ao lado da história, a criação literária também tem, de certa maneira, cumprido esse papel de tecer críticas em tempos tão difíceis, para que, mesmo que esmorecemos um pouco frente às denúncias, não deixemos de sonhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUALUSA, José Eduardo. *A Conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

_____. *O Vendedor de Passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano - Entre Intenções e Gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 233.

MELO, A. Borges de. *História da Imprensa de Angola*. Queimados (RJ): Semana Ilustrada, 1993.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.

TRIGO, Salvato. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-04-05

**AS INTERPRETAÇÕES HISTÓRICAS E RELIGIOSAS
NO MEDIEVALISMO ROMÂNTICO DE ALEXANDRE HERCULANO**

Leonardo Atayde Pereira¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126056

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo mostrar o diálogo existente entre a prosa ficcional e a historiográfica de Alexandre Herculano, tomando como exemplo a temática religiosa. Diante dessa problematização foram escolhidos alguns escritos produzidos pelo autor nas décadas de 1940 e 1950 do período oitocentista, como as *Cartas sobre a História de Portugal*, a narrativa ficcional “O Alcaide de Santarém” e trechos da “Introdução” da *História de Portugal*.

ABSTRACT: The present study aims to show the existing dialogue between fictional prose and historiographical of Alexandre Herculano, taking as an example the religious theme. Before that questioning were chosen some writings produced by the author in the decades of the nineteenth century spans 40 and 50 as *Cartas sobre a História de Portugal*, the fictional narrative “O Alcaide de Santarém” and excerpts from “Introduction” in the *História de Portugal*.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Idade Média; Historiografia; Alexandre Herculano; Religião.

KEYWORDS: Romanticism; Middle Ages; Alexandre Herculano; Historiography; Religion.

¹ Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade de São Paulo. Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição.

A Idade Média europeia, idealizada e interpretada como o período de formação das nacionalidades e local de gênese e formação dos valores morais e culturais dos povos europeus, passou a ser objeto de estudo e de referência, estética e histórica, para o movimento romântico. O período medieval, caracterizado e definido cronologicamente de formas diferentes pelos autores românticos, sem dúvida foi a maior projeção utópica criada pelo Romantismo.

Uma série de elementos medievais, como castelos, florestas e bosques, dividem espaços, em textos românticos ficcionais e históricos, com cavaleiros, reis, donzelas e seres fantásticos advindos diretamente do rico imaginário medieval, universo temático que ajudou o movimento romântico a formular suas bases estéticas e morais e, ainda, fundamentar historicamente suas reflexões e soluções para as problemáticas sociais, culturais e políticas do período oitocentista.

Alexandre Herculano, como liberal e romântico, absorveu e ajudou a propagar em Portugal a fascinação pela temática medieval. A atração que Herculano sentia pela Idade Média se confundia com a formação do autor como homem e intelectual comprometido com a estética romântica.

A temática medieval foi assunto tanto de sua prosa ficcional, dividida em novelas e romances históricos, quanto da sua prosa de caráter historiográfico. Essa preocupação em traduzir e interpretar este período do passado de Portugal fez com que a obra de Herculano gozasse de uma invariável unidade temática e dialogasse, constantemente, entre si. A Idade Média construída por Herculano servia como manancial estético e como fonte, direta e indireta,

para pensar as soluções dos problemas sociais, políticos e econômicos de Portugal.

Para Herculano, o período medieval português teve início com a independência de Portugal em relação ao território do reino de Leão, durante as guerras de Reconquista, e se estendeu até o advento de um modelo político centralizado, relacionado ao período do Renascimento e das Grandes Navegações, corte temporal que tem início no século XII e se estende até o século XVI.

Com o advento do Renascimento, tem início, para Herculano, a decadência da nação portuguesa, caracterizada por uma nociva centralização política, pelo desequilíbrio das forças sociais e pela corrupção dos costumes, elementos que teriam feito que a nação portuguesa se afastasse de sua “índole”, de sua configuração política, social e moral originária, presentes nas instituições medievais.

As “Cartas sobre a História de Portugal”, publicadas originalmente na *Revista universal lisbonense* em 1842, serviram de prévia temática para a *História de Portugal*, publicada em quatro volumes no período que vai de 1846 a 1853. Na mesma época, Herculano redigiu e publicou as primeiras versões de seus romances e novelas históricos, revelando a correspondência temática que amarra a sua prosa ficcional a seus escritos historiográficos.

Como historiador e ficcionista, o autor de *O Bobo* se propôs a romper com uma tradicional glorificação histórica das conquistas e descobrimentos portugueses e construir uma interpretação acerca do passado que colocaria a Idade Média como principal protagonista:

Nem descobrimentos, nem conquistas, nem comércios estabelecidos pelo privilégio da espada, nem o luxo e majestade de um império imenso, nos podem ensinar hoje a sabedoria social. Os instintos maravilhosos de uma nação que tende a constituir-se; as lutas dos diversos elementos políticos; as causas e efeitos do predomínio e abatimento das diferentes classes da sociedade; os vícios das instituições incompletas e incertas, que obrigaram não só nossos avós, mas toda a Europa, a deixar o progresso natural e lógico da civilização moderna para se lançar na imitação necessária, mas bastarda, da civilização antiga; a existência enfim intelectual, moral e material da idade-média é que pode dar proveitosas lições à sociedade presente, com a qual tem muitas a mui completas analogias. (HERCULANO, s/d, p. 140)

Diante dessas palavras, fica clara a intenção de traduzir o presente sob a ótica inspiradora do passado e de investigar a Idade Média portuguesa a partir de suas instituições e de sua existência “intelectual, moral e material”:

Dentre as instituições organizadoras da vida política e social da Idade Média portuguesa, estavam os “concelhos municipais”, que, na visão de Herculano, constituíram importantes “células” de discussão dos problemas locais e possuíam a capacidade de exercer uma força de “equilíbrio” político entre os setores sociais medievais portugueses. Para ele, esses “concelhos municipais” eram o maior exemplo da “liberdade” e da “diversidade” existente no período. Em sua interpretação

sobre o passado medieval português, as instituições, quando bem organizadas e em sintonia com a “índole” da nação, tinham a capacidade de sustentar todo o corpo social e promover o seu equilíbrio.

Dentro desse raciocínio, Herculano, nas *Cartas*, relaciona o sucesso da invasão dos árabes na Península Ibérica, no século VIII, à decadência moral e institucional dos visigodos. “Tanto que o império visigodo desabou em ruínas ao embate violento do entusiasmo e perícia militar dos árabes, e a política e civilização destes substituiu nas Espanhas a muito mais viciosa e incompleta civilização dos godos” (HERCULANO, s/d, p. 40).

Por conseguinte, o domínio árabe na Península também teria chegado ao fim quando o modelo de organização institucional da sociedade islâmica se esgotou e passou a refletir uma iminente decadência: “(...) as instituições e costumes de qualquer povo são a sua fisiologia, pela qual se lhe explica principalmente o curto ou o dilatado da vida” (HERCULANO, s/d, p. 40).

O período histórico em que os árabes governavam boa parte da Península Ibérica é visto, nas “Cartas”, como um período histórico marcado pelo “caos”, traduzido por um “misto confuso e monstruoso de todas as virtudes e de todas as atrocidades” (HERCULANO, 1999, p. 42). Esse “caos”, em parte, é explicado pelo avanço das disputas internas envolvendo os territórios de domínio árabe, mas, sobretudo, pela ausência da força moral exercida pelo cristianismo:

Entre os árabes, apesar da cultura intelectual, predominava a barbaria moral; as letras e as

ciências, levadas a um alto grau de esplendor, não suavizaram jamais os costumes ferozes dos maometanos, porque a civilização moral nunca existiu na terra senão por benefício do cristianismo. (...) a civilização dos árabes, assentando sobre a falsa base do Islamismo, brevemente envelheceu e tornou-se em corrupção de costumes, enfraquecendo e envilecendo os ânimos. O quadro moral da Espanha maometana no meado do século XII, que no livro intitulado Regimento de príncipes e capitães fez Ben Abdel-Vahed, é espantoso, e quanto ao estado político a situação dos árabes não era melhor. (HERCULANO, s/d, p. 42 e 44).

A problemática interpretação histórica de Herculano a respeito dos árabes que viveram na Península Ibérica e do Islamismo foi reforçada, anos mais tarde, em sua “Introdução” de *História de Portugal* e no conto “O Alcaide de Santarém”. Nesses dois exemplos da prosa herculaniana, escritos em menos de uma década desde a produção das “Cartas”, a religião cristã e o preconceito em relação ao Islamismo também serviram de elementos basilares para a sua montagem do palco histórico medieval ibérico.

A narrativa histórica “O Alcaide de Santarém” foi publicada, primeiramente, na revista “A Ilustração”, em 1845 e, posteriormente, fez parte da coletânea de contos históricos *Lendas e Narrativas*, de 1851. O conto retrata um episódio ocorrido com o califa de Córdoba, Abdu-r-rahman III, da dinastia dos Benu-Umeyyas, entre os anos de 949 a 961, durante o seu governo em Al-Andaluz.

O califa Abdu-r-rahman, em meio a disputas territoriais com os cristãos, foi alvo de uma tentativa de golpe envolvendo o seu filho Abdalá, preterido na sucessão do governo de Córdoba em prol do filho mais velho do califa, Al-hakem. Na narrativa, a traição de Abdalá foi descoberta com a ajuda de um misterioso faquir de nome Al-muulin, também conhecido como Al-ghafir, o triste. O faquir vivia no cemitério Al-tamarah e era visto pela população como uma mistura de profeta e santo.

A fama conquistada por Al-muulin foi resultado da particularidade de suas predições, sempre terríveis e perpassadas por uma atmosfera de mau agouro. Sua figura inspirava medo, terror e repulsa a todos aqueles que o conheciam, as palavras que profetizava eram capazes de silenciar a mais ruidosa multidão.

A santidade do faquir, numa leitura mais atenta do texto de Herculano, estava ligada ao pavor que ele transmitia à população muçulmana e não aos sentimentos de caridade e bondade que conseguia propagar com suas atitudes e profecias, aspecto que corrobora a visão preconceituosa de Herculano a respeito do Islamismo.

Sobre a caracterização de Al-muulin traçada por Herculano, ainda é pertinente destacar a presença de alguns elementos tipicamente românticos que podem ser facilmente notados em outras personagens do seu universo ficcional. O isolamento do faquir foi comungado, por exemplo, por Eurico, protagonista do Eurico, o presbítero e Vasco, protagonista do Monge de Cister.

O isolamento de Al-muulin, Eurico e Vasco, mesmo sendo ocasionados por motivos diferentes, têm como ponto de

convergência a ocorrência dum determinado acontecimento que causou uma ruptura na forma como essas personagens encaravam a vida até aquele momento. A partir desse evento paradigmático dentro da existência dessas “vítimas do destino”, toda a ação desempenhada por eles estaria condicionada à realização de um particular objetivo que limitasse ou extinguisse a tristeza e sofrimento sentidos até aquele momento.

Além da presença desse constante diálogo entre os escritos de nosso autor, o início da sombria história envolvendo o califa, seus dois filhos e o faquir está repleto de elementos que nos remetem à atmosfera do “medievalismo romântico” oitocentista europeu, dominada pelos escritos de Scott e Hugo.

Para o leitor que conhece as nuances do enredo do paradigmático romance histórico de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831, fica evidente o importante papel que o poder das profecias e dos presságios desempenha na narrativa do escritor francês, como a presença dum iminente destino trágico que aguarda os protagonistas.

Em sintonia com Hugo e com toda uma tradição gótica ou “negra” captada pela literatura romântica, Herculano preencheu sua narrativa com inúmeras descrições de ambientes e locais que nos revelam a presença desses presságios e sinais de mau agouro, elementos típicos de uma construção romanizada do período medieval.

Este recurso estético pode ser notado na descrição de Herculano do palácio Merwan e dos ambientes ao seu redor. A construção imponente, morada dos primeiros califas e de Abdalá, símbolo do poder político e do controle religioso, moral e ético exercido pelos muçulmanos do período, remete

às descrições da catedral de Notre-Dame traçadas por Hugo em seu romance.

Em seu romance, Victor Hugo faz uma recriação da catedral de Notre-Dame que enfatiza o lado aterrorizante e sombrio de seus elementos arquitetônicos e consegue, através desse recurso estético, criar uma sintonia com as personagens que habitam Notre-Dame, Claude Frollo e Quasímodo. Esse recurso revela nuances de suas personalidades e desejos e profetiza um trágico destino para ambos.

Assim como o autor francês, Herculano tem a intenção de transmitir, em sua caracterização da construção medieval, o trágico destino que aguardava Abdu-r-rahman e seus descendentes, protagonistas de um poder político decadente e assentado em equivocadas bases morais, éticas e, evidentemente, religiosas:

O palácio Merwan, junto dos muros de Córdoba, distingue-se à claridade duvidosa da noite pelas suas formas maciças e retangulares, e a sua cortisnada, bafo dos séculos que entristece e santifica os monumentos, contrasta com a das cúpulas aéreas e douradas dos edifícios. (...). Como Azarat e como Córdoba, calado e aparentemente tranquilo, o palácio Merwan, a antiga morada dos primeiros califas, suscita ideias sinistras, enquanto o aspecto da cidade e da vila imperial unicamente inspiram um sentimento de quietação e paz. (...) o clarão avermelhado que ressumbra da mais alta das raras frestas abertas na face exterior da sua torre albarrã, a maior de todas as que o cercam, a que atalaia a campanha. Aquela luz,

no ponto mais elevado do grande e escuro vulto da torre, é como um olho de demônio, que contempla colérico a paz profunda do império e que espera ansioso o dia em que renasçam as lutas e as devastações de que por mais de dois séculos fora teatro o solo ensanguentado da Espanha. (HERCULANO, 1959, p. 51)

Como faquir e profeta, Al-muulin se apresenta ao califa para anunciar a traição de Abdalá e do cúmplice Al-barr. Após ser apresentado a uma série de cartas que revelavam a inegável participação de Abdalá na revolução, o califa se convence da traição do filho. As cartas, além de mostrarem a aliança entre o filho mais novo do califa e os rebeldes das fronteiras do oriente, os Benu-Hafsun, também mostravam uma série de correspondências trocadas entre ele e Ummeyya-ibn-Ishak, antigo alcaide de Santarém e inimigo declarado do califa.

Com a prova da irrefutável deslealdade de Abdalá, o califa ordena que seu filho caçula seja morto. Após o cumprimento de sua ordem, Abdu-r-rahman cai numa profunda melancolia que o isola de todos e o faz abandonar o governo aos cuidados do filho mais velho, Al-hakem.

Al-muulin, o engenhoso faquir que fora o responsável por ter denunciado o complô contra o califa, passa a morar no palácio de Azarat e a exercer uma grande influência e domínio moral junto a Abdu-r-rahman:

Abdu-r-rahman parecia inteiramente dominado pelo rude faquir, e, ao vê-lo, qualquer um poderia ler no rosto do velho príncipe os sentimentos

opostos do terror e do afeto, como se metade da sua alma o arrastasse irresistivelmente para aquele homem, e a outra metade o repelisse com repugnância invencível. (...). Sentindo avizinhar a morte, Abdu-r-rahman tinha sempre diante dos olhos que esse faquir era como o anjo que devia conduzi-lo pelos caminhos da salvação até o trono de Deus. (HERCULANO, 1959, p. 61)

Para Abdu-r-rahman, o faquir, apesar de ser muitas vezes irônico e portador dum sorriso enigmático e diabólico, era visto como um predestinado, um homem santo que deveria ser ouvido e obedecido em suas mensagens vindas dos céus, mesmo que fossem cobertas de amargor e sofrimento.

Com o passar dos anos o califa vai, lentamente, perdendo a sua vitalidade e vê, cada vez com mais nitidez, a aproximação da morte. Abdu-r-rahman, numa tentativa de apaziguar suas últimas horas de sofrimento procura uma inexistente palavra de conforto do faquir.

Al-muulin se alegra com o sofrimento do califa e no clímax da narrativa revela toda a trama de sua vingança, incluindo a sua verdadeira identidade, Umeyya-ibn-Ishak, alcaide de Santa-rém. Toda a privação que passara no cemitério e todo o tempo que passara ao lado do seu inimigo fora para vingar a morte do seu irmão, Mohammed-ibn-Ishak, antigo vizir do califa, que fora sentenciado injustamente à morte pelo seu antigo senhor. O enfraquecido e outrora poderoso califa de Al-Andaluz termina morrendo diante de seu falso profeta.

Abdu-r-rahman fora enganado pelo vingativo Umeyya-ibn-Ishak. Tudo em que mais acreditava, como a lealdade filial,

o poder benemérito proporcionado pela fé religiosa e a caridade despreziosa dos seus súditos, revelaram-se frágeis ilusões. Contudo, será que o califa foi também enganado dentro de sua crença no Islão? Para Herculano, parece que sim.

Na “Introdução” da *História de Portugal*, Herculano faz um amplo panorama do domínio árabe na Península e pontua como característica central desse período um grande esplendor material e cultural conduzido por uma incansável disposição guerreira. Porém, a presença muçulmana foi marcada por uma confusa rede de traições e por uma falta de unidade social entre as populações muçulmanas e moçárabes.

Para Herculano um dos motivos desse “caos” histórico, como já havia pontuado nas “Cartas”, foi a propagação dos princípios da religião islâmica, ideia que serviu de inspiração para nortear alguns caminhos interpretativos que seguirá para compreender a dinâmica histórica do domínio árabe na Península em dois séculos de conquista, como exemplificado neste trecho da *História de Portugal*:

O leitor tem seguido conosco a série de revoluções de que a Espanha foi vítima desde a conquista árabe. A fraqueza e falta de harmonia nas instituições políticas, estribadas apenas nas doutrinas falsas ou incompletas do Corão, a diversidade de raças unidas só pelo vínculo moral de uma crença comum e o despotismo ilimitado do supremo poder eram as causas principais dessa febre violenta que trazia o corpo social em agitação perpétua, a qual, se a observarmos atentamente, chega a produzir no espírito uma espécie de vertigem. Não temos visto no decurso de dois

séculos passar diante dos olhos senão levantamentos, batalhas, desmembrações, que sucedem rapidamente umas às outras. A civilização não alcança opor barreiras à desordem, que se renova, transforma-se, multiplica-se, toma todos os aspectos, busca todos os pretextos. O quadro que nos oferece a Espanha repete-se em África, na Ásia, onde quer que os sectários do Profeta levaram a fé muçulmana e a organização que em tal crença se fundava. Era ela, pois, a causa do mal. Ao passo que no Ocidente o cristianismo ia lançando as bases da paz e da ordem entre os povos semibárbaros e ferozes que adoravam o Deus do Calvário, as gentes maometanas do Oriente, incomparavelmente mais civilizadas, caminhavam para a dissolução e para a barbaria à sombra do estandarte ensanguentado do islamismo. Contraste singular, na verdade; prova sublime, posto que dolorosa, da origem pura e divina da crença cristã e da vaidade e mentira destoutra, que pelo fanatismo soubera fazer conquistadores, mas que se mostrou sempre inábil para constituir sociedades regulares e duradouras. (HERCULANO, 2007, p. 117-118)

Nesse excerto fica clara a relação que Herculano estabelecia entre o Islamismo e os inúmeros conflitos vivenciados pelos muçulmanos na Península. Para o autor das *Lendas e Narrativas*, a religião de Maomé era a “causa do mal” que eclipsava toda cultura árabe e toda tentativa de organização política e social. Parece que, para Herculano, a grande tragédia da vida do califa Abdu-r-rahman no “Alcaide de Santarem”

não foi a traição e execução do seu filho Abdalá, mas a dedicação sem sentido à causa do Islão.

Com a análise do conto “O Alcaide de Santarem” à luz das “Cartas” e da “Introdução” da *História de Portugal*, podemos notar a irrefutável unidade da obra herculaniana e a necessidade da leitura em paralelo da sua prosa, ficcional e historiográfica, para a compreensão dos seus objetivos interpretativos acerca do passado da Península Ibérica.

Na “Introdução” da *História de Portugal*, encontramos a história do reinado de Abdu-r-rahman e os eventos históricos que, cronologicamente, dentro da produção de Herculano, já haviam sido registrados e interpretados no conto “O Alcaide de Santarém”.

Nesse outro momento de retomada histórica do governo do califa, além de relatar a aliança do alcaide de Santarém com o rei de Leão e a tentativa de revolução de Abdalá, chamado aqui de Abdullah, Herculano enfatiza a grandeza do reinado de Abdu-r-rahman:

A corte esplêndida de Córdova era frequentada pelos homens mais célebres nas ciências e nas letras que possuía o islamismo, e a fama das grandezas e poder do califa obrigava os mais poderosos príncipes da Europa a enviarem-lhe embaixadas e a proporem-lhe alianças. (...). Apesar, porém, de tantos favores da fortuna, diz-se que o califa deixara anotar numa espécie de diário, em que ia apontando os sucessos da sua vida, que nos cinquenta anos em que reinara amado dos súbditos, temido dos inimigos, acatado por todos e saciado de deleites,

apenas gozara catorze dias de ventura estre-me. (HERCULANO, 2007, p. 121)

Assim como no conto, o califa Abdu-r-raham mesmo sendo porta-voz do alcance cultural e poder militar presentes no domínio árabe na Península Ibérica nunca conheceu o contínuo conforto e eterna ventura proporcionados, de acordo com a lógica histórica de Herculano, pela “verdadeira fé”.

Podemos notar, após uma breve análise de alguns exemplos da prosa historiográfica e do conto “O Alcaide de Santa-rém”, que as interpretações acerca do passado e as tentativas de compreensão sobre os funcionamentos do processo histórico dentro da Península Ibérica feitas por Alexandre Herculano ao longo dos oitocentos possuem uma indissociável unidade temática.

Dessa forma, para uma maior apreensão e entendimento dos grandes temas que percorrem a obra do autor de *Eurico, o presbítero*, como a importância do cristianismo como elemento civilizador ao longo da história ibérica e a relevância do estudo da Idade Média perante outros momentos do passado português, devemos buscar não apenas o diálogo que Herculano travou com a produção literária e historiográfica europeia mais influente do período, exemplificada por Victor Hugo, Walter Scott e Augustin Thierry, mas também devemos nos mostrar atentos à maneira como o autor português construiu uma unidade temática dentro de sua prosa e quais soluções encontrou para o complexo diálogo entre ficção e história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATROGA, Fernando. *Alexandre Herculano e o Historicismo romântico*. In: CATROGA, Fernando; MENDES, José Maria Amado; TORRALBA, Luís Reis. *História da História em Portugal (séculos XIX – XX)*. Vol. I. Coimbra: Temas e Debates Atividades Editoriais, 1998.

HERCULANO, Alexandre. *Cartas sobre a História de Portugal*. 1ª edição de 1842. In: HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos – Tomo V – Controvérsias e Estudos Históricos (Tomo II)*. 5ª edição. Portugal: Livraria Bertrand, s/d.

_____. Introdução. 1ª edição de 1846. In: HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal – Desde o começo da Monarquia até o fim do Reinado de Afonso III (Volume I)*. Lisboa: Editora Bertrand, 2007.

_____. O Alcaide de Santarém. In: HERCULANO, Alexandre. *Histórias Heroicas*. São Paulo: Editora Cultrix, 1959.

_____. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-05-20




DIÁRIO ACADÊMICO

DESCRITIVO DE UMA JORNADA

Carlos Gontijo Rosa

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.132770

 escrever um trabalho acadêmico é navegar, à deriva. Solitário e mitificado como Pi, Odisseu abraçado às tábuas desconjuntadas por Poseidon vagando no espaço entre os braços de Calíope e Penélope. Há orientadores-faróis que te direcionam e há bolsas-correntes de ar que te levam a um caminho ou outro. E há o vazio da escrita, o horizonte da página em branco, como a linha azul-azul entre céu e mar. Falta-lhe a perspectiva, faltam-nos as palavras. Mas há a viagem – e o que há nela.

Mas a metáfora por aqui se encerra, uma vez que a aridez da forma acadêmica – crítica, erudita, elaborada, enigmática – se impôs sobre minha escrita, e ora flui mais naturalmente pelos meus dedos até o computador. Mesmo trabalhando há anos em diálogo direto com a Mitologia Grega, minha escrita não alcança as metáforas bem-feitas. Às vezes, há realmente esta vontade de falar mais como os autores que estudo e menos sobre eles, mas sigo o conselho uma vez dado a um colega: “senta no canto e espera passar!”

Por fim, não trago mais do que minha história de como escrevi a Tese *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*, que foi defendida no dia 05 de abril de 2017. Ou talvez de como cheguei a ela. Eventualmente, este será

o fim do caminho, que começou numa abandonada Licenciatura em Artes Cênicas em Ouro Preto, passando por um longo Bacharelado em Artes Cênicas na UNICAMP, emendado a um Mestrado em Teoria Literária. Daí a descoberta de Antônio José da Silva e sua dramaturgia. Eventualmente este não será o fim do caminho...

Foram cinco anos e oito meses desde a decisão de prestar a prova do Doutorado em um Programa no qual apenas conhecia o autor objeto do meu Mestrado. Mas a prática em teoria e análise de textos desenvolvida na UNICAMP surtiu efeito e fui galardoado com a possibilidade de cursar o Doutorado em Literatura Portuguesa. Era um grande desafio, pois, além de estudar meu objeto de pesquisa, precisava ser capaz de lidar com o universo de referências da Literatura Portuguesa. Um conselho não me saiu da cabeça durante todos estes anos, dado pelo Prof. Francisco Maciel Silveira: “você será doutor em Literatura Portuguesa, não em Antônio José da Silva. Seja doutor em *toda* a Literatura Portuguesa”. Tentei segui-lo ferrenhamente. Ainda tento.

