

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretora

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Mónica González

Natali Fabiana da Costa e Silva

Paulo César Andrade da Silva



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURAS PÓS-COLONIAIS E
FORMAS DO CONTEMPORÂNEO

ISSN 0103-815x

| | | | | |
|-------------|------------|-------|----------|----------------|
| ITINERÁRIOS | Araraquara | n. 52 | p. 1-314 | jan./jun. 2021 |
|-------------|------------|-------|----------|----------------|

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/
Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne
Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitirini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini

Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da
Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini
Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

PARECERISTAS

Alcides Cardoso dos Santos (UNESP/
FCL- Araraquara)
André Corrêa de Sá (Universidade da
Califórnia/Santa Bárbara)
Audrey Castañon de Mattos (UNESP/
FCL-Araraquara/doutoramento)
Bruna Della Torre (USP/Pós-
doutoramento)
Calila das Mercês (IMUÊ)
Carlos Augusto de Melo (UFU)
Carlos Francisco de Moraes (UFTM)
Daiana Nascimento dos Santos
(Universidad de Playa Ancha)
Daniel Marinho Laks (UFSCar)
Daniela de Brito (UFSCar/Pós-
doutorado)
Edimara Lisboa (UNESP/FCL-
Araraquara)
Elisa Lima Abrantes (UFRRJ)
Elizabeth Sanches (UNESP/FCHS-
Franca)
Evelyn Caroline Mello (UFSCar/Pós-
doutorado)
Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Fernanda Cristina da Encarnação dos
Santos (UNIFAP)
Flauzino Edinaldo Flauzino de Matos
(UNIR)

Gabriela Bruschini Grecca (UEMG)
Gerson Roani (UFV)
Handerson Joseph (UFRG)
Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
Juliana Santini (UNESP/FCL-
Araraquara)
Lucía Stecher (Universidad de Chile)
Manaira Aires Athayde (Universidade
de Coimbra)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
(UNESP/FCL- Araraquara)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
(UNESP/FCL- Araraquara)
Mónica González Garcia (Pontificia
Universidad Católica de Valparaíso)
Natali Fabiana da Costa e Silva
(UNIFAP)
Paulo César Andrade da Silva
(UNESP/FCL- Araraquara)
Raquel Machado Galvão (UNICAMP)
Rejane Vecchia Rocha e Silva (USP)
Rodrigo Valverde Denubila (UFU)
Sérgio Cabral Bento (UFU)
Vima Lia de Rossi Martin (USP)

NORMALIZAÇÃO

Jéssica Romanin Mattus

REVISÃO DO PORTUGUÊS

Jéssica Romanin Mattus

REVISÃO DO INGLÊS

Nathalia Scotuzzi

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevictz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - - Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990-

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO *PRESENTATION*

Mónica González García, Natali Fabiana da Costa e Silva e Paulo César Andrade da Silva 9

LITERATURAS PÓS-COLONIAIS E FORMAS DO CONTEMPORÂNEO *POSTCOLONIAL LITERATURES AND THE SHAPES OF THE CONTEMPORARY*

- (Re)visão como forma de (re)existência em *Abeng* e *No Telephone to Heaven*, de Michelle Cliff.
(Re)vision as (re)existence in Michelle Cliff's Abeng and No telephone to heaven.
Juliana Pimenta Attie 15
- De negro caribenho a homem do Novo Mundo: o percurso identitário de Dany Laferrière.
From Black Caribbean to A Man of the New World: The identity path of Dany Laferrière.
Christopher Rive St Vil e Uruguay Cortazzo González 33
- Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas.
Self-fiction in Brazil: erasures of the term in the critical production of peripheral contemporaneities.
Igor Ximenes Graciano 49

- Uma nova Alcácer Quibir: questionamentos do discurso imperialista em dois poemas de Manuel Alegre.
A new Alcacer Quibir: questioning the imperialist discourse in two poems by Manuel Alegre.
Rachel Hoffmann 65
- *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes: vozes e (hiper)imagens contra “o silêncio do mundo”.
Comissão das lágrimas, by António Lobo Antunes: voices and (hyper)images against “the silence of the world”.
Carlos Henrique Fonseca..... 81
- A literatura de viagem como refiguração narrativa dos registros de viajantes do período colonial.
Travel literature as a narrative refiguration of colonial overseas records.
Daniel Vecchio..... 95
- “Eu não serei eu, eu serei nós”: a comunidade imaginada de Jacinta Passos.
“I will not be myself, I will be us” : Jacinta Passos’s imagined community.
Viviane Ramos de Freitas e Rubens da Cunha115
- Espelhos do mito em *Alma da África*: a metaficção pós-colonial na trilogia de Antonio Olinto.
Mirrors of the myth in Alma da África: the post-colonial metafiction in Antonio Olinto’s trilogy.
José Ricardo da Costa 133
- A escrita como lápide em *A mulher de pés descalços*, de Scholastique Mukasonga.
The writing as a headstone in The Barefoot Woman by Scholastique Mukasonga.
Érica Antonia Caetano 151
- *Makunaimã* no palco da literatura indígena contemporânea: autoria coletiva e resistência política 90 anos depois de *Macunaíma*.
Makunaimã on the stage of contemporary indigenous literature: collective authorship and political resistance 90 years after Macunaíma.
Ana Clara Magalhães de Medeiros, Joel Vieira da Silva Filho e Luis André Pereira Gomes 167

- Contemporaneidade urbana e violência endocolonial: reflexões em torno de *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo.
Urban contemporaneity and endocolonial violence: reflections around Passageiro do fim do dia, by Rubens Figueiredo.
Luca Fazzini 187
- Fogo amigo: a linguagem como espaço de valor em *Americanah*, de Chimamanda Adichie.
Friendly Fire: Language as a space of value in Americanah, by Chimamanda Adichie.
Charles Albuquerque Ponte e Larissa Lacerda de Sousa 203
- Edgardo Rodríguez Juliá: ¿Cuál identidad?
Edgardo Rodríguez Juliá: which identity?
Cristina Gutiérrez Leal..... 221

VARIA

- A presença épica na obra de João Cabral de Melo Neto.
The epic presence in the work of João Cabral de Melo Neto.
Christina Ramalho e Éverton de Jesus Santos 241
- Entre morsas, parasitas e humanos não binários: pistas do Chthuluceno em “*Large Animals*” e “*Together*”, de Jess Arndt
Marcelo Branquinho Massucatto Resende..... 259
- Utopias em tempos de covid: as crônicas de Dina Salústio.
Utopias in times of covid: the chronicles of Dina Salústio.
Larissa da Silva Lisboa Souza..... 275

RESENHA

REVIEW

- Um ponto de inflexão na obra de Fábio de Oliveira: *As trilhas do torrão comum* (2019)
Franco Baptista Sandanello 291

| | |
|---|-----|
| ■ Uma voz poética negra desponta no cenário de Portugal <i>Rosangela Sarteschi</i> | 295 |
| ÍNDICE DE ASSUNTOS | 301 |
| <i>SUBJECT INDEX</i> | 303 |
| ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> | 305 |

APRESENTAÇÃO

Em seu número 52, a *Itinerários - Revista de Literatura* apresenta um conjunto de reflexões, por meio de múltiplos aportes teóricos e críticos, para abordar a temática Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo. O ponto de partida foi pensar sobre as maneiras em que, segundo Stuart Hall, o pós-colonial chama nossa atenção “para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais” porque sempre “esteve profundamente inscrita nelas — da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados” (HALL, 2013, p.118). Inevitavelmente, isso traz consigo o descentramento das disciplinas e conceitos ocidentais e uma inscrição múltipla de processos históricos — aproximação que cede espaço a uma reescrita das grandes narrativas, em favor, como diz Homi K. Bhabha, “[d]o hibridismo cultural e histórico [...] como lugar paradigmático de partida” (1998, p. 46). Assim, como famosamente ressalta Gayatri Chakravorty Spivak (2010), os estudos pós-coloniais sempre têm procurado questionar não só a agência e a voz daqueles setores sociais ancorados nas periferias das grandes narrativas históricas, políticas e econômicas da modernidade, mas também a supremacia de certos paradigmas epistemológicos para interromper períodos históricos, geografias hegemônicas e dispositivos de poder. Aliás, como todo pensamento crítico sobre os tempos, as formas do contemporâneo também fazem parte do material que o olhar pós-colonial busca revisar e teorizar.

O número 52 da *Itinerários* tenta contribuir às problemáticas acima descritas com olhares localizados principalmente nos mundos coloniais e pós-coloniais das literaturas e culturas luso-falantes. Os artigos do dossiê dialogam entre si a partir de diferentes posicionamentos teóricos e temas que impulsionam o debate sobre questões centrais para os estudos pós-coloniais, como memória, identidades, modos de resistências, relações entre periferia e centro, relações entre raça, classe, gênero e orientação sexual. Entre os 36 artigos recebidos, destacam-se as contribuições internacionais, advindas de diferentes continentes.

O artigo “(Re)visão como forma de (re)existência em *Abeng* e *No telephone to heaven*, de Michelle Cliff”, de Juliana Pimenta Attie, discute, nos dois primeiros romances dessa escritora jamaicana, a trajetória de amadurecimento político da personagem Clare Savage, em articulação com questões teóricas do pós-colonialismo e decolonialismo

O artigo “De Negro Caribenho a Homem do Novo Mundo: o percurso identitário de Dany Laferrière”, de Christopher Rive Stvil, analisa o romance *Je suis Fatigué* (2005), do escritor haitiano Dany Laferrière. Nessa obra, o narrador-

personagem mobiliza uma ampla reflexão sobre o significado da palavra *Nègre* (Negro), que é polissêmica na língua francesa.

Em outra perspectiva, a literatura brasileira que fala a partir da margem ganha voz com o artigo “Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas”. Nele, Igor Ximenes Graciano problematiza o conceito de “autoficção” e a criação de novos termos, como “escrevivência” e “literatura-terreiro”, para pensar a produção contemporânea de um “eu-dilacerado” que leva em consideração as distintas experiências de sujeitos sociais.

Em “Uma nova Alcácer Quibir: questionamentos do discurso imperialista em dois poemas de Manuel Alegre”, Rachel Hoffmann analisa “A batalha de Alcácer Quibir” e “As colunas partiam de madrugada”, de autoria do poeta português, buscando observar o uso da paródia e ironia em torno dos mitos que formam a identidade portuguesa por meio do pensamento de Linda Hutcheon.

Em seguida, a tensa relação entre Portugal e suas ex-colônias abre espaço para um dos mais sangrentos episódios da história de Angola após a sua independência, em 1974: a atuação de um tribunal militar especial que acabou popularmente conhecido pelo nome que dá título ao romance. Carlos Henrique Fonseca, demonstra em “*Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes: vozes e (hiper) imagens contra “o silêncio do mundo” como as fotografias, entendidas também como hiperimagens, quase sempre construídas em um registro lírico, cumprem o papel de sínteses ou de índices da violência.

Daniel Vecchio, no artigo “A literatura de viagem como refiguração narrativa dos registros de viajantes do período colonial”, propõe reorganizar conceitualmente os estudos sobre viagens marítimas, atentando-se principalmente aos preceitos refigurativos fornecidos pelos estudos narratológicos de Paul Ricoeur. O autor parte do princípio que não existe uma proposta que se comprometa em trabalhar detalhadamente os registros de viagem do período colonial superando terminologias como “livros de viagem” ou “roteiros”.

“Eu não serei eu, eu serei nós”: a comunidade imaginada de Jacinta Passos”, artigo de Viviane Ramos de Freitas e Rubens da Cunha realiza uma leitura de poemas publicados nos livros *Momentos de poesia* (1942), *Canção de partida* (1945) e *Poemas políticos* (1951). A análise é pautada na perspectiva do “contemporâneo” de Agamben (2009), da noção de “comunidades imaginadas” de Anderson (2008) e nos estudos decoloniais. A utopia no horizonte da obra de Jacinta Passos revela o duplo gesto do escritor contemporâneo, referido por Agamben, de aderir a seu próprio tempo e, ao mesmo tempo, dele se distanciar para melhor conseguir vê-lo.

Na esteira do pensamento de Hutcheon, José Ricardo da Costa apresenta o artigo intitulado “Espelhos do mito em *Alma de África*: a metaficção pós-colonial na trilogia de Antonio Olinto” a fim de analisar a trilogia do escritor mineiro por meio da focalização da experiência feminina no processo de descolonização e redemocratização africana

Érica Antonia Caetano, em “A escrita como lápide em *A mulher de pés descalços* de Scholastique Mukasonga” propõe uma análise interpretativa da obra *La femme aux pieds*, publicada pela autora ruandesa em 2008 e lançada no Brasil em 2017. O intuito é pensar o papel da memória no romance tanto como denúncia quanto como instrumento de preservação.

Escrito a seis mãos, o artigo “*Makunaimã* no palco da literatura indígena contemporânea: autoria coletiva e resistência política 90 anos depois de *Macunaíma*” de Ana Clara Magalhães de Medeiros, Joel Vieira da Silva Filho e Luis André Pereira Gomes, reflete sobre o diálogo estético-político que a obra *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019) estabelece com a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Os autores explicitam como é possível integrar *Makunaimã* no bojo das literaturas indígenas do Brasil atual e discutem porque é importante fazê-lo

No dossiê aparecem obras literárias que abordam a violência em diferentes contextos, a partir de uma abordagem pós-colonial. Em “Contemporaneidade urbana e violência endocolonial: reflexões em torno de *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo”, Lucas Fazzini propõe uma discussão em torno da natureza endocolonial da violência urbana, a partir de uma leitura do romance *Passageiro do fim do dia*. A violência configura-se aqui como elemento fulcral para investigar a organização espacial e geográfica das metrópoles contemporâneas.

“Fogo amigo: a linguagem como espaço de valor em *Americanah*, de Chimamanda Adichie”, de Charles Albuquerque Ponte e Larissa Lacerda de Sousa mobiliza a relação entre língua e poder no romance da escritora nigeriana, especialmente em sua constituição como valorização individual no espaço africano. O trabalho analisa passagens da obra ambientadas na Nigéria, comentando como a língua é, por si só, um espaço de conflito, de opressão e de resistência, que revela tensões, relações assimétricas socioculturais entre as personagens.

Mulato e negro representam o conflito racial no Haiti, enquanto o negro e branco representam os dois polos em luta contínua fora da ilha. Ainda pensando a construção da identidade caribenha, o artigo “Edgardo Rodríguez Juliá: ¿cuál identidad?”, de Cristina Gutiérrez Leal, analisa as implicações do período colonial em Porto Rico a partir da obra desse ensaísta e romancista. Duas de suas crônicas serão objeto de estudo neste artigo: “El entierro de cortijo” (1983) e “Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1898” (1988). As reflexões de Gutiérrez Leal dialogam com o aporte teórico de Juan Duschetsne-Winter, Jacques Derrida e Pierre Bourdieu.

Na seção VÁRIA, Christina Ramalho e Éverton Jesus dos Santos abordam a permanência do olhar épico na poesia e no teatro de João Cabral de Melo Neto. Assim, o artigo “A presença épica na obra de João Cabral de Melo Neto” propõe analisar duas obras do autor pernambucano, *Morte e vida severina* (1955) e *Auto do frade* (1984) dando destaque ao plano histórico e maravilhoso em cada produção.

Marcelo Branquinho Massucatto Resende discute a literatura de autoria trans no contexto estadunidense em “Entre morsas, parasitas e humanos não-binários: pistas do Chthuluceno em ‘Large animals’ e ‘Together’, de Jess Arndt” atrelando essa discussão ao pensamento de Donna Haraway. Refletindo sobre o tempo presente e a pandemia de Sars-Cov2, Larissa da Silva Lisboa Souza problematiza em “Utopias em tempos de covid: as crônicas de Dina Salústio” a construção de um mundo possível sob o olhar da escritora cabo-verdiana Dina Salústio.

Por fim, o volume 52 da revista ainda apresenta duas resenhas sobre obra publicadas recentemente: a primeira dela tem por objeto o livro *As trilhas do torrão comum: um estudo comparativo entre Graciliano Ramos e Candido Portinari*, de Fábio de Oliveira, publicado pela Editora da Universidade Federal do Maranhão. A proposta do livro é fazer um estudo comparativo entre Graciliano e Portinari, evocando obras que parecem ter muita semelhança temática: de um lado, o romance *Vidas Secas*; de outro, a série “Retirantes”. Porém, a pretensão do texto é de superar a óbvia leitura temática em prol de uma “aproximação artística mais profunda” (OLIVEIRA, 2019, p. 14), capaz de cuidar da passagem das “relações analógicas imediatas” para as “equivalências homológicas” entre romance e pintura (GONÇALVES, 1997). A segunda resenha é sobre o áudio livro *Ingenuidade Inocência Ignorância* de Raquel Lima, sua primeira obra nesse formato no Brasil e em Portugal e que reúne a produção poética da autora do período de 2009 a 2019. São 24 poemas no livro e 11 deles performados em áudio. Publicado pelas editoras independentes Boca e Animal Sentimental, é o primeiro volume da coleção *Boca de Incêndio*, série que será dedicada à poesia falada.

Esperamos que essas contribuições ampliem o debate em torno da literatura.

Mónica González García
Natali Fabiana da Costa e Silva
Paulo César Andrade da Silva

***LITERATURAS PÓS-COLONIAIS E
FORMAS DO CONTEMPORÂNEO
POSTCOLONIAL LITERATURES AND
THE SHAPES OF THE CONTEMPORARY***

(RE)VISÃO COMO FORMA DE (RE)EXISTÊNCIA EM *ABENG* E *NO TELEPHONE TO HEAVEN*, DE MICHELLE CLIFF

Juliana Pimenta ATTIE*

- **RESUMO:** O resgate de histórias silenciadas pelo discurso colonialista se configura como um dos temas centrais na literatura que aborda contextos pós-coloniais, em especial na de autoria feminina, uma vez que, para as mulheres, o silenciamento é reforçado pela opressão de gênero. Nessa perspectiva, a escritora jamaicana Michelle Cliff reivindica em seus textos de ficção e ensaios a importância do resgate das histórias das mulheres racializadas na desconstrução de identidades forjadas pelo discurso colonialista e patriarcal. Seus dois primeiros romances, *Abeng* e *No Telephone to Heaven*, remontam esse processo de desconstrução por meio da trajetória de amadurecimento político da personagem Clare Savage. Assim, este artigo busca analisar esse processo de re-existência da personagem em articulação com questões teóricas e críticas propostas por estudiosas e estudiosos de gênero, pós-colonialismo e decolonialismo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidades. Michelle Cliff. Revisionismo. Resistência.

Introdução

“Put simply, Jamaica is a place halfway between Africa and England, although historically one culture has been esteemed and the other denigrated (both of these are understatements) — at least among the Afro-Saxons of my childhood. As a child among these people, indeed of these people, I received the message of anglocentrism, of white supremacy, and I internalized it. Even as I suspected its wrongness. As a writer, as a human being, I have had to search for what was lost to me from the darker side, and for what has been hidden, to be dredged from memory and dream.”¹

Michelle Cliff (2008b, p. vii)

* Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL – Departamento de Letras – Alfenas – Minas Gerais – Brasil. 37130-001 – juliana.attie@unifal-mg.edu.br.

¹ “Colocando de forma simples, Jamaica é um lugar no meio do caminho entre a África e a

A busca pela história negada é uma constante nas obras de Michelle Cliff, como observamos em seu ensaio autobiográfico “*Journey into Speech*” (2008b). Além de envolver um processo de (re)identificação pessoal e nacional, essa busca é também símbolo de uma resistência anticolonialista e antipatriarcal que, por meio da desconstrução das metanarrativas eurocêntricas que moldaram a Jamaica, denuncia a configuração das opressões de gênero, raça e classe. Em entrevista a Meryl Schwartz, Cliff (1993, p. 494) observa:

*[...] part of my purpose as a writer of Afro-Caribbean - Indian, African, European - experience and heritage and Western experience and education has been to reject speechlessness, a process which has taken years, and to invent my own peculiar speech, with which to describe my own peculiar self, to draw together everything I am and have been.*²

Michelle Cliff nasceu na Jamaica, em 1946, ainda quando o país era uma colônia britânica, e teve sua formação dividida entre sua terra natal, Estados Unidos e Inglaterra. Na idade adulta, ela acabou por se instalar definitivamente nos Estados Unidos, onde trabalhou como professora e desenvolveu sua carreira como escritora. Especialmente por ser uma mulher de pele clara, durante toda sua formação, ela foi ensinada a rejeitar sua existência “*colored*”; apenas após a defesa de sua dissertação de mestrado, na Inglaterra, sobre o renascimento italiano é que ela decidiu investigar as implicações de sua formação anglocêntrica.

Essa decisão se deveu, até certo ponto, a seu envolvimento com os movimentos feministas, que, na época, começavam a estender seu escopo a questões identitárias de mulheres racializadas e a pautas LGBT. Nesse momento, “[...] *she had begun trying to use language to represent herself, and she discovered that in internalizing colonialist ideology, she had lost access to crucial parts of her identity.*”³ (SCHWARTZ, 1993, p. 494). Sua primeira obra, *Claiming an identity they taught me to despise*, descrito pela autora como algo entre prosa e poesia e publicado

Inglaterra, ainda que historicamente uma cultura é exaltada enquanto a outra, rebaixada (para usar eufemismos) – ao menos entre os Afro-saxões da minha infância. Quando eu era criança entre essas pessoas, na verdade dessas pessoas, eu recebi a mensagem do anglocentrismo, da supremacia branca, e internalizei. Mesmo que suspeitasse que isso estivesse errado. Como escritora e como ser humano, eu tive que procurar pelo que se perdeu de mim do lado mais escuro e pelo que foi escondido, para ser tragado da memória e do sonho.” (Tradução nossa)

² “[...] parte do meu propósito como uma escritora de experiência e herança afro-caribenha – indígena, africana, europeia – e de experiência e formação ocidental tem sido rejeitar o silenciamento, um processo que levou anos, e inventar meu discurso próprio, com o qual eu posso descrever meu eu particular, unificar tudo o que eu sou e fui.” (Tradução nossa)

³ “[...] ela havia começado a tentar usar a linguagem para se representar e descobriu que, ao internalizar a ideologia colonialista, ela havia perdido acesso a partes cruciais de sua identidade.” (Tradução nossa)

em 1980, volta-se para a busca do eu por meio da representação da memória, dos sonhos e da história. Essa investigação, como já apontamos, coloca-se como o centro de sua produção, ainda que se apresente de maneiras diversas.

Tais diferentes modos de representação são apontados por Cliff na entrevista para Schwartz (1993) como uma espécie de mudança de foco em sua (re)identificação como mulher caribenha. Se em seus primeiros romances, *Abeng* e *No Telephone to Heaven*, o foco era recuperar suas raízes ao mesmo tempo que remontava as raízes de sua nação, em *Free Enterprise* (2004), publicado em 1993, resgata a figura histórica Mary Ellen Pleasant, ex-escravizada que se tornou uma empreendedora nos Estados Unidos e atuou na luta abolicionista desse país. A história de Pleasant se articula com a personagem fictícia Annie Christmas, mulher jamaicana escravizada que fugiu das plantações para os Estados Unidos, onde vive em contato com uma comunidade de leprosos que, na verdade, é um esconderijo de refugiados políticos oriundos de diversos países. Assim, o ponto central é a resistência racial e de gênero evidenciada por meio das perspectivas de personagens de diferentes origens e que sofrem diferentes opressões.

Nesse mesmo sentido, ao ser indagada se ela se coloca em uma comunidade caribenha de escritoras, Cliff vai além e se insere em uma categoria de romancistas políticas, unidas pelo que ela chama de “entusiasmos políticos”, pois acredita que, apesar das diferentes origens, os propósitos são os mesmos: a resistência anticolonial e antipatriarcal. Ela acrescenta que, como uma mulher que se formou entre Jamaica, Estados Unidos e Inglaterra, é impossível partir apenas de um lugar em sua escrita.

Outro ponto interessante, no que tange à relação de Cliff com a Jamaica, é a ambiguidade de sentimentos que sente em relação ao país: “*I and Jamaica is who I am. No matter how far I travel - how deep the ambivalence I feel about ever returning*” (CLIFF, 2008a, p. 31)⁴. Para a autora, tais ambivalências são impossíveis de se desconstruir e constituem sua identidade. Elas indicam ainda a descrença da autora em profundas mudanças nas estruturas sociais, culturais e políticas forjadas não apenas pelo colonialismo, mas também, mais contemporaneamente, pelo neocolonialismo estadunidense.

Tais ambivalências se mostram presentes no processo de autoconsciência e consciência política da personagem Clare Savage, protagonista de *Abeng*, publicado em 1984, e *No Telephone to Heaven*, de 1987. Embora a autora já tenha apontado que as obras foram pensadas separadamente, elas se formam em continuação, pois ambas narram o resgate da história da família Savage, a partir da perspectiva da protagonista, e a transformação desta no sentido de atuar na resistência anticolonialista.

⁴ “Eu e a Jamaica é quem eu sou. Não importa o quão longe eu viaje – quão profunda é a ambivalência que eu sinto sobre retornar.” (Tradução nossa)

A palavra “*Abeng*”, conforme Cliff explica na abertura do livro, é de origem africana e se traduz por “concha”. É um instrumento feito de chifres de animais bovinos e, em um primeiro momento, ele servia para chamar os escravizados para o trabalho nas plantações; posteriormente passa a ser usado na comunicação entre os guerreiros *Maroons*. O romance narra a infância e a pré-adolescência de Clare Savage na Jamaica na década de 50, portanto, quando a ilha ainda era colônia britânica. Sua mãe, Kitty, descende de escravizados. Já seu pai, Boy Savage, vem de uma família da elite jamaicana, proprietário de terras, e tem a pele clara, assim como Clare, que, por esse motivo, é criada para pertencer a essa elite.

É apenas nas visitas à casa da avó materna, Miss Mattie, que ela entra em contato com suas raízes africanas, especialmente pela amizade com Zoe, menina preta e pobre que mora com a mãe nas terras da avó. É com Zoe que ela reconhece seus privilégios e começa a questionar as questões raciais que envolvem sua existência. Além disso, Zoe é seu primeiro amor, ainda que Clare não reconheça por ter internalizado que sentimentos amorosos ou sexuais por pessoas do mesmo sexo se trata de anomalias.

Se em *Abeng* Clare atua como uma observadora e percebemos a trajetória de sua conscientização, em *No Telephone to Heaven*, ela se torna ativa na resistência anticolonialista. A expressão que compõe o título remete à ideia daqueles que estão afastados de Deus – o Deus cristão forjado pelo colonialismo – e, desse modo, não têm sua proteção. O romance se passa na década de 70 na Jamaica já independente, mas em um contexto bastante violento de revoltas populares do governo de Michael Manley. A obra se inicia com Clare dentro de um caminhão, com seus companheiros da guerrilha de resistência, rumo ao local onde se dá um conflito que finaliza o romance. Entremeadas a esse caminho, uma segunda narrativa percorre a memória de Clare desde a adolescência, quando se muda com a família para os Estados Unidos, depois para Londres, onde completa seus estudos universitários, e, por fim, de volta à Jamaica. Nesse processo, surgem personagens que transformam a vida de Clare, como Harry/Harriet, mulher transexual que passa a ser sua melhor amiga e que chama Clare à consciência política.

Assim, as memórias pessoais e familiares de Clare funcionam como um espelho do passado colonialista na Jamaica. É essa função de espelhamento que visamos destacar neste artigo com a análise dos dois romances e, em especial, das questões que envolvem o processo de conscientização da personagem Clare, que culmina na sua atuação na guerrilha de resistência. Paralelamente a esse processo, trataremos a figura histórica de Nanny, a rainha dos *Maroons*, que funciona como um símbolo da resistência jamaicana.

(Re)visão, (re)escrita e (re)existência

Tal como outras escritoras caribenhas, ou, para usar a denominação de Cliff, escritoras com entusiasmos políticos semelhantes em relação à resistência anticolonialista, a autora coloca em suas obras muito de sua vivência pessoal. No caso de Clare Savage, a semelhança se dá no fato de tanto a personagem quanto a autora possuírem a pele clara e serem de classe média, herdeiras de proprietários de plantações na Jamaica. Nos romances, o processo de conscientização desses privilégios é seguido pelo desejo de entender e questionar, em *Abeng*, e posteriormente lutar diretamente contra as opressões raciais e de classe que constituem a sociedade jamaicana em *No Telephone to Heaven*. Essa trajetória vivida por Clare é também o processo experienciado por Cliff, como dissemos anteriormente, a partir do momento em que entra em contato com movimentos de mulheres que questionam, além do gênero, as intersecções de raça e classe.

Isso não significa que suas obras sejam unicamente autobiográficas. Embora exista essa ligação com as experiências da autora, há uma expansão ficcional que ultrapassa a experiência individual. A forma como Cliff traduz esse movimento em seus textos literários e não literários é por meio da exploração tanto do passado colonial quanto da história mais recente do país, sob uma ótica que questiona as metanarrativas. Estas, segundo Lyotard (2009), são as narrativas-mestras que se encerram em si mesmas e foram construídas como verdades absolutas que justificam propósitos políticos e ideológicos. O filósofo coloca como uma questão chave do pós-modernismo a incredulidade nas narrativas-mestras e que, a partir desse questionamento:

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. (LYOTARD, 2009, p. xvi)

Dessa forma, o questionamento das narrativas-mestras é uma forma de escancarar que a história, por exemplo, é um discurso formado por atores e estruturas que definem um determinado posicionamento perante a um evento. A essa ideia, Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo* (1991), acrescenta que a separação entre o literário e o histórico, que acontece a partir do século XIX, é contestada pelas teorias do pós-modernismo na medida em que ambas possuem mais pontos convergentes que divergentes:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como

construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Assim, entendemos que ficção e história são “[...] sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). A ficção pós-moderna, portanto, sugere que o resgate ou a reescrita do passado significa revelá-lo ao presente em suas diferentes possibilidades e, desse modo, impedir a instalação de um caráter conclusivo e absoluto.

Não pretendemos aqui, todavia, analisar os romances históricos de Cliff a partir da perspectiva pós-modernista. Esse preâmbulo visa elucidar o conceito de narrativas-mestras e expor o caráter discursivo da história e da literatura. Sendo assim, transpondo pensamento de Hutcheon sobre a reescrita do passado para questões específicas da autoria feminina, que é o caso deste artigo, cabe pensarmos no ensaio “Quando da morte acordarmos: a escrita como revisão”, de Adrienne Rich (2017, p. 66). A autora define Re-visão como “o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica”. O título do ensaio de Rich é inspirado na peça teatral de Ibsen, *When we dead awaken*, que discute a construção da imagem das mulheres em obras de artistas homens e o despertar, lento e carregado de sofrimento, das mulheres sobre a imagem que esses artistas construíram.

Nessa perspectiva, Rich observa que a re-visão é um ato de sobrevivência, uma vez que permite o entendimento das pressuposições que nas mulheres estão enraizadas. Sem o conhecimento das pressuposições, não há o autoconhecimento que, segundo a autora,

[...] é mais do que uma busca de identidade: é parte da nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira. [...] Precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela. (RICH, 2017, p. 66)

No caso de Michelle Cliff, além que “quebrar as correntes” da tradição do patriarcado, é preciso ainda pensar nas amarras do passado colonial:

To write a complete Caribbean woman, or man for that matter, demands of us retracing the African past of ourselves, reclaiming as our own, and as our subject, a history sunk under the sea, or scattered as potash in the cane fields, or gone to bush, or trapped in a class system notable for its rigidity and absolute dependence on colour stratification. Or a past bleached from our minds. It means finding the art forms of those of our ancestors and speaking in the patois forbidden to us. It means realizing our knowledge will always be wanting. It means also, I think, mixing in the forms taught us by the oppressor, undermining his language and co-opting his style, and turning it to our purpose.”⁵ (CLIFF, 1985, p. 14, grifo nosso)

No trecho grifado, a escolha da palavra “*bleached*” merece atenção. De acordo com o dicionário *Oxford* (FRANKENBERG-GARCIA; NEWSTEAD, 2015, p. 150), o verbo *to bleach* significa “branquear, descolorir, alvejar” ou ainda “limpar, desinfetar”. O uso dessa palavra, em vez de simplesmente “*erased*” (apagado) ou “*silenced*” silenciado, carrega uma força semântica que procura destacar que foram os brancos (europeus) os responsáveis por fazer desaparecer esse passado original e criar uma história a partir do referencial branco ocidental. A passagem reforça ainda a proibição da cultura, do conhecimento e do idioma dos povos nativos e africanos. Diante desse cenário, Cliff coloca como trabalho da escritora e do escritor subverter a lógica do discurso do opressor a favor dos povos subalternizados.

A perspectiva de Cliff vai ao encontro do que propõem os estudos decoloniais ao considerar que

Hence, decolonial thinking and doing aim to delink from the epistemic assumptions common to all the areas of knowledge established in the Western world since the European Renaissance and through the European Enlightenment. Re-existence follows up on delinking: re-existence means the sustained effort to reorient our human communal praxis of living.”⁶ (MIGNOLO, 2018, p. 106)

⁵ “Escrever como uma mulher caribenha completa, ou como um homem, requer que tracemos nosso próprio passado africano e que tenhamos como nosso próprio assunto a história afundada no oceano, ou espalhada como potassa nas plantações de cana de açúcar, ou aprisionada em um sistema de classes notório por sua rigidez e dependência absoluta na estratificação por cor. Ou um passado embranquecido de nossas mentes. Significa encontrar as formas artísticas dos nossos ancestrais e falar o patoá proibido para nós. Significa perceber que nosso conhecimento está sempre em busca de mais. Significa também, eu acho, imergir nas formas que nos foram ensinadas pelo opressor, minando sua linguagem, cooptando seu estilo e transformando isso em nosso propósito.” (Tradução nossa)

⁶ “Portanto, o fazer e o pensar decoloniais visam à desvinculação das pressuposições epistêmicas, comuns a todas as áreas do conhecimento estabelecidas pelo mundo ocidental desde a Renascença europeia e ao longo do Iluminismo europeu. O Re-existir acompanha o desvincular: re-existência significa o esforço empreendido para reorientar nossa práxis humana comunal” (Tradução nossa)

É preciso, portanto, desvincular-se do pensamento e do conhecimento ocidental para que ocorra a re-existência. Mas essa desvinculação deve ser feita tendo em mente o que as narrativas-mestras – denominadas por Mignolo (2018) de macronarrativas – construíram por mais de 500 anos como existência dos povos colonizados. Segundo o autor, enquanto, para os descendentes de europeus que se instalaram na América do Sul e no Caribe, a existência começa por volta de 1500 e se constituiu como um marco civilizatório e heroico, para os nativos e os escravizados foi o início de uma série de “[...] *historical crimes justified by the narratives of modernity – salvation, progress, development*”⁷ (MIGNOLO, 2018, p. 107).

Mignolo (2018) atenta para o fato de que o termo modernidade, embora conceituado na segunda metade do século XX, remonta a períodos anteriores, em que se “disfarçava” de renascimento, progresso e missão civilizatória. Para os estudos decoloniais, a modernidade é uma ficção “[...] *made by actors, institutions, and languages that benefit those who built the imaginary and sustain it, through knowledge and war, military and financial means*”⁸ (MIGNOLO, 2018, p.110).

Nesse sentido, o pensamento decolonial envolve o entendimento do passado para falar sobre o presente; é preciso compreender do que se deve desvincular e como. É uma luta dentro da própria matriz colonial de poder, conceito estabelecido pelo sociólogo Aníbal Quijano e desenvolvido também por Mignolo. É a matriz colonial de poder que define inclusive o que é humano e, a partir dessa conceituação, justifica as diversas opressões coloniais. Gênero, raça e natureza são os três pilares da matriz colonial na perspectiva de Mignolo. Trataremos aqui dos dois primeiros termos com vistas a elucidar questões que surgirão na análise dos romances em estudo.

Tanto as mulheres quanto os negros e indígenas são considerados pelo discurso colonialista como seres inferiores – daí a narrativa de salvação e civilização. A raiz dessa afirmação, segundo Mignolo, encontra-se na própria constituição do conceito de “humano”, que, como ele observa, é uma invenção da modernidade pautada na Bíblia. Aqueles seres que, conforme o cristianismo naquele tempo, não “existiam” aos olhos de Deus, pois não tinham religião – isto é, não eram cristãos –, como os povos africanos e indígenas, são considerados seres inferiores. Nessa mesma lógica, é papel das mulheres serem submissas aos homens. De acordo com o estudioso argentino, no Novo Mundo, o racismo agravou o sexismo, fator já estabelecido no cristianismo ocidental, o que pode ser observado na dinâmica de perseguição às mulheres consideradas bruxas na América:

⁷ “[...] crimes históricos justificados pelas narrativas da modernidade – salvação, progresso, desenvolvimento.” (Tradução nossa)

⁸ “[...] feita por atores, instituições e linguagens que beneficiam aqueles que construíram o imaginário e o sustentam por meio do conhecimento e da guerra, meios militares e financeiros.” (Tradução nossa)

*If witches continued to be targeted in the New World, a significant difference in their categorization could not have gone unnoticed. Witches in Europe belonged to the same cosmology as women. The difference between the ideas of women and witches lay in the behavior Man attributed to them: the former complaisant, the latter disobedient. In the New World, however, neither Indian women nor African women belonged in the same cosmology as European women. Indian and African women were not properly considered women by Christian men, so that the women versus witches opposition that applied in Europe did not pertain in the New World: Indian and African females could be witches, but they could never be women.*⁹ (MIGNOLO, 2018, p. 159)

Essa associação da mulher à bruxaria é discutida ainda por Federici em *O Calibã e a Bruxa* (2017). Por terem sido “[...] fonte de resistência anticolonial e anticapitalista durante mais de quinhentos anos.” (FEDERICI, 2017, p. 382), as mulheres se tornaram o principal alvo da perseguição religiosa. O cristianismo, em sua missão civilizatória, via-se ameaçado ainda pela existência de importantes divindades femininas nas sociedades pré-colombianas, o que indicava a posição e o poder que essas mulheres ocupavam:

Antes da Conquista, as mulheres americanas tinham suas próprias organizações, suas esferas de atividade eram reconhecidas socialmente e, embora não fossem iguais aos homens, eram consideradas complementares a eles quanto a sua contribuição na família e na sociedade.” (FEDERICI, 2017, p. 401)

A história dessas mulheres anteriores à Conquista, quando apagadas, legitimam o discurso de que as mulheres que se rebelam, até contemporaneamente, são mais perigosas do que os homens, pois estão infringindo duas instituições: o poder racial e patriarcal. Michelle Cliff, em suas obras, busca trazer para a narrativa a história de mulheres não apenas como um resgate histórico, mas também como mola propulsora para re-identificações e resistências.

“Quem são essas Santas? Essas mulheres loucas, malucas, dignas de pena?”

No ensaio “*In search of our mother’s garden*”, a escritora estadunidense Alice Walker discorre sobre a busca pela história de mulheres afro-americanas cujo

⁹ “Se as bruxas no Novo Mundo continuavam a ser perseguidas, uma diferença significativa em sua categorização não poderia ter passado despercebida. Bruxas na Europa pertenciam à mesma cosmologia de mulheres. As diferenças entre as ideias de mulheres e bruxas estavam no comportamento que os homens atribuíam a elas: a primeira complacente, a segunda desobediente. No Novo Mundo, entretanto, nem as mulheres indígenas, nem as africanas pertenciam à mesma cosmologia das mulheres europeias. Mulheres indígenas e africanas poderiam ser bruxas, mas jamais poderiam ser mulheres.” (Tradução nossa)

talento e força espiritual foram massacrados pelas forças opressoras do racismo e do sexismo. Retratadas como loucas pelo pensamento ocidental, essas mulheres representam uma forma de resistência ao sistema que procura subalternizá-las:

These crazy Saints stared out at the world, wildly, like lunatics or quietly, like suicides; and the “God” that was in their gaze was as mute as a great stone. Who were these Saints? These crazy, loony, pitiful women?

Some of them, without a doubt, were our mothers and grandmothers. (WALKER, 1994, p. 401, grifo nosso)¹⁰

De forma semelhante, Cliff traz a história dessas mulheres – anônimas e figuras históricas – em seus romances e ensaios. Como observa Hoving (2014), após conhecer a obra *Our Sister Killjoy*, da escritora ganense Ama Ata Aidoo, a escritora jamaicana se vê confrontada com uma espécie de “produtividade de ira”, a qual tem seu ponto de partida em no ensaio “*If I could write this in fire, I would write this in fire*”, publicado em 1982: “*This was the starting point of her lifelong project of recovering the forgotten histories of (black) women’s resistance.*”¹¹ (HOVING, 2014, p. 27).