A metáfora do início do texto, embora não tão elegante quanto a de um Antônio – Vieira, Ferreira ou José da Silva –, serve a um propósito, pois minha Tese foi toda escrita em viagens – e algumas aventuras. Minha matrícula foi feita quando eu já estava há alguns dias no Timor-Leste, onde fui ministrar aulas de Língua Portuguesa na Universidade Nacional. Um amigo me mandava os “prints” das telas que deveriam ser preenchidas por e-mail, eu respondia e ele completava o formulário para mim. A internet do hotel não era suficiente para carregar a página da USP.

Mesmo estando em vias de entrar no Doutorado na USP, decidi realizar esta viagem e desenvolver minha pesquisa concomitantemente. Uma amiga, como uma Nausícaa que incita Odisseu a contar sua jornada, me faz lembrar e reviver esse meu caminho “torto”, que se desvia até o Sudeste Asiático, faz escala na Europa e volta ao Brasil. Um caminho reto, direto e objetivo em nossa formação é tão difícil quanto qualquer outro. Entretanto, quão mais ricas não são as possibilidades de elaborar diálogos entre áreas, quando o caminho é labiríntico. De uma forma ou de outra, Odisseu retorna a Ítaca, mas qual dos caminhos lhe oferecem mais histórias, mais conhecimento do mundo e de si, mais conhecimento do outro?

No Timor, pelo contato com os alunos, comecei a me indagar mais acerca das questões de leitura propriamente do que, mais especificamente, acerca de uma leitura aprofundada, demasiado hermética, dos textos.¹ Como um leitor entende um texto? Como explicar para uma população faminta que apetitivo é algo que se come para abrir o apetite? Esse pontapé inicial chegaria à pergunta basilar do último ano de escrita da Tese: como explicar a um leitor contemporâneo, impregnado do pensamento romântico-positivista, um texto escrito em outros moldes, próximos, mas diferentes?

Academicamente, enquanto pesquisador, o Timor não possibilitou muitos espaços e material bibliográfico para investigação. De todo modo, eu voltei de lá outro: outro professor, outra pessoa! Entretanto, acima de tudo, eu havia ido para lá também porque precisava do trabalho e do salário. Uma vez

¹ Não pretendo e nem poderia expressar melhor o sentimento que me impregna acerca do Timor e dos alunos do que foi expresso pela Profa. Dra. Patricia Trindade Nakagome, no Diário Acadêmico da Revista Criola n. 14 (2014).

que deixaram de me pagar, busquei outras alternativas. Foi aí que um Zéfiro redirecionou meu trabalho e, com apenas seis meses enquanto aluno doutorando, fui para Portugal, ser investigador com uma Bolsa de Investigação para Estrangeiros da Fundação Calouste Gulbenkian.

O tempo no Centro de Estudos de Teatro, na Universidade de Lisboa, seguramente, foi o período mais produtivo do meu trabalho. Eu estava em Portugal! Eu tinha a Biblioteca Nacional! Eu assisti às peças do autor que eu estudava e que não eram montadas profissionalmente no Brasil há gerações! E meu projeto não fazia o menor sentido para os portugueses.

Enquanto ideia inicial – que persiste, sempre, como vontade conciliadora entre Teatro e Literatura –, minha vontade de estabelecer o diálogo entre estas duas áreas não mobilizaria nenhuma grande força em Portugal, pois não constitui nenhuma novidade, haja vista que o CET faz parte da Faculdade de Letras, mas, entre outras inúmeras atividades, mantém uma base de dados de peças teatrais apresentadas em Portugal. Ou seja, lá, no Velho Continente, estas áreas de conhecimento nunca ficaram apartadas, como são no Brasil, enquanto pesquisa. Vendo isto, observei atentamente como eles estudavam, perguntei, acompanhei pesquisas e aulas, a fim de entender sua forma de entendimento, com o objetivo de não ficar mais “em cima do muro” entre a Literatura e o Teatro. Não há muro!

Sempre havia me deparado com muros. Quando discordava ou ajustava conceitos dos colegas em discussões na Graduação. Quando lecionei, por um ano, em Porto Alegre. Quando “mudei de área” e fui para a Teoria Literária no Mestrado. Sempre que montava alguma peça, eu era o teórico

“cabeção”. Sempre que participava de congressos ou aulas de Literatura, eu era “o menino do teatro” e nunca passei sem a pergunta: “como isso é montado?”

Sabendo, agora, que não havia muro, voltei ao Brasil. Meu texto, 200 páginas ainda “teóricas”, buscava explorar a construção de personagens mitológicas nas peças de Antônio José. Elas encerravam o muito que havia achado nas bibliotecas e nos centros de documentação portugueses, textos clássicos visitados sob a óptica dos textos de Antônio José. Um trabalho quase taxonômico, que foi muito gentilmente avaliado pela minha banca de Qualificação. Esta, mais um marco, mais uma Melinde camoniana posta no meu caminho.

Antes de qualificar-me (*sic*), porém, mais uma “experiência antropológica” me fez novamente voltar o olhar para a leitura e para como as pessoas leem textos dramáticos antigos – ou textos antigos, ou textos dramáticos – hoje em dia. Fui, a convite de uma amiga, ministrar aulas de Literatura Dramática na Universidade Federal do Tocantins durante as minhas “férias”. Como o calendário das federais estava descompassado por causa das (inúmeras) greves recentes, estive lá não para disciplinas de férias, mas para regulares.

Aí, percebi que a realidade universitária não é díspar apenas entre países, mas também dentro do nosso próprio território. Não trato de uma questão qualitativa do Ensino Superior Brasileiro, mas de deficiências de formação de base – que, como bem sabemos (na teoria, ao menos), podem ser de ordem meramente educacional, mas também de condições de vida, alimentação, dentre outros. De concreto, apenas trouxe comigo a necessidade de ensinar as pessoas a

ler e a se aproximar de um texto sem um estranhamento a cada página. E mais: que eu não preciso falar a quem já sabe, ou seja, como educador, eu deveria reaprender a falar acerca do texto dramático no sentido de conduzir quem quer que seja por sua leitura.

Mas o meu projeto não era exatamente sobre isso, portanto, como conciliar interesses novos e antigos? Na Qualificação e nos meses que a sucederam, conversei quase monoticamente sobre isso com quem quer que passasse pela minha frente.

Voltando ao projeto de Doutorado, entre os sempre muitos apontamentos feitos na Qualificação, o Prof. João Roberto, de quem eu seria estagiário em semestres posteriores e que acompanharia de perto meu crescimento a partir dali, “avisou-me” que o meu projeto não era um projeto de Doutorado, mas um projeto de vida. Acedi e tornei-me menos megalomaniaco. Isso me permitiu, quando consegui organizar tudo aquilo que fervilhava em minha mente, ter espaço para esta nova viagem, que se insinuava ainda muito sutilmente.

Se minha orientadora já havia me alertado diversas vezes, em variadas ocasiões, da impossibilidade de realização do intento original da Tese? Sim. Mas a desobediência argumentada é uma prática que desenvolvi durante minha vida acadêmica e ela, com sua experiência, sabia que eu reconheceria a derrota em algum momento.

O período depois da Qualificação foi o mais difícil academicamente. Ao se estudar um teatro europeu “menor”, ou seja, que se localiza distante em termos geográficos, temporais e de relevância consagrada, como empreender o “sal-

to” qualitativo entre a mera pesquisa informativa e ler algo “novo” naqueles textos? Neste sentido, a internet e a reserva técnica da bolsa FAPESP foram importantes, pois me permitiram acesso a diversos materiais. Entretanto, e aprendi isso de um baque, a pesquisa *in loco* ainda é aquela que nos revela mais coisas.

Portanto, depois de alguns meses não encontrando um direcionamento à pesquisa que respondesse aos meus anseios de pesquisador e ao que eu acreditava ser o caminho a seguir, desta vez Bóreas me direciona a Madri, mais especificamente à Universidad Complutense de Madrid, onde, pelas mãos do Prof. Javier Huerta Calvo, meu Dédalo literário, foi-me apresentado um novo mundo, baseado em um conceito antigo para mim, com o qual tive contato no primeiro ano de Graduação na UNICAMP com o falecido Prof. Rubinho: a *carnavalização* bakhtiniana.

Foi como se apenas a frente do palco, até agora, estivesse iluminada, numa luz especialmente recortada a fim de pensarmos que aquilo é o mundo a ser apresentado. Entretanto, quando se abre a luz geral, ela se esparrama por lugares até agora não imaginados. Não vejo apenas o fundo do palco, mas as coxias, a gambiarra, as roldanas, ou seja, todo o mecanismo dissecado por Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, aplicado ao Teatro! E, mais especificamente, à literatura dramática do Século de Ouro espanhol, primo-irmão da dramaturgia de Antônio José da Silva.

Aquilo, portanto, que eram para ser quatro meses de uma viagem prazerosa, com a finalidade apenas de escrever mais

algumas páginas acerca de cada peça – afinal, 200 páginas já é muito! –, tornou-se uma verdadeira cruzada para conseguir angariar a maior quantidade possível de material para trazer ao Brasil. O que eu conheci da Espanha? As paredes da Biblioteca Nacional e das bibliotecas da UCM.

Até aquele momento, ainda não havia um Doutorado, ou o que eu entendia por isso. Havia análises, mais ou menos interessantes, de aspectos da dramaturgia de Antônio José, mas não algo que eu pudesse chamar de “novo”. Trazer aquela teoria para o Brasil, apresentá-la ao meio acadêmico brasileiro, em português, seria já uma grande conquista, digna dos financiamentos até agora angariados. Entretanto, houve um problema: se nas mais antigas das cinco peças que eu estudava, a teoria se encaixava quase como uma luva, nas mais recentes, havia um descompasso entre teoria e texto. A teoria preconizava que todas as falas presentes na peça deveriam ser regidas por ao menos uma das oito funções dramáticas lá discriminadas.

Então, quinze ou vinte dias antes de voltar ao Brasil, e pensando que talvez tudo aquilo estudado com tanta pressa e afinho pudesse ser um desperdício de tempo, dinheiro e esforço, numa segunda-feira à tarde, eis que Athena (ou Melpômene, ou Talía, ou ainda uma Tágide dadivosa) desvela meu olhar e meu entendimento... Todas aquelas falas soltas, sem função ou porquê claro dentro da estrutura teórica, magicamente se juntaram num todo com sentido! Mas um sentido diverso das demais categorias, *alheio* a elas, mas unos em si.

Assim, com nome em espanhol e tudo, numa tarde qualquer de uma segunda-feira preguiçosa, numa biblioteca silen-

ciosa em meio à *siesta*, eu só queria saltar, gritar e virar uma estrela, pois o meu Doutorado (aquilo que eu sabia que era um Doutorado) veio a mim!

Imediatamente, marquei uma reunião com meu supervisor espanhol, que prontamente me recebeu uma semana depois e, embora ele não tenha gostado nada do nome dado, o complemento à teoria, esta nova função agregada às oito preexistentes, lhe fazia sentido! E como ele, falante de espanhol, não teve sugestão melhor, temos agora uma função *ajena* agregada ao rol de funções dramáticas presentes nos textos escritos neste período na Península Ibérica. Eu acho até que pode ser aplicada a outras dramaturgias, mas ainda não testei.

Passei a última semana desesperado atrás de bibliografia que comprovasse e, mais que isso, não desqualificasse o meu pensamento. E a Biblioteca Nacional ia fechar na Semana Santa! Claro, estava na Espanha, onde até xingamento é religioso: *hostia*. Então, no sábado anterior à festa divinal, eram 14h10, o bibliotecário arrancando *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* da minha mão e eu, desesperado porque não havia encontrado aquele livro em nenhum sebo eletrônico ou físico, terminando de copiar a última citação que não pude colocar na Tese porque ela estava muito longa. De revanche, para não ser em vão, a cito a vocês:

Los convencionalismos escénicos eran aceptados como parte del efecto ilusionista, y las intrigas secundarias y otros episodios más o menos extemporáneos eran parte de esta seductora ficción vital, inconexos pero a la vez reducibles a

cierta unidad por virtud de la asociación temática.
(MARÍN, 1958, p. 177).

Se este “livro” tivesse sido publicado em 1960, eu poderia tirar cópias disso². Um tempo depois, ainda em 2015, encontrei um exemplar em um site. Paguei o que foi pedido e o livro veio sem as páginas que eram relevantes para a minha Tese, em que o autor descreve teoricamente os tipos de intriga secundária. Depois de infernizar a vida do livreiro que me vendeu o livro, uma amiga que, na altura, estava na Espanha, foi impelida a oferecer-se a ir à BNE e tirar fotos das páginas.

Voltando ao Brasil, antes de me acalmar e escrever a Tese, passei ainda por uma última prova: explicar (numa apresentação oral de mais de uma hora) a teoria que havia aprendido e a parte que havia desenvolvido para três especialistas em Antônio José da Silva. Isso porque, quando minha orientadora leu meu relatório em português, recebi por email as seguintes palavras:

Passei o dia lendo e refletindo acerca de seu texto. Eu aguardava ansiosamente pela leitura do texto tendo em vista tudo que conversamos ao longo destes meses. Mas devo confessar, a leitura não foi fácil. O texto não flui. Fiquei pensando por quê. Aventurei algumas hipóteses: será que você compreende a teoria em espanhol, mas quando passa para o Português, você se embanana todo? Será que os quatro meses de espanhol tornaram difícil expressar-se em vernáculo? [...] Será que a teoria trabalhada não

² Como pertencente ao acervo da Sala Cervantes, o livro precisava de uma autorização especial para ser fotocopiado. Como o descobri de última hora, não houve tempo de conseguir a autorização.

convence a orientadora? Será um pouco de tudo ou de algumas das hipóteses? Não sei. Reflita acerca da questão.

Desta vez, com certeza, foi Talía. A musa da máscara cômica fez valer a teoria da *carnevalização* e tudo o que ela pôde em uma análise acurada dos elementos cômicos de um texto. Convencidos, fui autorizado a seguir.

A partir daí, em nada a minha viagem difere da dos estudantes que, depois de muitas aventuras reais ou imaginárias, são obrigados a, num primeiro dia de aula, escrever uma redação com o tema: “como foram as minhas férias”. E 491 páginas fluíram não tão fluidamente da minha humilde pena. O resultado, seguramente influenciado por Fortuna, foi positivo e, no dia 05 de abril de 2017 (dia do Festival da Boa Sorte na Roma Antiga), tornei-me doutor.

A emoção foi grande, a piada foi feita e, agora, outras aventuras me esperam. Feito professor doutor, aventurei-me desta vez em águas não tão profundas, mas igualmente turbulentas. Sou professor do Ensino Fundamental II e do Ensino Médio. Que Quíron me ajude!

Submissão: 2017-05-21

Aceite: 2017-05-21

 **ENTREVISTAS**

ENTREVISTA COM O GRUPO TEATRAL *ALCOLU É AQUI*

*Cláudia Rocha da Silva*¹
*Rosana Baú Rabello*²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.132172



Identidade visual (Edson Ikê)

O grupo teatral *Alcolu é aqui* foi constituído no início de 2016, na Vila Formosa, zona leste da capital de São Paulo, tendo como proposta a criação de um projeto que abordasse o racismo, com foco no genocídio da população negra. Utilizaram o teatro, a performance e a internet como potencializadores dessa discussão.

Sensíveis à problemática da violência racial que atinge, especialmente, os jovens, e pensando em como contribuir

1 Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutoranda dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Usp. Mestre em educação e Contemporaneidade (PPGEduc/UNEB). E-mail: kaurssilva@gmail.com

2 Doutoranda dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da USP. E-mail: rosanabau@gmail.com

para reverter esse quadro, o grupo fez a opção política de se aproximar da população, no intuito de discutir o racismo, *tête a tête*. Essa aproximação é realizada através de oficinas teatrais gratuitas, performances urbanas, leituras dramáticas e de uma plataforma on line onde é possível registrar a ocorrência de situações de racismo, vivenciadas pelas próprias vítimas, em São Paulo.

A escolha pelo teatro não foi por acaso, pois o grupo considera “o fazer teatral um ato político” dada a sua “capacidade de despertar sentimentos nas pessoas, de ser um estímulo para promover mudanças políticas e sociais.”

A entrevista, ora apresentada, permitirá aos leitores da *Revista Crioula* conhecer um pouco mais da experiência, dos projetos futuros, e da própria concepção do grupo *Alcolu é aqui*, cuja atuação tem sido um grande espetáculo.

Crioula: *Quando e como o grupo foi constituído, como surgiu a proposta do projeto de investigação teatral Alcolu é aqui e por que relacioná-la ao caso de Alcolu, nos Estados Unidos?*

Alcolu: O grupo foi constituído no início de 2016, quando nós (Bruna Menezes, Gabriel Cândido, Leonardo de Sá e Mariana Arantes) nos organizamos ao redor da elaboração de um projeto que usasse o teatro, a performance e a internet para discutir racismo no Brasil com foco no genocídio da população negra. A semente do “Alcolu é aqui!”, no entanto, é anterior. Em dezembro de 2014, a Folha de S. Paulo publicou a seguinte notícia: “*Execução de adolescente negro é considerada irregular 70 anos depois*”. O conteúdo da matéria expunha o caso de George Stinney Jr., jovem negro que, em 1944, foi condenado

à morte aos 14 anos de idade, na segregada cidade de Alcolu (EUA), após ter sido acusado de ter assassinado duas garotas brancas. Stinney entrou para história como a mais jovem vítima da pena de morte na América. Anos depois, uma juíza da Carolina do Sul, reabriu o processo de Stinney e detectou uma série de irregularidades tanto em sua acusação quanto em toda a transição do processo legal, chegando à conclusão de que não havia provas suficientes para que ele tenha sido enviado à cadeira elétrica. Stinney foi inocentado 60 anos depois de sua morte. Esta notícia foi o disparador para que o Leonardo, que na ocasião era aprendiz do curso regular de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, escrevesse o texto “O Estado Contra George em Alcolu”. Esse texto foi fonte para a realização de três leituras dramáticas abertas ao público: a primeira numa atividade da própria escola, chamada “SP Dramaturgias”; a segunda durante o Festival Satyrianas, que acontece anualmente na Praça Roosevelt; e a terceira dentro da ocupação cultural da Escola Estadual Antônio Firmino Proença, no bairro da Mooca no final de 2015, quando os estudantes secundaristas ocuparam esta e outras escolas do Estado como ação política que visava à melhoria no ensino e na própria estrutura das instituições.

Após as leituras dramáticas, já no começo de 2016, voltamos àquele material e nos demos conta de suas falhas, até mesmo de sua ingenuidade ao abordar o tema do genocídio da população negra. Nosso real desejo era relacionar o caso de Stinney com tantos outros que ocorrem aqui no Brasil – daí o nome, “Alcolu é aqui!” – para tentar dar mais atenção para os altíssimos índices de homicídio contra a população negra, em sua maioria tendo o Estado e sua maquinaria como autores, e

sendo continuamente invisibilizados. Resolvemos, a partir da autocrítica, reestruturar aquele texto e aquela ideia de espetáculo, e, para tal, empreendemos uma pesquisa contínua que envolveu algumas ações, oficinas, performance urbana, conversas e encontros com outros artistas e colaboradores, rumo a uma segunda versão dessa dramaturgia que desse conta, dessa vez, de abordar essa temática tão dolorosa dentro de uma perspectiva política do fazer teatral. E essa tem sido nossa missão desde então.

***Crioula:** Os homicídios e a violência infringida contra a população negra no Brasil são elementos importantes de investigação para o trabalho do grupo. Gostaríamos que falassem um pouco sobre a questão e sobre os dados que, mesmo alarmantes, parecem não ser suficientes para promover uma grande mobilização social.*

Alcolu: A indignação social é seletiva, ou, melhor dizendo, racista. Basta vermos como é o comportamento das pessoas quando uma injustiça é cometida contra um corpo branco e contra um corpo negro e/ou indígena, sobretudo se o corpo branco possuir maior poder aquisitivo e o corpo negro for pobre e periférico – Ter que fazer uma comparação como esta já é uma crueldade que a estrutura racista nos impõe. Mas quando observamos com atenção como estas notícias são veiculadas na grande mídia e como é o funcionamento dos tribunais e da Polícia Militar, que nitidamente adotam critérios raciais para suas condenações e execuções, percebemos que as diferenças são gritantes. Neste momento, por exemplo, tomamos conhecimento que Rafael Braga foi condenado a 11 anos de prisão. O caso deste jovem

é um exemplo concreto da legitimação do racismo por instituições e instrumentos oficiais. Ele foi o único condenado preso no contexto das manifestações de junho de 2013 em razão do porte de Pinho Sol e estava há um mês cumprindo regime aberto quando foi preso novamente, em janeiro do ano passado, desta vez acusado de tráfico de drogas por estar, supostamente, com 0,6 g de maconha e 9,3 g de cocaína. O juiz preferiu levar em consideração apenas a versão da polícia e ignorou o fato do Rafael alegar que o material foi implantado por policiais, assim como o depoimento de uma testemunha. É um absurdo. Esta é a questão urgente do Brasil, porque todas estas crises políticas e retrocessos de que tanto falam hoje são fundados historicamente pelas relações de raça, gênero e classe. Indo mais afundo, percebemos que tanto o mito da democracia racial, quanto o próprio genocídio da população negra, foram alicerces de um projeto maior que tinha como objetivo branquear a população brasileira. Ou seja, o extermínio, a exclusão, o encarceramento em massa, a marginalização dos negros e da cultura afro-brasileira não se deu por acaso. Como consequência, temos uma sociedade que ensina as pessoas a não admitir e não se responsabilizar pela sua discriminação racial, tampouco abrir mão de privilégios. É preciso reverter e/ou pensar formas de como reverter com urgência este ideário racista brasileiro, para que estas violências não aconteçam mais. É preciso lembrar que organizações como as Mães de Maio, Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto, Comitê Contra o Genocídio da Juventude Negra, e tantos outros e outras militantes, ativistas, organizações sociais e coletivos estão nessa luta há anos, trazendo contribuições significativas. Mas ainda há muito a ser feito!



Performance Urbana “Podemos falar sobre racismo?”

Crioula: *O grupo apresenta uma compreensão ampla de processo de pesquisa, composição de espetáculo e intervenção social. Gostaríamos que falassem um pouco sobre os elementos dessa composição múltipla que envolve investigação de linguagem, conscientização, mobilização social, criação teatral e uma atuação que se propõe interventiva dentro da sociedade na qual atuam.*

Alcolu: Desde o início, imaginamos que seria importante desenvolver uma pesquisa artística que, de dentro do processo criativo, pudesse dialogar e trocar experiências acerca do racismo com a população. Nesse sentido, entendemos que desenvolver oficinas teatrais gratuitas, realizar performances urbanas e criar uma plataforma online de compartilhamento e mapeamento de casos de racismo seria nossa forma de alcançar as pessoas. Paralelamente a estas ações, fizemos

estudos para a elaboração de um novo texto teatral, e as coisas foram se retroalimentando. Nesse percurso vivemos várias crises, chegando em determinado momento a colocar em xeque a efetividade do teatro para dar conta de debater uma questão tão perversa como esta: o racismo. Ficamos alguns meses pensando em alternativas que não fossem necessariamente vinculadas a elaboração de uma dramaturgia como um objetivo a ser alcançado. Essas crises foram um pouco o resultado da pretensão de dar conta de debater a problemática do racismo através de nossas expressões artísticas, e também pela sensação insuportável de insuficiência diante deste tema. Foi preciso buscar entre nós um entendimento coletivo, um equilíbrio entre nossas vontades, nossa indignação e o nosso teatro. Depois de quase um ano de projeto, resolvemos retomar a ideia de criar uma peça e nos voltamos à tarefa de construir e compreender quem são nossas personagens e de que maneira elas se relacionam com a nossa problemática.



Oficina de atuação (foto: Jere Nunes)

Crioula: *Por que o teatro? Quais entendem ser as potencialidades sociais e políticas dessa manifestação artística?*

Alcolu: Escolhemos o teatro para nossas vidas como forma de nos manifestarmos e nos expressamos artisticamente. O teatro é a arte do “aqui e agora”, e ele consegue despertar através de infinitas maneiras, diversos sentimentos que nos proporcionam o encontro com nós mesmos, com o outro e com o mundo em que vivemos. Por isso acreditamos que o fazer teatral já é político, por conter nele diferentes corpos expostos e em risco, que se expressam a partir do que são e de suas inquietações. Não é à toa que o teatro sempre foi visto por regimes totalitários como uma ameaça e, ao mesmo tempo, instrumento de manutenção do poder, justamente por essa capacidade de despertar sentimentos nas pessoas, de ser um estímulo para promover mudanças políticas e sociais.