Em ambos os romances em análise neste artigo, muito do que Cliff escreve sobre as questões raciais na Jamaica, especialmente sobre os *Maroons*, deve-se ao romance *Tell my horse*, da escritora e antropóloga estadunidense de Zora Neale Hurston. Os *Maroons* são os povos africanos e seus descendentes que lutaram contra a escravidão e se refugiaram em lugares remotos da ilha – semelhante aos quilombolas no Brasil: “*Their name came from cimarron: unruly, runaway. A word first given to cattle which had taken to the hills. Beyond its exact meaning, the word connoted fierce, wild, unbroken*”¹² (CLIFF, 1984, p. 20). Em *Abeng*, ao narrar o processo de descoberta das dinâmicas raciais e de gênero na trajetória da personagem Clare Savage, Cliff reconstrói a história de mulheres rebeldes, como Nanny, mulher *obeah* do século XVIII e líder dos *Maroons*. O conhecimento da história dessas mulheres é que serve como agente de conscientização de Clare, que, se em *Abeng* limita-se a uma posição de observadora, em *No Telephone to*

¹⁰ “Essas Santas loucas lançadas ao mundo, selvagememente, como lunáticas ou, silenciosamente, como suicidas; e o “Deus” que estavam em seu olhar estava mudo como uma grande pedra. **Quem são essas Santas? Essas mulheres loucas, malucas, dignas de pena?** Algumas delas, sem dúvida, eram nossas mães e avós.” (Grifo nosso, tradução nossa)

¹¹ “Esse foi o ponto de partida para o seu projeto de vida de recuperar as histórias esquecidas da resistência de mulheres (negras).” (Tradução nossa)

¹² “Seu nome vem de *cimarron*: indisciplinado, fugitivo. Uma palavra usada inicialmente para o gado que havia escapado para as montanhas. Para além do seu significado exato, a palavra tem a conotação de feroz, selvagem, intacto.” (Tradução nossa)

Heaven, tem uma posição ativa como guerrilheira armada durante os conflitos que aconteceram na Jamaica na década de 70.

Como observa Lélia Gonzalez (2020), Nanny é um dos grandes pilares da Amefricanidade, conceito criado pela estudiosa para designar

[...] todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretação, criação de novas formas) referenciada em modelos africanos e que remete à construção de toda uma identidade étnica [...]. Seu valor metodológico, a nosso ver, está no fato de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que formaram uma determinada parte do mundo. Em consequência, o termo amefricanas/amefricanos nomeia a descendência não só dos africanos “gentilmente” trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles chegados à América antes de seu “descobrimento” por Cristóvão Colombo. (GONZALEZ, 2020, p. 152)

Amefricanidade, assim como a práxis decolonial já discutida neste artigo, mina o discurso colonial por meio da reivindicação histórica a partir da visão daqueles que de fato “são” a América, os africanos escravizados e os povos nativos. Gonzalez (2020, p. 154), ao considerar que Nanny transcendeu a imagem de líder dos *Maroons* e “transformou-se em ancestral mítica originária”, rechaça a retórica da modernidade que justifica a colonização com o discurso de salvação e progresso, uma vez que Nanny representa a autonomia, o poder e a luta amefricanos.

A história de Nanny aparece pela primeira vez em *Abeng* após a descrição de uma cena em que Clare ajuda a avó, Miss Mattie, a preparar a casa para receber a congregação de que a avó fazia parte. Essa preparação é descrita como um ritual entre “a feiticeira e sua aprendiz”, mesmo que não haja nada de sobrenatural no processo. Durante a narrativa, as lembranças da bisavó de Clare, Granny, surgem ligadas ao espaço da casa, marcando a relação daquelas mulheres com a terra que habitam. Assim que termina de ajudar a avó com os preparativos, Clare sai para brincar com sua amiga Zoe, e a narrativa é cortada para contar um trecho da história de Nanny:

In 1733, Nanny, the sorceress, the obeah woman, was killed by a quashee – a slave faithful to the white planters – at the height of the War of the Maroons.

Nanny, who could catch a bullet between her buttocks and render the bullet harmless, was from the Empire of Ashanti, and carried her secrets of the magic into slavery. She prepared amulets and oaths for her armies. Her Nanny Town, hidden in the crevices of the Blue Mountains was the headquarters of the Windward Maroons – who held out against forces of the white man longer than any rebel troops. They waged war from 1655-1740. Nanny was the magician

of this revolution – she used her skill to unite her people and to consecrate her battles.

*There is absolutely no doubt that she actually existed. And the ruins of her Nanny Town remain difficult to reach.*¹³ (CLIFF, 1984, p. 14-15)

Entre lendas, como agarrar as balas com suas nádegas, e eventos reais, Nanny é reconhecida na história atual como a única heroína (e herói) nacional da Jamaica. Esse reconhecimento, no entanto, só acontece oficialmente em 1975. Durante muito tempo, sua história ficou desconhecida e seu nome foi até usado de maneira condescendente na Jamaica para se referir a mulheres que cuidavam de crianças. A narração de eventos relativos à vida de Nanny, em *Abeng*, acontece entre partes que falam sobre a pregação da congregação cristã de John Knox, que se preocupava em domar os nativos e escravizados por meio da repressão de seu passado e suas raízes culturais e religiosas.

Essa estratégia de Cliff deixa evidente o uso da religião pelos colonizadores como justificativa para o massacre e apagamento dos povos racializados e, portanto, menos humanos, como vimos, no tópico anterior, nas palavras de Mignolo (2018). O resgate dessa história é um ato de resistência anticolonial ao desmitificar a ideia de que mulheres, especialmente as negras, só serviriam como cuidadoras de crianças ou escravizadas nas plantações ou nas casas dos proprietários de terras. *Abeng* recria o mito de origem da Jamaica ao traçar essa ancestralidade à Nanny e sua irmã: “*In the beginning there had been two Sisters – Nanny and Sekesu, Nanny fled slavery. Seseke remained a slave. Some said this was the difference between the sisters. It was believed that all island children were descended from one or the other.*”¹⁴ (CLIFF, 1984, p. 18).

Essa diferença é colocada em paralelo ao que Cliff narra no capítulo que se segue a essa citação sobre como os membros da congregação religiosa, *Tabernacle*, e a população de uma forma geral tratam a herança africana e a história da escravização:

¹³ “Em 1773, Nanny, a feiteiceira, a mulher obeah, foi morta por um *quashee*, um escravo fiel aos donos de plantações brancos – no ápice da Guerra dos *Maroons*. Nanny, que podia agarrar uma bala entre as nádegas e rendê-las de forma inofensiva, era do Império Ashanti, e levou seus segredos de feitiçaria quando escravizada. Ela preparava amuletos e promessas para seus exércitos. Sua Nanny Town, escondida nas fendas das Blue Mountains era a sede dos *Windward Maroons* - que resistiram às forças do homem branco por mais tempo que qualquer outra tropa rebelde. Eles guerrearam de 1655-1740. Nanny era a feiteiceira dessa revolução. Ela usou suas habilidades para unir seu povo e consagrar as batalhas. Não há nenhuma dúvida de que ela existiu de fato. E as ruínas de sua Nanny Town continuam difíceis de acessar.” (Tradução nossa)

¹⁴ “No início havia duas Irmãs – Nanny e Seseke. Nanny fugiu da escravização. Seseke continuou escravizada. Alguns dizem que essa é a diferença entre as irmãs. Acredita-se que todos os filhos da ilha descenderam de uma ou de outra.” (Tradução nossa)

*The people in the Tabernacle could trace their bloodline back to past. But this was not something they talked about much, or knew much about. In school they were told their ancestors had been pagan. That there had been slaves in Africa, where black people had put each other in chains.*¹⁵ (CLIFF, 1984, p. 18)

Ao fazer esse paralelo, a narrativa ressalta a herança de Nanny, aqueles que lutam, e de Seseku, aqueles que se rendem ao colonizador branco, principalmente por relatar, em seguida, um pouco da história da escravização na Jamaica, em especial quando o líder *Maroon*, Cudjoe, entregou Nanny e seus aliados aos ingleses em troca de liberdade e da promessa de que iria caçar os rebeldes para a coroa inglesa. Cudjoe e seus seguidores ficaram conhecidos como “*King’s negroes*”.

Já em *No Telephone to Heaven*, Nanny ressurgue não apenas como um resgate histórico, como acontece em *Abeng*; seu espírito guerreiro e de resistência parece ser incorporado à “nova” Clare Savage. De volta à Jamaica e trabalhando como professora, Clare não só entra para a resistência armada, como também utiliza as terras de sua avó, que agora lhe pertencem, para abrigar a comunidade de guerrilheiros. A década de 70, na Jamaica, foi um período de extrema violência por conta dos conflitos travados entre apoiadores do primeiro-ministro eleito, Michael Manley (Partido Nacional Popular), e seu opositor, Edward Seaga (Partido Trabalhista da Jamaica). Havia ainda, nesse conflito, os interesses internacionais, especialmente dos Estados Unidos, que atuavam contra a soberania popular.

Vale destacar que, na narração das memórias de Clare em *No Telephone to Heaven*, entre os elementos do cotidiano que remontam racismo, como o fato de a mãe não conseguir trabalho por ser negra nos Estados Unidos e diversas outras situações de preconceito, outros eventos históricos envolvendo a questão racial são apresentados. Dentre eles, destacam-se a segregação racial promovida pelas leis Jim Crow no sul dos Estados Unidos, os crescentes protestos na Inglaterra na década de 70, que buscavam expulsar os negros do país, e a forma como os afro-americanos experienciaram a guerra do Vietnã. A narração desses eventos é parte da representação da formação da consciência política de Clare.

Ademais, o capítulo anterior ao que narra a volta de Clare à Jamaica, chamado “*Magnanimous warrior*”, é uma espécie de elegia à Nanny. Em apenas duas páginas, ainda que seu nome não seja pronunciado, seus feitos são celebrados e sua coragem louvada: “*Rambling mother, Mother who trumps and wheels counterclockwise around the power stone, the center of the world. Into whose cauldron the Red Coats*

¹⁵ “As pessoas na Tabernacle poderiam traçar sua linhagem sanguínea ao passado. Mas isso não era algo sobre que eles falavam muito, ou tinham muito conhecimento. Na escola, eles aprenderam que seus ancestrais haviam sido pagãos. Que existiram escravos na África, onde as pessoas pretas acorrentavam umas às outras.” (Tradução nossa)

*vanished*¹⁶ (CLIFF, 1996, p. 164). Nanny se torna uma figura mítica e, portanto, viva na memória dos que lutam contra a opressão do povo negro.

Todavia, o destino de Clare acaba se unindo ao de Nanny não apenas no espírito de resistência, mas também em um evento trágico. A figura do *quashee*, o delator, aparece também na vida da protagonista. Christopher é uma personagem que não chega a ter nenhum encontro direto com Clare, mas cujas ações se encontram em determinados momentos. Um deles é quando Christopher mata toda a família para quem ele trabalhava, mas que o humilhava constantemente. Um dos membros dessa família é Paul H., rapaz com quem Clare tem relações sexuais em uma festa enquanto visitava os tios no Natal. Enquanto Christopher matava seus pais, irmã e a empregada, Paul estava nessa festa e, ao chegar no dia seguinte e encontrar toda a família morta, pede que o próprio Christopher o ajude a sumir com os corpos para evitar a investigação da polícia. Sem desconfiar do rapaz, quando Paul fica de costas para que Christopher o acompanhe, este o acerta com a machete, completando seu trabalho.

Em seguida, Christopher volta para seu local de nascimento, Dungle, um bairro de pessoas em situação de rua e onde o lixo da cidade era depositado. Continuando sua vida de infortúnios, passa a ser conhecido como “Watchman” e se torna uma pessoa que faria qualquer coisa por dinheiro. Ele que, na infância, foi chamado de “o portador de Cristo” por conta do significado se seu nome, tem sua alma esvaziada por toda violência e opressão que o acompanhou desde criança. Ele ressurge no final da narrativa para fazer um papel de monstro no filme de um grupo de americanos. Sua função era apenas uivar em cima de uma árvore: “*Howl! Howl! I want you to bellow as loud as you can. Try to wake the dead... Remember, you’re not human. Action!*”¹⁷ (CLIFF, 1996, p. 207).

O grupo que estava organizando o filme seria o alvo do ataque da guerrilha de Clare. O grito de Christopher, no entanto, confunde os guerrilheiros que esperavam pelo som do *Abeng*. Nesse momento, a equipe do filme se esconde e faz um brinde, pois já sabe o que vai acontecer:

Those hidden in the bush could do so little but listen to the chaos of the forest god, until a new sound drowned him out. And lights came over them from above. Who had been the quashee? Some asked. Lights played and skidded across their hiding places as helicopters spun into the valley. Lights sliding over, guns hot. Spraying their breadfruit tree. Sasabonsam fell, silent. Spraying across the bushes.

¹⁶ “Mãe errante, mãe que triunfa e se move em sentido anti-horário em volta da pedra do poder, o centro do mundo. Dentro do seu caldeirão, os *Red Coats* desapareceram.” (Tradução nossa)

¹⁷ “Uive! Uive! Eu quero que você berre o mais alto que puder. Tente acordar os mortos... Lembre-se, você não é humano. Ação!” (Tradução nossa)

*Some returned the fire – but where no match for the invaders. Some could not – surprise and sadness held them still. Shots found the bitter bush.*¹⁸ (CLIFF, 1984, p. 207-208)

Clare cumpre o destino de Nanny sendo morta em suas terras por traição de um *quashee*. A narrativa não deixa explícito se foi Christopher quem delatou os guerrilheiros, mas a repetida afirmativa de que o “Watchman” faria qualquer coisa por dinheiro deixa isso implícito. Além disso, é seu uivo o sinal para as forças repressoras atacarem. Então, de uma forma ou de outra, ele serviu como o meio para a repressão dos guerrilheiros.

É bastante significativo ainda a junção do corpo de Clare com o solo de sua terra natal não só no momento de sua morte, mas também quando ela usa a fazenda de sua avó como acampamento para os guerrilheiros. Além do acampamento, o cultivo da fazenda também servia como doação para aqueles que precisassem de comida, honrando, mais uma vez, a memória de sua família por parte de mãe, que era conhecida pela generosidade e acolhida dos mais necessitados, ponto crucial que Clare deixa claro quando cede a terra para a guerrilha.

Além disso, em *Abeng*, a menção de que Nanny Town está em ruínas ecoa na forma como é descrita a fazenda de Miss Mattie logo no início de *No Telephone to Heaven*, no capítulo denominado “*Ruinatè*”, explicado em nota da autora como um termo usado na Jamaica para terras antes usadas na agricultura que, depois de abandonadas, se tornam um amontoado de mato.

Essa identificação com sua linhagem materna acontece apenas quando Clare adulta volta para a Jamaica. Por ter a pele clara, ela foi muito tempo relacionada à família do pai e rivalizada pelos próprios familiares em relação aos ancestrais africanos. A própria mãe de Clare reforça essa identificação ao escolher levar a filha mais nova, de pele escura, de volta para a Jamaica quando decide deixar Boy. Ao passo que a consciência política e racial de Clare se desenvolve, ela passa a se reconhecer como a descendente da linhagem materna, conseqüentemente da linhagem dos que lutam contra a opressão dos brancos, a linhagem de Nanny.

¹⁸ “Aqueles escondidos no matagal só puderam ouvir o caos do deus da floresta, até que um novo som o sufocou. E luzes chegaram a eles do céu. Quem teria sido o *quashee*? Alguns perguntaram. As luzes deslizaram em sobre seus esconderijos como helicópteros girando para dentro do vale. As luzes invadindo, armas a todo vapor. Pulverizando a árvore de fruta-pão. Sasabonsam caiu, silencioso. Pulverizando pelo matagal. Alguns contra-atacaram com tiros – mas não eram páreo para os invasores. Alguns não conseguiram reagir – surpresa e tristeza os paralisaram. Tiros encontraram a moita amarga.” (Tradução nossa)

Considerações finais

Ao coincidir o despertar para si e a aquisição de consciência política de Clare com o conhecimento de sua história familiar e da história de resistência africana de seu país, Cliff chama a atenção para a necessidade de se revelar o passado que foi escondido, silenciado, como a autora explica em “*If I could write this in fire, I would write this in fire*”:

It was never a question of passing. It was a question of hiding. Behind Black and white perceptions of who we were — who they thought we were. Tropics. Plantations. Calypso. Cricket. We were the people with the musical voices and the coronation mugs on our parlor tables. I would be whatever figurine these foreign imaginations cared for me to be. It would be so simple to let others fill in for me. [...] A life cut off. I know who I am but you will never know who I am. I may in fact lose touch with who I am.

*I hid from my true sources. But my true sources were also hidden from me.*¹⁹
(CLIFF, 2008a, p. 25).

Os estereótipos construídos pelo colonizador se baseiam naquilo que favorece os interesses da metrópole, tanto no sentido de dominar esse outro colonizado, subalternizado, quanto no sentido de tornar o país “atrativo” ao turismo, questão também presente no romance, embora não discutida neste artigo. Cliff, portanto, concentra sua força literária no ato de rechaçar o discurso colonialista e na construção de uma resistência historiográfica, especialmente no que tange à vida e às experiências de mulheres, sejam elas figuras comuns ou históricas.

Como observa Mignolo (2018), a retórica da modernidade se constrói em pares opostos: cristãos e não cristãos – ou humanos e não humanos –, masculino e feminino, branco e não branco, desenvolvido e não desenvolvido, entre outros. Nessa organização, o segundo elemento de cada par é criado a partir dos interesses do primeiro. Ao questionar e até mesmo inverter essa ordem, as obras de Cliff podem ser analisadas dentro do pensamento decolonial, de acordo com o que Mignolo (2008) postula ao abordar a necessidade de quebra de vínculo com as macronarrativas.

¹⁹ “Nunca foi uma questão de passar. Era uma questão de esconder. Por trás das percepções pretas e brancas sobre quem nós éramos – quem eles achavam que nós éramos. Trópicos. Plantações. Calipso. Críquete. Nós éramos as pessoas com as vozes musicais e canecas da coroação da rainha em nossas mesas. Eu seria qualquer figurino que as imaginações estrangeiras quisessem para mim. Seria muito simples deixar outros me substituírem. [...] Uma vida interrompida. Eu sei quem eu sou, mas nunca saberei quem eu sou. Eu posso, de fato, perder contato com quem eu sou. Eu me escondi das minhas verdadeiras raízes. Mas minhas verdadeiras raízes também foram escondidas de mim.” (Tradução nossa)

Além disso, é importante destacar que o final trágico da jornada de Clare nas colinas como uma guerrilheira armada em *No Telephone to Heaven* revela a posição descrente de Cliff, explicitada na entrevista concedida a Schwartz (1993), de que as forças opressoras poderiam mudar na Jamaica. Para a autora, essa impossibilidade se deve não apenas à história da colonização, mas também ao neocolonialismo. Em outras palavras, um final conciliador para Clare seria uma forma ingênua e apolítica de tratar os traumas e feridas da colonização jamaicana.

ATTIE, J. P. (Re)vision as (re)existence in Michelle Cliff's *Abeng* and *No Telephone to Heaven*. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p.15-32, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *The act of rescuing stories silenced by the colonialist discourse is at the core of the literature of postcolonial context, especially in women's writing, since the silencing is reinforced by gender oppression. From this standpoint, Michelle Cliff claims in her fictional texts and essays the importance of rescuing stories of women of color in order to dismantle identities forged by the colonialist and patriarchal discourse. Her first two novels, *Abeng* and *No telephone to heaven*, recreate this process of deconstruction by portraying Clare Savage's path of political growth. Thus, this article seeks to analyze the character's process of re-existence of articulating it to theory and criticism about gender, postcolonialism, and decolonialism.*

■ **KEYWORDS:** *Identities. Michelle Cliff. Revisionism. Resistance.*

REFERÊNCIAS

CLIFF, Michelle. **Abeng**. New York: Plume Book, 1984.

CLIFF, Michelle. An Interview with Michelle Cliff. [Entrevista concedida a] Meryl Schwartz. **Contemporary Literature**. University of Wisconsin Press, v. 34, n. 4, p. 595-619, 1993.

CLIFF, Michelle. **Free Enterprise: A Novel of Mary Ellen Pleasant**. San Francisco: City Light Publishers, 2004.

CLIFF, Michelle. If I could write this in fire, I would write this in fire. *In*: CLIFF, Michelle. **If I could write this in fire**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008a. p. 9-32.

CLIFF, Michelle. Journey into speech. *In*: CLIFF, Michelle. **If I could write this in fire**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008b. p. vii.

CLIFF, Michelle. **No Telephone to Heaven**. New York: Plume Book, 1996.

CLIFF, Michelle. **The Land of Look Behind**: Prose and Poetry. New York: Firebrand Books, 1985.

FEDERICI, Sílvia. **O Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Scyorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FRANKENBERG-GARCIA, Ana; NEWSTEAD, Helen. (Eds). **Oxford Dictionary – English Portuguese – Portuguese English**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

GONZALEZ, Lélia. Nanny, o pilar da Amefricanidade. In: GONZALES, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2020.

HOVING, Isabel. Michelle Cliff. In: BUCKNOR, Michael A.; DONNELL, Alison. (Eds). **The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature**. London, New York: Routledge, 2014. p. 27-33.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine. **On Decoloniality**: concepts, analytics, praxis. Durham (N.C.): Duke University Press, 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 64-84.

SCHWARTZ, Meryl. Apresentação. In: CLIFF, Michelle. An Interview with Michelle Cliff. [Entrevista concedida a] Meryl Schwartz. **Contemporary Literature**. University of Wisconsin Press, v. 34, n. 4, p. 595-619, 1993.

WALKER, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. In: MITCHELL, Angelyn. **Within the Circle**: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the present. Durham and London: Duke University Press, 1994. p. 401-409.



DE NEGRO CARIBENHO A HOMEM DO NOVO MUNDO: O PERCURSO IDENTITÁRIO DE DANY LAFERRIÈRE

Christopher Rive ST VIL*
Uruguay Cortazzo GONZÁLEZ**

- **RESUMO:** Este artigo tem por objetivo examinar o processo identitário em *Je suis Fatigué* (2005), do escritor Dany Laferrière, que se articula a partir de um enclave georracial (o Caribe) até alcançar um espaço imaginário que supera essa categorização e que se pretende não racializado, isto é, um espaço universal sem cor e sem uma geografia fixa. Nessa obra, o narrador-personagem reflete sobre o significado da palavra *Nègre* (Negro), que é polissêmica na língua francesa. Mulato e Negro representam o conflito racial no Haiti, enquanto o Negro e Branco representam os dois polos em luta contínua fora da ilha (FANON, 2008). Assim, para alcançar o nosso objetivo, realizamos uma pesquisa bibliográfica para fundamentar a nossa análise a partir de « *Je suis un individu* » : *le projet d'individualité dans l'œuvre romanesque de Dany Laferrière* (2011) de Jimmy Thibeault, e *Littérature negro-africaine d'amérique : mythe ou réalité* (1983) de Anthony Phelps. Concluimos que o autor se autodenomina *Un homme du Nouveau Monde* (Um homem do Novo Mundo) sem marca migratória de origem, de raça e de nacionalidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dany Laferrière. *Je suis fatigué*. Identidade. Negro e Mulato. Novo Mundo.

“Si les Nègres ont pris l’habitude de se rassembler dans les quartiers d’artistes, ce n’est surtout pas parce qu’ils ont l’âme lyrique, mais simplement parce que dans ces coins-là on leur fiche un peu plus la paix qu’ailleurs.”¹

Dany Laferrière (2005, p. 17-18).

* Graduando em Letras Português e Francês pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL – Centro de Letras e Comunicação – Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil. 96010-610 – christopherrivestvil@gmail.com.

** Doutor em Letras pela Roskilde University (1983), reconhecida em 2012, pela USP. Professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL – Centro de Letras e Comunicação – Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil. 96010-610 – urudur@hotmail.com

¹ “Se os Negros pegaram o hábito de se reunir nos bairros dos artistas, não é, sobretudo, porque têm

Introdução

Na obra autobiográfica *Je suis fatigué* (Estou cansado), publicada em 2005 pela editora canadense Typo, Dany Laferrière² narra seu percurso literário após quinze anos de viagens a Montreal, onde o autor procura construir uma identidade a partir de seu narrador-personagem para se transformar em um escritor sem limites étnico-raciais e territoriais. Encontra-se, nessa obra, o seu desejo de encerrar finalmente a sua carreira literária. Comenta então a recepção das suas obras, enquanto analisa as questões raciais nas Américas. O narrador-personagem relata encontrar-se sem inspiração depois de ter narrado sua infância vivida em Petit-Goâve e em Port-au-Prince e sua vida adulta no Haiti e no Quebec. Ao fazer de si mesmo uma constante em sua narrativa, explica-nos que está vazio, perdeu a criatividade, sendo incapaz de produzir poemas ou peças de teatro. Nesse sentido, em uma conversa com uma editora, salienta: “[...] *Je suis fatigué d’être un écrivain. Ce n’est pas une vie normale* [...]”³ (LAFERRIÈRE, 2005, p. 11).

Ao destacar questões raciais e culturais em *Je suis fatigué*, no presente artigo, procuramos examinar e compreender a intencionalidade do autor a partir do seu narrador-personagem, no tocante à recusa de prefixos que lhe são atribuídos por ser negro, como, por exemplo, **afro**-americano, **afro**-caribenho, **negro**-africano, **negro**-americano. Finalmente, buscamos compreender como ele redefine sua identidade, criando um espaço imaginário e utópico. Consideraremos, primeiramente, a análise do seu primeiro livro, *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), uma obra marcada, sobretudo, pelo mito do homem negro hipersexualizado, para então chegar a *Je suis fatigué* (2005), décima primeira publicação do autor, com o intuito de entender por que Laferrière, ao longo de seu percurso como escritor, afasta-se de sua identidade negro-caribenha e almeja assumir outra.

Dessa forma, durante a nossa reflexão, mostraremos que o Haiti e os demais espaços de seus romances são apontados por Laferrière como um ambiente de afirmação de si. Para tanto, antes de abordar a obra *Je suis fatigué*, em uma parte inicial, apresentaremos as questões raciais encontradas na obra *Comment faire*

a alma lírica, mas simplesmente porque, nestes cantos, são deixados um pouco mais em paz do que noutros lugares”. [Todas as traduções apresentadas em nota de rodapé neste artigo são nossas].

² “Nasceu em 1953, em Porto Príncipe, em plena revalorização da cultura de massa e da religião haitiana. [...] Quatro anos mais tarde, com a tomada do poder pelo presidente François Duvalier (1957), mudou-se para casa de sua avó Da, em Petit-Goâve, que se tornaria uma figura importante em suas obras. [...] Após o assassinato de seu amigo Gasner Raymond, Laferrière se exilou devido à ditadura de Baby Doc, Jean Claude Duvalier, em 1976, assim como seu pai, instalando-se no Quebec. [...] Em 2013, após sua eleição para a Academia Francesa, tornou-se o segundo negro depois do poeta Léopold Sédar Senghor e o primeiro haitiano-canadense a ser eleito para fazer parte dessa prestigiada instituição.” (ST VIL; MACHADO, 2020, p. 203-204).

³ “Cansei de ser um escritor. Não é uma vida normal”.

l'amour avec un Nègre sans se fatiguer (1985), cujo conhecimento nos dá subsídios para entender a evolução da construção da sua identidade.

O negro: as questões raciais e culturais

De acordo com Pierre-André Taguieff (1997, p. 36), o racismo é “[...] fundamentalmente inigualitário, é um determinismo biológico ao mesmo tempo que é um inigualitarismo teórico e prático, que pretende basear-se num novo princípio de autoridade, o conhecimento científico [...]”. Essa definição, levando em conta suas especificidades sociopolíticas e culturais, leva-nos a pensar que a narrativa da primeira publicação laferrieriana inscreve-se em uma cultura racista, quando Laferrière emigra para Montreal, pois o autor, conforme relata, depara-se com uma desigualdade racial voltada para o aspecto biológico.

Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer (1985) contém uma narrativa seca e nervosa, provocadora e exagerada da vida boêmia. Ao fugir da ditadura duvalierista, cinco anos depois em seu exílio, Laferrière nos apresenta uma narração que tem como personagens principais dois jovens imigrantes negros, ele e seu amigo Roland Désir, conhecidos, respectivamente, como Vieux Os e Bouba. Eles compartilham um quarto miserável, delimitado por um biombo japonês, na rua Saint Denis, em Quebec. Um escreve e o outro dorme, medita, escuta seu jazz e filosofia.

No cerne da trama, situam-se as dessemelhanças entre cultura de origem – o trópico caribenho e a África – e cultura de inserção – a sonhada sociedade quebequense. Em cada diálogo dessa obra, o narrador-personagem propõe tanto uma reflexão quanto uma discussão sobre diversos aspectos: o erotismo, o exótico e a situação racial em Montreal.

O narrador-personagem, Vieux Os, está escrevendo um romance sobre fantasias, sendo assim, um romance sobre o processo da escritura; a relação entre o homem e a mulher; a relação sexual que liga um homem negro a uma mulher branca e, ao mesmo tempo, sobre experimentar diversas aventuras com mulheres. Ao retomar essa obra em *Je suis fatigué*, Laferrière afirma que “[...] *Je n'arrivais pas à écrire sans une fille dans la chambre à côté. Il y en a qui perdent leur force dans le sexe, moi, le sexe m'ouvre l'appétit littéraire [...]*”⁴ (LAFERRIÈRE, 2005, p. 40).

Ao levar em conta a tensão sexual do romance, Vieux Os ativa, de maneira sarcástica, os estereótipos culturais, os clichês, e relata os comportamentos racistas das pessoas, a relação do negro com o branco e o lugar do negro na sociedade de

⁴ “Eu não conseguia escrever sem uma moça no quarto ao lado. Há quem perca a sua força no sexo, quanto a mim, o sexo abre-me o apetite literário”.

Montreal. Nesse mesmo viés, Benalil (2007, p. 194), ao analisar a obra de Laferrière em questão, considera que:

*Dans le roman, la question raciale n'est pas seulement discutée selon le rapport binaire entre Nègres et Blancs, mais se trouve continuellement extrapolée vers d'autres niveaux de rapports où les Nègres et les Japonais, les Nègres et les Chinois, les Nègres et les Amérindiens, les Nègres-antillais et les Nègres-africains sont également comparés.*⁵

Seguindo adiante na discussão das relações interraciais, Benalil (2007, p. 195) salienta que:

*Du point de vue du narrateur, aucune race n'échappe à l'hydre du racisme du Blanc ou à l'arbitraire de ses valeurs. Il est pourtant intéressant de voir que Vieux recourt à la sexualité en tant qu'axe premier de comparaison et d'interrogation sur la fixité des stéréotypes dans la perception de l'autre.*⁶

Já que Vieux Os não escapa do racismo do Outro, faz o sexo se tornar a sua defesa contra aqueles que o discriminam a partir do aspecto biológico e social. Assim, percebe-se que os dois homens negros passam todo seu tempo a ter relações sexuais com as moças brancas da Universidade McGill e a ouvir jazz. Elas entram e saem diariamente do pequeno apartamento mítico de Vieux Os e Bouba. Ao pensar nessa questão da sexualidade do negro imigrante em Montreal, a reflexão do psiquiatra Frantz Fanon (2008, p. 143, itálico nosso) leva-nos a refletir que, de fato, “[...] o preto (*negro*) é fixado no genital, ou pelo menos foi fixado. Dois domínios: o intelectual e o sexual [...]”.

Coincidentemente, encontra-se nessa valorização do sexo, proposta pelo narrador-personagem, uma denúncia da objetificação do negro, que representa o olhar pejorativo da história pós-colonial. Nos tempos modernos, ainda privado de algum *status* social, o negro transforma-se em uma ameaça sexual para os homens brancos. Passa a formar um sistema binário com a branca. Nas passagens da obra de Laferrière, percebe-se que, após a escravidão, o mais significante é seduzir todas

⁵ “No romance, a questão racial não só é discutida de acordo com a relação binária entre Negros e Brancos, mas é continuamente extrapolada para outros níveis de relações onde os Negros e os Japoneses, os Negros e os Chineses, os Negros e os Ameríndios, os Negros-antilhanos e os Negros-africanos são igualmente comparados.”

⁶ “Do ponto de vista do narrador, nenhuma raça escapa à hidra do racismo do Branco ou à arbitrariedade de seus valores. No entanto, é interessante ver que Vieux recorre à sexualidade enquanto eixo primeiro de comparação e de interrogação sobre a fixidade dos estereótipos na percepção do outro”.

as moças brancas nesse país branco. Ao visitar uma das estudantes chamada de Miz Littérature, Vieux Os afirma que:

[...] Je suis ici pour baiser la fille de ces diplomates pleins de morgue qui nous giflaient à coups de stick. Au fond, je n'étais pas là quand ça se passait, mais que voulez-vous, à défaut de nous être bienveillante, L'HISTOIRE NOUS SERT D'APHRODISIAQUE⁷ (LAFERRIÈRE, 2010, p. 103, caixa-alta do autor).

Perguntamo-nos se toda a história sobre os negros se reduz somente a esse mito sexual das conquistas das mulheres brancas por homens negros como vingança histórica. Certamente não, e sustentamos ainda que essa abordagem da história aponta muito mais para o narrador-personagem e como ele se enxerga nesse mundo racializado. Benalil (2007, p. 204) repara que, ao longo dessa fase,

La question de la négritude traverse le roman de Laferrière par-delà son apparente légèreté. En effet, la négritude de Laferrière revêt deux aspects : il y a la négritude politisée [...] et il y a la négritude [...] dépolitisée qui déjoue l'Histoire, parodie les stéréotypes, prône une certaine libération individuelle du Nègre dans sa condition même de Nègre [...]⁸.

Assim, pela discrepância entre negro e branco que as jovens universitárias da obra de Laferrière ultrapassam as fronteiras de cor e classe social que se torna impreterível discutir, no próximo subtópico, a questão interracial no Haiti.

O negro, o branco e o mulato em *Je suis fatigué*: a questão interracial no Haiti

Em *Je suis fatigué*, ao tratar a questão de raça nas Américas (negro/branco), o narrador-personagem relata o conflito que permanece até os dias atuais entre o mulato, classe superior, e o negro, classe inferior, como um aspecto utópico formado e deixado pelo sistema colonialista no Haiti. Antes de viajar para Quebec, Laferrière conviveu com esse confronto racial, que é só uma pauta nativa, visto que no exterior, principalmente em Quebec, não existe essa diferença discriminatória entre negro e mulato. Em decorrência desse sistema colonialista político, Laferrière (2005, p. 109) argumenta que:

⁷ “Estou aqui para trepar com a filha destes diplomatas insolentes que nos batiam com varinhas. No fundo, eu não estava lá enquanto isso acontecia, mas o que é que vocês querem, mesmo não sendo benevolente conosco, a HISTÓRIA NOS SERVE DE AFRODISÍACO”.

⁸ “A questão da negritude atravessa o romance de Laferrière para além da sua aparente leveza. Com efeito, a negritude de Laferrière reveste dois aspectos: há a negritude politizada [...] e há a negritude [...] despolitizada que ilude a História, parodia os estereótipos, preconiza uma certa liberação individual do Negro em sua própria condição de Negro [...].”.

[...] *Je ne connaissais en Haïti que la pâle variante Noir/Mulâtre. Noir + Mulâtre = fantasmés. Pour un Haïtien, le thème Noir/Mulâtre est complètement miné. Il évoque les démons intérieurs du colonialisme. La charge émotionnelle me semble si forte qu'elle rend le mot mulâtre quasiment indéchiffrable et peut-être inutilisable. [...] Noir/Mulâtre est un débat pour consommation locale [...]*⁹.

Os adjetivos utilizados para descrever as diferenças de “cor”, na América, remetem ao sistema colonialista e são efetivamente emprestados à classificação que já se fazia para os animais. O substantivo mulato remete ao animal mula, que é o cruzamento de uma jumenta, considerada como um “animal teimoso e lento” (a negra), e um cavalo, “animal nobre” (o branco). Na sociedade colonial, *mulâtre*/mulato designava e qualificava um indivíduo nascido de um pai branco e uma mãe negra ou vice-versa. Tal designação atribuía ao indivíduo um *status* social e um adjetivo que reivindicava acesso à liberdade e ao desfrute de privilégios concedidos somente àqueles de descendência europeia.

Já que os mulatos tinham o sangue do branco, possuíam certas vantagens socioeconômicas e políticas na colônia. Não se consideravam como escravos, porque eram filhos dos brancos, mesmo tendo descendência africana. Não trabalhavam no campo, tinham seu próprio comércio e se sentiam aptos para governar. Além disso, Rogers (2003, p. 84) afirma, no artigo “*De l’origine du préjugé de couleur en Haïti*”, que no Haiti “[...] *par des différences socio-économiques les mulâtres sont souvent plus riches et les noirs plus pauvres ; les uns sont des patrons, les autres des employés [...]*”¹⁰.

Para Hoffmann (1990, p. 76), “*avant la révolte de 1791, la population de Saint-Domingue se divisait en effet en trois groupes, déterminés par leur phénotype respectif : les Blancs, les Mulâtres, Les Noirs [...]*”¹¹. Havia uma forte disputa racial entre esses três sujeitos (o branco, o negro e o mulato), que entravam em conflito pela diferença de epiderme, fator distintivo entre eles, e pela condição socioeconômica. O branco era o civilizado, o senhor e o poderoso dominador que acreditava ser superior diante de todos os outros indivíduos diferentes dele.

Os mulatos eram também designados *Les Libres de Couleur* (Os livres de cor ou mestiço) ou *Les Affranchis* (Os libertados). Tinham o desejo de ter poder, de

⁹ “Eu só conhecia no Haiti a pálida variante Negro/Mulato. Negro + Mulato = fantasias. Para um haitiano, o tema Negro/Mulato é completamente minado. Evoca os demônios interiores do colonialismo. A carga emocional parece-me tão forte que torna a palavra mulato quase indecifrável e talvez inutilizável. [...] Negro/Mulato é um debate para consumação local”.

¹⁰ “Por diferenças socioeconômicas, os mulatos são frequentemente mais ricos e os negros mais pobres; uns são patrões, outros empregados”.

¹¹ “Antes da revolta de 1791, a população de Santo-Domingo dividia-se em três grupos, determinados pelos seus respectivos fenótipos: os Brancos, os Mulatos, os Negros”.

ser um homem branco e de assimilar os modelos culturais da metrópole. Diante do branco, o mulato era inferior e sofria preconceito de cor. Era instruído, educado e também mestre dos escravos, vendia-os, alugava-os e marcava-os com um ferro vermelho, como praticavam os brancos. E quanto mais se assemelhava aos brancos, mais se acreditava inteligente, bonito e aliado deles. O sonho dos mulatos, no período colonial, era ser reconhecido oficialmente pelo branco e afastar-se do retrocesso e da sensação psíquica de diminuição.

O negro foi construído pelo sistema colonialista e era visto como um ser inferior e inautêntico, não pertencia ao mundo do branco nem ao mundo do mulato. Parafraseando Fanon (2008), o negro carregou um problema psicológico e político, qual seja, a alienação, isto é, vivia sem conhecer a realidade social e política que condicionava a sua vida. Desse modo, o negro era somente uma propriedade, um objeto explorado pelo sistema colonialista e pelo regime de opressão. Mesmo assim, havia alguns negros livres, no final do século XVIII, que eram importantes socioeconomicamente.

Entre 1791 e 1804, “[...] *une fois convaincus que seule l’indépendance leur permettrait d’atteindre à la dignité humaine, Noirs et Mulâtres s’unirent pour chasser les Blancs de la colonie [...]*”¹² (HOFFMANN, 1990, p. 17). Após a independência e a morte do líder da revolução haitiana, Jean Jacques Dessalines, que aboliu a escravidão e governou por um curto período a ilha como o primeiro imperador negro, “[...] o país foi dividido em norte e sul: no norte, um presidente mulato e no sul, um negro. E a partir de então houve um enfrentamento entre uns e outros, racializando um conflito que era, na verdade, uma luta pelo poder político [...]” (JOSEPH, 2015, p. 543).

Desde então, restabeleceu-se o preconceito colonial, ou seja, o racismo cultural enraizou-se no Haiti e seria, portanto, uma luta entre os dois sujeitos de mesma classe social pelo poder econômico e político, pela construção de uma identidade haitiana em que os mulatos procuram revalorizar e admirar a cultura da metrópole e ignorar a cultura da massa (do negro). Assim, Taguieff (1997, p. 69) afirma que o racismo cultural “– pseudo-racismo ou neo-racismo – baseia as suas explicações do curso da história ou do funcionamento social em categorizações elaboradas a partir de características culturais (costumes, língua, religião, etc.)”.

Para negar e evitar vincular o preconceito racial formado a partir de traços culturais e sociopolíticos, alguns tentam ressignificar o nome negro, aproximando-o de “agricultor, maioria”, e o nome mulato de “homem de cultura, minoria” (cf. ROGERS, 2003). Mesmo decretando uma lei para impedir a continuação da distinção da epiderme, a luta continua até os dias atuais: o mulato se acha superior ao negro.

¹² “Uma vez convencidos de que só a independência lhes permitiria alcançar a dignidade humana, Negros e Mulatos uniram-se para expulsar os Brancos da colônia”.

Ao voltar à citação inicial em que Laferrière afirma ter conhecido apenas o confronto imaginário entre o mulato e o negro do Haiti, repara-se que as ambições de ambos os dividem e os colocam perante uma crise socioeconômica, isto é, o problema é social, de classe, e não apenas a questão do fenótipo ou da aparência física entre *Nèg an wo* (Mulato) e *Nèg an ba*¹³ (Negro). Joseph (2015, p. 541) explica que “[...] O mulato se distancia do negro (*noir*) por ser mais próximo do branco do que o negro, pela cor da pele. O negro privilegiado se distancia do negro desfavorecido, por ser mais próximo do modelo ocidental, não pela cor da pele, mas pela cultura [...]”.