Crioula: *Como definiriam o teatro que fazem? Quais as influências teatrais e as referências teóricas e/ou literárias do grupo? Para o grupo, quais foram os dramaturgos que melhor souberam transpor para os palcos as questões sociais?*

Alcolu: Bertold Brecht continua sendo a grande referência para um teatro que se propõe a trazer para a cena questões sociais sem a ingenuidade de um herói burguês que tire do público sua possibilidade de agir diante das injustiças do mundo – basta tomar como exemplo o clássico “A Santa Joana dos Matadouros”. Na esteira do teatro épico brechtiano, Erwin Piscator e seu teatro-documentário também nos influencia-

ram bastante com a ideia de trazer para a cena documentos reais, não-ficcionalizados, método que buscamos empregar na compilação e exposição de notícias que denunciam a morte de jovens negras e negros pelas mãos do Estado. Bernard Marie Koltès é um autor sobre o qual nós nos debruçaremos a seguir (a peça “Combate de negro e de cães” será um de nossos materiais de estudos futuros). Grupos contemporâneos como a Companhia do Latão, a Kiwi Companhia de Teatro, a Companhia Brasileira de Teatro, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Coletivo Negro e Os Crespos também são artistas da cena cujo trabalho acompanhamos com atenção e admiração e que tanto nos influenciam. Outros materiais, já referentes à performance, ao audiovisual ou à teoria artística, nos serviram de fonte, como por exemplo o “Programa Performativo: o corpo em experiência”, da performer Eleonora Fabião; “A Estrutura da Notícia”, de Roland Barthes; “O Genocídio do Negro Brasileiro”, de Abdias Nascimento; “Os Perigos de uma história única”, de Chimamanda Adichie; o filme “Selma: uma luta pela igualdade”, de Ava DuVernay, entre outros. Nosso teatro ainda está em formação: é difícil classificá-lo de forma estanque, visto que ele ainda sequer se concretizou de maneira fortuita. Mas é possível dizer que ele versa sobre a desigualdade, sobre as injustiças, que ele busca criar um espaço de debate público sobre questões que nos angustiam e que ele quer convidar o público, de maneira sincera e simples, a refletir conosco e, também conosco, pensar em maneiras de revolucionar o estrato social.

Crioula: *O grupo propõe oficinas abertas ao público e espaços de formação de novos atores/pesquisadores. Gostaríamos que falassem um pouco dessa proposta, da comunidade onde atuam e da composição do grupo. Quais os atores envolvidos com o processo inicial de composição do projeto e quais as novas configurações do grupo a partir das oficinas e espaços de formação propostos?*

Alcolu: Desde o início, nossas atividades foram centralizadas no bairro da Vila Formosa, zona leste da capital, junto às instalações do Teatro Zanoni Ferrite, no Centro Cultural Vila Formosa. Lá realizamos nossas duas oficinas – de dramaturgia e de atuação – bem como nossa performance urbana, “Podemos falar sobre racismo?”. Inicialmente, nossa expectativa era compor junto aos jovens moradores do bairro um amplo grupo de pesquisa, intervenção e ação cênica, mas encontramos alguma dificuldade em conseguir acessá-los, seja por nossa inexperiência – afinal, somos um grupo iniciante – seja pela lógica do bairro, descentralizado, residencial, de classe média, incrustado em um limite geográfico que pode alça-lo à condição de periférico sem que ele o seja socialmente falando. Passamos por um período de elaboração e pesquisa interna, a partir de um processo de epicização de nós mesmos, onde buscamos investigar em perspectiva histórica quem éramos nós, de onde vínhamos, de onde vinha a nossa família. Finalmente voltamos à Vila Formosa e ao Zanoni Ferrite para apresentar, no começo de 2017, a leitura dramática de “Alcolu é aqui! – Materiais”, compilação dos textos que foram escritos durante essa parte do processo. Foi nessa altura que se somou ao nosso coletivo a atriz e produtora Ellen de Paula,

completando o nosso time de artistas de maneira irrevogável. Também temos parceiros de estrada, como o artista gráfico Edson Ikê, que criou nossa identidade visual, o Estúdio Fante, na criação do site, o Coletivo Sobre.Olhar, no registro audiovisual das atividades, a atriz e musicista Manuella Alves e a sonoplasta e também musicista Jéssica Melo.

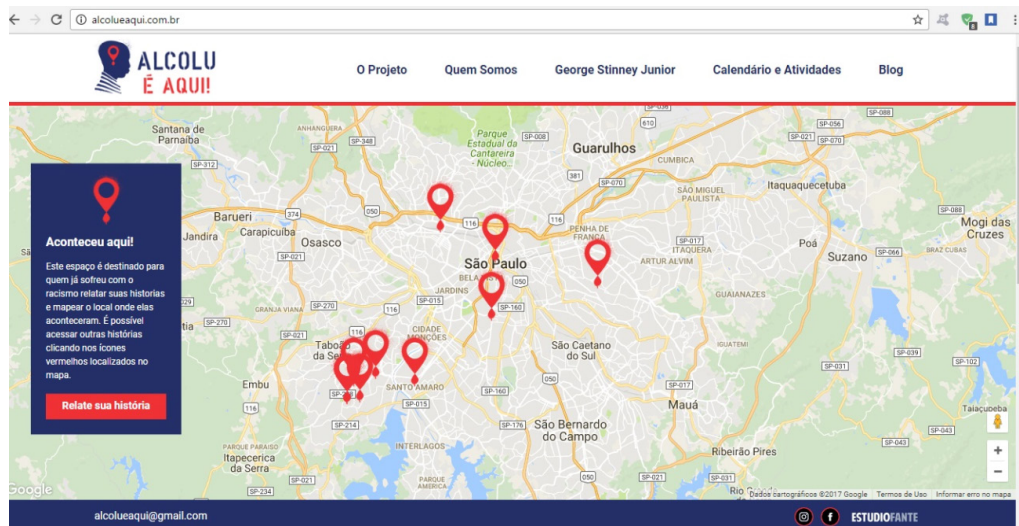


Bate-papo após leitura dramática (foto: Jere Nunes)

Crioula: O grupo propõe um mapeamento qualitativo de casos de racismo, assassinato e tensão racial na cidade de São Paulo. Como surgiu a ideia do mapa e como foi possível viabilizá-la? O mapa segue disponível para que sejam registrados

relatos. Como fomentam o uso da ferramenta e quanto tempo ela ficará disponível para que os dados sejam alimentados e para que o mapa seja consultado?

Alcolu: A ideia do mapeamento de relatos de racismo surgiu a fim de, para além de ampliar uma memória de resistência coletiva, termos conhecimento público de casos que não sejam apenas através das seletivas notícias de veículos de comunicação. Nós não inventamos isso. Existem diferentes plataformas, páginas em redes sociais e blogs que, antes de nós, fizeram algo parecido. Nosso intuito é somar forças. Esta plataforma online segue disponível por tempo indeterminado e lá qualquer pessoa que sofre com discriminação racial pode fazer relatos e qualquer pessoa pode ter acesso às histórias registradas e mapeadas ali, não só em São Paulo, mas também em outras regiões do Brasil. Os responsáveis pela criação do site foram o Estúdio Fante em parceria com o Edson Ikê. Nós apenas demos algumas referências e indicações. Quando o site ficou pronto, fizemos uma grande divulgação nas redes sociais e tivemos adesão de diversos portais que tem como tema o racismo e a cultura afro-brasileira, e isso ajudou a fazer com que as pessoas tomassem conhecimento. Em seguida, fomos convidado pela ONG “Casa do Zezinho”, no Capão Redondo, para conversar com as turmas do curso de Educação, Arte e Tecnologia sobre a origem do mesmo e as possibilidades de utilização da plataforma digital para partilhar relatos de racismo. Hoje, fomentamos o uso da ferramenta compartilhando relatos em nossa página do Facebook.



Plataforma online de relatos e mapeamento de racismo - criação de Estúdio Fante

Crioula: *O grupo propõe ainda investigações poéticas do território urbano. Como é esse processo e como ele se interliga ao mapeamento da plataforma virtual elaborada dentro do projeto?*

Alcolu: Esta investigação teve início através da criação da performance urbana. Nesta experimentação, os *performers* se posicionam nos mais diversos lugares do espaço público, como ruas, praças, pontos de ônibus, dentre outros espaços, com um cartaz que contém escrito em letras garrafais a seguinte pergunta: “Podemos falar sobre racismo?”. A expectativa é de que esta provocação resulte em uma conversa sobre racismo, bem como na percepção dos diversos afetos e reações que a temática instaura nas pessoas que circulam na rua. Inspiramo-nos numa ação chamada “*Converso sobre qualquer assunto*”, da artista Eleonora Fabião. Nossa perfor-

mance surgiu de questionamentos internos dado ao fato de que debates sobre autoria de narrativas estarem cada vez mais disputados. Como nosso grupo é composto por homens e mulheres negrxs, não-negrxs e brancxs – e entendendo de antemão que é necessário que todas as pessoas se posicionem contra o racismo – interessou-nos problematizar estes diferentes ‘lugares de fala para buscarmos compreensão sobre o que isso implica no sentido de privilégios, legitimidade e os pontos de vistas que se abrem a partir da experiência que estes diferentes corpos carregam. Levamos essa questão para as ruas por acreditarmos que é importante que este debate seja público. Conversamos com jovens, adultos, idosos de diferentes raças, gêneros e classes e fomos percebendo que esta pergunta é muito mais ampla do que imaginávamos.



Performance Urbana "Podemos falar sobre racismo?"

Crioula: *Para que o trabalho de oficinas, diálogo com a comunidade e pesquisa fossem realizados, que estratégias foram utilizadas para divulgar, inicialmente, as ações?*

Alcolu: Utilizamos as redes sociais (nossa página no Facebook, sobretudo), alguns portais online e o próprio espaço do Teatro Zanoni Ferrite, onde acontecia o Projeto Vocacional de Teatro e de Dança para divulgar as nossas ações.

Crioula: *De que forma as histórias de violência racista foram utilizadas como elemento para o processo de criação e reinvenção teatral do grupo?*

Alcolu: Este é um dos aspectos delicados do projeto. Em dado momento, percebemos ser ilegítimo nos apropriar materialmente dos relatos de racismo coletados em nosso site ou em nossas experiências diretas com o público. Nossa tentativa tem sido, desde que chegamos a essa conclusão, de ficcionalizar situações que dêem conta de expor as contradições sociais decorrentes do racismo, formulando, para isso, personagens que debatem com esta temática e que tentam lidar com ela movidos cada um por sua condição social e racial. É daí que tiraremos nossa história e nosso futuro espetáculo.

Crioula: *O grupo recebe ou recebeu algum tipo de apoio financeiro para manutenção das atividades? Quais? Como fazer para manter vivo e atuante um teatro de resistência e denúncia?*

Alcolu: Nosso projeto foi contemplado pela edição 2016 do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Este é um dos

editais mais importantes da cidade, pois possibilita o fomento à cultura de jovens artistas, grupos e coletivos em regiões periféricas e descentralizadas. Recebemos apoio financeiro do VAI até o mês de fevereiro - quando terminou nosso cronograma. Desde então, continuamos o projeto sem financiamento, mas nosso objetivo é conseguir apoio para realizar a montagem da peça. Este ano, com a chegada da nova gestão da Prefeitura, foram congelados mais de 43% do orçamento destinado à cultura da cidade, o que inevitavelmente prejudicou diversos projetos e leis de fomento, como Fomento à Dança e ao Teatro, Programa Vocacional e PIÁ, o próprio VAI, e tantos outros. Somos contra o congelamento, pois o orçamento destinado à cultura já era muito baixo, ou seja, fica evidente que as atividades culturais continuadas mais do que não serem prioridades, não estão sendo levadas a sério pela atual gestão, e sabemos quem está sendo mais prejudicados. Esta atual conjuntura política dificulta muito o nosso trabalho, mas, por outro lado, é importante nos perguntarmos: em que momento na história do Brasil foi fácil o 'fazer teatral' para pessoas como nós? Talvez não exista uma resposta de como manter vivo o teatro que queremos fazer, pois este teatro sempre esteve em risco e são justamente estas questões a respeito de sua existência que nos apavora, mas também nos move. Enquanto um grupo novo, nós aprendemos a resistir com artistas, grupos, companhias e coletivos que fazem isso antes nós.

Crioula: *O grupo já fechou o espetáculo “Alcolu é aqui”? Em que pé está o processo? Quais os próximos desdobramentos?*

Alcolu: No mês de fevereiro realizamos uma leitura dramática aberta ao público de parte dos materiais que irão compor a nossa peça, seguida de um bate-papo. A atividade aconteceu no Centro Cultural Vila Formosa, e serviu para termos uma troca significativa de tudo que fizemos durante o ano de 2016. Agora nós estamos no processo de continuidade de estudos de alguns materiais já programados, finalização da dramaturgia e busca por apoios financeiros para iniciar a montagem. Esperamos estrear a peça no primeiro semestre de 2018.



Leitura dramática (foto: Jere Nunes)


Submissão: 2017-05-13

Aceite: 2017-05-13

**ENTREVISTA COM O GRUPO ANGOLANO DE HIP HOP
FILHOS DA ALA ESTE**

*Joaquim João Martinho¹
Luana Soares de Souza²*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126064

 grupo *Filhos da ala este*, nascido em Angola, surgiu na década de 1990. As letras que produzem fazem referência direta a acontecimentos históricos do país, propondo uma nova leitura sobre a história de Angola. Partindo de uma crítica ácida às desigualdades, evidenciam a dinâmica social dos pobres, trabalhadores e crianças. Os ecos da independência, seguida da guerra civil, também permeiam as letras do grupo. Nesta entrevista, *Filhos da ala este* fala sobre o início da cena de hip hop em Angola, projeto estético e o passado-presente da nação.

UM PRIMEIRO CONTATO

Crioula: *Gostaríamos de conhecer um pouco sobre cada um dos integrantes do Filhos da ala este. Contem-nos sobre vossas trajetórias individuais.*

Filhos: Nos primórdios da década de 1990, já estávamos todos muito juntinhos e unidos, partilhando músicas, livros,

1 Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) – jmartinho48@hotmail.com

2 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) – lusoares90@gmail.com

conhecimentos, reuniões. Ensaiávamos, debatíamos sobre diversos temas e, em cada final de semana, falávamos sobre um livro diferente. Diala Kia Kilunge, Cristo, Kuzoka Ngunza, Hebo Imoxi, Nganga Wa Mbote, Wyma Nayoby, Ypson PM, Tchipita, Vuvu MF, Profeta Rancor (hoje Keita Mayanda), Nzoji e mais tarde Webbi Kimutu. Em 1994, decidimos, de forma democrática, adotar o nome Filhos da Ala Este, em função da posição geográfica do bairro Nelito Soares (Rangel) em Luanda, onde a maior parte dos integrantes naquela altura residiam. Muita música boa se perdeu naquela transição de época dos cassetes para os mini-disc's, até atingirmos a época dos CD's, pendrives, cartões de memória e outros. Éramos todos vizinhos no bairro Nelito Soares, com exceção do Kuzoka Ngunza que vivia no bairro Kassequel do Buraco. Filhos da Ala Este era um grupo constituído por duetos. Havia o duo "Ala Esquerda dos Poderosos", que era formado pelo Diala Kia Kilunge e o Haddamou Wa Diala Wa Mubanza; o duo "Retificação Mental" que era constituído pelo Nganga Wa Mbote e o Mona Diala Weza Kia, hoje Cristo, (depois o Cristo abandona o grupo de forma pacífica para fazer Semba e é então substituído pelo Nzoji); o duo "Raciocínio Preso", constituído pelo Kuzoka Ngunza e Hebo Imoxi. Depois Kuzoka Ngunza abandona a música para se dedicar a medicina e o Hebo Imoxi passa a seguir carreira solo. Filhos da Ala Este era um grupo constituído por vários grupos e artistas. Mas os grupos se dissolveram e passou só a existir Filhos da Ala Este como grupo mãe. Nosso lema sempre foi "política pura em rap sem mistura". Usávamos muito a sigla BNS (Bairro Nelito

Soares) para mostrar o local onde tudo começou e onde cada um forjou a sua personalidade.

Crioula: *Quais personalidades inspiraram o grupo Filhos da ala este?*

Filhos: Nós fomos muito influenciados pela luta pela afro-renascência. Nesta senda, estamos a falar de Marcus Garvey, Kuame Nkrumah, William Du Bois, Lephold Senghor, Cheick Anta Diop, Amilcar Cabral, Julius Nyerere, Malcolm X, Martin Luther King, Nelson Mandela, Steve Biko, entre tantos outros. Muitos de nós começamos a trocar de nome a partir daí. O Dr. Kim passou a se chamar Diala Kia Kilunge; MC Be-brown - Hebo Imoxi; Positive Paul - Nganga Wa Mbote; Kris Dog - Profeta Rancor, depois Diala Profeta Amutumukissa; Kris Smith - Mona Diala Weza Kia, e assim sucessivamente.

Crioula: *A propósito, vocês conhecem algo do hip hop brasileiro? Se conhecem, é possível observar uma relação entre o hip hop produzido em Angola e no Brasil, ou mesmo em outros países africanos de língua portuguesa, a exemplo de Moçambique?*

Filhos: Sim, conhecemos. Nós acreditamos que o Hip Hop brasileiro, a par de Portugal, influenciou muitos países de expressão portuguesa com aquele seu jeito peculiar, aquela firmeza nas palavras para falar sobre as drogas, a prostituição e os constantes abusos policiais nas favelas. Isso foi fundamental na expansão da música Rap cantada em português.

Crioula: *Sendo um grupo que existe há muitos anos, como vocês veem o hip hop em Angola? O que mudou da década de 1990 até hoje?*

Filhos: Rap é o que fazemos, mas o Hip Hop é aquilo que vivemos. Outrora havia o respeito e a admiração pela música, dança, provérbios e a vivência tradicional da nossa gente. O interesse pela música tradicional e pela cultura suburbana, enquanto divulgação dos usos e costumes da linguagem e cultura angolana, são as linhas mestre das canções desta época. A música é para os Filhos da Ala Este uma forma de lutar sem armas, é uma forma de resistência cultural. Hoje faz-se música para estimular o uso excessivo do álcool, a prostituição, a festança, a depravação e o declínio da sociedade. Hoje, há muita descartabilidade musical. Que pena! Fica difícil para nós cantarmos sobre festa, boas roupas, boas casas, praias e carros quando o povo passa fome, frio, anda a pé e não tem onde dormir.

Crioula: *Nas vossas letras, vemos uma denúncia ácida e agressiva à burguesia, ao poder minoritário e à concentração de riqueza que gera as desigualdades sociais. Como o hip hop contribui no processo para a consciência dessa realidade?*

Filhos: Como diz a “Declaração de Paz do Hip Hop”³ entregue às Nações Unidas, “O Hip Hop enquanto cultura das massas, respeita a dignidade e o carácter sagrado da vida, sem qualquer tipo de discriminação, respeita as leis e as convenções do seu país, da sua cultura, das suas instituições e

³ Em 2001 um grupo de artistas entregaram a Organização das Nações Unidas (ONU) um documento que discutia a importância do hip hop com o objetivo de desconstruir a imagem negativa sobre o movimento.

daqueles com quem colabora. O Hip Hop não viola leis ou compromissos irresponsavelmente. Temos a preocupação de não praticar qualquer desrespeito intencional que ponha em risco a dignidade e a reputação das nossas crianças, dos nossos anciãos e dos nossos antepassados”. Com tudo isto, como é possível o Hip Hop não contribuir para o processo de mudança de consciência?

Crioula: *Ainda sobre a vossa música, encontramos um chamado à população angolana para se levantar frente às injustiças sociais. O hip hop, portanto, pode ser um instrumento de luta e modificação da sociedade?*

Filhos: O Hip Hop é um instrumento de luta e modificação da sociedade, é um estilo de vida. Tudo dentro do Hip Hop tem a ver com a afirmação de uma identidade atropelada pelo peso das elites governamentais. Esta forma de expressão entende-se dentro do que o “DJ” faz, dentro do que o “MC” faz, do que o “B-Boy” faz no meio da rua e também do que os grafiteiros fazem. O “tag” dos grafiteiros não é nada mais do que a sua assinatura espalhada por todas as ruas. São maneiras diferentes de dizer ao mundo que existimos enquanto pessoas e procuramos sempre, em cada cidade onde passamos, pontuar o que nos identifica. Acreditamos que tudo começou com os murais latinos do tempo dos Astecas, que sempre foram uma grande forma de expressão dentro da comunidade latina. O próprio *breakdance* surgiu como uma forma de evitar as batalhas entre diversos gangs na cidade de New York. Era preferível o convívio, a dança para eleger um bom bailarino, do que as guerras e as lutas que infelizmente muitas vezes

terminavam em rios de sangue. Obrigado, Hip Hop, por dares uma direção à vida de muitos jovens marginalizados pelas sociedades em que estão inseridos.

Crioula: *Qual é a proposta interventiva do grupo?*

Filhos: A proposta interventiva do Filhos da Ala Este se baseia na vontade de cantar continuamente, contribuindo assim para forjar novas personalidades. A educação cívica não é o mesmo que formação moral, porque nem todas as exigências cívicas são exigências morais, nem o mundo moral acaba na dimensão cívica do homem. Cantar como o Filhos da Ala Este é educar para a tensão necessária entre a ética e a política. É necessário despertar para o cumprimento das normas e é necessário alertar para a pressão dos fatos, cumprir exigências idealistas e atender a necessidades realistas.

Crioula: *Existem algumas manifestações artísticas que são marginalizadas, pois retratam verdadeiramente a vida dos trabalhadores e a violência estatal. Vocês acreditam que o hip hop é uma manifestação musical marginalizada? A que isso se deve?*

Filhos: Sim, muito marginalizada. Todo homem tem direito a pensar com a própria cabeça, a ter novas ideias e a transmiti-las. O desenvolvimento intelectual enriquece a personalidade do homem. O que nos faz crescer como homens é o diálogo e a comunicação com os outros, o estudo, a livre investigação, a leitura, o conhecimento da cultura de outros povos... O confronto com as ideias dos outros, mesmo diferentes, fazem-nos crescer. Privar alguém destas possibilidades é limitar o direi-

to de liberdade e de pensamento. Ninguém pode ser preso ou maltratado só por não pensar como os outros. O fato de gostarmos mais de música Rap do que de Semba, Kilapan-ga ou Rebita não faz de nós menos angolanos. Vai contra a liberdade de consciência obrigar alguém a renunciar às suas convicções com ameaças; obrigar alguém a ensinar ideias contrárias às suas convicções.

Crioula: *Questionar a ordem social é também questionar a ordem estética hegemônica. O projeto político do Filhos da ala este é também um projeto estético?*

Filhos: Desde muito cedo que decidimos enveredar por esta linha de pensamento. Não é em vão que o nosso lema é “política pura em Rap sem mistura”. Somos contra quem age segundo o próprio capricho, segundo o critério individual e não conforme uma lei ou um acordo comunitário; contra o sistema político angolano que centraliza tudo; contra o abuso de autoridade, prejudicando ou limitando a liberdade dos outros. A nossa luta é contra tudo o que se opõe ao progresso e à ciência.

A QUESTÃO PERDIDA

Crioula: *Quando falamos sobre o hip hop em Angola é possível observar uma tensão entre o passado e o presente. Essa tensão, derivada da guerra pela libertação do país, gerou feridas na nação angolana. Como vocês avaliam o período pós-colonial e a guerra civil? Por que a utopia sonhada pelo MPLA não se realizou?*

Filhos: O período pós-colonial e a guerra civil são testemunhas oculares da independência apressada que tivemos. A história de Angola está muito mal contada. O partido no poder passou por cima de tudo que foi conversado, analisado, concordado e decidido nos Acordos de Alvor. A utopia do MPLA não se realizou porque eles apoderaram-se do poder político e consagraram um estado totalitário que não permitia ao povo votar para escolher os seus representantes. Em 31 de Maio de 1991, conseguimos este direito, através da assinatura dos acordos de paz e a sua consagração na lei constitucional. Até hoje nada mudou. O país está classificado como um dos países mais corruptos do mundo, com um índice de desenvolvimento humano baixíssimo. A qualidade do ensino retrocedeu em todos níveis. A UNESCO não reconhece os cursos no país. A corrupção tornou o ensino num bem dispendioso, inacessível aos mais pobres.

***Crioula:** Recentemente vários artistas foram presos em Angola, entre eles Luaty Beirão, por “atos preparatórios de rebelião e associação de malfeitores”. Como vocês observam a postura do atual Governo de Angola e esses atos de censura que desrespeitam os direitos humanos?*

Filhos: Quem é realmente angolano se reviu neste caso (15+2)⁴. Luaty Beirão é nosso amigo e é nosso irmão. É um dos maiores impulsionadores da música do Filhos da Ala Este. Ele deu uma nova dinâmica à nossa música, chegou mesmo a organizar um show com o MCK em nossa homenagem. Obrigado, Luaty. Voltando à pergunta, este Governo

⁴ O caso 15+2 ficou conhecido como um episódio em que vários ativistas foram presos por denunciarem o regime político angolano.

não respeita ninguém. Sustenta o seu modelo de governança com suas políticas ineficazes e com uma cultura administrativa que dificulta a vida do pacato cidadão e atrofia ainda mais este desenvolvimento embrionário que caminha a passos de camaleão. Todos os anos, milhares de crianças ficam fora do sistema escolar.