Num outro nível, Laferrière (2005, p. 109) mostra que, ao chegar a Montreal, o narrador-personagem descobre que o espaço muda a visão e observa que “[...] *Noir/Blanc, en engageant de manière assez sanglante les deux extrémités du spectre, est devenu une des questions les plus angoissantes de notre temps*”¹⁴. A relação e a maneira de enxergar o outro são diferentes das do seu país natal, pois o antagonismo racial negro/mulato se torna negro/branco. O mulato, que se opunha ao negro, desaparece sociopoliticamente. Desse modo, a oposição negro/branco é um problema aflitivo, ambos, segundo Fanon “[...] representam, os dois polos de um mundo, polos em luta contínua, uma verdadeira concepção maniqueísta do mundo [...]” (FANON, 2008, p. 56).

Desse modo, veremos, no próximo subtópico, como Laferrière manifesta em sua obra *Je suis fatigué* seu desejo de romper com essas etiquetas (negro/branco, negro/mulato, escritor negro caribenho), as quais teriam, segundo o autor, como objetivo atribuir-lhe uma identidade fixa e permanente.

Dany Laferrière e Anthony Phelps: em busca de exorcizar as identidades fixadas ao escritor negro da América

Diferente de outros escritores haitianos, Laferrière não procura, à primeira vista, contar sobre o seu país de origem e a feroz ditadura implantada pelos duvalieristas. Ao contrário, acaba por relatar seus descobrimentos pessoais no Quebec desde o lançamento do seu primeiro livro, marcando sua denúncia irônica sobre a questão racial já “combatida” pelos seus ancestrais e a visão do Negro como objeto sexual do Outro; assuntos esses que estavam enraizados no seio da sociedade de Montreal. Como ele mesmo disse, não estava pronto para escrever sobre o Haiti.

Publicado em Montreal, *Je suis fatigué* é constituído por crônicas narrativas, isto é, contém histórias curtas divididas por tópicos em uma linguagem simples e reflexiva. Cada uma das narrativas é composta de uma página da sua vida. A

¹³ Ambas as palavras são da língua créole.

¹⁴ “Negro/Branco, envolvendo de maneira bastante sangrenta as duas extremidades do espectro, tornou-se uma das questões mais angustiantes do nosso tempo”.

reflexão é profunda, feita a partir de pequenas histórias da vida cotidiana no Haiti ou em Montreal. Podem ser encontradas outras histórias que já foram contadas em outros contextos. Além disso, essa obra tematiza a releitura do passado do autor em suas publicações anteriores: de um personagem escritor sem nenhum prefixo e adjetivo qualificativo (como por exemplo, afro-americano, afro-caribenho, negro-africano, negro-americano, haitiano-canadense, escritor-caribenho, escritor-exilado) em busca de um mundo além da negritude até a sua autocrítica e a escolha da língua francesa para atingir o seu objetivo, em vez do *créole*, uma das línguas oficiais do Haiti, além do francês.

Encontramos no personagem um escritor que supera o mundo marcado pelo racismo, mas que está cansado de ser escritor depois de tanto tempo estetizando a memória. Para ele, os seus leitores podem acreditar que está aposentado. Não é qualquer cansaço físico que o leva a procurar descanso, é um cansaço contra as atitudes e os comportamentos racistas dos outros, as construções ideológicas e o fato de ser um escritor rotulado por prefixos. Em resumo, temos um narrador-personagem que faz uma reflexão sobre todos os paradigmas com os quais construiu sua vida de escritor.

Essa é a postura do narrador-personagem que relata a sua verdade através da reconstrução do mundo fictício e revela que está cansado da literatura e dos problemas raciais e quer se libertar de todas as etiquetas. Percebe-se, não por acaso, que Laferrière nos traz no título novamente o verbo “cansar” (*fatiguer*) ao se sentir esgotado, pois ele já é marcado por esse termo desde o lançamento da sua primeira obra¹⁵. Anteriormente a intenção era buscar uma alternativa para não se cansar, visto que o seu amadurecimento era extemporâneo diante das atitudes negativas e desfavoráveis ao negro. No entanto, em *Je suis fatigué*, observa-se um escritor ponderado, pronto para tomar uma atitude exigida pela situação racial.

Em quase todas as obras, Laferrière mostra o desejo de romper com qualquer etiqueta que tivesse finalidade de instituir-lhe por força uma identidade fixa fundamentada em questões de raça, origem, espaço geográfico e até de língua. Ao recusar os adjetivos que acompanham o vocábulo “escritor” e que designam o espaço ao qual ele pertence, declara que:

[...] *Voilà, je décide, aujourd’hui, que je suis fatigué de tout cela. Fatigué de gratter du papier. Fatigué de barboter dans l’encre. Fatigué aussi de regarder la vie à travers la feuille de papier. Fatigué surtout de me faire traiter de tous les noms : écrivain caraïbéen, écrivain ethnique, écrivain de l’exil. Jamais écrivain tout court.*¹⁶ (LAFERRIÈRE, 2005, p. 44).

¹⁵ *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer/Je suis fatigué.*

¹⁶ “É isso, decido, hoje, que cansei de tudo. Cansado de arranhar papel. Cansado de brincar na tinta. Cansado também de olhar a vida através da folha de papel. Cansado, sobretudo de ser tratado de todos

É nesse sentido que Jimmy Thibeault (2011) afirma que a preocupação de romper com as categorias raciais não é uma novidade em Laferrière, é uma encenação em que os narradores-personagens buscam desconstruir e posicionar-se no centro da sua própria identidade. Em quase todas as suas obras, esse desejo se manifesta como uma afirmação individual do seu narrador-personagem. Pode-se perceber que a cor da pele do narrador faz com que ele se torne uma figura de luta racial na sonhada sociedade quebequense.

Assim, é importante destacar que Laferrière não é o único a querer recusar essas características distintivas que a cor da sua pele lhe confere. Embora em contexto diferente, o poeta haitiano Anthony Phelps faz parte dos escritores que rechaçam a etiqueta de “afros”. Em seu artigo intitulado “*Littérature negro-africaine d’amérique : mythe ou réalité*” (1983), posicionou-se contra esses estereótipos concedidos aos escritores negros.

Ambos têm algo em comum além de recusarem o rótulo de escritor carregado de adjetivos discriminatórios. Phelps se exilou em 1964 em Montreal; doze anos mais tarde, Laferrière também se exilou em Montreal por causa de política. Phelps se descobriu em Montreal e conheceu a literatura e a sociedade haitiana, assim como Laferrière. Phelps rejeita a África porque ele se considera um escritor americano, caribenho, e não um escritor negro-africano:

*[...] je ne saurais être Africain en exil en Amérique, ni non plus un écrivain à préfixe, - j’appréciera donc que vous me reconnaissez tel que je suis, tel que je me suis nommé, selon mon état civil, vous me feriez grand plaisir en voyant en moi un écrivain AMERICAIN, un écrivain caraïbéen, un écrivain haïtien ou, plus simplement, plus humainement : ni noir, ni blanc, ni rouge, ni jaune : un Poète, tout court.*¹⁷ (PHELPS,1983).

Laferrière rejeita a África porque, cada vez que a palavra vem à sua memória, lhe faz pensar no governo do ditador Duvalier, com seu discurso nacionalista:

[...] Duvalier a dirigé sa propagande sur ma génération, en utilisant le nationalisme pour nous faire avaler la dictature. [...] C’était assez pour me dégouter de tout mouvement nationaliste. Et c’est à ce moment-là que je me suis

os nomes: escritor caribenho, escritor étnico, escritor de exílio. Jamais escritor simplesmente”.

¹⁷ “[...] não posso ser africano em exílio na América, nem um escritor de prefixo – gostaria, portanto, que você me reconhecesse como eu sou, como eu me nomeei, de acordo com o meu estado civil, você me faria um grande prazer ao ver em mim um escritor AMERICANO, um escritor caribenho, um escritor haitiano ou, mais simplesmente, mais humanamente: nem preto, nem branco, nem vermelho, nem amarelo: um Poeta, simplesmente.”

*débarrassé mentalement de l’Afrique. L’Afrique me rappelant trop Duvalier.*¹⁸
(LAFERRIÈRE, 2005, p. 53).

Convidado a um encontro mundial dos escritores de língua francesa – onde se podia abordar as questões da literatura produzida na América –, Phelps acabou sendo comunicado que deveria falar sobre a literatura negro-africana nas Antilhas. Ficou chocado, já que não sabia se era mesmo um escritor negro-africano, pois conhecia bem pouco a África.

Desse modo, Phelps passa a questionar se é possível ser um escritor na América graças a um prefixo, visto que, em qualquer lugar em que um negro da América vá, sempre recebe um prefixo como “afro-” ou adjetivos como caribenhos e antilhanos. Para ele, esses qualificativos fazem com que o negro da América se torne inapto para criar raízes em um lugar desconhecido, pois não consegue ser ele próprio como os outros, está sempre identificado por meio de sua origem, raça e língua, e não somente como um escritor, um poeta, um músico, entre outros.

Essa superação é só fruto do desejo de deixar de ser escritor rotulado pelo adjetivo negro? Do nosso ponto de vista, sustentamos que, de certa maneira sim, refere-se a uma recusa de vocábulos que designam a pertença a um grupo em um espaço culturalmente determinado. Laferrière (2005, p. 48) escolhe bloquear e rejeitar os estereótipos que podiam evocar sua memória de imigrante ou exilado afirmando que “[...] *Je ne suis ni un Noir ni un immigrant, et je ne saurais dépendre d’un quelconque ministère de l’Immigration. Je suis le fils de Marie et le petit-fils de Da, deux honnêtes femmes qui ont nourri pour moi les rêves les plus grandioses*”¹⁹.

Do mesmo jeito que Laferrière procura evitar os prefixos “afros” (como por exemplo, afro-americano, afro-caribenho, negro-africano, negro-americano), utilizados pelo Outro, para exorcizar essas imagens fixadas ao escritor negro da América, Phelps (1983) acrescenta:

Moi, nègre d’Amérique, je ne suis pas un écrivain négro-américain. Je ne suis pas un écrivain afro-américain. Il n’existe pas de littérature négro-africaine en Amérique. Il n’existe pas de littérature négro-américaine. Nous nègres du Nouveau Monde, nous ne sommes pas des Africains en exil en Amérique. Il n’est donc pas question que nous soyons des écrivains affublés de préfixe.²⁰

¹⁸ “[...] Duvalier fez a sua propaganda sobre a minha geração, usando o nacionalismo para nos fazer engolir a ditadura. [...] Foi o suficiente para me enjoar de qualquer movimento nacionalista. E foi nesse momento que me liberei mentalmente da África. África lembra-me bastante Duvalier.”

¹⁹ “[...] Não sou nem negro nem imigrante e não posso depender de nenhum ministro de imigração. Eu sou o filho de Maria e o neto de Da, duas mulheres honestas que alimentaram para mim os sonhos mais grandiosos.”

²⁰ “Eu, negro da América, não sou um escritor negro-americano. Não sou um escritor afro-americano. Não existe literatura negro-africana na América. Não existe literatura negro-americana. Nós negros

Assim, consideramos o esforço de autoidentificação do autor como uma rejeição dos clichês colados aos escritores negros, ou seja, uma forma de exorcizar os estereótipos que se apossaram do corpo do ser humano negro, que definiram quem exatamente ele é, independentemente da cultura de que faz parte. É nesse contexto que se torna crucial mostrar, através de um espaço imaginário, uma identidade que poderíamos chamar de metanegritude de Dany Laferrière.

Dany Laferrière: uma identidade desracializada

Da oposição negro-mulato haitiano até o binarismo negro-branco de Montreal, chegamos à fase em que o autor se liberta da armadilha de identidade em que está encarcerado e confinado. Ele consegue finalmente se autodenominar.

Essa libertação do eu, em *Je suis fatigué*, começa a partir da reflexão de Laferrière sobre o problema de identidade na América. Ao se preocupar com a sua individualidade diante desse mundo racial, passa a se perguntar quem ele é e onde ele está. No momento em que ele entende que “Estou na América”, aparece um jovem rastafari afobado para entrevistá-lo. Esse personagem trabalha em uma revista e quer aprender mais sobre a vida do escritor. A sua preocupação é perguntar-lhe se ele se considera como um escritor antilhano e como ele enxerga as palavras “Caribe” e “mestiçagem”.

Ao justificar a sua posição perante a crise racial e os preconceitos ligados à sua cor, Laferrière se recusa a se associar sistematicamente aos conceitos mestiçagem, antilhanidade, creolidade e francofonia que são frequentemente atribuídos aos escritores haitianos. Para ele, esses conceitos ideológicos desviam a função que o escritor deveria ter na literatura: servir como um espaço de diálogo para eles. Antilhano refere-se ao sistema colonialista e Caribe faz alusão à tribo que comia carne humana e assemelha-se com o caráter dos haitianos de hoje, ou seja, para Laferrière, o comportamento dos haitianos é antropófago, no sentido de que a maneira como alguns tratam seu próximo atualmente é uma prática de antropofagia (LAFERRIÈRE, 2005). Nesse sentido, para romper com o espaço identitário negro-caribenho, ele não precisa de uma cultura para se identificar, visto que qualquer espaço geográfico é sua casa. Vivendo na América, ele não é mais um imigrante nem um exilado.

Nessa conquista de uma nova identidade, longe das categorias raciais, Thibeault, no artigo “« *Je suis un individu* » : le projet d’individualité dans l’œuvre romanesque de Dany Laferrière” (2011), afirma que essa libertação do eu se produz no momento em que o narrador critica os clichês que se enraizaram na América. Para ele, os narradores-personagens de Laferrière tornam-se a sua única referência

do Novo Mundo, não somos africanos exilados na América. Não é aceitável, portanto, que sejamos escritores vestidos de prefixo.”

identitária. Essa identidade individual, que é considerada universal, é aberta ao mundo, e o eu constrói-se no tempo através de experiências íntimas e emoções que lhe dão sentido. Dessa forma, Thibeault (2011, p. 37) conclui dizendo que

Cette identité que le narrateur est en train d'affirmer n'est cependant pas seulement motivée par le désir du sujet de dire JE, mais s'impose au narrateur comme la seule option qui s'offre à lui pour refuser l'exil²¹.

Constata-se que, para Thibeault, o processo de individualização é o que leva Laferrière a romper com as categorias raciais. Para nós, no entanto, é no momento em que ele nega a identidade negro-caribenha, autodenomina-se e cria o espaço *sui generis* que as etiquetas se desfazem para impedir e evitar se vincular ao racismo.

Thibeault destaca um projeto individualista nas obras de Laferrière para se afastar do mundo racializado. No entanto, em *Je suis fatigué*, não há um projeto, simplesmente o autor-narrador abandona as diferenças impostas pelo outro e rejeita esse homem a prefixo. Distingue-se, assim, dos escritores negros e os supera. Parodiando o discurso de Fanon (2008), “Eu, um homem de cor”, ele se torna “*Un homme du Nouveau Monde*” (um homem do Novo Mundo), sem marca migratória e histórica, e conquista assim a sua consciência e a cidadania universal. Esse Novo Mundo não é América, nem Europa e nem África, é um espaço *sui generis* onde Laferrière, independentemente das ligações de identidade, rompe com as noções de pertencer a um grupo étnico-racial. A expressão *Nouveau Monde* para ele tem o significado de “refrigério”, “completude”, “frescor”, isto é, nos leva a considerá-la como um aspecto novo, único, recém-nascido. A nosso ver, é o lugar em que o narrador supera o racismo, o ser humano e escritor a prefixo:

[...] J'ai, depuis quelques années, pris l'habitude de croire que nous sommes en Amérique, je veux dire que nous faisons partie du continent américain. Ce qui me permet de résoudre quelques petits problèmes techniques d'identité. Car, en acceptant d'être du continent américain, je me sens partout chez moi dans cette partie du monde. Ce qui fait que, vivant en Amérique, mais hors d'Haïti, je ne me considère plus comme un immigré ni un exilé. Je suis devenu tout simplement un homme du Nouveau Monde. Ce terme traîne dans son sillage un tel vent de fraîcheur qu'il faudra bien penser à la réactiver. Le Nouveau Monde [...].²² (LAFERRIÈRE, 2005, p. 115).

²¹ “Esta identidade que o narrador está afirmando, no entanto, não é apenas motivada pelo desejo do sujeito de dizer EU, mas impõe-se ao narrador como a única opção que se oferece a ele para recusar o exílio.”

²² “Nos últimos anos, peguei o costume de acreditar que estamos na América, quero dizer que fazemos parte do continente americano. O que me permite resolver alguns pequenos problemas técnicos de

Como Aimé Césaire se apropriou da África, afastando-se do estereótipo e do sistema discriminatório, Laferrière se apropriou do Novo Mundo, deixando o espaço físico para penetrar no mundo abstrato e imaginário e criar uma nova identidade num espaço não negro. Essa identidade é uma estratégia do narrador para apagar em sua memória os termos de exílio político, de imigração, do eu no olhar do outro, das etiquetas raciais. Propomos chamar isso de metanegritude. Isso significa que ele se desentende totalmente do fato de ser negro e acaba com a discussão do que é ser negro. Explode o racismo, ou melhor, desconstrói a divisão dos seres humanos em raças e destrói definitivamente a “identidade negra”.

A expressão “*Un homme du Nouveau Monde*” torna Laferrière um simples ser humano, um cidadão universal. Nesse Novo Mundo, tudo é superado, o narrador não se sente mais estrangeiro. Ele rompe com todas as barreiras do antigo racismo e inaugura um novo tempo para si mesmo e para os outros, desnaturalizando as etiquetas raciais e territoriais. O racismo, portanto, desaparece e as hierarquias raciais são superadas.

O escritor torna-se, assim, um ser cosmopolita, que não é mais definido pelos dilemas, e consegue entender o ser humano fora das categorias raciais. Dessa forma, ele alcança finalmente um espaço além da negritude, mostrando que o fato de ser escritor negro nas Américas não determina uma mesma estética. Ele é único e universal.

ST VIL, C. R.; GONZÁLEZ, U. C. From Black Caribbean to A Man of the New World: The identity path of Dany Laferrière. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 33-48, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *This article intends to examine the identity process in *Je suis fatigué* (2005), a book written by Dany Laferrière, articulating from a geo-racial enclave (The Caribbean) to the achievement of an imaginary space that surpasses this categorization and that is intended not to be racialized, that is, a universal space with no color and no fixed geography. In this work, the first-person narrator reflects on the meaning of the word *Nègre* (Negro), which is polysemic in the French language. Mulatto and Negro represent the racial conflict in Haiti, whereas Black and White represent the two poles in continuous struggle outside the island (FANON, 2008). Thus, to achieve our goal, we conducted a bibliographic research to base our analysis on « *Je suis un individu* » : *le projet d’individualité dans l’œuvre romanesque de Dany Laferrière* (2011)*

identidade. Porque, ao aceitar ser do continente americano, sinto-me em casa em qualquer lugar nesta parte do mundo. O que faz com que, vivendo na América, mas fora do Haiti, já não me considere um imigrante nem um exilado. Tornei-me simplesmente um homem do Novo Mundo. Este termo traz em sua esteira um tal vento de frescor que será preciso pensar em reativá-lo. O Novo Mundo [...].”

by Jimmy Thibeault and *Littérature negro-africaine d'amérique : mythe ou réalité (1983)* by Anthony Phelps. We conclude that the author calls himself *Un homme du Nouveau Monde (A man of the New World)* without a migratory mark of origin, race, and nationality.

■ **KEYWORDS:** *Dany Laferrière. Je suis fatigué; Identity. Black and Mulatto. New World.*

REFERÊNCIAS

BENALIL, Mounia. La fictionnalisation de la négritude dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière : ses au-delàs et ses limites. **Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne**, v. 32, n. 1, p. 192-211, 2007. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/download/5819/6824>. Acesso em: 21 maio 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOFFMANN, Leon-François. **Haïti: couleurs, croyances, créole**. Port-au-Prince: Les éditions du CDHCA & Les éditions Henri Deschamps, 1990.

JOSEPH, Handerson. Diásporas negras no contexto pós-colonial: dialogando com intelectuais haitianos. **Educere et Educare**, v. 10 n. 20, p. 537-548, 2015. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/12595/9009>. Acesso em: 25 maio 2020.

LAFERRIÈRE, Dany. **Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer**. Montréal: Éditions TYPO, 2010.

LAFERRIÈRE, Dany. **Je suis fatigué**. Montréal: Éditions TYPO, 2005.