Crioula: *Um dos temas que ouvimos no som do Filhos da ala este é a infância. Na música “A questão perdida” encontramos a seguinte frase: “E nas lojas não tem carrinho, não tem bola, mas tem álcool, tem drogas”. Em que realidade social as crianças angolanas estão crescendo? O que as crianças representam para o futuro angolano?*

Filhos: As crianças angolanas estão crescendo num clima de terror. A título de exemplo, o caso do menino de 14 anos chamado Rufino António, morto por lutar contra a demolição da casa dos seus pais no bairro do Zango. Ele vivia com seus pais, estudava a 4º classe e seu maior sonho era ser policial. Foi numa quarta-feira, no dia 3 de agosto de 2016. Os moradores do musseque do Rufino, sem aviso prévio, foram surpreendidos de manhã pelos militares das Forças Armadas Angolanas e expulsos a tiros de suas casas, que foram injustamente demolidas. Os moradores apresentaram os documentos legais das suas casas, emitidos pela administração local, mas nem com isso. Os militares receberam “ordens superiores” e os expulsaram com tiros à queima-roupa, dizendo que os moradores ocuparam e construíram ilegalmente em zona fundiária pertencente à Sociedade de desenvolvimento da zona econômica espacial Luanda - Bengo (ZEE EP).

Crioula: *De que forma o hip hop pode contribuir com a vida dos jovens angolanos?*

Filhos: O Hip Hop pode contribuir bastante na vida dos jovens angolanos. O individualismo e o anonimato devoram o ser humano, destroem seus melhores desejos e, ao mesmo tempo, marginalizam os valores mais nobres da convivência em sociedade. Vivemos atordoados pelo caos do barulho e da superficialidade numa sociedade que prioriza o descartável e o pouco profundo. O Hip Hop pode mostrar a todos nós que quem não tem ideias claras caminha à deriva, sem rumo. Pode indicar a felicidade como busca e como meta. O homem se faz no contato com os outros. O Hip Hop age sempre no coletivo e, como dizem em África os grandes contadores de histórias, os *griots*, “não saber é mau e não querer saber é pior.”

IDEAL DE PAZ

Crioula: *No poema “A reconquista”, Agostinho Neto convoca todos a lutarem: “Vamos com toda a Humanidade/ conquistar o nosso mundo e a nossa Paz”. Esse poema foi publicado no livro “Sagrada Esperança”, em 1974, um ano antes da independência. Hoje, em 2017, parece-nos que Angola ainda não conquistou a tão sonhada Paz. O que falta para que esse dia tão sonhado por Agostinho Neto chegue?*

Filhos: Para Angola alcançar a tão sonhada paz precisamos trabalhar juntos num projeto para sustentar o plano de investimento, identificando os riscos e sugerindo fontes e métodos de financiamento. Reformar a justiça para garantir a

cidadania, formar, reformar e valorizar quadros, investir no ambiente para viver melhor, garantir a vida, a liberdade, a terra, a igualdade, a justiça e a prosperidade para todos angolanos; tirar o terno e a gravata e começar a trabalhar em prol do bem-estar social.

Criola: *É possível, ainda, pensar uma Angola realmente livre? É possível, ainda, pensar o poder para o povo, o poder prioritário?*

Filhos: Sim, é possível. Basta que todos angolanos compreendam que, quando se dá o devido lugar à pessoa humana, é possível construir-se uma sociedade justa. A ONU proclamou em 1994 a década para a educação dos direitos humanos (1995 - 2004). A sociedade pós-industrial apresenta aspectos preocupantes de criminalidade juvenil, altos níveis de desmotivação, conflitos sociais vários e dependências perversas. O tempo presente é de emergência, em particular para as gerações mais jovens. A educação para os direitos humanos deve ser fonte de estímulos que motivem cada indivíduo a reconhecer o valor da aprendizagem, do crescimento, da criatividade, recuperando os equilíbrios necessários à vida em comunidade.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-02-09




RESENHA

GEOMETRIAS DA MEMÓRIA

Fernanda Salomão Vilar¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.130590

António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (org), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Editora Afrontamento, Porto, Portugal, 2016, 348p, ISBN: 9789723615258.

 livro *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais* é o primeiro volume da série “Memoirs – Filhos de Império”, do grupo de pesquisa de mesmo nome *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias* (<http://memoirs.ces.uc.pt>) financiado pelo Conselho Europeu de Pesquisa (ERC). Organizado por António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro, o livro interroga o lugar da memória e da pós-memória colonial na narrativa da história europeia.

O prefácio do livro evoca a criação da Comunidade Europeia e chega aos debates atuais para questionar os discursos sobre a unidade e a paz na Europa. Ora, nesses discursos sempre se omite de maneira voluntária o Outro, aquele que provém da história extraterritorial da Europa e que foi decisivo para sua construção.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Paris X – Nanterre. Pesquisadora do grupo MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias. Universidade de Coimbra – Portugal. E-mail: fernanda.vilars@gmail.com

Os organizadores do livro apelam para um exercício de memória, onde a articulação com uma reflexão pós-colonial permitiria fazer justiça e reconstruir a narrativa da relação da Europa e seus diversos Outros. O projeto abarca Portugal, França e Bélgica na sua articulação com a memória colonial e o processo de descolonização da geração seguinte (os detentores da pós-memória).

Como num prolongamento do prefácio, o artigo de Margarida Calafate Ribeiro traz dados históricos muito interessantes sobre as Grandes Guerras e a reconstrução da Europa. Ela explica a utopia de uma Europa unida face à realidade de uma diversidade difícil de compreender. Com o apoio de textos atuais de intelectuais de diversos países, ela trata da questão do Islã, num primeiro momento, para explicar o medo desse outro sobre quem falamos sem parar e a quem nunca demos a chance de se expressar. Num segundo momento, Ribeiro toca no tema da literatura dos *retornados*, os portugueses obrigados a deixar a África (por vezes sua terra natal) e retornar a um território hostil e estrangeiro. Nesse aspecto, a literatura de testemunho é utilizada como um pacto de responsabilidade com a história : a geração seguinte busca as respostas às questões de seus pais, um trabalho de síntese devido ao excesso de memória pessoal e à falta de uma memória pública dividida. Finalmente, a autora busca o ponto comum dessas histórias, que se localizaria no que ela chama de fratura colonial e que só pode ser reparada pelo exercício da memória. Conclui a autora que só assim será possível negociar o multiculturalismo europeu através de uma história plural, de uma comunidade do tamanho do mundo.

António Sousa Ribeiro toca a questão do reverso da modernidade, o da violência absoluta : o holocausto – que se co-

municaria diretamente com a violência colonial. O autor elabora um percurso de análise onde mostra como a criação do conceito de raça e a inferiorização do outro, quando do colonialismo, estão intrinsicamente ligados à ideologia antissemita. António Ribeiro cita o escritor pacifista Romain Rolland para explicar que a experiência da violência das guerras coloniais está na raiz do processo de desumanização que gerou os dramas da Segunda Guerra Mundial. Seguindo os estudos de Paul Gilroy, Ribeiro propõe uma análise comparativa entre Jean Améry, especialista do pós-holocausto e sobrevivente deste, e Franz Fanon, autor chave do pensamento pós-colonial. Assim, Colonização e Holocausto seriam superpostos e não separados na história. A violência redentora é a violência revolucionária, onde o ser humano se afirma apesar de todo discurso negativo que retira sua humanidade – uma utopia transformadora.

O artigo de Miguel Bandeira Jerónimo revisita os lutos inacabados do Império. Assim como António Ribeiro, ele questiona os laços entre os vários genocídios, desde as políticas raciais da época colonial até a barbárie do Holocausto. Ele critica as leis e celebrações que querem regular e governar a memória coletiva de maneira a justificar o passado. Coloca em evidência vários passados para interpretar vários presentes. Dessa forma, retoma o caso alemão na Namíbia – e a criação de um código abstrato de maldade – que vai aparecer também no holocausto. O autor trata também da situação da Holanda e da reconstrução de uma memória ligada aos crimes ocorridos na Indonésia pelas narrativas individuais e de grupos específicos. A Itália afronta seu passado quando oferece uma reparação à Líbia, depois de trinta anos de violências coloniais, e à Etiópia, pelo uso de armas químicas. A ideia de que a colônia era um laboratório em ligação com o fascismo é cada vez mais explo-

rada. O Congo Belga e o papel da Bélgica nas políticas raciais que engendraram o genocídio ruandês, ou as culpas do Reino Unido no que ocorreu no Quênia, assim como a guerra de memórias que vive a França para o estabelecimento de sua historiografia, em especial no caso da Argélia, também são analisadas. Esses são alguns exemplos dados pelo autor que termina por dizer que Portugal ainda encontra muitos obstáculos para desmitificar sua história colonial.

Na continuação, António Pinto Ribeiro provoca dizendo que descolonizar os museus é a única opção para sua sobrevivência. Como instituição europeia, o museu nasce para materializar a ocupação colonial e neutralizar a cultura. Assim, a apreciação de uma obra de arte se modifica ao longo do tempo: outrora o nu frontal de Olympia no quadro de Manet chocava, o que surpreende hoje é a mulher negra no plano de fundo em situação de escravismo. O nascimento de alguns museus na América são evocados como símbolos de resistência das minorias para transmitir conhecimentos e lutar por direitos. Uma batalha para que o Outro não tenha que ser apenas uma mercadoria, como ocorre até hoje com a arte africana. Os países que foram colonizados e tiveram regimes ditatoriais, como o Brasil, Chile e Argentina, criaram museus com arquivos de ex-colonizados. Dessa maneira, ele propõe uma descolonização dos museus, com as vozes de quem faz o objeto e a história.

Helder Macedo inaugura o segundo Umbral do livro, dedicado à alteridade. Com um texto engenhoso e cheio de humor e sabedoria, ele discute como poderíamos “reconhecer o desconhecido”. Um exercício que os antigos exploradores tiveram de fazer para poder entender e se situar diante do novo mundo descoberto. O autor cita várias cartas, epopeias e fatos históri-

cos que ilustram os problemas da comunicação intercultural – e como hoje podemos reconhecer a diferença e concebê-la como parte de nossas singularidades.

Na mesma perspectiva, Isabel Castro Henriques explica a construção da alteridade negativa : a maneira em que o Mesmo se consolida ao mesmo tempo em que exclui o Outro da história. Com a ajuda da historiografia e das ciências, a autora analisa a evolução de conceitos e noções utilizadas para desqualificar o outro (primitivo ou civilizado). Ela presta uma particular atenção a palavra resistência e sua evolução nas sociedades africanas, para finalmente atacar o conceito de pós-colonial. Para ela este seria uma armadilha ideológica que garante a consolidação de hierarquias da globalização - uma vez que o passado se constrói pelo presente, que seleciona por sua vez o que será história ou não.

Ana Paula Ferreira faz uma leitura da obra de Boaventura Sousa Santos para defender a articulação de um pós-colonialismo do sul. O espaço da lusofonia deve participar do debate da hispanofonia, da francofonia e da anglofonia para poder assim descolonizar o pensamento. Ferreira utiliza a relação entre Próspero e Caliban para mobilizar solidariedades anti-coloniais e mobiliza o conceito de « intertraduzibilidade » para chegar a uma compreensão mútua dos movimentos subalternos. Um texto cheio de energia que abre caminho para a análise de poetas feita por Laura Cavalcante Padilha. A autora relaciona as influências entre a África e as Américas pela voz escrita de escritores pouco (re)conhecidos pelos leitores de língua portuguesa no caminho do Atlântico Negro.

Nessa linha de pensamento temos o artigo de Roberto Vecchi, que apresenta as subalternidades do Atlântico Sul. À partir de uma análise do tráfico de escravos (que pouco pu-

deram resistir e emitir murmúrios para contar contra-histórias não hegemônicas), ele retraça a história do Brasil e explica, de maneira crítica, como a sociedade brasileira não conseguiu fazer a transição de colônia à Nação e dar uma plena cidadania a todos seus habitantes. Um artigo engajado e necessário para discutirmos o Brasil contemporâneo.

Paulo de Medeiros discute as relações das literaturas lusófonas e os sistemas de literatura mundo. Ele começa por uma leitura crítica do que chama de três fetiches da crítica pós-colonial : a periferia, a identidade nacional e a língua. Utilizando o conceito de « semi-periferia » de Immanuel Wallerstein, ele discute as lusofonias e fala da importância da literatura africana na promoção da língua portuguesa no contexto mundial. Dessa maneira, o autor pensa que o comparatismo intra e extra lusofonia pode ser uma das chaves para inscrever as literaturas escritas em português nos vários sistemas globais de literatura.

Francisco Noa, por sua vez, analisa um caso particular da lusofonia e descreve a relação entre literatura e poder em Moçambique. Ele começa por mostrar como o racismo e a repressão contra os autores existia de maneira nítida no período colonial. Nas independências, o paradigma muda, e a utopia e o nacionalismo são colocados em evidência: a literatura torna-se um território de afirmação individual e coletiva; um território de resistência. Atualmente, avalia o autor, em Moçambique, a literatura é transnacional e continua a atuar como um contra-poder.

A terceira parte do livro começa por um artigo de Fabrice Schurmans. O autor problematiza os discursos da colonialidade. A partir de discursos do Sul ancorados no pensamento do Norte. O Norte é o produtor do “Texto”, a grande narrativa sim-

plificadora, acessível e amplamente difundida. O “Texto” contamina não somente os textos especializados, como os analisados pelo autor (Albert Memmi, Hélé Béji e Stephen Smith), mas também as mídias (ele nos explica as simetrias que a mídia pode fazer ao retratar o drama do terremoto no Haiti com as representações que temos da África – são *locus* intercambiáveis). Os escritos desses três autores permitiria, segundo o autor, transformar um só discurso em realidade e reforçar “o Texto” pela repetição e retomada sistemáticas de um dispositivo sempre disponível. Assim, combater essas ideias fáceis e argumentar contra “o Texto”, desconstruir e fabricar novas narrativas, é ainda um desafio : temos, como afirma Schurmans, intelectuais que fazem isso (Mabeko-Tali, Mamdani, M’Bokolo, Ki-Zerbo), mas a complexidade de seus textos não permite confrontá-los diretamente com “o Texto”.

Catarina Martins examina os feminismos entre o Norte e a África. Ela critica o feminismo imperialista do Ocidente e analisa o trabalho de três feministas africanas e suas contribuições para o debate atual. Amina Mama, Ifi Amadiume e Oyèrónké Oyewùmi desconstroem os conceitos do feminismo do norte para combater o processo de culturalização das “Mulheres dos Outros”. A autora critica igualmente o programa *Women in Development* (WID), que pratica um “feminismo de Estado e Imperialista”, apagando os lugares de lutas legítimas da mulher africana. Ela critica também o feminismo etnográfico, que pode idealizar um período pré-colonial e apagar questões importantes. Finalmente, Martins apresenta um feminismo feito em África e de dimensão transnacional : crítico, político e ativista, produtor de conhecimentos em que os países do Norte deveriam prestar mais atenção.

Júlia Garraio aborda uma exposição de fotografias que ocorreu em Lisboa em finais de 2015 e princípio de 2016 : *Retornar : Traços da memória*. Ela analisa o objetivo de se apresentar fotos sem ter recurso ao texto : dessa maneira somos obrigados a construir um sentido, uma narrativa para entender o que ocorreu no período colonial, não podemos ter uma abordagem acrítica da exposição. O corpo da mulher negra existe como um lugar de memória do colonialismo, ele é um dos locais de penetração e violação coloniais (para além do espaço geográfico e cultural). A exposição tinha como objetivo igualmente questionar a “não história” dos retornados e oferecer uma visão crítica do colonialismo português e do sofrimento dos retornados, mas sem esquecer as violências que davam o suporte para a dominação colonial.

No artigo seguinte, Bruno Sena Martins tenta restabelecer as memórias das guerras coloniais, um “segredo público”, a partir do testemunho de vários Deficientes das Forças Armadas. O silêncio que pesa sobre as guerras coloniais deixa as testemunhas numa solidão de onde torna-se impossível comunicar o passado. Não há tampouco a empatia do público para escutar suas histórias. Nesse artigo, Martins busca fazer do corpo um lugar de memória.

João Paulo Borges Coelho, escritor e historiador moçambicano de renome, retrabalha as memórias das guerras moçambicanas. Ele explica como ainda não foi possível contar a experiência das duas guerras que duraram de 1964-1992, sendo a primeira pela independência, que acaba em 1975 a segunda pelo poder, que acaba em um acordo de paz da ONU em 1992. O autor começa por discutir o que é uma memória, ou seja, uma socialização de lembranças. Ele explica em seguida a utilização política da memória – uma gestão simples e

não contraditória, que elimina todo discurso concorrente. Ele critica a meta narrativa criada pela Frelimo para elaborar a história da independência e questiona os limites do silêncio sobre a guerra civil. Esse silêncio, em busca de consolidar os laços de paz é, segundo o autor, um “silêncio reversível” (Paul Ricoeur). A tarefa de contar essas histórias recai hoje em dois projetos em curso (Mbita et Aluka). O autor termina por se perguntar se esses projetos existem para recuperar uma meta narrativa e legitimar o poder dos que controlam o país.

No decorrer da leitura, somos obrigados a repensar tudo o que sabemos ou pensávamos saber sobre memória e colonização. Ancorado no presente e informado pelo passado, cada artigo contribui de maneira particular para desconstruir a história e nos mostra como é possível contar outra história segundo vários pontos de vista. Um livro necessário não apenas para Portugal, mas para todos os países que deverão se confrontar com seu passado colonial de maneira justa e honesta.

Submissão: 2017-04-06

Aceite: 2017-05-10



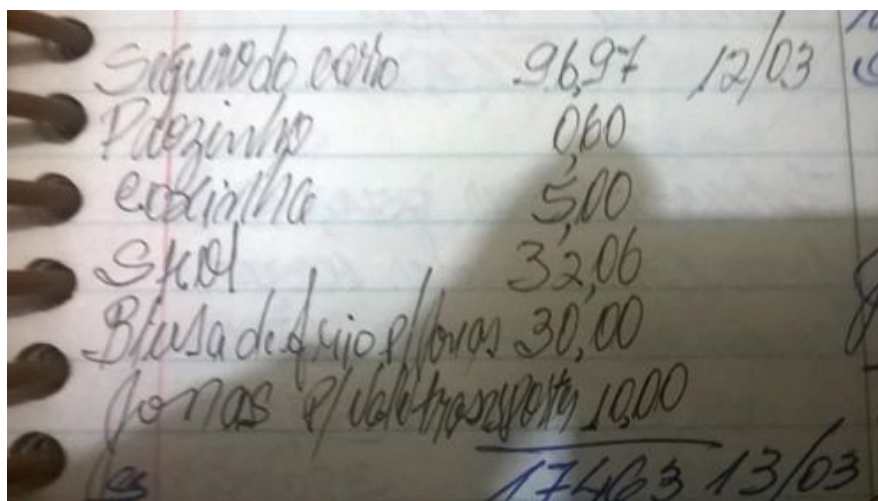
CONTOS E CRÔNICAS

CRÔNICAS

Jonas Tavares de Souza

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.127697

No ano que te deixei partir, depois de tantos, percebo que já não me lembro de tua voz. Do que me disse, quase tudo. Não choveu no dia de hoje, mas não me esqueci de acender uma vela para os teus. Para os meus, por enquanto, risco pedra, buscando acender palavra. E falando nelas, encontrei o teu caderno de anotações. Aquele das despesas dos tempos das vacas-magras (estas que ainda não engordaram; eu que às vezes sim e às vezes não). Nunca pudeste escrever mais do que listinhas de gastos, mas como era bonita tua letra. Ainda é.



Olha, de 1996 para cá... Tantos giros! Ainda não gasto com seguro de carro. Talvez nunca o faça. Se nesse dia compraste dez pães com esse valor, hoje mal conseguiria um. Essa empresa fornecedora de cerveja tem outro nome e as outras, continuam com o mesmo nome. Coxinhas não são mais feitas por aquela quituteira de “tão boa mão” e hoje representam - também - um posicionamento político muito esquisito. Já não gasto tanto com vale-transporte, mas, quando o faço, chego a abraços apertados de amigos, que não me deixam esquecer suas vozes. E nem minha voz.

Doze de março foi meu aniversário. Treze anos. Talvez eu quisesse um videogame. Ainda assim, agradeço a lembrança, o esforço, a memória e – hoje - a possibilidade de te ver em outras presenças.

Obrigado pela blusa. Obrigado pelo frio.

Muitos não sabem, mas além de Jonas (como diz um amigo, é nome no plural), “Jô”, “Jojô”, “Joninhas”, “grande”, “moço”, “tio”, “professor”, “prô”, sou “Barbinha”. Desde muito antes de despontar os primeiros pontos pretos, que só davam coceira. A lógica é fácil: “filho do Barba, “Barbinha é”. Não lembro se odiei o apelido para pegar. Talvez não. Alimentava um orgulho pequeno de linhagem.

Eu já ensaiava um tipo preferido de aparelho de barbear quando minha casa foi invadida por um estranho saído do banheiro. Não devo ter sido muito receptivo àquela vaidade do pai. Poxa, não estava no contrato de filiação que, a qualquer

momento, a imagem da figura a quem se deva respeito poderia ser tão bruscamente alterada. Soltei um riso frouxo. Mais frouxo do que o homem envelhecido, vermelho, de riso pelado e cortes nas bochechas. Que não tenha a pretensão de me dar ordens! Céus, o que será do Barbinha, que nem barba possui, filho de um Barba sem barba?! Quando nesse drama existencial fui interpelado: “Gostou? Amanhã vou fazer uma entrevista.” Em silêncio, sacudi a cabeça em aprovação ao homem que - à custa de sobrevivência - limpava a cara de sua virilidade e vaidades há anos sustentadas. Pensei nos restos picotados de autonomia sobre a pia, indo embora com a água. Pensei na ardência banhada a álcool da vontade de oferecer à prole uma chance de prospectar o futuro no tempo. Suspirei. Amor de pai é que nem apelido.

Já é adolescente essa que carrego. Às vezes diz mais que a própria boca que enfeita. Pelos daninhos, ora expressando o descuido e a tristeza, ora a sensualidade e o pertencimento. É falhada como a memória do tempo em que ela ainda não existia. Mas é insistente. Há quem goste e há quem eu não saiba que desgoste. Não tiro de jeito maneira. É minha alcunha herdada. Meu resto pequeno de saudade que será sempre imberbe.

No ônibus, um senhor questiona a moça ao seu lado:
 - Quem roubou mais Fernandinho Beira-Mar ou Eduardo Cunha? Eduardo Cunha. Ele é um assassino. Você sabe quantos ele matou só no ano passado? 30 mil. 30 MIL! Foram as pessoas que não tiveram

atendimento em hospitais, sem remédios, sem médicos e etc.

Eu que, ultimamente, tenho andado mais de Facebook do que de ônibus quis apertar três corações pra ele. Isso, moço! É de morte e de sangue que se trata. Isso!

E continuou:

- Eu não voto no atual prefeito, pois depois de quatro anos sem dar as caras, chamou minha vizinha para tirar foto do asfalto novo. Ela que nem carro tem. É fazer a gente de bobo demais. Não voto!

Olhei para ele, consenti com a cabeça (acho que ainda é assim que se curte lá fora), o ônibus parou, desci no meu ponto e olhei sua partida. Lá se foi o senhor ainda gesticulando. À esquerda. Do banco. Talvez mais por causa do vento da janela.

Hoje vi uma mulher chorando. O pouco que sei de sua história tinha me feito construir dela uma figura inabalável. Negra e pobre, contava os ganhos miúdos na esperança e na vontade de voltar a estudar após o encaminhamento de sua caçula, que acabara de entrar no colégio militar. A mais velha terminava a faculdade com planos de se debandar país afora. Há dez dias, soubemos que enterrou um irmão assassinado após uma briga de bar. Sendo ela a pessoa prática da família, ficou responsável pelo desgaste dos procedimentos funerários. Do espólio, só as roupas, coletadas em um quarto de pensão. No seu retorno ao trabalho, fui saber como estava e me surpreendi com tamanha força, quando me contou ter sido o quinto irmão que enterrara. Há

realidades que estão em plena guerra e choros não podem dar espaço para o desarme.

O choro que hoje vi não foi para um mundo que caiu atrasado. Esta mesma mulher acabou de voltar do enterro de outra irmã que, numa briga dentro de casa, sofreu um golpe que perfurou seus rins e pulmões. As lágrimas também não vieram pela irmã, mas pelos doze (dos dezesseis) sobrinhos que ficaram desamparados, mas que ela prometeu trazê-los para sua casa para não separá-los. Ela não conseguia imaginar a dor que crianças poderiam sentir ao perder a mãe. Só por isso chorou.

Se relato (eu, da turma “dos delicados que preferiria morrer”) esta história, é apenas para tentar dar conta – não das dores ou dos sadismos dos desígnios – mas de uma grandiosidade e generosidade, para mim, imensuráveis. Dessas que só se encontram imbricadas nas pequenas coragens de gente que gira esse mundo com a força dos pés. E só assim que ele gira.

Submissão: 2017-03-07

Aceite: 2017-03-19



ARTIGOS E ENSAIOS

**O CANDIDATO: A REPRESENTAÇÃO
DE IDENTIDADES BISSAU-GUINEENSES
NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL POR FILOMENA EMBALÓ**

Ana Maria Carneiro Almeida Diniz¹

Ana Cátia Alves da Silva²

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126051

RESUMO: Este artigo se propõe a analisar as representações identitárias bissau-guineenses no contexto do pós-colonialismo presentes no conto *O candidato*, produzido por Filomena Embaló. Para fundamentar a análise foram consultados textos de diversas áreas do conhecimento que apresentavam afinidades com a proposta de releitura do conto, com objetivo de situar o espaço-tempo das representações identitárias nas esferas históricas, políticas, sociais e econômicas com as quais correspondem.