PHELPS, Anthony. *Littérature negro-africaine d'Amérique : mythe ou réalité*. **Ethiopiques**, v. I, n. 3 e 4, 3e e 4e sem. 1983. Disponível em: http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=919. Acesso em: 8 abr. 2020.

ROGERS, Dominique. De l'origine du préjugé de couleur en Haïti. **Outre-Mers**, [France], tome 90, n. 340-341, p. 83-101, 2003. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2003_num_90_340_4045. Acesso em: 21 maio 2020.

ST VIL, Christopher Rive; MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. A relevância do Vodou na obra *País sem chapéu*, de Dany Laferrière. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 25, n. 3, p. 201-218, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/17144/1125613843>. Acesso em: 8 jan. 2021.

TAGUIEFF, Pierre-André. **O Racismo**. Tradução de José Luís Godinho. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

THIBEAULT, Jimmy. « Je suis un individu » : le projet d'individualité dans l'œuvre romanesque de Dany Laferrière. **Voix et Images**, v. 36, n. 2, p. 25-40, 2011. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/vi/2011-v36-n2-vi1517380/1002440ar.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2020.



AUTOFICÇÃO NO BRASIL: RASURAS DO TERMO NA PRODUÇÃO CRÍTICA DAS CONTEMPORANEIDADES PERIFÉRICAS

Igor Ximenes GRACIANO*

- **RESUMO:** O termo autoficção tornou-se como que um escoadouro do debate em torno de narrativas que nas últimas décadas exploram os limites entre o pacto romanesco e o pacto autobiográfico. No Brasil, a confusão almejada por uma produção narrativa que joga com a homonímia entre autor e narrador tem gerado muito debate na crítica. O termo, ainda que controverso (alguns dos autores reconhecidos como praticantes o rejeitam), consolidou-se e hoje é recorrente em trabalhos acadêmicos e na imprensa. Contudo, há uma percepção, a qual impulsiona esta abordagem, de que parte da crítica literária das “contemporaneidades periféricas” (SILVA, 2018) ora ignora, ora evita, quando não busca substitutos para o termo autoficção diante de uma produção literária que explora os limites entre o ficcional e o biográfico. Alguns desses termos são *escrevivência* (EVARISTO, 2008) e *literatura-terreiro* (FREITAS, 2016).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Crítica. Rasuras. Contemporaneidades periféricas.

Autonomia e ruído biográfico

A relação entre vida – o que significa dizer os discursos e gêneros textuais a ela atrelados de forma direta – e o que se reconhece como literatura é um problema da teoria desde as abordagens inaugurais do conceito de *mimesis*. Com a consagração do romance como gênero por excelência da modernidade literária, a articulação entre essas instâncias segue em debate, considerando-se a teia discursiva que constitui as vivências e o jogo proposto pela ficção. Não se trata de supor a vida como um dado empírico independente da expressão artística, tampouco de confundi-las, mas de investigar seus vínculos e influências, a fim de se estabelecer algum **lugar** ou **função** para a escrita. Nesse percurso, a relação entre vida e obra, suas semelhanças, alimentou a metáfora mais frequente para a representação literária: a da obra como espelho do mundo (ABRAMS, 2010).

* UNILAB – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Instituto de Humanidades e Letras — Campus dos Malês. São Francisco do Conde – BA – Brasil. 43900-000 – igor.graciano@unilab.edu.br.

A virada linguística no século XX, que suplantou a ideia de representação literária e artística como transposição de uma realidade anterior e exterior à linguagem, foi radicalmente contestada, e o trânsito entre vida e obra romanesca ganhou uma segunda mão. Assim, mais que um espelhamento, a escritura mobiliza a linguagem, que é desde sempre o tecido da vida, de maneira que a vida nunca está fora de seus domínios, onde poderia ser capturada e transformada em obra. Nos termos da teoria da ficção, a literatura realiza imaginários, ao mesmo tempo em que desrealiza o real, suspendendo o real sob a condição de possibilidade, de “como se”. Segundo Wolfgang Iser (1996), nisso estaria a demanda antropológica da literatura, necessária como instrumento de “objetificação da plasticidade humana” (p. 10). Ou seja, a literatura, o romance em particular, dá a ver, na medida em que sistematiza possibilidades de vida sem, contudo, pretender representá-la ou confundir-se com ela.

Em razão dessa relação complexa entre vida e obra, segundo a qual uma jamais deriva da outra, sai fortalecida outra noção moderna: a de autonomia. Por autonomia entende-se tanto a apreciação desinteressada kantiana, fundamento da estética como disciplina filosófica, como a institucionalização da arte como lugar independente do mercado e da política. A configuração, conforme Bourdieu (1996), de um campo literário autônomo em meados do século XIX francês, a partir da consagração de uma produção que agride o gosto médio burguês ao mesmo tempo que se mantém distante das militâncias, é o momento-chave dessa autonomização. A “boa arte”, ou a “melhor arte”, seria aquela que se compromete somente com as demandas da expressão genuína, jamais atrelando-se à expectativa mediana do público ou a uma bandeira política.

Com as vanguardas históricas do início do século XX, o projeto da autonomia se radicaliza. Ortega y Gasset (2005), com dicção de manifesto, prega em 1925 a “desumanização da arte”, quando afirma que “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo” (p. 47). Portanto, a verossimilhança, traduzida pelo pensador espanhol com o termo genérico “realismo”, é o que deve ser evitado, de maneira que o artista deve se afastar de qualquer reconhecimento ou conforto semiótico. Na teoria da literatura, o conceito correspondente a esse gesto foi o de literariedade, segundo os formalistas russos, para quem a literatura deve causar no leitor um estranhamento capaz de transportá-lo para fora das experiências triviais.

Ao longo do século XX, do estruturalismo à sua revisão, comumente colocada sob o rótulo de pós-estruturalismo, a crítica literária universitária se empenhou em neutralizar a crítica biográfica, declarando a “morte do autor” e da representação. A abordagem teórica instituiu uma ideia de leitura literária que, para evitar o risco de parecer ingênua ou bovarista, deve atribuir os sentidos do texto somente à

construção da linguagem, a qual jamais reflete o real (que sequer existe ou pode ser apreendido por si só). Instituiu-se, assim, a cláusula pétreia, escolar, da não confusão entre autor e narrador literário.

Fora dos círculos especializados, contudo, e mesmo em parte minoritária deles, a noção de representação e de autoria como autoridade sobre o texto literário ainda vigora. Já no que diz respeito à sensibilidade leitora média (o horror de um aristocrata como Ortega y Gasset), o autor e as paisagens continuam presentes, iluminado interpretações.

Certa produção contemporânea, mas que remete à tradição mais longeva, passou a explorar intensamente essa ambiguidade entre vida e obra, talvez agora com maior consciência e certo sabor subversivo diante do veto ao biográfico. No romance, a homonímia entre autor e personagem, o uso de fotografias de acervo pessoal, informações paratextuais que confundem sobre a natureza do texto (se romance, ensaio ou autobiografia), entre outras estratégias, impuseram, por sua recorrência e volume, um ruído biográfico à sensibilidade contemporânea. Não por acaso há quem tenha anunciado a “volta do autor” em meio a tanto distúrbio à paz romanesca, quando a vida e os indivíduos empíricos ainda estavam fora e a narrativa seguia seu curso regular na ficção.

Espectro autoficcional e pós-autonomia

O ambiente propício à relativização das fronteiras entre o biográfico/documental e o romanesco/ficcional foi ironicamente impulsionado pelo empenho de Philippe Lejeune em estabelecer certa especificidade da autobiografia. Ao buscar uma caracterização mais aguda do gênero a partir de seu protocolo de leitura, “o pacto de verdade” que propõe ao leitor, Lejeune aponta para o papel do nome próprio:

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

A tentativa teórica de impor uma condição estável para o reconhecimento de um gênero textual, nos anos 70 do século XX, causou uma pronta resposta, que resultou em inúmeras revisões de Lejeune sobre seu próprio estudo, assim como serviu de mote para a criação do famoso neologismo pelo escritor e professor Serge

Doubrovsky. Autoficção seria, portanto, a narrativa que, ao trazer a homonímia entre autor e personagem, além de traços biográficos evidentes, não deixa de ser romance, o que inclui a salvaguarda da ficção. Ou seja, o empenho de Lejeune para normatizar a autobiografia impulsionou a criação de um termo investido justamente pela indeterminação, nutrindo-se do entrelugar e da ambivalência para expandir o terreno do romance: “ficção, de acontecimentos reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (DOUBROVSKY *apud* MARTINS, 2014, p. 20).

Esse “pacto ambíguo”, nos termos de Manuel Alberca (2007), abriu uma tradição de narrativas, ou pelo menos organizou-as sob um rótulo, que já conta com uma robusta literatura crítica a seu respeito. Sem entrar no debate sobre o que entendo por autoficção, ou se abono o termo como adequado para certa produção romanesca contemporânea, prefiro apontar para o que chamarei de **espectro autoficcional**, capaz de abarcar esse conjunto de narrativas que exploram os limites do romanesco e do biográfico. Essas narrativas propõem um protocolo de leitura que desafia o pacto romanesco da não confusão entre autor e personagem, mesmo com o uso do nome próprio, e tensionam a suspensão ontológica que a ficção normalmente promove diante do que se toma por real.

Essa indeterminação das narrativas do espectro autoficcional, mais que um fenômeno do romance, ou da narrativa literária moderna tal qual a conhecemos, demonstra uma transformação da ideia de literatura e do seu lugar no debate contemporâneo. Assim, as noções de autonomia, campo literário e imanência se esvaecem em um cenário onde “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER, 2014, p. 149). Trata-se, segundo a especulação teórica de Josefina Ludmer, do que ela chama de “literaturas pós-autônomas”, em que “estas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a da ‘ficção’ (e ficam fora-dentro das duas fronteiras)” (2014, p. 149).

A provocação de Ludmer, com direito ao apelo que a voga do prefixo “pós” tem causado no debate teórico e político ao longo dos séculos XX e XXI, não visa predizer uma nova era literária, antes nomeia uma transformação em torno da produção e circulação de narrativas contemporâneas. O que sobressai da ideia de literaturas pós-autônomas é a noção de que o espectro autoficcional é mais que resultado de um conjunto de narrativas que jogam com o binômio ficcional e biográfico. Por pós-autonomia, Ludmer propõe uma abordagem do que ainda chamamos de literatura considerando mudanças que ocorrem na própria noção de sujeito e de realidade.

Em suma, quebra-se a noção de obra como o outro estático e ontologicamente distinto do real para uma noção de escrita que é um vetor a mais na constituição da “imaginação pública”, termo que Ludmer atribui ao lugar esquivo dessas

textualidades, as quais “sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras” (2014, p. 153).

Autoficção como ficção, somente

O neologismo autoficção aparece como catalizador de um cenário de resgate do interesse pelo autor. Há a retomada um tanto romântica do escritor como “herói”, ainda que problemático e quase sempre inscrito numa realidade cotidiana, trivial. A vida comum, e escrita como gesto para sua inscrição no mundo, faz desse escritor um personagem que interessa justamente por sua humanidade comum, que compartilha. Não raro, o maior beneficiado da escrita é quem escreve, e há pouco ou quase nada de um anseio ou projeto (estético, político, afetivo) que ultrapasse sua individualidade. Escreve-se para superar uma traição conjugal, para aceitar um filho, para lidar com a morte, etc. Seria essa uma síntese adequada? Certamente é insuficiente e injusta em alguma medida, mas que diz de uma produção literária que se nutre do anseio individual (a partir do qual derivam pautas estéticas, políticas e afetivas que afinal acabam por ultrapassar o indivíduo).

Essa escrita que busca a exposição de si poderia ser rotulada como autoajuda, uma vez que o seu caráter está relacionado a essa dimensão do expurgo e da autocura, como defendido pelo próprio Doubrovsky desde um viés psicanalítico (MARTINS, 2014). Assim, o termo escaparia do terreno do literário, alojando-se confortavelmente numa seara bastante rentável, mas simbolicamente menos prestigiada do mercado editorial. Não é o caso, contudo. Autoficção é sobretudo ficção, livre criação, território em que se dá a “aventura da linguagem” e que, a despeito de sua ancoragem na experiência dos indivíduos, existe independentemente destes, como arte autônoma. Aqui, reconhecemos um contrassenso: a afirmação da autonomia onde ela a princípio se esgarça, considerando-se os argumentos de Ludmer e sua ideia de pós-autonomia a partir dessa produção literária.

A contradição vem da ambivalência que acompanha o termo autoficção, que é “auto” – índice de reiteração de si, inscrição do eu – e “ficção” – índice de alteridade, refração do eu. O ruído biográfico não anularia o caráter ficcional, logo literário, das narrativas, de maneira que, ao fim e ao cabo, a obra sobressai como romance em sua acepção mais tradicional, moderna. Portanto, para parte dos escritores e escritoras que frequentam o espectro autoficcional, parece não haver nada de novo no horizonte. Em entrevista para Anna Faedrich Martins, Ricardo Lísias afirmar o seguinte:

Não acho possível que a ficção traga “experiências pessoais do autor”. Creio que a discussão que o termo autoficção traz, no mais das vezes, parece equivocada. A “experiência pessoal” parece perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra linguagem a partir a partir da utilização

da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. (LÍSIAS *apud* MARTINS, 2014, p. 239)

Essa (re)afirmação do pacto romanesco, que aparece de forma mais contundente em Lísias, é facilmente encontrada em outros escritores, como Michel Laub e Cristovão Tezza. Tal posição evidencia uma rasura originária do termo autoficção e busca neutralizar o ruído biográfico, restaurando-se a suspensão ontológica da ficção e a ideia de autonomia estética e política. Para resgatar uma imagem de Alberca (2007), essas narrativas aproveitam-se do interesse advindo do biográfico sem deixar de passar pela aduana literária. Os autores exploram a ambiguidade ao mesmo tempo em que reivindicam seu lugar na tradição romanesca sob o argumento de que, sim, o romance será sempre lugar da escrita a partir da memória e da experiência, sem jamais, contudo, poder recuperá-las efetivamente. A ambiguidade não anula o caráter autônomo da narrativa. Na autoficção tudo é ficção, afinal.

Inscrições do eu dilacerado

A objeção ao biográfico e ao documental diante de uma reafirmação do pacto romanesco enquanto ficção autônoma diz sobretudo do lugar dessa produção. Que lugar é esse, afinal? O de sempre. A produção normalmente reconhecida como parte do espectro autoficcional apresenta um recorte social homogêneo, o qual se aproxima do centro do campo literário delineado pelas pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012): homem, branco, de classe média e radicado nos grandes centros urbanos, com textos normalmente publicados por editoras de distribuição nacional ou casas de prestígio. Esse lugar, historicamente tratado como “lugar do literário”, situa-se numa rede de recepção, jornalística e universitária, que coloca seus traços biográficos sob suspeição, de maneira que tal ruído pouco compromete sua natureza estética, distinguindo-se claramente a arte do documento.

É isso que demonstra Lucía Tennina (2017), pesquisadora da cena literária periférica da cidade de São Paulo, ao abordar certa acusação de parte da crítica brasileira ao caráter dito documental e, portanto, sublitterário de um escritor como Ferréz. O autor de *Capão pecado*, mesmo mobilizando em suas narrativas estratégias de composição idênticas àquelas que sustentam a ideia de pós-autonomia, é excluído de seu escopo justamente pelo uso de fotografias e outros recursos de linguagem que confundem a ficção com elementos do território e das experiências do autor empírico. O biográfico, aí, é somente documento. Essa exclusão ocorre com outros escritores e escritoras, mas o caso de Carolina Maria de Jesus, pela importância que tem ocupado no debate contemporâneo, é exemplar. Não bastando o privilégio editorial dado aos diários em relação ao restante de sua obra, que

inclui gêneros como o teatro e a poesia, mesmo naqueles a dimensão “artística” – advinda do exercício ficcional e estilístico – foi por muito tempo (e continua sendo) minimizada.

Importante atentar que a crítica de Tennina não é à especulação de Ludmer, mas ao fato de que essa especulação e suas filiações ocorrem a partir de uma abordagem parcial da literatura contemporânea, excluindo textos com características que os colocariam na seara das “literaturas pós-autônomas”. Ficam de fora expressões periféricas que, mesmo quando a princípio partilham de características do que se entende por formas do contemporâneo, nunca são exemplares e às vezes sequer percebidas como tal por alguns centros de legitimação. Segundo Jorge Augusto Silva (2018, p. 40):

[...] para alargar a ideia de contemporaneidade, tornando-a menos homogênea, e incluir nela as produções feitas a partir das periferias, é necessário abandonar a ideia de que o contemporâneo é uma noção apenas temporal (...) O contemporâneo, além de temporal, é, decididamente, uma noção territorial.

Pensar o contemporâneo e suas diversas formas de expressão exige considerar as distintas experiências sociais dos indivíduos, caso contrário o exercício especulativo limita-se a um punhado de textos como se não o fizesse a partir de um recorte homogêneo. Tão urgente quanto reivindicar a inclusão de narrativas no espectro autoficcional é revisar os termos e abordagens a partir dessas experiências, lançando mão de um exercício crítico e teórico também territorializado a partir dessas periferias. Deve-se buscar uma noção de espaço geopolítico capaz de superar a relação centro-periferia no âmbito das nações, por seu caráter generalista e abstrato, e que por isso minimiza ou mesmo falseia as diferenças. Parece mais produtiva, portanto, uma noção de centro-periferia que considere as cidades ou as comunidades rurais – assim como a interrelação desses espaços – enquanto cenários cotidianos das desigualdades de classe e do racismo que reverberam de maneira mais palpável as tensões do capitalismo global.

A intromissão do ruído biográfico em narrativas romanescas é sem dúvida uma questão contemporânea, índice de escritura de narrativas que investem na ambiguidade protocolar durante a leitura. Esse segundo veio de rasuras do termo autoficção sobressai como gesto político de parte da intelectualidade que aborda essa mesma questão em outras perspectivas. A escrita de si, que depende das noções de sujeito e subjetividade na configuração de quem escreve e é personagem, é um pressuposto em disputa. Denise Carrascosa, ao analisar três narrativas “biofissionais” de escritoras contemporâneas da anglofonia – Tony Morrison, Jamaica Kincaid e Bessie Head –, afirma o seguinte:

Pensar, como intelectual afro-brasileira, essa problemática gesta uma demanda outra de intervenções críticas, a começar pela necessidade de entender os processos de escravidão e colonização, como tecnologia de produção subjetiva dispersora e produtora de subjetividades ultimamente despedaçadas, sem centro seguro de referência ou apoio sociológico (CARRASCOSA, 2014, p. 140)

Essa “demanda outra de intervenções críticas” parte, no caso específico da análise de Carrascosa, do problema político que é jogar com a identidade a partir das experiências de um eu historicamente dilacerado, quando não apagado, pela violência colonial.

Diante disso, dada a recorrência do ruído biográfico nas narrativas do espectro autoficcional, identificamos dois tipos de rasura do termo autoficção: no primeiro tipo, proveniente de certo lugar privilegiado da produção romanesca, joga-se com a identidade biográfica para no fim reafirmar-se o caráter ficcional; no segundo, o caráter ficcional é basilar na constituição do eu, porém não se recusa o elemento biográfico, uma vez que há uma demanda política pela afirmação de grupos que o narrador romanesco representa, mesmo que sob a cláusula da ambiguidade. A indeterminação desses textos ganha outros sentidos, pois depende do lugar da escrita e da formulação crítico-teórica que daí resulta. A depender desse lugar, a suspensão ontológica causada pela ficção pressupõe novas estratégias discursivas, assim como o uso de terminologia específica para sua abordagem.

Por isso, pensar pontos de contato e sobretudo diferenças entre a autoficção e termos cunhados pela intelectualidade negra como escrevivência e literatura-terreiro, entre outros, é um caminho necessário na investigação dessa prosa contemporânea. Somente assim será possível colocar em perspectiva intentos teóricos como o da pós-autonomia.

Outras formas e nomes para inscrever o eu

Na abertura do romance *A autobiografia de minha mãe*, de Jamaica Kincaid, a narradora afirma: “Minha mãe morreu no momento em que eu nasci, e por isso durante toda a minha vida nunca existiu nada entre mim e a eternidade” (KINCAID, 2020, p. 7). A contradição do título, uma autobiografia de outra, no caso, da mãe da narradora, e a constatação inicial de sua ausência, que reverbera por toda a narrativa como uma presença fantasmática, expressa uma condição que se afirma e que atravessa o indivíduo. Dizer “eu” para a narradora Xuela Claudette Richardson é necessariamente dizer de uma ascendência, a qual se constitui no fio de uma memória precária, quase sempre construída, da mãe morta e do pai distante, afetivamente displicente.