ABSTRACT: This article proposes to analyze the Bissau-Guinean identities representations in the context of postcolonialism present in the short story *The candidate*, produced by Filomena Embaló. In order to base the analysis, texts were consulted from several areas of knowledge that had affinities with the proposal of re-reading the story, with the purpose of situating the space-time of the identities representations in the historical, political, social and economic spheres with which they correspond.


1 Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

2 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte

PALAVRAS-CHAVE: Pós-colonial; Identidades; Literatura Bissau-guineense.

KEYWORDS: Postcolonial; Identities; Bissau-Guinean Literature.

INTRODUÇÃO

 presente trabalho tem como proposta analisar o texto *O candidato*, escrito por Filomena Embaló, com o objetivo de reconhecer neste a presença de representações de identidades concernentes ao momento de sua produção, o pós-colonial na Guiné-Bissau. Estar-se diante de um contexto que recebeu uma diversidade de tratamentos por parte da literatura e dos estudiosos das ciências sociais e políticas, no que se refere à análise apresentada, o pós-colonial será abordado como o momento do pós-independência.

No conto serão observadas também as circunstâncias que remontam momentos anteriores a esse contexto: a instalação e manutenção do sistema colonial, bem como as lutas pela independência da Guiné-Bissau. Assim, faz-se necessária a presença de uma contextualização histórica dos dois momentos (o pré e o pós-independência), para que haja melhor compreensão da releitura oferecida.

É interessante também ressaltar que através das pesquisas realizadas acerca do trabalho de Filomena, percebe-se que são bem restritas e recentes as releituras de obras literárias da autora, bem como de toda a produção literária bissau-guineense. Pode-se identificar uma série de fatores responsáveis

pelo entrave à divulgação dessa literatura e, consequentemente, seu estudo nos meios acadêmicos. Essas considerações tomam como referência o alcance e a frequência de releituras e de críticas de obras pertencentes a outros países africanos de Língua Portuguesa, como Angola e Moçambique, o que gera a percepção de que a literatura da Guiné-Bissau se encontra em fase inicial do processo de organização, bem como apresenta dificuldade de expansão não só para além das fronteiras, mas dentro do próprio país.

Alguns dos fatores apontados como responsáveis pela morosidade na organização e divulgação dessa literatura estão situados em momentos que remetem ao período colonial: a forma de tratamento dada ao processo de assimilação da escrita por parte do sistema colonial, que envolve ainda outras circunstâncias, como o fato da Guiné Portuguesa ser uma colônia de exploração, e a forte resistência oferecida por seus habitantes aos processos de assimilação de costumes e da língua portuguesa. Observa-se no comentário de Ribeiro & Semedo (2011) que há uma interligação entre estes fatores e que estão postos como em um ciclo.

Num país considerado colônia de exploração, onde a não aceitação da presença colonial gerou prolongados conflitos, os portugueses nunca tiveram a preocupação de construir escolas e instruir os nativos. E quando havia a manifestação de interesses por parte destes em frequentar as poucas escolas instaladas no território, eram considerados preguiçosos que queriam fugir de trabalhos braçais em busca de ócio. Essa prática colonial tolheu grandes oportunidades aos gui-

neenses, em termos de criação de uma elite nacional ou ainda grupos e movimentos literários. (RIBEIRO, SEMEDO, 2011, p. 4)

O contexto apresentado justifica o adiamento desse processo de instalação, desenvolvimento e expansão da literatura, dificultando a formação de escritores nativos, assim como a própria recepção das obras literárias dentro do espaço bissau-guineense, devido à falta de aproximação de grande parte da população com a língua portuguesa na modalidade oral, sendo esta restrição ainda maior no que se refere à escrita.

Ao desenvolver uma análise crítica de um dos romances de Abdulai Sila, escritor bissau-guineense, Cardoso (2014, p.87-88) chama a atenção para a complexidade enfrentada pela literatura da Guiné-Bissau no que se refere à recepção de obras significativas, repletas de denúncias de abusos de poder político, escritas em língua portuguesa manifestarem seu poder de resistência quando, no país, essa língua não é dominada por mais de 10% da população, cumprindo apenas a função de língua suporte do crioulo.

Mesmo diante dos contrapontos apresentados pelos dados que apontam para uma relação dificultosa entre a obra e o seu acesso por parte da maioria dos bissau-guineenses, Cardoso (2014) chama a atenção para algo positivo nesse contexto.

(...) o impacto de uma obra escrita nessa língua é, no contexto bissau-guineense, bastante significativo, pois a intelligentsia do país domina tanto o português quanto o crioulo. Desse modo, uma obra literária escrita em língua portuguesa logo é noticiada e “traduzida” no crioulo de Bissau, che-

gando, assim, rapidamente aos ouvidos dos falantes majoritários que, por diversas razões, não se expressam em língua portuguesa, mesmo na variante local oferecida, mas a (ouve) e a vê legitimada no país. (CARDOSO, 2014, p. 88)

A utilização da língua portuguesa também torna possível o acesso à obra por parte de leitores pertencentes a outras culturas, o que possibilita a leitura e a releitura acadêmica de obras geradas nesse contexto. Isso torna viável a promoção dessa literatura que, além de se posicionar como um instrumento de denúncia para o despertar político dos cidadãos locais, presenteiam o leitor de outras localidades dando a conhecer o universo da representação histórica, cultural, social e política desses povos que até pouco tempo tinham esses elementos representados na voz dos povos colonizados, que os colocavam numa esfera de inferioridade, quando não os punham no espaço da “não-existência”.

O ESPAÇO-TEMPO DE ONDE PARTEM AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NA LITERATURA DE FILOMENA EMBALÓ

Filomena é apresentada como escritora bissau-guineense, filha de pais cabo-verdianos. Nascida em Angola, mudou-se para Guiné-Bissau em 1975, onde recebeu o reconhecimento de sua nacionalidade. Não esteve em Guiné durante a luta pela libertação, mas acompanhou os primeiros momentos do país pós-independência. É desse contexto pós-colonial que parte as representações presentes no conto analisado.

A expressão pós-colonial será observada dentro de acepções que se assemelham as apresentadas por Santos.

O pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado. (SANTOS, 2002, p. 30-31)

O pós-colonial, além de sinalizar a tentativa de reorganização dos sistemas políticos e econômicos do país pós-independência, apresenta uma acepção discursiva, um conjunto de propostas de representação que são apresentadas pelos textos literários para a constituição identitária desse novo tempo.

Observa-se que as acepções apresentadas acerca do pós-colonial pressupõem uma interdependência, pois a análise dos sistemas de representação identitárias propostos na literatura analisada e as críticas nela observadas carecem de uma compreensão dos eventos que são inerentes ao contexto histórico, social, econômico e político que são representados no texto.

A fase em que se insere o texto *O candidato* já ultrapassa o momento da euforia da libertação, dos movimentos nacionalistas, situando-se no momento da distopia, quando tudo o que havia sido idealizado para o Novo Estado Livre cai por terra e a dura realidade passa a ser o objeto de representação e denúncia dessa literatura. Esse momento é adjetivado como

amargo por Mata (2000), que o compara ao momento anticolonial. Leia-se em:

(...) tão amarga quanto a consciência anticolonial nas literaturas africanas de língua portuguesa é também a consciência pós-colonial, na visão mais emblemática da perda da inocência, e confrontada com o começo do tempo da distopia: através de ações que representam uma reedição dos objetivos e métodos do antigo período. (MATA, 2000)

Depois de inúmeros embates físicos e culturais, a Guiné Portuguesa, em 1974, conquistou a independência. O país foi a primeira colônia portuguesa a conseguir a liberdade do sistema colonial e passou a chamar-se Guiné-Bissau. Este seria o momento da tão almejada reconstrução de um país que até então sofria as consequências de ter sido colonizado por povos tão indolentes no que se refere à administração das terras guineense e tão vorazes em seu sistema de exploração.

O pensamento acerca da nova administração guineense por um autóctone trazia consigo uma lógica: o novo país seria gerido por pessoas que conheciam o percurso da sua história, o sofrimento do período de colonização, as necessidades de seu povo e - por terem tomado parte nesse contexto - desenvolveriam uma administração que visasse o bem comum, mas o que se verifica é a apropriação, por parte dos autóctones, de estratégias de administração utilizadas pelo sistema colonial.

Essas reedições não residem somente no empenho da negação de elementos referentes à cultura considerada própria do colonizador e a rejeição a esses elementos posta de

forma violenta e fundamentada através de uma pretensa ambivalência racial, mas também ela (a reedição) apresenta-se como estratégias de gestão política similares às rejeitadas nos discursos dos que lutavam pelo fim da opressão colonial.

As literaturas africanas de língua portuguesa acompanharam todas as reedições das velhas facetas políticas coloniais, ocupando lugares de adesão e de oposição ao sistema. Elas ocuparam lugar de destaque no movimento de resistência ao sistema colonial, abrindo caminho para os que ocuparam o poder político no país pós-independência.

A princípio, a literatura buscou encontrar elementos que representassem a identidade de uma nação unívoca e coerente. Depois dessa fase de busca identitária, e assentado o novo poder político nas mãos dos autóctones, constata-se a presença das velhas estratégias, como em um espelho, onde se poderia observar algo semelhante às indesejáveis velhas facetas coloniais nas ações dos que ocupavam o poder. Nesse momento, a literatura passa a ocupar um lugar de denúncia, se posicionando contra essa reedição de estratégias políticas coloniais na nova administração do país.

Hall (2003, p. 98) chama a atenção para o fato de que a ideologia anticolonial, que traçava uma política bem definida de oposições, põe em evidência um argumento incoerente com a atual conjuntura de que tal política possa 'traçar linhas claras na areia' que separem os bons dos maus. Se tal pensamento fosse efetivo, a Guiné-Bissau não continuaria com os mesmos problemas de desigualdade social, corrupção, exploração e miséria da Guiné-Portuguesa.

O momento pós-independência, para os guineenses não foi como o esperado, causando um sentimento de frustração na população que, conseqüentemente, ganharia o terreno das artes, da literatura que, ao longo do tempo, tornou-se um relevante instrumento de divulgação cultural e forte aliada aos movimentos de denúncia contra os abusos de poder.

Foram séculos de dominação e exploração portuguesa, séculos de tentativas violentas de assimilação cultural que deixaram marcas indeléveis, visíveis no espaço guineense, pós-independência. Hall (2003), ao comentar sobre as inscrições herdadas do período colonial, alerta para o fato de que não é possível apagar tais marcas, como pretendiam os anticolonialistas mais radicais. As *reedições*, mencionadas em parágrafos anteriores, confirmam tal declaração de que essas inscrições permanecem bem vivas na cultura do país liberto.

De fato, uma das principais contribuições do termo 'pós-colonial' tem sido dirigir nossa atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma que se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados (...) (HALL, 2003, p. 102)

O processo de libertação da Guiné Portuguesa foi movido por ideais que alimentavam o desejo de um país democrático, igualitário e próspero. Era como se idealizava o novo Estado livre, fundamentando-se na promessa dos dirigentes do PAIGC³ liderado no período colonial pelo cabo-verdiano

³ Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde

Amílcar Cabral e pelas frentes de resistência que a ele se aliavam. A luta ocupava duas esferas: uma diplomática e uma esfera mais violenta com a ação das guerrilhas. Com o auxílio do discurso de autoridades internacionais que tomavam como fundamento a efetivação dos *direitos do homem*, o PAIGC fortalecia seus fundamentos pela libertação. Sobre esse contexto comenta Amado (2016):

Ora, a luta de libertação nacional vai justamente buscar os seus fundamentos últimos nos direitos fundamentais, porque se baseava no direito à autodeterminação dos povos colonizados na luta pelo reestabelecimento da legalidade internacional e dos direitos do homem; inscrevia-se no movimento geral de libertação dos povos colonizados apoiados pelo direito internacional; visava à conquista dos direitos e liberdades do homem, uma luta para a paz. (AMADO, 2016, p. 120)

Amílcar tentou de todas as formas mobilizar a população guineense para tomar parte no movimento pela libertação. A princípio buscou uma identidade cultural nacional como instrumento de força contra a cultura portuguesa, visando enfraquecer o poder colonial. A estratégia esbarrou no fato de que a Guiné Portuguesa sofria também com os embates entre grupos de diferentes etnias que ocupavam o território. O país era habitado por uma série de grupos e subgrupos de culturas distintas, consequência da divisão territorial da África instituída na Conferência de Berlim, em 26 de fevereiro de 1885.

A proposta de unidade só foi melhor compreendida e aceita pela maioria dos grupos quando os dirigentes da luta

pela independência apresentaram um discurso que divulgava algo que era de interesse comum aos grupos: a libertação do povo da opressão e exploração do sistema colonial. Conforme Hernandez (2008):

Os líderes do PAICG, em particular Amílcar Cabral, chamavam a atenção para o fato de que era a partir dos interesses imediatos dos trabalhadores rurais que eles poderiam ser cooptados pelos movimentos. Em outras palavras, eles seriam mobilizados pela esperança de que a opressão e as injustiças próprias do sistema colonial seriam extintas. (HERNANDEZ, 2008, p. 544)

O PAIGC liderava a luta ao lado dos guineenses e cabo-verdianos pela libertação e moveu uma verdadeira guerra diante da resistência de Portugal em relação à “Declaração sobre a Outorga da Independência aos Países e Povos Coloniais” - Resolução 1514 (XV) da Assembleia Geral da ONU, datada de 14 de dezembro de 1960, que proclamava a ilegalidade do sistema colonial diante da Declaração Universal dos Direitos do Homem. É de conhecimento histórico que Portugal caminhou no sentido oposto a proposta apresentada pela declaração, intensificando sua política colonial nos países africanos. Tal contexto é comentado por Hernandez (2008).

Ao mesmo tempo que o PAICG voltou suas atenções para as relações políticas internacionais e, em outubro de 1961, apresentou um memorando à XVI Assembleia Geral da ONU, solicitando que se fizesse valer a resolução da “outorga da independência aos países e povos coloniais”. Ao mes-

mo tempo, enviou uma Carta Aberta ao Governo Português, propondo negociar politicamente a independência. A resposta foi o recrudescimento da luta, com o Governo Português dando ordens para o ataque à população civil. (HERNANDEZ, 2008, p. 544)

O PAIGC, unido-se às comunidades locais e entidades internacionais, conseguiu por fim ao sistema colonial na Guiné. Com isso, foram fortalecidas as lutas por independência nas demais colônias portuguesas na África. Mas o fato de o partido ser único, traz consigo consequências negativas para o país no momento pós-independência.

A instituição do partido único, como gestor do novo Estado livre, não foi uma problemática enfrentada apenas pelos bissau-guineenses. Oliver (1980), ao discorrer sobre África independente, fazendo menção a alguns países africanos que agenciavam a política nacional pós-independência, comenta que

(...) a institucionalização desta teoria dos partidos únicos, favorecida depois da independência, não levou a maior estabilidade política nem a um desenvolvimento maior ou mais bem-sucedido. Tornando-se herdeiros, como se viu, dos proventos e padrões de vida elevados e, acima de tudo, do poder vasto e virtualmente sem peias dos antigos administradores coloniais, os novos políticos e seus aparelhos políticos tornaram-se muitas vezes um direito adquirido todo-poderoso mais ou menos isolado da opinião popular. (OLIVER, 1980, p. 307)

A autocracia resultante desse processo foi vivenciada pela vizinha Guiné, ex-colônia Francesa, cujos líderes originados das lutas pela independência conseguiram reter o poder, combinando sagazmente a manipulação política e a autocracia. Em Guiné-Bissau não foi diferente. O PAICG instituiu um governo semelhante, fazendo uso das mesmas estratégias de Guiné. O partido governou por quase duas décadas e, quando forçado pelas instituições financeiras internacionais a uma transição para o regime democrático, manipulou a campanha eleitoral a tal ponto de em 1994 conseguir manter-se no poder através de eleições.

É possível, através do contexto exposto, observar que a efetivação da nova administração revela que nem sempre os antagonismos apresentam-se enquanto lutas fundamentadas em ideologias distintas, mas apenas em lutas pela inversão de posições. Através dos questionamentos lançados por Ladislau Dowbor (1983), pode-se refletir sobre esse contexto.

Com a independência, no entanto, os indivíduos que representavam “o povo no poder” ocuparam as casas, os hotéis, as escolas, os clubes, as esplanadas. O que há de comum entre um homem de origem e tradição revolucionárias, mas que está instalado num escritório com carpete e ar condicionado, e o camponês que ontem o ajudava? Ocupando uma estrutura de vida e de trabalho elitista, criada para a elite colonial, a que ponto o novo poder, com outros homens, africanos e revolucionários, deixaram de ser elite? (DOWBOR, 1983, p.10)

Os novos dirigentes do país, novos empresários ou os que participam dos dois grupos ao mesmo instante, agora figuram a nova elite guineense. Estes adotam a política da corrupção, da exploração.

A leitura do conto nos conduz a uma Guiné-Bissau dividida em opostos, não mais entre o ontem (o período em que vivia sob domínio colonial) e o que deveria ser um novo tempo, mas um país que delimita seus opostos entre os segmentos “povo e elite”, ocupando na cidade de Bissau, espaços que continuam bem definidos entre a miséria que configura a população local e o luxo dos que possuem o estilo de vida das classes acomodadas e abastecidas.

O TRAJETO ATÉ O PODER: REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES DOS QUE OCUPAM A NOVA ELITE BISSAU-GUINEENSE

Observa-se no conto que não há a preocupação com a divulgação da diversidade cultural e linguística que compreende a Guiné-Bissau. Estranha-se no conto não haver menção a nenhuma mitologia, nem a rituais religiosos-culturais, bem como é possível observar a restrição do uso de expressões linguísticas locais. Há no texto apenas uma palavra em crioulo guineense que é nome do bairro onde reside a personagem protagonista.

Não há um empreendimento por parte da autora em representar essa variedade étnica, cultural e linguística da Guiné-Bissau que tem sido tema de representações nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa como forma de divulgação de identidades locais, com o propósito de dar a conhecer, valorizar e fortalecer as culturas do lugar, bem como

forma de resistência a assimilação proposta em um tempo anterior. Essa escolha sugere que a resistência empreendida nessa literatura não encontre seu contraponto naqueles que estão além de suas fronteiras. O embate não é mais anticolonial, nem o que se pretende dar a conhecer, não sendo mais as diversas riquezas culturais.

No conto *O candidato*, Filomena Embaló prioriza a atmosfera da denúncia acerca de uma realidade angustiante vivenciada pela maioria dos bissau-guineenses. A crítica a essa realidade ultrapassa a preocupação com paisagem cultural e chega à esfera comum. São problemas de ordem social, política e econômica que afetam a maioria da população e que independem de caracterizações étnico culturais.

No texto analisado, a autora localiza os sentimentos de decepção no espaço bissau-guineense, mas é sabido que os demais países que funcionaram como colônia portuguesa em África, enfrentaram problemas semelhantes de administração no período pós-colonial. Por isso, é possível identificar uma série de obras produzidas por diversos autores no contexto pós-colonial que enveredaram por representações aproximadas à exposta no conto de Filomena Embaló.

O candidato narra a história de Djoca, cidadão bissau-guineense, que principia a narrativa seguindo em direção ao Ministério, onde aguardava há dias para receber sua pensão, único recurso disponível para seu sustento e de toda sua família. Assim menciona o narrador: “Eram difíceis os tempos! A vida tornara-se impossível. Já com a mísera reforma paga todos os meses era uma ginástica aguentar o mês inteiro. Agora que

nada caía era impossível aquecer as pedras do fogão todos os dias...” (EMBALÓ, 2005)

A personagem protagonista atendia pela alcunha de Nhu Djoca de Pilum. A locução acrescentada faz menção ao lugar em que Djoca residia. Pilum, bairro localizado em Bissau, havia sido nomeado Cupelon pelos portugueses no período colonial. Pilum (Pilom) é uma expressão crioula e prevalece entre os moradores. O bairro é bastante povoado, sendo dividido em duas partes (Pilum de Cima e Pilum de Baixo) e serve de passagem para bairros circunvizinhos. Referências sobre Pilum são encontradas em depoimentos que tratam da revolução contra o sistema colonial iniciada, com fervor, em 1960.

Como em literatura não há escolhas aleatórias à ideologia proposta pela obra, Pilum é o lugar mais apropriado para residência de Nhu Djoca, pois o bairro foi referência durante a batalha contra o poder colonial na Guiné Portuguesa. Os relatos mostram que Pilum era o espaço onde ocorriam reuniões entre os jovens para arquitetarem estratégias de batalha contra o poder português. Lá concentravam-se vários integrantes e simpatizantes do PAICG.

O relato de Mamadu (2016) mostra a relação entre o bairro Pilum e o contexto da luta contra o sistema colonial. No momento da revolução ele era morador do bairro Pilum e fala sobre o recrutamento de moradores do lugar e as consequências sofridas pela comunidade por ocasião da participação dos conhecidos “Jovens de Pilum” na batalha contra os portugueses. Ele comenta que - quando ainda contava com a idade de 10 anos - testemunhou conversas entre os jovens

de Pilum (de Cima e de Baixo) sobre as mobilizações e estratégias de luta pela libertação do país. Segundo Mamadu (2016), o bairro reunia, dia e noite, militantes, simpatizantes, parentes e filhos dos guerrilheiros. Testemunhou também momentos em que as tropas portuguesas invadiam o bairro à procura dos militantes do PAI⁴ e via pessoas do bairro e familiares sendo apreendidos. O autor do relato menciona que estes nunca retornavam.

É desse lugar carregado de marcas históricas que ecoa a voz de Nhu Djoca, um aposentado que vive em situação de extrema pobreza, pois seus empreendimentos e os dos demais membros da família fracassaram. Ao descrever o desânimo de Djoca e suas dificuldades enquanto percorre o caminho até o Ministério, Filomena Embaló expõe a situação enfrentada pela maioria dos moradores da Guiné-Bissau, que vive em condições precárias e que, outrora, almejavam um levante de empreendimentos comerciais e não tiveram êxito, mostrando a dificuldade em comercializar num lugar em que a maior parte da população não possui poder aquisitivo. Leia-se em:

Como fazer para alimentar a família que contava com, nada mais, nada menos, dezesseis bocas? Os donetes que Sábado, sua velha companheira dos bons e maus momentos, fazia e vendia já não davam os lucros do início. Pois, era normal que assim fosse, os clientes também sobreviviam com dificuldades. O taxi, que a muito custo comprara em enéssima mão, dera o que tinha a dar.

4 O Partido Africano pela Independência, após passar por um processo de reorganização, em outubro de 1960, adotou a sigla PAICG

Nem na sucata conseguira vendê-lo e agora jazia diante da porta de casa, servindo de fornecedor de peças sobressalentes para quem quisesse servir-se dele. (EMBALÓ, 2005)

É possível depreender que o conto traça linhas temporais que vão desde a luta pela independência, passam pelos ideais que fomentavam as batalhas e chegam ao momento contemporâneo à publicação do conto. Esta data de 2004, dez anos após as primeiras eleições democráticas de Guiné-Bissau, e percebe-se que a população não havia encontrado sequer migalhas de realização das promessas declaradas no período de luta pela independência do país, assim como também das promessas apresentadas nos discursos de transição democrática que declaravam o fim do sistema autocrático que ocupou a gestão do país no momento pós-independência.

A situação política representada por Filomena Embaló, no conto analisado, não oferece nenhum indício de ruptura entre os sistemas políticos que governaram o país nas últimas décadas. Para a população não havia grandes mudanças. Esta saiu do sistema colonial, passou pelo sistema autocrático, convive com o sistema democrático e assiste às mesmas cenas de indolência e corrupção na administração do dinheiro público e nas façanhas políticas, como uma sucessão de reedições de sistemas administrativos que foram instalados desde a colonização. Os sistemas se confundem em estratégias e fracassos, como afirma a personagem que dialoga com Djoca sobre a situação política do país: “Fazer política... ou confusão. É a mesma coisa!” (EMBALÓ, 2005)

Os costumes da elite guineense passaram de geração a geração. O poder colonial os cedeu para os autóctones autócráticos, que os continuaram a vivenciar no sistema que deveria ser democrático. Os questionamentos realizados no conto propõem uma reflexão acerca desse contexto.

Os tempos estavam difíceis, sim senhor! Mas não para todos! Na praça via gente que prosperava, passeando em novos carros e construindo belíssimas casas nas novas zonas urbanizadas nos arredores de Bissau. Como faziam eles, se eram todos funcionários do mesmo estado que não pagava a ninguém? Talvez fizessem negócios, pensou, mas... que negócios? E onde? Não via na cidade qualquer indício de prosperidade económica compatível com aquele luxo. (EMBALÓ, 2005)

O diálogo entre Djoca e seu companheiro de fila segue e logo eles encontram a resposta para todas essas perguntas. Segundo o interlocutor de Djoca, todos esses privilégios eram concedidos aos políticos. Se quisesse desfrutá-los, deveria subir ao “poleiro”. As personagens empreendem uma reflexão acerca das estratégias realizadas pelos que ocupam o poder e observam que há uma série de segmentos que compõem essa elite bissau-guineense. São eles os políticos que fazem parte do Grande Partido e suas coligações, que têm acesso ao poder através das eleições, e os que não são eleitos por se oporem a cúpula, mas logo arrumam uma forma de negociarem na tentativa de estabelecerem aliança com o poder vigente: “Oh homem! Quando se cria um partido, das duas uma: ou o partido

ganha as eleições e o seu dono chega ao poleiro ou perde-as e o dono faz tamanha confusão que acaba por ser convidado para o poleiro!” (EMBALÓ, 2005).

A política é a única fonte capaz de oferecer regalias, em um país que vive a depender da ajuda internacional e que não conseguiu desenvolver estratégias capitalistas capazes de oferecer poder de compra à população. Na política estava a resposta para as perguntas apresentadas pelas personagens quando indagavam com estranheza sobre o luxo desfrutado por esse grupo tão restrito de cidadãos.

As descrições apresentadas acerca de Djoca no conto dão a entender que este seria um senhor de mais de sessenta anos, posto que recebe pensão, não é viúvo, sua esposa é mencionada no conto, e não são mencionados indícios de invalidez. Assim, depreende-se que a personagem tenha participado direta ou indiretamente do movimento pela independência, considerando que o bairro em que reside tenha sido fortemente marcado pelas adesões às lutas ao lado do PAICG.

Observando a sequência de informações oferecidas no conto, é possível compreender o percurso traçado pela autora para a personagem Nhu Djoca. O trajeto que vai da casa da personagem ao Ministério é o que faz parte do cotidiano real da personagem, sendo o percurso paralelo, o trajeto dos sonhos de Djoca, que vai da pobreza ao poder, realizando uma transformação automática de identidade em que o oprimido torna-se opressor. Através dessa compreensão, encontra-se a chave-mestre que dá acesso à crítica central presente na representação de Filomena Embaló.

No trajeto real, Djoca sai de Pilum, lugar onde residiam

aqueles que abriram caminho para independência, mas que foram deixados para trás após ser alcançado o proposto, dirigindo-se ao Ministério, ao poder. Lá é tratado com indiferença, mentiras e descaso. A partir de então, ele empreende um trajeto ideal em que sairia de Pilum, após ter tomado parte nos ideais revolucionários. Utilizaria sua bagagem de coparticipante na independência do país, elaboraria discursos com promessas que iam ao encontro das necessidades da população e, por fim, ocuparia a esfera do poder.

Naquele mesmo dia iria convocar os próximos para a criação de um partido! PBUP, Partido do Bairro Unido de Pilum, seria o seu nome. (...) Foi fácil criar o PBUP. Todos estavam fartos daquela vida de miséria e com o Djoca na presidência ninguém iria ficar esquecido. O futuro sorria e prometia belos dias aos fervorosos militantes do PBUP. (EMBALÓ, 2005)

O cargo almejado por Djoca era a presidência da república. Segundo ele: “O chefe é o que come primeiro e se sobrar os outros partilham os restos. É, presidente da república seria mais seguro.” (EMBALÓ, 2005). Não é por acaso que o trajeto até o Palácio passe pela Avenida Amílcar Cabral. Esse foi o trajeto percorrido pelo poder local: de Pilum, passando por Amílcar e chegando ao ponto alto do poder.

Não houvera melhor estratégia de que fazer uso dos ideais revolucionários que originaram a independência como discurso para promover a escolha daqueles que ocupariam as posições na nova gestão política do país, posto que seria uma excelente hipótese a de que aqueles que batalharam para li-

bertar o povo das garras dos colonizadores, que invadiram, exploraram e desdenharam da cultura local, seriam os mais aptos a gerir o país com preceitos opostos aos anteriores.

Djoca segue o curso:

A campanha foi lançada num dia de grande festa. Não se sabe de onde saíra, mas havia comida e bebida a fartar! É o prenuncio da fartura que o PBUP vai trazer ao povo desta terra, diziam uns já alegremente animados pelo calor do vinho de caju! Nunca mais iremos para as bichas, retorquiam outros. Viva o PBUP! Viva o Presidente Djoca di Pilum! Viva!!! (EMBALÓ, 2005)

A autora representa a situação vivenciada pela população que se encontrava inebriada pelo ideal de que datas, como a que marca a proclamação da independência e a que encerra o período autocrático gerido por personalidades locais, seriam capazes de demarcar uma mudança abrupta das condições vivenciadas no período colonial, para a vivência em um novo tempo em que os eventos dariam conta de transformar de súbito a situação de humilhação dos habitantes guineenses, de que tal marco temporal aniquilaria com todas as mazelas herdadas do sistema colonial.

Este seria de fato um pensamento não tão sóbrio. Essa guinada não seria possível por uma série de fatores. Primeiro porque de súbito não se rompe com sistema de administração aportado no país durante décadas. Depois, haveria de se ter no poder pessoas dispostas a realizar a transição entre os sistemas. Mesmo compreendendo que esta transição não seria possível em curto prazo, percebe-se através da repre-

sentação que não há esse empreendimento por parte dos que ocuparam e/ou ocupam o poder.

Nhu Djoca de Pilum, ao assumir o poder, logo coloca-se em uma situação de verticalização em relação à população que o elegera. Agora, a única preocupação é como alimentar seus familiares. Não mais havia preocupação com as necessidades dos moradores de Pilum que, assim como a Avenida Amílcar Cabral, abriram caminho para Djoca chegar ao poder.

O resultado das eleições foi esperado com ânsia e nervosismo pelo povo de Pilum. O seu destino estava em jogo naquele escrutínio. Tomara que Djoca ganhasse! E Djoca di Pilum ganhou mesmo! O povo inteiro o aclamou quando apareceu na varanda do palácio. O novo presidente contemplou a avenida que se deitava a seus pés tal um tapete de honra nas grandes ocasiões. Aque-la fora a sua grande ocasião e ele soubera agar-rá-la. Terminadas as infindas esperas à porta do Ministério para receber a pensão! Terminadas as dores de cabeça à procura de como alimentar a família! Terminadas... (EMBALÓ, 2005)

No deslocamento do sonho para a realidade, a personagem retorna à posição daqueles que abriram caminho, mas que não o percorreram até o poder e em seu cotidiano terão que enfrentar filas em busca de assistencialismos e deparar-se, todos os dias, com as desculpas de que não há recursos públicos, discurso que vem da boca daqueles que desfilam seu luxo pela cidade de Bissau. Se Djoca tivesse percorrido o mesmo caminho deles, também estaria da mesma forma, a desfilando em carros importados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À primeira vista, o texto literário apresenta uma montagem quase universal e simplista de representações de contextos políticos, mas ao explorar os elementos que compõem o discurso, as estratégias narrativas de descrição do espaço-tempo em que se insere a personagem e ao aprofundar o conhecimento do contexto histórico, político, social e econômico da Guiné-Bissau, percebe-se que há uma representação estrategicamente atrelada a esse contexto.

No conto estão presentes alguns dos segmentos que compõem a sociedade bissau-guineense. Eles têm suas identidades perpassadas por elementos temporais. Há a presença do homem simples que tem seu cotidiano marcado pela dificuldade financeira que afeta quase toda a população, com exceção daqueles que ocupam o poder político. Este segmento é representado com uma ênfase mais crítica por parte da autora.

As identidades, no texto, são construídas passo a passo, acompanhando uma sequência de eventos que vão desde as lutas por libertação até a tomada de poder. Os gestores do poder local são representados por Filomena Embaló como indolentes e corruptos e a população composta por aqueles que no dia a dia tem que conviver com a miséria e assistir à ostentação da elite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Leopoldo. *Guiné-Bissau: 30 anos de independência*. Disponível em < www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS08_109.pdf > Acesso em 09/01/2016.

BARI, Mamadu Lamarana. *Recreação da juventude 60, a caminho da Revolução: Os primórdios da mobilização*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/Arquivo/RECREACAODAJUVENTUDE60.htm>> Acesso em 08/01/2016.

CARDOSO, S. M. Mestiçagem e cultura da diversidade. In: *Poéticas da mestiçagem: textos sobre culturas literárias e crítica cultural*. Curitiba: Editora CRV, 2014. (p. 117-126)

DOWBOR, Ladislau. *Guiné-Bissau: a busca da independência econômica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

EMBALÓ, Filomena. *O Candidato*. Disponível em: <<http://didiinho.no.sapo.pt/filomenaembalo.html>> Acesso em 10/01/2016

FAGE, J. D. OLIVER, Roland. *Breve história de África*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 2. ed. rev. São Paulo: Selo Negro, 2008.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. In: Congresso internacional da ALADAA (Associação latino-americana de estudos de Ásia e África), 2000, Rio de Janeiro. Anais. Disponível em: <biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso em 05/01/2016

RIBEIRO, Margarida Calafate. SEMEDO, Odete Costa. *Oscilando entre o canto e os escritos*. In: RIBEIRO, Margarida Calafate. SEMEDO, Odete Costa (Org). *Literaturas da Guiné-Bissau: Cantando os escritos da história*. Porto: Editora Afrontamento, 2011.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, In: RAMALHO, Irene e RIBEIRO, António Sousa (org.s). *Entre Ser e Estar – Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 2001.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-03-13

**DOIS LADRÕES: A RECONFIGURAÇÃO DO ENREDO
NO CONTO *UM LADRÃO* E EM *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*,
AMBOS DE GRACILIANO RAMOS**

*Cícera Jessiane Lins Santos*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126058

RESUMO: Neste trabalho, busca-se discutir a diversidade de perspectivas utilizadas na execução de um enredo empregado em duas obras de Graciliano Ramos: “Um ladrão”, conto pertencente ao volume *Insônia*, e um dos trechos de *Memórias do cárcere*. Para isso, adota-se uma perspectiva comparatista atrelada à crítica sociológica, a fim de perceber as possíveis relações do enredo com a conjuntura histórica e literária de então.

ABSTRACT: In this paper, we aim to discuss the diversity of perspectives employed in Graciliano Ramos’ two literary productions’ plot: “Um ladrão”, a tale belonging to the volume *Insônia*; and na excerpt from the novel *Memórias do cárcere*. For this, a comparative perspective was adopted, considering a sociological critique, in order to perceive possible relations among the plot and the historical and literary conjunctures of the literary’s production period.

PALAVRAS-CHAVE: Conto, Crítica sociológica; Literatura comparada.

KEYWORDS: Short story; Sociological critic; Comparative literature.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal de São Paulo. Professora de Língua Portuguesa, na modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA), no nível Ensino Fundamental II, da rede municipal de educação de Santo André.

A segunda fase do Modernismo brasileiro é conhecida por seu vínculo a questões sociais e maior participação política. De acordo com Lafetá (2000), trata-se do momento de desenvolvimento do projeto ideológico, possibilitado, em parte, pela atuação dos escritores que empreenderam, inicialmente, o projeto estético. Graciliano Ramos figura entre os romancistas mais representativos desse segundo momento, embora a contragosto.

Vidas Secas (1938) foi o último romance composto pelo alagoano e contém elementos respectivos a vivências – suas e de outros –, esse aspecto, já presente em composições anteriores, tornou-se característica de sua criação literária e foi tratado de diferentes formas tanto em textos críticos - como “O fator econômico no romance brasileiro” (1945) e “Norte e Sul” (1937) -, quanto nos registros epistolares. Em carta ao jornalista João Condé, em junho de 1944, o romancista lhe escreveu:

No começo de 1937, utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de Sinhá Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos (Arquivo IEB-USP Fundo GR-CA-06).

E as referências a um contexto, mesmo particular, persistiram. Há estudos que já indicaram esse diálogo entre os mundos ficcional e factual, tais como os de Candido (2006) e de Maia (2008). A recuperação de personagens, experiências

e temas é corrente na obra do escritor e o elo comum entre esses fatores é a experiência vivida ou assistida por ele, carregada por uma reflexão e percepção não só subjetiva, mas também histórica da realidade, em que ele busca, na fundamentação verossímil do enredo, o “fator econômico” que ampara a tentativa de representação de um recorte da sociedade.

Em *Ficção e confissão*, Candido avalia: “Para Graciliano a experiência é condição da escrita” e “compreendemos que a experiência era para ele um atrativo irresistível; e que, sobretudo quando fonte de comoção da personalidade, não podia escapar à necessidade de fixá-la” (2006, p. 82). Em 1936, Graciliano Ramos vivenciou situações diversas em virtude da injusta prisão. Acredita-se que para um escritor que sempre expressou necessidade de relação com questões sociais, ele tinha em suas mãos e memória um importante material a explorar. Os relatos desse conturbado tempo foram publicados postumamente em *Memórias do cárcere*, em 1953. A respeito desta e de outras obras do romancista, podemos supor um estreitamento na abordagem dos relatos de vida, e não da sua apenas: do aparente afastamento destes em *Caetés* (1933), inaugural, até a sua concretização em *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953).

Essa observação não se quer entender no sentido de que o trabalho do escritor seja resumido à reprodução de experiências, perspectiva que restringe suas realizações, mas sim na direção de perceber a existência de narrativas pretensamente relacionadas a uma conjuntura artística, política e social e que apontam para um caminho de coletivização da obra, tendo em vista a sua confluência em relação à produção

dos romancistas de 30, formando parte do movimento espontâneo, expansivo ou diastólico, da forma como o caracteriza Holanda em “Fluxo e refluxo I” (1996, p. 334-335) ou como expressa Carvalho sua perspectiva em relação à obra literária, entendendo-a como “uma concreção do geral, isto é, uma particularização do universal, na qual estão, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo” (CARVALHAL, 2003, p. 33).

Neste trabalho, a fixação do relato de questões tocantes a um quadro social, ainda que nem sempre centrais, evidencia-se novamente. O factual, narrado nas *Memórias*, se transfigura no ficcional em um dos contos de *Insônia* (1947): “Um ladrão”, publicado inicialmente, de acordo com Barros (2009), em 1939. Nos deteremos nesses dois registros e, para sua análise, nos pautaremos em estudos relativos a correntes mais recentes da literatura comparada, provenientes da concepção norte-americana inaugurada por René Wellek no final de 1950, porém não em relação à aproximação ao formalismo, mas sim à abertura no que diz respeito às possibilidades de estudos dentro dessa disciplina. A razão dessa especificação se deve ao fato de que, teoricamente, ela atende às necessidades dos textos em suas particularidades. São eles de um mesmo escritor e sistema literário, pertencentes a diferentes gêneros e tratando de uma ação sob perspectivas distintas. Para a abordagem discursiva e ideológica configurada no intrínseco e extrínseco de cada narrativa, nos apoiaremos na crítica sociológica, especialmente a influenciada por Antonio Candido.

Antes de nos atermos às leituras e análises dos textos de Graciliano Ramos, cabe outra delimitação a respeito da

relação entre o relato memorialístico e a narrativa ficcional que pretendemos estudar, trata-se da questão da concepção e papel da memória. A respeito desta, Philippe Lejeune, em “Autobiografia e ficção”, escreve sobre suas diferentes formas de abordagem.

Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados (LEJUNE, 2014, p. 123).

O “fantasma da verdade”, aqui, não se configura como o cerne da questão. Se as memórias publicadas em 1953 possuem aspectos de uma criação, com a reconstituição de diálogos, cenas e espaços, não nos cabe analisar. O que nos compete é apreciar como se deu a “continuidade” dessa memória na escrita do romancista no exercício do conto e da reminiscência, partindo dos escritos memorialistas aos ficcionais e também destes àqueles.

Ao conceber que a literatura se configura como um vasto sistema de trocas (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), passamos a observar os câmbios realizados entre os textos, a discutir como um mesmo enredo foi abordado nas duas manifestações

artísticas, sem qualquer ordem hierárquica. Perrone-Moisés, ao apresentar algumas propostas teóricas do século XX que contribuíram para os estudos comparados, ponderou que:

[...] a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (1990, p. 94).

Com o objetivo, então, de estudar o diálogo e a continuidade que se dá entre os textos em relação a personagens, ações e perspectivas discursivas, apresentam-se fragmentos dos objetos de análise, cujo enredo se resume na história de um homem na tentativa malograda de furtar uma residência. Seguindo a ordem das publicações, tem-se um breve trecho do conto “Um ladrão”:

[...] O indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial: indispensável no interior das casas, à noite; prejudicial na rua, porque denuncia de longe o transeunte. Sem dúvida o homem suspeito não tem só isso para marcá-lo ao olho do tira: certamente possui outras pintas, mas é esse modo furtivo de esquivar-se como quem não toca o chão que logo caracteriza. O sujeito não sabia, pois, andar assim, e passaria despercebido na multidão. Por enquanto nenhuma esperança de

se acomodar àquele ingrato meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico (RAMOS, 1994, p. 18).

A seguir, a reprodução do trecho de *Memórias do cárcere*, no qual Graciliano reproduz a narrativa de Gaúcho, homem que, ao contar seus feitos, entretinha e despertava a curiosidade do escritor. Observe-se que a interlocução se dá entre Gaúcho e Ramos.

[...] Como eu ia dizendo, o meu ajudante não prestava para nada. A última vez que me acompanhou endoideceu e nunca mais se levantou. Arrombei a porta, fomos à copa, achei um queijo, comemos uma banda; piquei o resto e despejei querosene em cima.

— *Por quê?*

— *Por nada. Só para fazer miséria. Subimos uma escada. Na sala da frente estava dormindo um casal de velhos. No guarda-vestidos afanei uma carteira com grana e um bobo. Um bobo, sim senhor, um relógio. Andei na casa toda, que não é direito sair deixando gaveta fechada. No oratório havia muito santo, mas nessas coisas de religião eu não mexo. Enfim consegui muamba regular para o intrujão. No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora. Aí o sujeito perdeu*

a ação, ficou besta, de olhos arregalados, como se estivesse diante de uma imagem do altar. Puxei a manga dele, chamei e tornei a chamar: — “Vamos embora”. Nem ouvia. De repente subiu na cama e deu um beijo na boca da moça. Calcule. Foi encanado e escrachado, natural. Larguei-me na escada abaixo, soltei a muamba, saí da casa, atravessei o jardim, pulei a grade. Felizmente salvei a carteira e o bobo (RAMOS, s.d., p. 378-379).

No conto, Graciliano Ramos utiliza-se da figura do ladrão desconhecido, que fora citado por Gaúcho no relato posteriormente registrado nas *Memórias*. Na narrativa de *Insônia*, esse episódio é reconfigurado e centralizado. O antes e o depois, quase suprimidos da narrativa memorialística, estão presentes na composição ficcional, dando continuidade à memória ulteriormente recuperada.

A PERSPECTIVA NARRATIVA NA APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO DAS PERSONAGENS

Divergindo do contar desapegado de Gaúcho na obra de 1953 – no sentido de não oferecer informações detalhadas e subjetivas a respeito das personagens envolvidas na ação e da ação em si – observamos que o narrador do conto se achega à personagem inábil citada nas *Memórias*, acompanha-a detidamente em seus atos e incertezas. O escritor amplia a *performance* dessa figura, sem deixar, ao início do conto, de situar o leitor à caracterização sumária dada a esta em *Memórias do cárcere*.

Em seu artigo “A grande angular em Mário de Andrade, a objetiva de Ramos: uma observação dos contos ‘O ladrão’, de Mário de Andrade, e ‘Um ladrão’, de Graciliano Ramos”, Barros (2009) trata dessa perspectiva narrativa aproximada à personagem central, empregada pelo romancista no conto, indicando, em sua análise, um tal acercamento que leva a possibilidade de confundir ou fundir a voz do narrador à voz da personagem central.

O foco narrativo é uma das grandes diferenças entre os dois textos. Ao analisarmos o relato de Gaúcho dentro da narrativa memorialística, notamos a utilização do discurso direto dentro de um texto cujo foco narrativo pode ser expresso a partir da noção de narrador-protagonista – segundo a nomenclatura e tipologia de Friedman (2002). Caso estabelecêssemos um recorte do relato de Gaúcho como independente do todo, teríamos um outro narrador, e não apenas personagem, também protagonista, “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Na ficção, a aproximação do leitor a uma personagem sem outros interlocutores que não ela mesma, em algumas passagens, dá lugar a um narrador predominantemente onisciente neutro – com apenas um índice de primeira pessoa em: o “indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial [...]” (RAMOS, 1994, p. 18). Delimitar o que é reflexão do narrador ou da personagem em alguns trechos é complexo em virtude da ausência de diálogos como os constantes nas *Memórias* e da mistura

de discursos presentes no texto, como se vê, por exemplo, no primeiro período desta passagem: “Apesar de ter alcançado o meio da escada, achava difícil continuar a viagem. E se alguém estivesse a observá-lo no escuro?” (RAMOS, 1994, p. 25). A mudança da perspectiva narrativa atende às necessidades de cada objeto e permite a continuidade da ação por caminhos diversos. A diferenciação do modo como se afiguram as personagens deve-se também à adoção do foco narrativo. Nas *Memórias*, percebemos o ladrão a partir do olhar de outro. Em: “Foi um pivete muito ordinário, e quando cresceu, chegou a descuidista, não passou a ventanista” (RAMOS, s.d., p. 377) e em outros trechos, temos uma figura que não se constrói no decorrer dos fatos, mas nos é dada por Gaúcho. Os meios de informação utilizados por este narrador são as suas percepções. Ainda que no centro da ação, Gaúcho nos distancia da figura que apresenta ao, por exemplo, praticamente não lhe ceder a voz e concentrar em si a perspectiva narrativa. Isso, certamente, pelo próprio caráter do relato no qual o seu contar está configurado, propício ao predomínio do sumário narrativo (FRIEDMAN, 2002, p. 172), ou do relato generalizado, o contar de fato, coerente com o referente da conversação.

Em “Um ladrão”, a personagem é (des)construída. Iniciou como indivíduo (RAMOS, 1994, p. 18), mas, quando “os dentes bateram castanholas”, soou como porco zangado (1994, p. 23); “feito um macaco” (1994, p. 24) ficaria pendurada se necessário; ao ter um acesso de tosse, produziu um “resfolar de cachorro novo” (1994, p. 29) e, por fim, desprovida de racionalização, acabou transformada “em mosca” (1994, p. 33) girando em torno da vítima. Diferente, ademais, é o desta-

que de aspectos típicos de cenas que se manifestam nos “detalhes sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem” (FRIEDMAN, 2002, p. 172) e, embora sem diálogos, essa condição fornece ao leitor pormenores que atuam como forma para acessar a personagem central, aproximando-nos a ela e diferindo do distanciamento estabelecido no relato pelo ângulo de visão empregado.

Essa última questão pode ser controversa ao refletirmos sobre o discurso natural expresso por Gaúcho no tratamento de questões como o furto, pois, se o seu enunciado não nos fornece detalhes, podemos conjecturar a existência do entendimento, por parte dessa figura, de que seu interlocutor possuísse noções já não distantes sobre o tema, sendo por isso dispensável minúcias como as que figuram no conto. A aparente despreocupação com pormenores na narrativa memorialística pode não familiarizar o leitor à personagem que se tornou principal na ficção, todavia, permite denotar uma aproximação desses tipos por meio de uma espécie de compartilhamento de mundos. Outro ponto nesse sentido que também se oferece contraditório é a adoção do artigo indefinido utilizado no título em “Um ladrão”, demonstrando indiferença não só em relação a uma identidade como também a uma existência. Ao mesmo tempo em que a mudança de perspectiva narrativa parece trazer a personagem para o primeiro plano, a sua designação a mantém em um patamar alheio, embora sujeita à identificação enquanto transgressora.

Voltando à questão da continuidade pontuada por Lejeune em relação à memória e por Perrone-Moisés em relação à literatura, observa-se que Graciliano Ramos segue na mes-

ma direção no tocante às atitudes e singularidades da personagem. O relato memorialístico converge com o ficcional, mas este vai além por outro caminho, o da particularização ou aproximação, ainda que com a indolência da falta de um nome próprio ou da indefinição do substantivo que confere à figura inábil uma identificação. O “ir além”, neste contexto, com o significado concreto de ampliação das ações e pormenores subjetivos.

O CONFLITO ENTRE CLASSES

Na análise comparativa de Barros (2009), há a observação da relação conflituosa entre as classes dispostas na narrativa ficcional. Ao analisarmos os dois textos, a consciência e latência dessa hostilidade no trecho do relato memorialístico não se evidencia tanto quanto no conto, e isso em razão, presume-se, da naturalidade no discurso de Gaúcho. O conflito, na ficção, pode ser expresso pelas diferentes formas de caracterização dos moradores da casa, como se vê, por exemplo, no momento em que a figura central os percebe: “avistou um braço caído fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda e curta, anéis enfeitavam os dedos grossos” (RAMOS, 1994, p. 27); e, nas *Memórias*, as referências: “Subimos uma escada. Na sala da frente estava dormindo um casal de velhos”, “No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora” (RAMOS, s.d., p. 378). A primeira descrição, longe da imparcialidade, ganha contornos de repulsa e novamente de apartamento entre sujeito e lugar, sujeito e leitor e sujeito e sociedade.

Existe um afastamento concreto entre as classes e a forma de exploração do espaço em “Um ladrão”, que pode pontuar também essa questão. Novamente o artigo indefinido surge como um possível índice revelador da indiferença no que se refere a um sujeito marginalizado. A habitação do espaço “casa” por parte da personagem central, na ficção, se dá em dois momentos: quando lá trabalha, como consertador de fogões, e quando lá retorna a fim de furtar e fazer, ele também, a sua pequena fortuna.