A arquitetura narrativa de Kincaid demonstra a condição precária dessa ascendência. A autobiografia de outra que na verdade é um romance, conforme

a designação na capa do livro, é um indicativo de que, para dizer “eu”, a narradora deve se lançar no terreno da indeterminação, cabendo ao jogo da ficção a demonstração de alguma coerência, essa exigência tanto às pessoas quanto às personagens romanescas. A contradição é o signo que garante, ironicamente, certa estabilidade para o eu que se anuncia. Autobiografia que é/não é autobiografia, que não é/é romance. Afirmar para negar, negar para afirmar, e assim lançar um apelo entre gêneros hegemônicos (a biografia, a autobiografia, o romance), porque nenhum dá conta de sua condição vulnerável:

Pergunto, O que faz o mundo se voltar contra mim e contra todos de aparência como a minha? Não sou dona de nada, não procuro nada quando faço essa pergunta; o luxo de uma resposta que figurará nos livros não surge diante dos meus olhos. Quando faço essa pergunta, minha voz está tomada de desespero. (KINCAID, 2020, p. 81)

Aqui novamente estamos sob o domínio da indeterminação que impulsiona a noção de pós-autonomia de Ludmer. Diante de um fenômeno similar, cabe perguntar: estamos diante de narrativas similares? A depender de algumas respostas da crítica elaborada pela intelectualidade negra no Brasil, até as semelhanças sustentam-se em condições sócio-históricas que exigem um instrumental analítico fundado em novas bases. Ou seja, apesar do pacto ambíguo verificado no *corpus* mais amplo do espectro ficcional, há uma partição interna de caráter estético e com aparato crítico-teórico específico.

De rasuras do termo autoficção que buscam anular o caráter documental/biográfico da escrita, incidindo em um “puro jogo de linguagem”, para rasuras que indiciam o lugar da escrita (e do corpo de quem escreve) sem abrir mão da ficcionalidade inerente à inscrição do eu no texto, cabe questionar sobre os pressupostos dessa diferença. Como já salientado, a diferença está naquilo que pode ou não ser viabilizado em um projeto de escrita como “pura linguagem”, onde é desejável ou não a “desumanização da arte” (a designação jamais é inocente). Para as contemporaneidades periféricas, o que não pode ser escamoteado é o problema, e que por isso se apresenta como tema. **O tema – o lugar – é o problema.** E podemos supor o corpo como lugar. Em um país de desigualdades extremas e violência estatal sistêmica, a desumanização é um desejo possível (e uma metáfora viável) somente onde ela de fato não ocorre, em espaços e corpos protegidos. Fora desses espaços e longe desses corpos, sabemos que a integridade física e psicológica dos indivíduos é efetivamente atingida, quando não dilacerada, o que exige outras estratégias na escrita de si.

Assim como a expressão literária, a crítica é repleta de lugares. Alguns lugares jamais têm sua posição afirmada, pela centralidade incontestada que julgam ter (consciente ou inconscientemente); já outros precisam ter sua visibilidade pleiteada

pela posição periférica que ocupam no campo literário. Parte da crítica produzida pela intelectualidade negra busca leituras adequadas a produções sub-representadas ou mal avaliadas em sua expressão. Henrique Freitas propõe o conceito de literatura-terreiro, em que busca nas experiências rituais do candomblé uma dicção teórica apropriada a textualidades que passam ao largo da crítica canônica. Para Freitas, tal alheamento inclui obras, autores e até gêneros discursivos não reconhecidos como literatura, como os provérbios de Mãe Stella de Oxóssi:

A literatura-terreiro liga-se aos textos produzidos *desde o corpo negro* permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira. Ela está conectada às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e, posteriormente, refere-se às produções oriundas destes espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica. Isso exige por parte da crítica uma “iniciação” na rede sinestésico-analítica em que estas produções se inserem para que possam ser analisadas em sua complexidade. (FREITAS, 2016, p. 55)

Há uma multiplicidade de signos na apresentação do conceito que explicita uma trajetória crítico-teórica acerca da literatura a partir de territórios físicos (o corpo, o terreiro, as periferias urbanas) e espirituais (as religiões afro-brasileiras, sua cosmogonia). Territórios esses – no sentido literal e simbólico – que alimentam e são alimentados por textualidades oriundas da centralidade negro-brasileira¹.

A escrevivência, termo atribuído à escritora Conceição Evaristo e amplamente divulgado a partir de sua obra, estende-se à produção literária negra como forma de se abordar uma profusão de narradoras situadas, também, entre o biográfico e o ficcional. Nessas obras, a narradora-personagem não está plenamente protegida pelo pacto ficcional, uma vez que se confunde, durante a leitura, sua voz à da autora. No entanto, segundo Evaristo, essa fusão não apela a qualquer tipo de voyeurismo fetichista do indivíduo, mas ao que ele carrega da memória coletiva enquanto “reivindicação do passado e desejo de afirmação para o presente” (EVARISTO, 2008, p. 12).

A narradora de *Becos da memória*, por exemplo, adere-se à infância de Evaristo, estabelecendo um pacto de leitura que extrapola a *persona*, pois a partir dela eclode um legado que não se resume a uma região, um país, um continente. O ruído biográfico também não assevera uma singularidade capaz de tornar a personagem “única” entre os seus – o epíteto romântico do “gênio” ou “antena” da raça –, mas a consagra como portadora de particularidades individuais reveladoras da condição diaspórica no Atlântico negro.

¹ O termo remete à definição de Cuti (2010) de literatura negro-brasileira. Com isso, ao situarmos esse “lugar”, não pretendemos de forma alguma defini-lo como o único da intelectualidade negra, mas como aquele que diz de certa conformação crítica à esquerda do espectro ideológico contemporâneo.

Por essas razões, a ideia de ancestralidade é tão recorrente, afinal escrever vivências, ficcionalizá-las, é um gesto político de recuperação de ascendências não contadas, de vidas não registradas, de origens, heróis e heroínas não preservados pela memória oficial. O eu que emerge das escrevivências lança mão do apelo biográfico com propósitos diferentes dos que encontramos em boa parte do espectro autoficcional, em obras calcadas na dor personalíssima e numa *via crucis* do indivíduo para alguma superação (ou um anticlímax em que nada se ganha ou se perde, apesar da travessia).

Como hipótese, pode-se atrelar as rasuras da autoficção pelo elogio da “pura linguagem” à tradição do romance de formação, centrado na transformação do indivíduo; já as escrevivências remontariam, por seu apelo comunitário, aos anseios dos romances nacionalistas, ainda que radicalmente distantes de qualquer ideia de nação como valor político ou representação homogênea de um povo. As escrevivências almejam, sobretudo, contar a saga fragmentada da diáspora africana em suas configurações locais, como manifestações de uma identidade negra transnacional. Referindo-se ao caso brasileiro, Cuti afirma que “na releitura emocionada da história, escritores negros vão estabelecer uma forte empatia com outros negros, constituindo com eles a noção de coletivo” (CUTI, 2010, p. 94).

Modos de ser, modos de escrever

A noção de indivíduo, expressa em narrativas que configuram um eu coerente e reconhecível pelo outro, ganha matizes porque se vincula a lugares sociais, de maneira que as rasuras do termo autoficção refletem esses lugares, como já observado. A crítica deve justificar suas escolhas (etimologicamente, crítica é justificativa de escolhas), e a escrita em primeira pessoa a meio caminho entre a autobiografia e a ficção extravasa o cerne político da subjetividade. A famosa afirmação de Benveniste (1991) de que não há subjetividades fora da linguagem, que “eu” somente marca uma posição no texto², diz antes de um ambiente teórico do que de uma pretensa condição universal ou percepção pessoal do eu.

Esse sujeito de linguagem surge como crítica ao sujeito “solar” cartesiano, capaz de afiançar coerência e verdade, apresentando-se, portanto, como contraponto à metafísica tradicional. Se tal noção de sujeito responde bem a um debate filosófico específico, pode ser inapropriada em outros contextos, em especial quando se trata da condição colonial e de narrativas forjadas a partir de um longo e violento processo de desagregação e apagamento dos indivíduos. Sem desconsiderar a linguagem como pressuposto para a inscrição do eu nos textos, as escritas de si periféricas

² “A que, então, se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e que lhe designa o locutor [...] **A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso.**” (BENVENISTE, 1991, p. 288, grifo nosso).

têm a necessidade de asseverar sua presença – eu diria, sua corporeidade – na conformação da imaginação pública.

Ao frequentar a zona movediça da “realidadeficção” a que se refere Ludmer, algumas vozes periféricas contemporâneas inscrevem experiências e mobilizam a crítica literária para seus propósitos. Como vimos, por meio dessa rasura: 1) não se escamoteia a **bio**, expurgando-se qualquer confusão com a realidade como fazem autores relevantes do espectro autoficcional; e 2) evita-se o prefixo **auto**, pois o “eu” figura como ente de uma coletividade reivindicada enquanto corpo político, dirimindo-se assim o traço egótico de narrativas aferradas aos “problemas de escritor”.

Para concluir, parecem-nos importantes algumas observações. Com a dicotomia apresentada entre dois tipos de rasura do termo autoficção, não pretendo reiterar aqui qualquer determinismo, no sentido de que tal lugar corresponde a qual característica narrativa ou terminologia crítica. Nosso propósito é indicar algumas expressões contemporâneas da crítica literária diante de textos romanescos de naturezas distintas, mas que têm em comum o ruído biográfico. Não acreditamos na apresentação de um eu que, por mais autocentrado que seja, não se movimenta dentro de uma coletividade, tampouco acreditamos num eu coletivo que eclode naturalmente das obras situadas na periferia. Afiançar esse binômio seria cair numa sistematização rasa dos movimentos no campo literário e reiterar conclusões inócuas.

É inegável, porém, que o trabalho teórico generaliza em alguma medida, especialmente em abordagens que se voltam para uma cena que abrange muitos agentes. Diante da singularidade da obra, o olhar panorâmico sempre será um tanto desatento, insuficiente. Ainda assim parece-nos um empenho necessário, pois o erro pode levar a uma compreensão mais complexa em novas abordagens e contra-argumentos. Se identificamos apenas dois tipos de rasura do termo autoficção, assim o fizemos para especular como lugares sociais têm suscitado modulações na escrita de si e sua recepção.

Entretanto, o que efetivamente impulsiona esta análise, engendrando obras e percursos teóricos pelos quais ela se orienta, é o interesse em investigar o papel dessas narrativas na configuração contemporânea da subjetividade. A partir delas, indagamos sobre como a dicção e os gestos do eu inscrito em livros e redes alimentam modos de ser no mundo. Ao voltar-se para as formas de autoinscrição do eu na constituição de uma possível identidade africana (apontando muitos dos problemas desse tipo de empreitada), Achille Mbembe (2001) afirma que “apenas as diversas (e muitas vezes interconectadas) práticas através das quais os africanos *estilizam* sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente africano é feito” (p. 199, grifo do autor). Para Mbembe, na busca identitária deve-se evitar essencialismos, pois “a identidade africana não existe como substância” (2001,

p. 199). A saída seria atribuir sentido político a partir de uma visibilidade de si criticamente construída, “estilizada”.

A citação do filósofo camaronês apresenta-se neste desfecho mais como provocação do que como fundamento. Faz pensar na necessidade política do eu além do continente e dos problemas africanos, considerando-se sua pertinência para as narrativas do espectro autoficcional no Brasil. Essas narrativas apresentam um repertório de autoinscrições que propicia conhecer e expandir a plasticidade humana, nosso presente. Promovem isso por meio de um jogo de representação capaz de incutir a ficção onde parece haver o documento, ou o documento onde a imaginação atua abertamente.

Em tempo, talvez como defesa de um termo sempre à deriva, justamente por sua imprecisão reincidente, entendemos que o horizonte mais propício para esses movimentos ainda é o que chamamos de literatura: o outro e o mesmo da vida.

GRACIANO, I. X. Self-fiction in Brazil: erasures of the term in the critical production of peripheral contemporaneities. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 49-63, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *The term self-fiction has become like an outlet for the debate around narratives that in recent decades have explored the limits between the romanesque pact and the autobiographical pact. In Brazil, the confusion envisaged by a narrative production that plays on the homony between author and narrator has generated a lot of debate in criticism. The term, although controversial (some of the authors recognized as practitioners reject it), has consolidated itself and today is recurrent in academic and print works. However, there is a perception which drives this approach that part of the literary criticism of “peripheral contemporaneities” (SILVA, 2018) sometimes ignores it and sometimes avoids it, when it does not seek substitutes for the term self-fiction in the face of a literary production that explores boundaries between the fictional and the biographical. Some of these terms are *escrevivência* (EVARISTO, 2008) and *literatura-terreiro* (FREITAS, 2016).*

■ **KEYWORDS:** *Self-fiction. Criticism. Erasures. Peripheral. Contemporaneities.*

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada:** teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALBERCA, M. **El pacto ambiguo.** De la novela biografica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

- BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem. *In*: BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3 ed. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 284-294.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARRASCOSA, D. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 105-124, jul./dez., 2014.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- EVARISTO, C. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, Belo Horizonte, n. 23, 2008.
- FREITAS, H. **O arco e a arkhé**: estudos de literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- KINCAID, J. **A autobiografia da minha mãe**. Tradução de Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- LEJEUNE. P. **O pacto autobiográfico**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. *In*: LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Org. Teresa Arijón e Barbara Belloc. Tradução de Ariadne Costa e Renato Rezende. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014.
- MARTINS, A. F. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 2014.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**. Tradução de Patrícia Farias, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Trad. de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- SILVA, J. A. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. *In*: SILVA, J. A. de J. (Org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018. p. 31 a 68.

Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas.

TENNINA, L. Los límites de la teoría de la post-autonomía frente a las manifestaciones literarias de las periferias brasileñas de São Paulo. *Acta Scientiarum: Language and Culture*. Maringá, v. 39, n. 3, p. 235-244, July-Sept 2017.



UMA NOVA ALCÁCER QUIBIR: QUESTIONAMENTOS DO DISCURSO IMPERIALISTA EM DOIS POEMAS DE MANUEL ALEGRE

Rachel HOFFMANN*

■ **RESUMO:** Este trabalho é fruto de um estágio de pós-doutorado que tinha como foco estudar os poemas de *O canto e as armas* (1967), de Manuel Alegre, pelo viés da ironia e da paródia. Naquela altura, suspeitávamos que o uso desses procedimentos possibilitava o questionamento em torno de mitos forjadores da identidade portuguesa. Devido a isso, selecionamos, como norteadora desse trabalho, a teoria desenvolvida por Linda Hutcheon sobre o discurso irônico e seus recursos correlatos, presente no livro *Uma teoria da paródia* (1985). Além disso, utilizamo-nos dos estudos de Eduardo Lourenço sobre identidade portuguesa, inseridos nas obras *Mitologia da saudade* (1999) e *Nós e a Europa ou as duas razões* (1988). Para o artigo, escolhemos analisar os poemas “A batalha de Alcácer Quibir” e “As colunas partiam de madrugada”. O primeiro deles retoma o conflito que marcou a morte do rei D. Sebastião, o que significou, para Portugal, uma nova anexação à Espanha. O segundo evoca uma batalha ocorrida entre Portugal e Angola, na luta dessa última nação por sua independência. A presença da figura de D. Sebastião, bem como a outros textos da tradição, opera uma intertextualidade com o evento histórico ao mesmo tempo em que marca um posicionamento crítico frente à transformação da personagem em um mito. A utilização de procedimentos semelhantes nos dois textos aproxima e sugere o fracasso advindo da posição portuguesa nos dois conflitos bélicos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Alegre. Identidade portuguesa. Mito. Paródia.

Introdução

Em novembro de 2016, iniciei meu estágio de pós-doutorado com o projeto de título “A identidade portuguesa em *O canto e as armas* de Manuel Alegre”. Naquele momento escrevi um projeto, fruto de pesquisas anteriores. Essas pesquisas giravam em torno principalmente das ideias de paródia e ironia, que foram retomadas posteriormente nesse novo trabalho.

* UNIESP – União das Instituições Educacionais de São Paulo – FAIMI – Faculdade de Mirassol. Mirassol – São Paulo – Brasil. 15130-000 – rachel.hoffmann@gmail.com.

Nessas pesquisas, segui o percurso teórico de autores como Linda Hutcheon. Esta, direcionando-se aos estudos de procedimentos correlatos ao irônico, em *Uma teoria da paródia* (1985), focaliza as relações entre ironia e paródia. Desse modo, a autora considera a ironia como o recurso retórico que denuncia a dramatização da paródia, isto é, a ironia é um índice que permite a visualização da distância crítica e a percepção dos textos envolvidos no processo paródico, ou, em outras palavras, a ironia pode ser vista como um microcosmo da paródia, pois ela opera semanticamente o que a paródia realiza textualmente.

Na ironia, então, pensa-se em termos de significados implícitos e explícitos e, na paródia, em termos de um texto atual transformado e um texto fonte. A autora acrescenta também que os dois recursos se fazem pela sobreposição de dois níveis: um superficial e explícito e um secundário ou implícito, mostrando “um caráter duplo tanto da forma como do efeito pragmático” (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Hutcheon conceitua a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...], [uma] repetição com distância crítica” (1985, p. 28), e aponta diferentes graus de ironia na paródia. Desse modo, afirma que, pela não obrigatoriedade de ridicularização de um texto fonte, existem “paródias a sério”, ou seja, paródias que não são cômicas, mas que pela sua ironia marcam um distanciamento crítico. Assim, a paródia pode ser “uma crítica séria” ou “uma alegre e jovial zombaria de formas decodificáveis” (1985, p. 28).

A estudiosa canadense problematiza a subversão da paródia diante do texto parodiado como um paradoxo que produz tanto o questionamento quanto a elevação daquele, em outras palavras, na paródia identifica-se a repetição com diferença, uma releitura que se realiza por meio de uma visão crítica, nem sempre pejorativa, sobre o texto fonte. A paródia representa, então, simultaneamente, uma ruptura e uma continuidade, pois exige que o leitor reconheça os textos do passado, admitindo sua importância cultural, mas seja obrigado a reinterpretá-los e ressignificá-los.

Quando escrevi o projeto de pós-doutorado, o objetivo geral era verificar as formas de utilização da ironia e da paródia em textos da literatura portuguesa, bem como a evocação e análise crítica de eventos da história de Portugal, procedimentos que, juntos, operam o questionamento de certos mitos lusos, como o mito do sebastianismo, por exemplo. Esses procedimentos, para nós, pareciam funcionar como estratégias de reelaboração da identidade portuguesa no livro *O canto e as armas* (1967), de Manuel Alegre.

Como objetivos específicos, o pós-doutorado, realizado naquela época, previa: a) observar as implicações de sentido providas da relação entre o uso dos recursos citados e a identidade portuguesa, b) verificar as possíveis relações entre a abordagem da identidade portuguesa nesses termos e o contexto sócio-histórico em que se situa o poeta.

A metodologia seguia a linha das pesquisas bibliográficas em que se fazem leituras de livros e artigos para posterior análise do *corpus*. A partir de minhas pesquisas, pude fazer um levantamento teórico do problema.

Na primeira parte do desenvolvimento deste artigo, reitero a importância do conceito de identidade, de identidade portuguesa e de mito. Na segunda, acrescento alguns apontamentos teóricos de críticos que se detiveram a estudar a obra de Manuel Alegre, bem como me dedico à leitura de dois poemas do livro *O canto e as armas*, intitulados “A batalha de Alcácer Quibir” e “As colunas partiam de madrugada” .

Identidade, identidade portuguesa e mito

O conceito de identidade é bastante controverso, por isso, faço uma problematização dele e, posteriormente, discuto especificamente as questões em torno do ser português. Para isso, utilizo primeiramente das contribuições de Zygmunt Bauman e Stuart Hall sobre o conceito de identidade e depois das reflexões de Eduardo Lourenço acerca da identidade lusa.

Bauman afirma que a identidade não pode ser mais vista como um elemento acabado, mas sim como algo construído e reconstruído ao longo da vida. No entanto, como ele coloca, antes era comum associarmos nossa essência ao local em que nascemos, ou seja, antes, o indivíduo era julgado, entre outros elementos, a partir de sua origem, o que hipoteticamente lhe concedia determinadas características.

Segundo o mesmo autor, essa relação entre nascimento e pertencimento, entretanto, sempre fora uma fantasia, ilusão criada pelo Estado moderno para legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos. Com isso, o estudioso quer dizer que o Estado precisava criar essa espécie de ilusão para garantir a obediência de seus conterrâneos.