Em *Memórias do cárcere*, o feito de Gaúcho é um entre muitos: “E Gaúcho [...] estendia-se por mais um de seus numerosos casos” (RAMOS, s.d., p. 379), o que converge com o seu discurso e diverge da ação do seu companheiro, tipo pertencente ao universo socialmente desclassificado e que se mostra no conto por intermédio da relação com o meio. Essa observação pode ser expressa no constante desconforto da personagem com o externo e com as figuras que a rodeiam. Vejamos:

Encolheu-se mais, olhou a janela do prédio fronteiro, imaginou que por detrás da janela alguém o espreitava, talvez o dono da loja de fazenda que o examinara com ferocidade, através dos óculos, quando ele estacionara junto ao balcão (RAMOS, 1994, p. 22).

Aqui, a inadequação ao espaço se soma à relação conflituosa com outros tipos. Há momentos em que é clara a presença de ambientes impróprios para alguns, como: “Passava da meia-noite. Felizmente a rua topava o morro e só tinha uma entrada. À exceção dos moradores, pouca gente devia ir ali”

(RAMOS, 1994, p. 21). Esse distanciamento está, nas *Memórias*, subentendido por todo o contexto; no conto, o narrador o evidencia por outros meios, pormenorizando possivelmente o que no relato estava naturalizado e pressuposto.

“OS NORDESTINOS TÊM ESCRITO INCONVENIÊNCIAS”

Em “Norte e Sul” (RAMOS, 2015, p. 191-193), texto de 1937, Graciliano Ramos contestou a distinção estabelecida, então, entre os escritores do Norte e do Sul do Brasil. Ele não negou a existência de uma diferenciação, mas não de caráter geográfico, e sim no tocante à forma e aos assuntos dos romances. Ao projetar *Memórias do cárcere*, o escritor evidenciou ao filho Júnio Ramos, em carta de outubro de 1945, o objetivo de retratar as prisões de 1936. Na época, escreveu:

[...] tenciono apresentar aquela gente em cuecas, sem muitos disfarces, com os nomes verdadeiros. Necessito a autorização das personagens: não tenho o direito de utilizar gente viva num livro de memórias que encerrará talvez inconveniências (RAMOS, 2011, p. 285).

Como observamos, esse movimento em relação à abordagem de questões sociais foi operado em outras composições, unindo texto e contexto. Desde *São Bernardo* (1934), a dinâmica da narrativa parece acompanhar o pragmatismo das escolhas de Paulo Honório, assim como, aqui, o diálogo de Gaúcho, na obra póstuma, conflui com algo que talvez possamos definir como alienação social, tal qual a encontramos na perspectiva marxista. Nessa mesma direção, o caminho da

personagem de “Um ladrão” nos permite acompanhá-la por meio do foco narrativo escolhido, colocando-nos na posição do intruso em um espaço socialmente “inadequado”.

Graciliano Ramos, com seus temas e formas de desenvolvê-los, ofereceu a concretização da abordagem sociológica. Nessa perspectiva, ao haver fixado questões sociais em suas narrativas, o escritor abriu sua produção artística para uma leitura em interação e totalidade, já que, sobre a prevalência da forma ou do contexto “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1980, p. 4).

E, se concebermos a história, ou conjuntura, ou temática pertencente a esta como uma forma de manifestação cultural, entenderemos, na disposição desta análise, que “a literatura é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural” (CARVALHAL, 2003, p. 48), o que não só expande o fenômeno literário para outros campos do saber, como também amplia esses campos para reflexões heterogêneas. “É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos” (CARVALHAL, 2003, p. 48).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Maria Luzia Carvalho. A grande angular em Mario de Andrade, a objetiva de Ramos: uma observação dos contos “O ladrão”, de Mário de Andrade, e “Um ladrão”, de Graciliano Ramos. *Revista Crioula*, São Paulo, nov. 2009. Seção Artigos & Ensaios. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54983>. Acesso em: 03 dez. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*, São Paulo, março/maio 2002. Seção Arquivo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 14 março 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fluxo e Refluxo – I. In: _____. *O espírito e a letra*: estudos de crítica literária, 1948-1959: volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In. _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In. _____. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. Correspondência ativa – Arquivo IEB-USP. Fundo GR-CA-06. Doado em 1980 por Heloísa Ramos.

_____. *Memórias do cárcere* (2 vols.). São Paulo: Círculo do Livro, s. d.

_____. Norte e Sul. In: _____. *Linhas tortas*. 22.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. Um ladrão. In. _____. *Insônia*. 24.ed. São Paulo: Record, 1994.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-04-14

**NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA EM LEITURA
SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS**

*Carina de Lima Carvalho*¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.126067

RESUMO: Este artigo propõe reflexões acerca do romance *Nikette: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, particularmente abordando a temática da poligamia em relação aos estudos culturais. Para isso, acolhemos as discussões levantadas por Jonathan Culler em seu trabalho sobre esse campo de estudo e a literatura.

ABSTRACT: This paper proposes considerations about the novel *Nikette: a story of polygamy*, by Paulina Chiziane, particularly approaching the theme of polygamy in relation to cultural studies. For this purpose, we accept the discussions raised by Jonathan Culler in his work on this field of study and literature.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos culturais; Estudos literários; Literatura moçambicana; Paulina Chiziane; Poligamia.

KEYWORDS: Cultural studies; Literary studies; Mozambican literature; Paulina Chiziane; Polygamy.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), desenvolvendo pesquisa sobre a poeticidade em *Nikette: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane.

INTRODUÇÃO

Se no estudo da literatura produzida em nosso país há que se observar a vasta gama de particularidades culturais que podem sobressair em cada obra, quando tratamos das literaturas estrangeiras, parece abrir-se diante de nós um leque analítico e interpretativo ainda maior. Surgem problemáticas que, para além de promissoras, inicialmente intrigam: com que ferramentas operar esse campo que não nos “pertence” por origem, mas se abre a nós como convite para um reconhecimento? Quanto de nosso olhar não estaria condicionado a uma base de saber hegemônica, que não se ajusta exatamente a conceitos e práticas próprios de algum país do outro lado do planeta? Como criar essa aproximação?

Por transpor parte da barreira linguística à leitura, a literatura produzida pelos países africanos de língua portuguesa chega como terreno fértil para a análise associada aos estudos culturais. São vários os enfoques possíveis no caso de *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, obra que tem Moçambique como pano de fundo e, mais do que isso, tema expandido do enredo. O surgimento de uma identidade nacional, os vestígios da colonização, a prática do lobolo² ou dos ritos de iniciação, a realidade pós-guerra e o papel social da mulher são exemplos de eixos que sustentam a história e fornecem muitas matérias enquanto caminho de pesquisa. Abordando aqui a poligamia, contudo, acabam presentes porções de todos esses tópicos, uma vez que ela se mostra, na

2 O lobolo é uma prática ainda existente em algumas regiões de Moçambique, em que a família do noivo oferece à família da noiva uma espécie de dote, em dinheiro e muitas vezes em cabeças de gado, quando ocorre um casamento.

obra, como tema de debate tanto em relação ao mecanismo que a sustenta por dentro quanto àquilo que expõe, reverbera e atinge os aspectos sociais mais externos.

Os estudos culturais se configuram, de maneira geral, como um campo do conhecimento que estuda os aspectos culturais e se articula, interdisciplinarmente, a diferentes áreas do saber, como a sociologia, história, filosofia e literatura – área esta foco deste trabalho. Assim, procuraremos propor reflexões acerca da poligamia em *Niketché*, aspecto cultural que, de pronto, se destaca quando tratamos de tal obra, com base nas perspectivas de Jonathan Culler sobre a relação entre a literatura e os estudos culturais.

A análise não tem a intenção de endurecer a leitura ficcional, no sentido de propor que sua interpretação ocorra sempre pelo viés investigativo das identidades culturais ali presentes, mas incentivar esse olhar como possibilidade. Assim, assumimos que uma leitura não se mostra menos profícuca quando desconhece antecipadamente traços peculiares do contexto sociocultural em que o livro foi produzido ou que procura reproduzir – sua assimilação pode acontecer, ao contrário, a partir da própria obra, de dentro para fora.

CHIZIANE, MOÇAMBIQUE E SUAS MARGENS

A fim de abrir caminho para as reflexões sobre a poligamia no romance, aspecto-chave de nossa análise, situamos agora, brevemente, a abordagem da temática e a autora no universo da literatura moçambicana. Segundo Fonseca e Moreira, considerável parte “da produção literária moçambicana

deve-se a escritores que centram a sua temática nos problemas de Moçambique. Foram eles que contribuíram decisivamente para a formação da identidade nacional moçambicana” (2007, p. 42). O país aparece, desta forma, não somente como palco para o que pretendem manifestar os escritores que se propõem a testemunhar seu tempo, mas como forte tema das produções, em suas carências, anseios e protestos.

Embora ainda bastante recente, pelos marcos da colonização e independência, a literatura de Moçambique esboça algumas fases cujas características permitem divisão. Em um panorama realizado por Fonseca e Moreira (2007) sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, há o estabelecimento de três fases nesse processo de construção: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial. Em seu conjunto, são ressaltados: problemas resultantes do domínio colonial, que refletem na situação dos negros e mestiços; racismo, exploração e segregação; revolta contra os resquícios coloniais e esperança na construção de uma sociedade transformada; busca, na escrita, por estabelecer uma comunicação de cunho político, de combate; nacionalidade; e, enfim, na literatura mais recente, um tom de certa forma intimista, que testemunha a experiência pós-colonial de seus autores. Constatamos em diversas facetas uma força que, além de representativa em aspectos culturais, reflete processos históricos pelos quais passou o país e cujos frutos ainda hoje são colhidos.

A temática que permeia grande parte dos poemas, contos e romances acaba ainda por acrescentar indícios de que uma identidade nacional se forma por meio de experiências históricas e culturais de autor e público leitor. Tão marcada, a

recorrência do país na literatura indica que esta é uma matéria bastante presente na pele de quem ali vive, de modo que acaba impossível desvinculá-la das produções artísticas – desligamento que, aliás, não nos parece interessante. A escritora Paulina Chiziane, em entrevistas, costuma dizer que Moçambique é um país ainda por ser escrito³.

A existência de um texto literário pressupõe um autor, um contexto em que ele se insere e uma determinada situação sociocultural. O social vive no texto enquanto os aspectos culturais reverberam e, ainda que possa haver uma intenção autoral de realizar obra “isenta” deles no que toca ao enredo, em algum ponto de análise tais fatos se impõem como questão. O ato da escrita já indica, em si, a possibilidade que uma pessoa tem de fazê-lo, de desenvolver essa atividade – exemplo simples que, se não justifica os estudos culturais a partir do texto, direciona o olhar para questões potenciais naquilo que o cerca e estrutura.

A cultura popular se mostra, segundo o percurso feito por Culler, quando esclarece a genealogia dos estudos culturais, com a finalidade de trazer à tona aspectos renegados da vida cotidiana, do que ocorre fora do circuito intelectual e canônico. Nessa produção, recebem luz práticas culturais inerentes a grupos marginalizados, não participantes de um círculo de prestígio social.

Particularmente importante, portanto, é o estudo das culturas e identidades culturais instáveis que se colocam para grupos – minorias étnicas, imigrantes e mulheres – que podem ter proble-

3 CHIZIANE, P. Não volto a escrever. Basta! (entrevista). Disponível em: <<http://opais.sapo.mz/index.php/entrevistas/76-entrevistas/41298-nao-volto-a-escrever-basta.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

mas em identificar-se com a cultura mais ampla na qual se encontram – uma cultura que é ela própria uma construção ideológica que sofre mudanças. (CULLER, 1999, p. 52).

Apoiando a análise nessa relação centro *versus* periferia (compreendida aqui como espaço das minorias) estabelecida por Culler, compreendemos que a literatura de Paulina Chiziane acaba por não identificar-se com o espectro maior em que está inserida. Isso porque a abordagem de temas como a poligamia em um romance, de um ponto de vista feminino, desponta no país em meio à produção majoritariamente masculina da época. Além disso, permite focos de estudo específicos, que não supervalorizem ou menosprezem tal voz em comparação com a de outras produções, mas que permitam identificar sua contribuição para os estudos literários e aprofundar a compreensão de outros critérios de valor. A leitura de *Niketche: uma história de poligamia* pelo viés dos estudos culturais amplia o leque interpretativo do romance e permite considerarmos o estudo, assim, um “fenômeno intertextual complexo” (CULLER, 1999, p. 53) diante de determinadas experiências que não vivenciamos, por exemplo, no Brasil. A descentralização proporcionada por essa literatura, como destaca a professora Tania Macedo, ocorre ainda em relação ao espaço geográfico:

Na prosa de Paulina Chiziane encontramos todo um universo do interior de Moçambique, constituindo um mergulho em costumes, lendas e perspectivas de populações distantes do litoral e, portanto, com um maior afastamento da cultura

ocidental, que predomina em cidades como a capital, Maputo. (MACEDO, 2010).

Ainda sobre a imersão cultural que nos proporcionam os romances, citamos a oralidade característica das literaturas africanas em língua portuguesa, que também – e principalmente – em Paulina se faz presente. Do que se escuta pelas ruas, do que acontece nas casas vizinhas e de diálogos próprios e alheios é composta a matéria-prima dos enredos em que a cultura popular emerge. Não à toa, a escritora se autointitula contadora de histórias, rejeitando com veemência a alcunha de romancista, ainda que pelo formato romanesco encontre seu meio de expressão.

NOS PASSOS DE *NIKETCHE*

Procuramos, aqui, feito esse panorama, não tratar a poligamia como mero aspecto da cultura moçambicana, desprovido de substância no âmbito dos estudos literários, tampouco ignorar o teor de representação e denúncia que nela pode residir quando participante de uma manifestação artística. Enquanto destaque do livro, presente aliás em seu título, a poligamia se revela como terreno farto às análises. O ponto de vista feminino acontece por muitos ângulos possíveis, seja considerando o gênero da autora – que declaradamente se coloca como porta-voz das outras mulheres –, seja em relação à protagonista, que, segundo suas vivências, descreve sentimentos e reflexões sobre a prática poligâmica instaurada. É de dentro dessa cultura, portanto, que a produção de Chiziane a critica; mais do que isso, é a partir de técnicas lite-

rárias que nos toca a problemática da figura feminina, naquele cenário, marginalizada.

Metaforicamente, já no título da obra, topamos com a dança do amor que abarca grande número de participantes, não restritos aos protagonistas da relação, Rami e Tony:

Niketche, a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do niketche. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens, desperta a urgência de amar, porque o niketche é sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom. (CHIZIANE, 2004, p. 160).

Niketche é uma dança das províncias Zambézia e Nam-pula, região norte de Moçambique, executada em rituais de iniciação sexual feminina. Rami, da região sul do país, ao investigar a vida de seu marido, pela desconfiança de que teria uma amante, descobre que, na verdade, suas “concorrentes” são quatro mulheres. À caça delas, os atritos são criados na medida em que cada uma, à sua maneira, empreende forças

na luta pelo amor. Empenhada em reconquistar o próprio marido, Rami matricula-se para aulas de amor e sedução, em que aprende simpatias várias, que vão dos rituais de iniciação praticados em algumas províncias aos truques que evocam a sensualidade e o erotismo, a ponto de sentir-se ingênua nas artes do amor. É também no multifacetado bojo de características femininas que se manifesta a expressão cultural na obra. Oriundas de várias partes do país,

[...] tais mulheres são a representação da face cultural poliédrica de Moçambique. Elas metonimizam o encontro das culturas do norte, do sul e do centro do país. [...] Assim, se a terra é um múltiplo cultural, também é necessário propor uma múltipla figuração das imagens femininas para com ela reforçar o peso da diversidade. (PADILHA, 2013, p. 173).

O olhar de Rami, a protagonista, não se limita ao julgamento quanto à posição do homem no sistema poligâmico de que participa e em que observa as demais mulheres, mas se estende à própria consciência de si e às vidas e espaços ocupados pelas outras integrantes do movimento amoroso. Essa voz surgida sobre um sistema que beneficia o homem, tratando dele não de uma posição superior ou externa, mas central, subverte a ordem de que a poligamia permaneça como tabu, principalmente na boca de seu lado menos favorecido. Tal tabu se evidencia quando, por exemplo, percebemos que a prática poligâmica ocorre de forma velada. Em determinado capítulo do romance, há uma festa organizada pela matriarca Rami em que está presente, completa, toda a família de seu

marido – esposas e mais de uma dezena de filhos. Nessa ocasião, o homem sente-se constrangido após perceber que os outros participantes da festa, mesmo polígamos mais velhos, julgam a situação exagerada; as relações existem e continuam, são até mesmo motivo de orgulho em determinadas conversas masculinas, mas sob os olhos da sociedade, cabe o ocultamento. Nesse sentido, transportando o romance para o dia a dia em Moçambique, notamos que a ficção remete sempre à tradição e a aspectos culturais reais para construir os meandros do enredo.

Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos, disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou. A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal, sem cumprir os devidos mandamentos. Um dia dizem não aos costumes, sim ao cristianismo e à lei. No momento seguinte, dizem não onde disseram sim, ou sim onde disseram não. Contradizem-se, mas é fácil de entender. A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para cozinhar, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter re-

produtoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelos simples facto de ter nascido homem. (CHIZIANE, 2004, p. 92).

A perspectiva feminina, em testemunho e desabafo, não considera que a perpetuação dessa prática tradicional lhe seja benéfica; pelo contrário, esclarece a posição dominadora do homem em relação à mulher, subjugada na relação amorosa e no que deriva dela (o cuidado com o lar, com os filhos e até com a renda). A crítica se dá, explícita no trecho apresentado, quanto à adoção pelos homens ora da monogamia cristã, ora da tradição poligâmica, conforme a conveniência. Há, assim, uma queixa principalmente por certa posição de hipocrisia masculina e seus métodos de manutenção do poder.

Em *Niketche*, entendemos como contínuos os processos de subjugação, que ultrapassam um possível pensamento reducionista entre vilania (homens) e vitimização (mulheres). Isso porque, embora na cadeia de dominação estabelecida a figura feminina seja subordinada à masculina, o homem também ocupa uma posição de dominado em relação à cultura colonizadora (central). Ocorre que ele se utiliza do retorno à tradição e às memórias culturais para adotar uma prática que o beneficia e, mais ainda, marginaliza as mulheres. A figura masculina cumpre na narrativa um papel mais fluido, que oscila entre as “leis” do dominador e os costumes introjetados na história de seu povo. Por essa reprodução do domínio é que se justificaria a poligamia, destinando à mulher, por consequência, uma opressão dupla.

O estudo das identidades culturais instáveis, nas palavras de Culler (1999, p. 52), ratifica sua importância na medida em que a poligamia na literatura de Chiziane vem no sentido de representar, sim, um aspecto cultural, porém sob problematização. A tradição ali não se afirma como melhor escolha ou prática que clame retomada. Uma cultura “de margem”, socialmente representativa, não se afirma de modo automático quando o domínio do estrangeiro é negado; o atrito está posto em debate nessa faceta da cultura que, para a personagem, não oferece acolhimento sob nenhum ângulo. Chiziane provoca, dessa forma, a reflexão acerca de valores morais e éticos que perpassam o conceito de cultura e ressurgem na literatura para apontar uma voz feminina subjugada que já se coloca, mas cujo espaço permanece à margem.

A perspectiva dos estudos culturais aplicada à leitura de Niketche se mostra como um campo vasto para reflexão. O artigo procurou contribuir no sentido de verificar alguns elementos que passam a se revelar na literatura tida como representativa de experiências culturais por vezes ainda encobertas. Tais experiências se revelam ricas principalmente no que tange às literaturas africanas em língua portuguesa. A poligamia no romance de Paulina Chiziane chega enquanto forte símbolo de atrito nos eixos margem *versus* centro (literário e social) e como enunciadora da identidade feminina, mas suas possibilidades não se encerram aí. Embora o assunto suscite, ainda, uma série de questões cujas respostas talvez só cheguem em algum tempo, ficam estabelecidos pressupostos que oferecem vislumbre do lugar ocupado atualmente pela voz feminina nessa literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIZIANE, Paulina. *Niketché: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 48-58.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Tabora. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Literaturas africanas de língua portuguesa – Cadernos Cespuc de Pesquisa – Série Ensaio*, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 16:13-69, 2007.

MACEDO, Tania. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. *Mulemba – UFRJ*, Rio de Janeiro, jun. 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4682/3441>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. Capulanas e vestidos de noiva: leitura de romances de Paulina Chiziane. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; MIRANDA, Maria Geralda de (Orgs.). *Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 161-176.

Submissão: 2017-02-05

Aceite: 2017-04-25

LEITURA: INFERÊNCIAS NA OBRA DE FERNANDO SABINO

Ricardo Santos David

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.125489

RESUMO: Análise de inferências em textos com o objetivo de demonstrar que todo sentido, mesmo o literal, inclui informações implícitas em diferentes graus de explicitude. O ato de compreensão desses enunciados envolve vários processos inferenciais, o que significa dizer que o leitor crítico deve estar atento não só às questões de ordem lógica como também às questões discursivas e ou retórico-argumentativas que ocorrem nos diversos gêneros de textos e que são fundamentais para a construção dos sentidos.

ABSTRACT: Analysis of inferences in texts, with the objective of demonstrating that the sense, even the literal one, is implicit in the discourse in different degrees. The comprehension of these texts indicates inferencial operations, what it means that the reader must attend to the logical questions and to the discursive or argumentative ones in different kinds of texts and that they are important to the construction of the sense of a text.

PALAVRAS-CHAVE: inferência; operações implícitas; interpretação de texto.

KEYWORDS: Inferences; implicit operations; text interpretation.

INTRODUÇÃO

Inferência é a conclusão de um processo cognitivo por meio do qual uma assertiva é feita a respeito de algo desconhecido, tendo como base uma observação. No dia a dia, é possível, por exemplo, inferir a riqueza de uma pessoa observando seu modo de vida, a gravidade de um acidente de trânsito pelo estado dos veículos envolvidos e o sabor de um alimento pelo seu aroma. A inferência revela-se como uma conclusão de um raciocínio, uma expectativa, fundamentada em um indício, uma circunstância ou uma pista. Assim, fundamentando-se em uma observação ou em uma proposição, são estabelecidas algumas relações (evidentes ou prováveis) e chega-se a uma conclusão decorrente do que se captou ou julgou.

A concepção de que a inferência representa uma ligação entre duas ideias é assumida desde a Antiguidade. Esse termo vem do latim medieval “inferre” e designa o fato de duas proposições se interligarem, sendo que, nessa conexão, a antecedente implica a consequente. Inferir é uma atividade associativa que pressupõe uma ordem, uma sequência entre as proposições.

Numa leitura do resultado da compreensão depende da qualidade das inferências geradas. Os textos possuem informações explícitas e implícitas; existem sempre lacunas a serem preenchidas. O leitor infere ao associar as informações explícitas aos seus conhecimentos prévios e, a partir daí, gerar sentido para o que está informado, de algum modo, pelo texto ou por meio dele. A informação fornecida direta ou indi-

retamente é uma pista que ativa uma operação de construção de sentido. Portanto, ao contrário do que muitos acreditam, a inferência não está no texto, mas na leitura, e vai sendo construída à medida que leitores vão interagindo com a escrita. Falar em leitura remete à questão da produção de sentidos constituídos no contexto de interação recíproca entre autor e leitor via texto, os quais se expressam diferentemente, de acordo com a subjetividade do leitor: seus conhecimentos, suas experiências e seus valores. Nesse caso, pode-se dizer que o texto constrói-se a cada leitura, não trazendo em si um sentido preestabelecido pelo seu autor, mas uma demarcação para os sentidos possíveis.

Na produção de sentidos, o leitor desempenha um papel ativo, sendo as inferências um processo cognitivo relevante para esse tipo de atividade. Isto ocorre porque elas possibilitam a construção de novos conhecimentos a partir de dados previamente existentes na memória do interlocutor, que são ativados e relacionados às informações veiculadas pelo texto. Esse processo favorece a mudança e a transformação do leitor, que, por sua vez, modifica o texto.

O presente artigo pretende fazer uma reflexão teórica sobre o papel da leitura. O que será, não obstante, que garante a organização desses sentidos por parte do leitor? Que processo cognitivo permite ao leitor atribuir coerência ao texto, imprimindo nele a sua interpretação? O processo inferencial! É este processo que vai permitir e garantir a organização dos sentidos elaborados pelo indivíduo na sua relação com o texto. É a partir dele que o estabelecimento das relações entre as partes do texto e entre estas e o contexto torna-se possível, fazen-

do dele uma unidade aberta de sentido. Acredita-se que, além de favorecer a organização das relações de significado dentro do texto, o processo inferencial permite destacar a malha ou teia de significados que o leitor é capaz de estabelecer dentro do horizonte de possibilidades que é o texto.

CONCEITO DE INFERÊNCIA

Em 1939, Hayakawa propunha a seguinte definição de inferência: “uma asserção sobre o desconhecido, feita na base do conhecimento”. McLeod (1977:6) avança e especifica a noção de Hayakawa, descrevendo inferência como “uma informação cognitivamente gerada com base em informações explícitas, linguísticas ou não linguísticas, desde que em um contexto de discurso escrito contínuo, e que não tenha sido previamente estabelecido”.

Bridge (1977:11) define inferência “como uma informação semântica não explicitamente estabelecida no texto, mas gerada pelo leitor durante o processo inferencial de especificação de proposições”. Frederiksen (1977:7) combina muitos dos elementos de cada uma dessas definições.

Para ele,

Inferência ocorre sempre que uma pessoa opera uma informação semântica, isto é, conceitos, estruturas proposicionais ou componentes de proposições, para gerar uma nova informação semântica, isto é, novos conceitos de estrutura proposicionais. Qualquer conhecimento semântico que é gerado desse modo é inferido.

Em todos esses conceitos, pode-se observar um ponto em comum: as inferências ocorrem na mente do leitor. Como afirma Flood (1981:55): “o texto existe, o leitor infere”.

Uma primeira constatação é a que a inferência não está no texto. É uma operação que os leitores desenvolvem enquanto estão lendo o texto ou após terem completado a sua leitura. O texto serve como um estímulo para geração de inferências.

Para ilustrar, Rickheit, Shnotz & Strohner (1985) apresentam a seguinte fórmula:

$$\text{Inferência} = A \xrightarrow{\quad\quad\quad} B$$

C

em que A é a informação antiga, B é a informação nova, C o contexto e a seta é o processo de geração de inferência. O processo é distribuído em três partes:

- a representação psicológica das informações A e B;
- a operação de inferência de B extraída de A;
- a noção de contexto C e seu efeito sobre a inferência.

A inferência anterior (A) apresenta um conteúdo semântico já conhecido ou que está sendo conhecido pelo leitor, enquanto a informação nova (B) é extraída a partir de (A) e sob a influência de um contexto (C). Dessa forma, A e B são representações psicológicas individuais, mas mantêm relações passíveis de identificação.

Morrow (1990) entende inferência como o modo pelo qual os leitores, para compreender uma narrativa, ativam e usam

informações nela implícitas e não mencionadas. Mckoon e Ratcliff (1992) definem inferência como qualquer informação não explícita em um texto.

Dada à abrangência dessas definições, optou-se pela elaboração de um conceito que sintetiza aspectos relevantes apontados pelos teóricos e necessários para que sua manifestação seja identificada. O conceito de inferência aqui concebido é: “Inferência é um processo cognitivo que gera uma informação semântica nova, a partir de uma informação semântica anterior, em um determinado contexto”.

Inferência é, pois, uma operação mental em que o leitor constrói novas proposições a partir de outras já dadas. Não ocorre apenas quando o leitor estabelece elos lexicais ou organiza redes conceituais no interior do texto, mas também quando o leitor busca, extratexto, informações e conhecimentos adquiridos pela experiência de vida, com os quais preenche os “vazios” textuais. O leitor traz para o texto um universo individual que interfere na sua leitura, uma vez que extrai inferências determinadas por contextos psicológico, social, cultural, situacional, dentre outros.

Várias perguntas podem ser levantadas a respeito do processo de inferir: como as inferências são geradas? Qual a atuação da memória durante o processo de inferir? Como as inferências são mentalmente representadas? Quando uma inferência é produzida? Quais os tipos de inferências existentes? Que influências contextuais agem sobre o processo? Em que grau as inferências dependem do contexto?

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: A GERAÇÃO DE INFERÊNCIAS

Uma infinidade de pesquisas sobre a geração de inferências tem-se desenvolvido sob as perspectivas da Psicologia, da Semântica, da Inteligência Artificial, da Linguística e da Cognição.

No campo da Psicologia Desenvolvimentista, tem-se focalizado as relações entre a inferência e os aspectos temporais, espaciais, causais e lógicos. No campo da Semântica, o estudo da geração de inferências tem sido um assunto central. Jackendoff (1975:29), por exemplo, propôs um sistema constituído de princípios organizacionais disponíveis ao usuário da língua, relacionados à sua habilidade de abstração “ ao compreender novos modos de interpretação e ao ser capaz de generalizar regras de inferência a um sistema de relações”. Há estudos sobre inferência dentro dos limites da sentença (Clark, 1975) e sobre inferência conversacional em uma Teoria da Estrutura do Ato da Fala (Grice, 1971).

Pesquisadores da Inteligência Artificial preocupam-se em construir modelos de processos envolvidos na compreensão, conectados ao discurso e à geração de Inferências. Schank & Abelson (1975), por exemplo, criaram a possibilidade de reconhecimento inferencial através de perguntas e respostas. Teóricos da Inteligência Artificial sustentam que a geração de inferências é um fenômeno que ocorre simultânea e sequencialmente durante o processo inferencial dos textos. Vários modelos de processo inferencial têm sido por eles testados.

Linguistas cognitivos tomam uma dentre duas posições quanto à compreensão de sentenças e o processo de inferên-

cia: ou sugerem que o ouvinte extrai da estrutura profunda relações do *input* da sentença, que se armazenam na memória por meio de traços binários, ou sugerem que o ouvinte constrói ativamente uma representação interna para as sentenças. Os que tomam a primeira posição são chamados de Teóricos da Linguística Objeto; os que adotam a segunda postura são chamados Teóricos da Assimilação.

Entre os primeiros estudiosos que desenvolveram pesquisas sobre a geração de inferências destacam-se Bartlett (1932), Kintsch (1974) e Bridge (1977) Bartlett explicou a inferência do discurso em uma Teoria Construtiva de Esquema. Recentemente, noções similares expressam que esquemas operam nos níveis da palavra/conceito, da proposição, do trecho textual, e que os leitores constroem significado a partir do texto.

ANÁLISE INFERENCIAL

Partindo-se da hipótese de que o contexto sociocultural do indivíduo atuaria como um fator condicionante da variedade de interpretações de texto, foi aplicado o teste “pausa protocolada previamente marcada no texto”. Submeteram-se ao teste alunos representativos da classe A e B.

O texto “Piscina”, de Fernando Sabino, foi dividido em dez pausas. Após cada pausa, os alunos responderam, oralmente ou por escrito, às perguntas feitas pelo pesquisador.

A cada intervalo de texto, segue-se um conjunto de perguntas. Recapitulando, os três tipos de perguntas são: as objetivas, as inferenciais e as avaliativas. A entrevista foi apenas

parcialmente estruturada, pois, à medida que o aluno inferia, perguntas não previstas eram elaboradas. Uma resposta inferencial, muitas vezes, exige uma nova pergunta além das previamente estabelecidas. Por isso, a série de perguntas sobre o texto serviu apenas de roteiro ao pesquisador.

Veja-se a seguir a estrutura do teste aplicado.

TESTE

1º parte:

O título: “Piscina”

Pergunta objetiva:

- O que é uma piscina?

Perguntas inferenciais:

- Você já nadou em uma piscina? Onde?

- Você é sócio de algum clube? Você tem piscina em sua casa?

- Onde você já viu uma piscina?

- Sobre o que o texto vai falar? Invente uma possível história para esse título.

Pergunta avaliativa:

- Você gosta de nadar?

2º Parte:

O autor apresenta as circunstâncias:

“Era uma esplêndida residência, na Lagoa Rodrigo de Freitas, cercada de jardins e tendo ao lado uma bela piscina”.

Perguntas objetivas:

- Onde se situava a residência?
- Como era a residência?
- E o que havia do lado de fora da residência?

Perguntas inferenciais:

- Onde fica a Lagoa Rodrigo de Freitas?
- Como você imagina que seja a região onde está a residência?
- Como é uma esplêndida residência? Como são as pessoas que nela moram?
- Como é vizinhança?
- Invente uma continuação para história.

3º Parte:

“Pena que a favela, com seus barracos grotescos se alastrando pela encosta do morro, comprometessem tanto a paisagem”.

Perguntas objetivas:

- O que havia perto da residência?

- O que, na opinião do autor, comprometia a paisagem?

Perguntas inferenciais:

- Como são “barracos grotescos”? Por que eles “se alastravam” pela encosta do morro?

- Por que é “pena” existir uma favela por perto?

- Descreva a favela. Como você acha que devem ser as pessoas que moram na favela?

Perguntas avaliativas:

- Você concorda que uma favela compromete a paisagem? Por quê?

4º Parte:

Exposição de circunstâncias

Diariamente desfilavam diante do portão aquelas mulheres silenciosas e magras, lata d’água na cabeça. De vez em quando surgia sobre a grade a carinha de uma criança, olhos grandes e atentos, espionando o jardim. Outras vezes eram as próprias mulheres que se detinham e ficavam olhando.

Perguntas objetivas:

- O que acontecia todos os dias?

- Quem são “aquelas mulheres”? Como elas eram? O que tinham sobre a cabeça?

- Quem dava uma espiada no jardim? Quem se detinha e ficava olhando.

Perguntas inferenciais:

- Por que as mulheres e as crianças ficavam olhando em direção a casa?
- O que elas pensavam?
- Crie uma continuação para história.

5º Parte:

“Naquela manhã de sábado ele tomava seu gim tônico no terraço, e a mulher um banho de sol, estirada de maiô à beira da piscina, quando perceberam que alguém os observava pelo portão entreaberto”.

Pergunta objetiva:

- O que aconteceu naquela manhã de sábado?

Perguntas inferenciais:

- Naquela manhã de sábado quem tomava gim tônico no terraço?
- Quem era ele?
- Como estava a mulher?
- Quem os observava pelo portão entreaberto? Quem você acha que era? O que queria? Para que estava ali?

6º Parte:

Complicação = conflito entre a protagonista e a antagonista.

“Era um ser encardido, cujos molambos em forma de saia não bastavam para defini-la como mulher. Segurava uma lata

na mão, e estava parada, à espreita, silenciosa como um bicho. Por um instante as duas mulheres se olharam separadas pela piscina”.

Perguntas objetivas:

- Quem os observava pelo portão?
- Como ela estava vestida?
- O que ela parecia?

Perguntas inferenciais:

- As duas mulheres se olharam separadas pela piscina.

Evidencie as diferenças entre a dona da casa e a mulher da favela quanto:

à habitação

ao vestuário

à postura física

à ocupação na manhã de sábado

- O que vai acontecer agora?

7º Parte:

Início do clímax

“De súbito pareceu à dona da casa que a estranha criatura se esgueirava, portão adentro, sem tirar os olhos dela. Ergueu-se um pouco, apoiando-se no cotovelo, e viu com terror que ela se aproximava lentamente”:

Perguntas objetivas:

- A quem o autor chama de “estranha criatura”?

- O que a mulher da favela fez?
- Qual a reação da dona de casa?

Perguntas inferenciais:

- Por que a mulher dona da casa sentiu terror com a aproximação da outra mulher?
- O que a dona da casa pensou?
- Para que a mulher da favela entrou na residência? O que de fato ela queria entrando pelo portão?

8º Parte:

Ponto de maior tensão na narrativa

“já transpusera o gramado, atingia a piscina, agachava-se junto à borda de azulejos, sempre a olhá-la, em desafio, e agora colhia água com lata. Depois, sem uma palavra, iniciou uma cautelosa retirada, meio de lado, equilibrando a lata na cabeça e em pouco sumia-se pelo portão”.

Perguntas objetivas:

- Para que a mulher da favela entrou na residência?
- Como ela saiu da residência?

Perguntas inferenciais:

- Por que a mulher da favela decidiu encher a lata na piscina, em vez de buscar água no local de costume?
- De que forma a invasora colheu a água da piscina?
“Sempre a olhá-la em desafio”.
- Por que o olhar em desafio?

- Desafiar significa propor combate. Qual era o combate? O que se pretendia defender? Qual é o objeto do combate?

- O que vai acontecer agora? O que os donos da casa vão fazer?

Pergunta avaliativa:

- Você acha que a mulher da favela fez bem ou mal ao tirar água da piscina? Por quê?

9º Parte:

Início do desfecho

“Lá no terraço o marido, fascinado, assistiu a toda a cena. Não durou mais de um ou dois minutos, mas lhe pareceu sinistra como os instantes tensos de silêncio e de paz que antecedem um combate”.

Perguntas objetivas:

- Quem assistiu à cena?
- Quanto tempo durou a cena?
- O que pareceu ao marido?

Perguntas inferenciais:

- Quem eram os combatentes?
- Qual era o objeto do combate?
- Que combate era esse?
- O que significa *fascinado* neste contexto?
- O que vai acontecer agora?

10º Parte:

Desfecho e solução do conflito

“Não teve dúvida: na semana seguinte vendeu a casa”.

Pergunta objetiva:

- O que o dono da casa fez?

Perguntas inferenciais:

- Por que o dono vendeu a casa? Qual foi a causa de o marido ter vendido a casa?

- Se você fosse o dono da casa e esse fato tivesse acontecido com você, você venderia a casa? Por quê?

- Qual seria sua reação?

- Que providências você tomaria?

Pergunta avaliativa:

- Você acha que ele fez bem ou mal? Justifique a sua resposta.

O mecanismo literário principal do texto, ou seja, o “não-dito” (ECO, p. 67) no qual o leitor pode atuar para completar o sentido do texto, é a oposição entre a piscina e a lata, entre o poder de possuir uma piscina, utilizando a água para lazer, e a falta de poder que leva a utilização de uma lata como reservatório para a água necessária à sobrevivência. A piscina separa, divide as mulheres: “Por um instante, as duas mulheres se olharam, separadas pela piscina”. Muito mais do que separadas fisicamente pela piscina, as duas mulheres viviam duas realidades distintas, quase opostas, e a piscina é sím-

bolo desta distância. A piscina aparece como um degrau que distancia as mulheres. Outra evidência da distinção social é a forma como as mulheres são descritas. De um lado, “a mulher tomava um banho de sol, sentada de maio à beira da piscina”, e de outro “um ser encardido cujos trapos em forma de saia não bastavam para defini-la como mulher”. A oposição entre “mulher” e “ser” abre para o leitor um espaço no qual ele pode atuar com sua visão de mundo, trazendo a tona um conjunto de significados capazes de preencher as lacunas do texto, uma vez que todo texto é uma “estratégia de comunicação” (ECO, p. 181). De um lado, há uma mulher, e, de outro, há um “ser”. “Mulher” traz consigo significados que vão desde o sexo biologicamente definido até imposições sociais, como a busca pela beleza física representada pelo banho de sol e pelo maiô. Já o “ser” é biologicamente vivo, está em busca de sobrevivência, por isso precisa da água, mas está distante de mecanismos sociais que a definam como mulher, como seriam as roupas, se fosse suficientes para tanto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto “Piscina”, de Fernando Sabino, pode ser trabalhado no Ensino fundamental e médio com o objetivo de levar o aluno a refletir sobre diversos aspectos, tais como: desigualdade social, nutrição e saúde. É interessante destacar que a água da piscina recolhida pela mulher da favela é utilizada como um nutriente, ou seja, algo necessário para a saúde do ser humano. Em clara oposição, a água da piscina é utilizada apenas para lazer pelos donos do casarão, em outras pala-

vras, é um elemento de luxo. A questão da desigualdade social pode ser trazida à tona, tanto pelo valor crítico que representa quanto pela sua capacidade humanizadora.

A discussão sobre os problemas sociais constitui um ponto importante do trabalho com literatura em sala de aulas. Ela também permite fazer perceber a multiplicidade de modos de vida existentes na sociedade brasileira, questionar se esta multiplicidade é positiva ou não, até que ponto trata-se apenas de multiplicidade e a partir de que ponto se torna uma questão de desigualdade social. Assim, a literatura pode colocar os alunos em contato com o outro em sua sociedade, sem que este contato seja negativo ou prejudicial.

Outro ponto importante é sobre questões ambientais. Uma piscina utiliza uma grande quantidade de água, desse modo não seria um desperdício? A mídia sempre está em alerta para a economia do consumo de água já que ela pode acabar daqui alguns anos, mas as piscinas continuam sendo apresentadas como símbolo de poder. Também pode ser explorada a questão de segurança, pois a mulher com a lata na mão entrou tranquilamente no quintal alheio, recolheu a água e foi embora. Ela teve um fácil acesso. Assim, pode-se questionar o quanto os poderes públicos investem ou deixam de investir em segurança, e também se os investimentos que são feitos vão para o caminho certo, pois não apenas falta segurança na casa de classe alta, mas falta cidadania para a mulher com a lata. Pode-se trabalhar para que o estudante desenvolva sua consciência para tomada de decisões enquanto cidadão ativo na resolução de questões relacionadas a medidas econômicas. Podem-se abordar questões como:

Uma piscina é uma obra que tem um custo alto para construir e manter, será que vale a pena tal investimento? Qual a importância e a real motivação para se ter uma?

O texto “Piscina”, sem dúvida proporcionou certo incômodo íntimo aos leitores. Os leitores, ao interpretá-lo, deixaram transparecer as suas posturas ideológicas determinadas pela classe social e que cada um pertencia a representava.

As perguntas objetivas, de conhecimento informado pelo texto, foram elaboradas com o objetivo de verificar a compreensão do leitor sobre aquilo que está no texto.

As perguntas inferenciais, baseadas nos conhecimentos experienciais, nas crenças, ideologias e axiologias individuais, foram formuladas visando verificar as expectativas e as ideias do leitor referentes às ideias expressas no texto e ao conhecimento de mundo relacionado com a camada sociocultural em que o aluno está inserido.

As perguntas avaliativas envolvem julgamentos pessoais de informações fornecidas pelo texto. Através desse tipo de questão, verificaram-se as reações do leitor diante das ideias apresentadas, confrontando o seu ponto de vista com o ponto de vista exposto no texto, argumentando a favor de sua opinião e aprofundando a sua reflexão. Todas as palavras que com maestria foram selecionadas pelo autor do texto servem para mostrar o contraste entre a riqueza de alguns e a miséria de outros. A mulher da favela é associada a um bicho, a um ser indefinido, sem identidade. O narrador se refere a ela como um “ser encardido”, “silenciosa como um bicho”, “estranha criatura”. À marginalização social corresponde a desumanização da personagem. Enfim, o título “Piscina” é o grande

divisor de águas. Para a mulher da mansão a piscina significava o ócio, o luxo, a ostentação, para a outra, a sobrevivência, um bem vital. A piscina serve como o símbolo da desigualdade social, e é disto que trata o texto – o sentido mais global.

Fica claro, assim, que o léxico cumpre grande importância na construção de sentidos. Quanto maior for o conhecimento prévio do léxico melhor será a construção e reconstrução de sentidos do texto.

Vimos de forma geral como o uso de estratégias concorre para a compreensão da compreensão leitora que em consonância ao que postula Castro & Dionísio (2003) os textos devem ser lidos autonomamente e não como estes vêm sendo normalmente praticados nos exercícios de compreensão leitora que com seus enunciados interrogativos, declarativos e imperativos apontam para uma compreensão predeterminada pelo autor do livro didático atribuindo aos leitores papéis interpretativos determinados. A partir das repostas obtidas, foram analisadas: as inferências que envolvem compreensão textual, as inferências que envolvem percepção afetiva e avaliação como consequência de julgamentos sociais. O dever da escola e dos professores em geral é fazer com que o aluno aprenda o que não sabe. A crônica “Piscina”, de Fernando Sabino, faz uma crítica à desigualdade social, assunto polêmico que se mantém atual há muitas décadas.

Certo dia, os moradores de uma casa luxuosa localizada em um morro próximo a uma favela, observaram que os seus vizinhos moradores desta favela, adentravam e roubaram alguma coisa: a água da piscina! Fato inusitado? Não para o autor da crônica.

Com palavras simples e habilidade na escrita, Fernando Sabino perpassa por várias esferas do problema da desigualdade social. Moradores que convivem em uma mesma cidade, vizinhos, vivendo situações sociais tão diferentes. Aborda desde os problemas de saneamento básico, passando pela cultura da ostentação, educação, chegando ao medo da violência e a falta de segurança. Ler o mundo ele já sabe. O que precisa aprender ler é a palavra, não a decodificação desta isoladamente, mas parafraseando Bakhtin (1997) a palavra que constitui o produto da interação do locutor e do ouvinte. Um dos objetivos deste artigo foi discutir a importância da compreensão leitora e que para atingir tal habilidade, o professor pode lançar mão das estratégias de leitura que de uso sistemático incorporarão ao ato de ler dos aprendizes e estes paulatinamente transformar-se-ão em leitores proficientes. Um dos fatores que afetam a sociedade brasileira é a questão da Desigualdade Social, onde os ricos ficam cada vez mais ricos e os pobres vão entrando ainda mais na miséria. E é isso que o autor procura passar na sua crônica, a partir do momento que ele descreve a bela e luxuosa casa de um casal e da vida pobre das pessoas que invadem a casa para roubarem à água da piscina. O autor revela os contrastes sociais que já estamos acostumados a vivenciar, com notícias na televisão e jornais. Nessa crônica ele atinge de certa forma, os políticos, que estão no poder e não fazem nada para melhorar a vida de quem os elegeu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec.

BRIDGE, C. *The text based inferences generated by children in processing writing discourse*. University of Arizona, 1977.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979.

CASTRO, Rui Vieira de; DIONÍSIO, Maria de Lourdes. “A produção de sentido(s) na leitura escolar: dispositivos pedagógicos e estratégias discursivas no ‘trabalho interpretativo’”. In: FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. *Produção de sentido: estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Porto Alegre: Nova Prova; Caxias do Sul: Educus, 2003.

DELL’ISOLA, Regina Lúcia Péret. *Leitura: Inferências e contexto sociocultural*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

FREDERIKSEN, J. R. “Semantic processing units in understanding text”. In: FREEDLE, O. (org). *Discourse production and comprehension*. Ablex: Northwood, 1977.

HAYAKAWA, S. J. “A linguagem dos comunicados”. In: HAYAKAWA, S. J. *A linguagem no pensamento e na ação*. São Paulo: Pioneira, 1963. Cap.3, p.29-42.

MCLEOD, J. *Inference and cognitive synthesis*. Universidade de Alberta. Dissertação de doutorado, 1977.

RICKHEIT, Gert; SCHNOTZ, Wolfgang; STROHNER, Hans. "The concept of inference in discourse comprehension". In: RICKHEIT, Gert; STROHNER, Hans (Eds.). *Inferences in text processing*. Amsterdam: North Holland, 1985. p. 3-47.

SABINO, Fernando. "Piscina", In: *A mulher do vizinho*. Rio: Nova Fronteira, 1976.

ANEXO

PISCINA

Fernando Sabino

Era uma esplêndida residência, na Lagoa Rodrigo de Freitas, cercada de jardins e tendo ao lado uma bela piscina. Pena que a favela, com seus barracos grotescos se alastrando pela encosta do morro, comprometessem tanto a paisagem.

Diariamente desfilavam diante do portão aquelas mulheres silenciosas e magras, lata d'água na cabeça. De vez em quando, surgia sobre a grade a carinha de uma criança, olhos grandes e atentos, espiando o jardim. Outras vezes eram as próprias mulheres que se detinham e ficavam olhando.

Naquela manhã de sábado, ele tomava seu gim-tônica no terraço, e a mulher um banho de sol, estirada de maiô à beira da piscina, quando perceberam que alguém os observava pelo portão entreaberto.

Era um ser encardido, cujos molambos em forma de saia não bastavam para defini-la como mulher. Segurava uma lata na mão, e estava parada, à espreita, silenciosa como um bicho. Por um instante as duas se olharam, separadas pela piscina.

De súbito, pareceu à dona da casa que a estranha criatura se esgueirava, portão adentro, sem tirar dela os olhos. Ergueu-se um pouco, apoiando-se no cotovelo, e viu com terror que ela se aproximava lentamente: já transpusera o gramado, atingia a piscina, agachava-se junto à borda de azulejos, sempre a olhá-la em desafio, e agora colhia água com a lata. Depois, sem uma palavra, iniciou uma cautelosa retirada, meio de lado, equilibrando a lata na cabeça – e em pouco tempo sumia-se pelo portão.

Lá no terraço, o marido, fascinado, assistiu a toda à cena. Não durou mais de um ou dois minutos, mas lhe pareceu sinistra como os instantes tensos de silêncio e de paz que antecedem um combate. Não teve dúvida: na semana seguinte vendeu a casa.

Submissão: 2017-02-09

Aceite: 2017-03-16



POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS

SOBRE AQUILO QUE NÃO TEM NOME E OUTRAS COISAS

Francisco Neto Pereira Pinto¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.125135

Pedro soube pela mãe que naquele fim de semana acompanharia o padrasto nos cuidados com a chácara que ficava à beira do Rio Araguaia que somava de Araguaína a distância de quase duzentos quilômetros. Já com nove anos ajudaria e muito. Ficou furioso protestou argumentou deu beijos chorou. Em vão a performance. Na chácara enquanto Romão trabalhava durante todo o dia Pedro se distraía varrendo o barracão olhando a panela no fogo lavando as vasilhas no rio ou mesmo se encantando com a enorme variedade de pássaros que habita as partes ainda intocadas da floresta amazônica que ganha a roupagem que lhe empresta a mata ciliar. Tomou banho de rio e sentiu vontade de pescar. No fim da tarde depois de Romão encerrar suas tarefas decidiu que era hora do banho antes que a noite caísse e depois tudo que tinham de iluminação era as luzes das estrelas da lua e das lanternas. No rio em pé diante de Pedro Romão perguntou como é que você quer. Um nó se formou na garganta para segurar o coração no corpo. Imóvel apenas fechou os olhos. Sentiu toneladas de mão pressionar sua cabeça. Os pássaros

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura; Especialista em Leitura e Produção Escrita e Graduado em Letras - Inglês/Português

indiferentes faziam algazarra os grilos cantavam e os peixes
perto e longe pulavam O sol sumia no horizonte e apenas al-
gumas tiras douravam linhas compridas no enorme espelho
de água que tremia pelo sopro fio e enérgico do vento que vi-
nha de balançar as enormes imbaúbas Engasgava Sufocava
Parou o enorme relógio da eternidade Ouvia uma palavra não
sabia se era sonho ou verdade cospe

*Girou a terra
Aturdido
Caiu sem sentido*

Submissão: 2016-12-31
Aceite: 2017-06-15