Seguindo uma perspectiva em parte semelhante à de Bauman, notei que Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), mais especificamente no capítulo 3, intitulado “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”, explora o fato de que a identidade nacional é construída a partir de interesses de um Estado-nação. Ele inicia esse capítulo dizendo que “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006, p. 47). Com isso, ele defende que normalmente nos identificamos como brasileiros, portugueses ou angolanos sem nos questionarmos muito quanto às implicações ideológicas disso.

Como o autor esclarece, no entanto, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2006, p. 48). Ao utilizar a palavra “representação”, Hall entende que uma cultura nacional é um discurso contido em histórias que são contadas sobre a nação e que, como tal, constroem determinados sentidos.

A partir dessa constatação, ele busca definir quais as estratégias representacionais ativadas para construir um senso comum sobre o pertencimento e a identidade nacional e chega a cinco elementos principais. O primeiro deles, e, para mim, o mais importante, é o de que existe uma narrativa da nação que é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, bem como na mídia e na cultura popular. Segundo o intelectual (2006, p. 52), essa narrativa “dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com o destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte”.

Em meu estudo, observei que alguns aspectos trabalhados por Bauman (2006) e Hall (2006) são, de alguma forma, retomados pelo filósofo português Eduardo Lourenço, autor que tem se dedicado a estudar a criação de imagens do ser português ao longo do tempo. A reflexão desse intelectual encontra-se dispersa em diversas obras. Por conta disso, baseei-me em alguns de seus livros para construir meus argumentos.

Eduardo Lourenço, em textos como “Portugal como destino – dramaturgia cultural portuguesa” (1999), entende, por exemplo, que a realidade de um povo é fruto de uma História. No entanto, o que dá sentido a esse percurso histórico não é o acúmulo de conhecimento sobre os eventos do passado, mas sim a ficção que se faz deles. Entendido de outra maneira, são os mitos de um povo, mitos esses forjados ao longo do tempo, que darão significados à sua identidade. Para Lourenço, é pela ficcionalização desses que melhor poderíamos compreender as imagens que os portugueses fazem de si mesmos.

Desse modo, podemos entender que Lourenço defende uma concepção positiva de mito, no sentido de que o estudo deste permite a compreensão da maneira pela qual um povo pode se enxergar. Por outro lado, outros estudiosos desse fenômeno, como Barthes, têm outra opinião. Para analisar o funcionamento do mito, Barthes se baseia na semiologia e frisa que no processo de significação daquele se interligam três elementos: o significante, o significado e o signo. No entanto, como Barthes ressalta, esse processo se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe antes dele, assim, o mito, como ele define, é um sistema semiológico segundo.

Como é construído dessa maneira, seu significante apresenta ao mesmo tempo sentido e forma; o primeiro, entre esses dois elementos, é paulatinamente esvaziado, realizando-se um apagamento dos valores, da história e da geografia associados à sua origem. O que se reafirma, então, após esse apagamento, é uma nova significação (BARTHES, 1972, p. 139). No entanto, apesar de perder sua história, o sentido permanece somente para servir ao mito.

Para o semiólogo (1972, p. 163), a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza. E ele completa sua reflexão dizendo:

É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: *o mito é uma fala despolitizada* [...] o mito não nega as coisas; a

sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação [...] O mito [...] abole a complexidade dos atos humanos [...] organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade [...] cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias. (BARTHES, 1972, p. 164)

Verificamos, portanto, que o conceito de mito para Lourenço é produtivo, revelador, e, para Barthes, petrificador, limitante. É interessante raciocinarmos sobre esse fato. Na verdade, a literatura faz-se a partir de uma cadeia semiológica segunda, faz-se, pois, por exemplo, pelo uso da metáfora, da ironia e da paródia. Nesse sentido, pode-se entrever a possibilidade de o discurso literário, ao utilizar-se de uma linguagem de tal natureza, acabar, pela repetição e diferença de formas que lhe são próprias, desmascarando o discurso normatizado do clichê e da ideologia.

Pois bem, voltando a Lourenço, observamos que ele, recuperando alguns momentos da história de Portugal e elencando alguns aspectos da cultura portuguesa, irá afirmar que a primeira identidade daquela pequena nação se dá no momento interpretado como o de sua fundação. Nesse momento, Portugal, ou antes o Condado Portucalense, irá se posicionar contra o Reino de Leão e Castela, futura Espanha, e a presença muçulmana.

A partir da batalha de Ourique, Portugal é o primeiro reino da península a libertar-se da presença do Islão. Esse fato constrói para aquele país uma identidade relacionada à ideia de reino cristão. Lourenço compreende que para alguns custa a entender como só Portugal, uma estreita faixa da península, constituiu-se e manteve-se ao longo de oito séculos.

A aparente ausência de explicação para esse fato despertará, no espírito português, um sentimento profundo de fragilidade nacional, bem como o seu reverso: a ideia de que essa fragilidade é um dom (LOURENÇO, 1999, p. 91). Segundo Lourenço (1999, p. 91) a ideia de que a fragilidade de Portugal é uma dádiva divina é uma constante da mitologia cultural portuguesa. Como assevera o intelectual, a sacralização das origens não é incomum na mitologia dos povos. O que seria novo é o povo português crer-se o povo da predileção divina, ou ainda, como ver-se a si mesmo como a própria imagem de Cristo.

Outro momento de criação de identidade é forjado, bem mais tarde, com os descobrimentos e suas consequências. Nessa época, Portugal passou a entender-se como dois: o espaço da metrópole e o espaço das colônias. A partir daí inaugura-se miticamente o tempo imperial português e aquele pequeno país começa a se enxergar como uma autêntica grande nação. Esse evento histórico e sua leitura é tão marcante que Lourenço afirma, em outro texto seu (1988, p. 11), que nenhum desmentido brutal do presente apaga a “espécie de bilhete de identidade íntimo”

que cada português traz no bolso interior da sua alma: “o fato de ter descoberto e batizado a Terra, de Cabo Verde à Índia, do Estreito de Magalhães às Filipinas”.

Historicamente esse tempo imperial mítico português terá sua ruptura a partir do advento da batalha de Alcácer Quibir. Nas palavras de Lourenço (1999, p. 96-97):

[...] nos fins do século XVI, um Portugal que entretanto explorara durante um século a costa africana, dobrara o Cabo da Boa Esperança e se instalara frutuosa e na Índia, tornando-se a primeira grande potência colonizadora europeia, perde em um único combate o seu jovem rei, d. Sebastião, e põe em perigo uma independência política velha de mais de quatro séculos.

Sobre esse evento, Lourenço irá constatar que, quase sem transição, Portugal passa de sujeito de sua própria história para entrar num tempo de apagamento político a partir de sua reintegração à Espanha. Durante sessenta anos, Portugal se transformará de ilha imperial gloriosa em ilha perdida à espera da ressurreição do seu passado intacto (LOURENÇO, 1999, p. 97). Quando Lourenço refere-se a um retorno do passado português, ele está nos remetendo, na verdade, ao sebastianismo, que era a crença no retorno do jovem rei Sebastião desaparecido na batalha de Alcácer Quibir. Essa crença pode ser entendida como um movimento de compensação frente à imagem de subalternidade que irá se formar de Portugal perante a Espanha.

A interpretação do sebastianismo é bastante complexa. Por um lado, pode-se afirmar, conforme aponta Megiani (2003, p. 20), que o mito da espera de um salvador é conhecido e cultivado por muitas culturas, cabendo aos estudiosos interpretar o porquê de seu (re)aparecimento e das mudanças na matriz mítica. Por outro, segundo a mesma crítica (2003, p. 22), os estudos sobre o sebastianismo demonstram que ele é uma crença de longa duração, repercutindo em obras portuguesas de cunho tanto erudito quanto popular.

Para Megiani, o mito do sebastianismo ganhou força a partir da tentativa da construção de uma imagem de D. Sebastião muito próxima da de D. Afonso Henriques. Nessa construção de imagens, o pensamento mítico interferiu na memória linear criando outra interpretação dos acontecimentos. Nesse sentido, segundo a autora, o século XVI teria encontrado nas narrativas do passado elementos para interpretar o presente e projetar um futuro, identificando as figuras de D. Sebastião com D. Afonso Henriques.

A historiadora relembra que, em uma narrativa do ano de 1570, conta-se que, quando tinha 17 anos de idade, o rei D. Sebastião fez uma visita à cidade de Coimbra e hospedou-se no Mosteiro de Santa Cruz, fundado por D. Afonso Henriques em 1131. Lá, D. Sebastião conhece as armas que supostamente teriam

pertencido a esse último, que era comandante das guerras de independência do Condado Portucalense contra os reinos de Leão e Castela em 1139.

Oito anos depois, quando decidiu lutar na África, D. Sebastião teria escrito para o prior do Mosteiro de Santa Cruz pedindo as armas de D. Afonso Henriques como amuleto de batalha. O prior, como combinado, teria enviado as armas, que foram transportadas posteriormente de Lisboa para a África a fim de servir ao rei D. Sebastião. No entanto, tendo o rei morrido em batalha e tendo retornado as armas ao mosteiro, houve relatos de que elas teriam sido esquecidas no navio quando as tropas desembarcaram na África.

Essa história narra o fato de que D. Sebastião teria procurado proteção na espada e no escudo pertencentes a D. Afonso Henriques, numa tentativa de recuperação das glórias de um antepassado muito distante (MEGIANI, 2003, p. 92). Essas glórias se relacionam às atribuições do mito em torno de D. Afonso Henriques: a de que ele teria empreendido uma guerra santa, teria sido um cavaleiro e teria representado uma resistência à ocupação espanhola (MEGIANI, 2003, p. 92). Para Megiani (2003, p. 107):

Alcácer-Quibir poderia ter sido uma batalha idêntica à de Ourique, pois para seus líderes tinha o mesmo objetivo – combater o avanço mouro. Assemelha-se, assim, a um rito, que se restabeleceria no presente de 1578 a intervenção divina de 1139, projetando para o futuro as glórias que se sucederam à aclamação de D. Afonso Henriques. Mas os objetos simbólicos – a espada e o escudo – foram esquecidos, e da mesma forma o reino parece ter sido esquecido por Deus, permitindo a derrota do exército português, numericamente menor como da primeira vez.

Megiane (2003, p. 107) acrescenta, no entanto, que o mito não fora derrotado, pois no lugar do Desejado colocou-se o Encoberto. A autora explica que a alcunha de Desejado foi dada a D. Sebastião pois, antes mesmo de nascer, ele era aguardado com ansiedade pelo povo e pela corte, já que, se ele não tivesse sido gerado, a sucessão da coroa seria espanhola e não portuguesa. Conta-se ainda que, por ter nascido no dia de São Sebastião, o rei recebeu o nome do santo que, segundo a devoção popular europeia, teria sido mutilado pelos muçulmanos nas cruzadas.

D. Sebastião, por outro lado, receberia a alcunha de Encoberto pois retornaria, como os outros reis dos mitos de tradição messiânica, do meio das brumas, de uma ilha, um lugar desconhecido para fundar um Novo Império e uma nova Era de Ouro Portuguesa.

Muitos anos depois, segundo Eduardo Lourenço (1999), durante o Estado Novo português, negou-se a vinculação de Portugal a uma suposta vocação colonial até um determinado momento: quando a nação lusa fora ameaçada de perder Goa, uma de suas colônias, situada na Índia. Então novamente o Estado português assume

uma feição imperialista. O governo de Salazar também se sustentou, em parte, pela exploração das colônias da Ásia e da África até que as guerras de independência realizadas por estas foram criando uma crise política de graves consequências para os países envolvidos.

A fortuna crítica em torno de Manuel Alegre e a Análise dos poemas “A batalha de Alcácer Quibir” e “As colunas partiam de madrugada”

Manuel Alegre de Melo Duarte nasceu em 12 de maio de 1936, em Águeda. Durante a fase adulta, sua tomada de posição sobre a ditadura e a guerra colonial teve como consequência seu envio para o serviço militar em 1961¹. Em 1962, segundo site próprio, é mobilizado para Angola, onde dirige uma tentativa pioneira de revolta militar. Em 1963, é preso pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) em Luanda.

Seus primeiros dois livros, *Praça da Canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), foram apreendidos pela censura. Para nós, os dois livros que mais parecem questionar as imagens acerca da identidade portuguesa a partir da mobilização de mitos são: *O canto e as armas* (1967) e *Atlântico* (1981).

Segundo Ferreira (2001, p. 9), Manuel Alegre tem sido catalogado como o “poeta da guerra colonial” ou ainda como “o poeta da resistência e da revolução”. No entanto, o autor português se distingue dos outros poetas opositores do regime salazarista por entender, por exemplo, a guerra colonial como um novo Alcácer Quibir, uma batalha vinda de uma ideologia imperialista, a qual levaria Portugal ao fracasso. Para Ferreira (2001, p. 14), a guerra colonial, o drama dos emigrantes e as vicissitudes do exílio são abordados não só nas primeiras, mas também em todas as outras obras de Manuel Alegre.

Ferreira (2001, p. 16) afirma que a identidade é abordada em Manuel Alegre não apenas pela focalização da história de Portugal, mas também pela preferência de temas como a busca, a errância e a insatisfação constante, as quais cercam o questionamento sobre a essência do ser português. Segundo Ferreira (2001, p. 16), na poesia de Manuel Alegre, “a par dos momentos mais intimistas e líricos, não deixa de haver solidariedade, ou mesmo identificação com a ideia de pátria e com o próprio povo português”.

Mário Cesar Lugarinho, em seu livro *Manuel Alegre - mito, memória e utopia* (2005), dedica-se a analisar os textos do poeta, relacionando-os a reflexões sobre os limites, semelhanças e diferenças entre literatura e história. Ele ainda aborda a aproximação entre literatura e história dentro do contexto português, além de pesquisar sobre as condições de produção dos poemas do autor referido. Posteriormente, Lugarinho segue “vectores de sentido” da obra de Alegre, como o

¹ Cf. www.manuelalegre.com.

mito, a memória, a história e a utopia, recorrentes na produção daquele escritor. Por fim, o crítico chega à conclusão de que a poética daquele faz da História um objeto de investigação, principalmente em sua primeira fase.

Entre outros aspectos, Lugarinho estuda o contexto de produção de Alegre e afirma que a época de publicação de *Praça da Canção* (1965) foi decisiva para o regime ditatorial de Salazar. O governo autoritário começava a entrar em decadência devido a vários fatores, como a disputa interna pelo poder e a eclosão da Guerra de Independência das colônias africanas.

Antes disso, durante quase cinquenta anos, o salazarismo assentou-se na divulgação da imagem do seu líder político como alguém que se dedicava de maneira extraquotidiana à santidade, à heroicidade e à exemplaridade (LUGARINHO, 2005, p. 52). Nas palavras de Lugarinho (2005, p. 52): “Salazar soube, decididamente, aproveitar-se de um carisma criado que se sustentava sobre sua exemplaridade de *professor e homem de origem humilde* identificado com as causas portuguesas”.

Nesses tempos, Salazar promovia a identificação entre Estado e Nação e captava a adesão nacional a partir de elementos da realidade imediata, como Deus e a religião, a Pátria e a História, a autoridade e o prestígio (LUGARINHO, 2005, p. 53). Conforme constata Lugarinho (2005, p. 53), o conceito de Nação que a ditadura propunha estava ligado à ideia de predestinação e missão a cumprir. Além disso, o pacto colonial, desenvolvido pelo Estado, fazia referência ao Império Colonial ao mesmo tempo em que Portugal assumia novamente a função missionária, a tarefa civilizadora junto aos povos dominados (LUGARINHO, 2005, p. 53).

Segundo Lugarinho (2005, p. 55-56), para que o Estado Novo sobrevivesse, foi necessário que se recontasse o passado, que a memória fosse recomposta segundo os interesses da ditadura; essa foi uma maneira pela qual Salazar pretendia que o passado português “não pesasse demasiado sobre o presente”.

O vínculo do Estado Novo com o ideal imperialista, entretanto, teve outra consequência: a de fazer com que o destino do governo ditatorial se ligasse ao destino das colônias. Desse modo, quando ocorreram as primeiras rebeliões contra o domínio português em Luanda e, depois, quando os portugueses lá instalados começaram a voltar, iniciou-se a decadência do regime que havia nascido em 1926.

Para Lugarinho (2005, p. 57), com o declínio do Estado Novo, tornou-se propícia a indagação sobre a forma como a História de Portugal vinha sendo contada, o que podia ser visto nas novas manifestações literárias que confrontavam o discurso oficial português. Para o mesmo crítico, Manuel Alegre começou a escrever numa época favorável ao seu discurso.

O primeiro poema de Manuel Alegre (2000, p. 172) escolhido para análise em nosso trabalho é “A batalha de Alcácer Quibir”:

A batalha de Alcácer Quibir

As armas ferem de morte o cavalo branco
E caem as armas do rei no branco areal.
Sob as armas que o ferem o cavalo branco
Cai por cima das armas vencidas do rei.
E há uma rosa de sangue no branco areal

As armas ferem de morte as armas do rei.
Cai o cavalo branco no branco areal.
Sob as armas que as ferem as armas do rei
Caem vencidas por baixo do cavalo branco.
E há uma rosa no branco do areal de sangue.

As armas ferem de morte as armas e o branco
Do rei do cavalo que caem no branco areal.
Sob as armas que os ferem as armas e o branco
Caem vencidas por cima do rei debaixo do cavalo.
E há uma rosa de sangue do areal de branco.

Na rosa de sangue das armas vencidas
Que caem no branco do branco areal
Sob as armas que ferem é mais do que um rei
Quem assim cai. É mais que um cavalo branco:
Quem cai assim vencido é Portugal.

Verificamos, a partir do título, que ele se refere a um acontecimento histórico marcante para a história portuguesa: a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir.

Com relação à forma do poema, o que primeiro nos chama atenção é a sua redundância. O primeiro verso da primeira estrofe é repetido parcialmente no início da segunda e da terceira estrofe “As armas ferem de morte”. Nas estrofes 1, 2 e 3, o verso de número três também é parcialmente semelhante, o que se expressa do seguinte modo: “Sob as armas que (o/as/os) fere(m)”. Por outro lado, versos de número dois das três primeiras estrofes são terminados por “no branco areal” e o quarto verso das três primeiras estrofes também é iniciado pelo verbo “cair”. Além disso, o último verso da primeira estrofe é repetido parcialmente no final das duas estrofes seguintes “E há uma rosa [...] em”.

A mudança nessa forma de se esquematizar do poema é vista principalmente nos versos finais da última estrofe, que pode ser entendida como uma espécie de

conclusão: “é mais do que um rei/quem assim cai./ É mais do que um cavalo branco: quem assim cai vencido é Portugal”.

Pelo modo como é construído, o poema passa a ser visto como um jogo de montar, em que alguns signos são repetidos, como os substantivos “armas”, “areal”, “rosa” e os verbos “cair”, “ferir”. Os signos “areal” e “rosa” nos remetem, por sua vez, aos textos “D. Sebastião” e “O encoberto”, presentes na terceira parte do livro *Mensagem*² (2002, p. 51), de Fernando Pessoa. Esses poemas também têm sua temática ligada à morte e ao possível retorno do rei português:

Primeiro/ D. Sebastião

Esperai! Caí no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
E os sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que me sonhei que eterno dura
É Esse que regressarei.

Quinto/ O encoberto

Que símbolo fecundo
Vem na aurora ansiosa?
Na Cruz Morta do Mundo
A Vida, que é Rosa.

Que símbolo divino
Traz o dia já visto?
Na Cruz, que é o Destino,
A Rosa, que é Cristo.

Que símbolo final
Mostra o sol já desperto?
Na Cruz morta e fatal
A Rosa do Encoberto.

² O livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, foi publicado pela primeira vez em 1934, mas utilizamos a publicação de 2002, da Martin Claret, para fazer esse trabalho.

Em “D. Sebastião”, tal como ocorre no poema de Alegre, teatraliza-se o momento da queda do rei, bem como sua morte. No entanto, o texto termina com o anúncio de um possível retorno do monarca. Já no poema “O encoberto”, relaciona-se a imagem do encoberto com a de Jesus, remetendo-se à rosa, símbolo de Cristo.

Verifica-se, então, que, nos dois poemas de Pessoa, se indicia a ligação entre a imagem de D. Sebastião e a imagem de Jesus. Isso porque crê-se que Cristo ressuscitou depois de morto e que, na religião católica, retornaria para salvar os que acreditam, enquanto, na crença sebastianista, o rei retornaria para libertar a nação portuguesa do jugo espanhol.

Voltando ao texto de Alegre, vemos que, além de remeter àquelas duas imagens outrora referidas, a do areal e da rosa, notadas também no texto de Pessoa, ainda estão presentes nele outras imagens, principalmente referentes a cores. Existe, por exemplo, a alusão à cor vermelha do sangue derramado no deserto, mas também há a menção à cor branca, ligada por vezes, no poema de Alegre, ao cavalo e ao areal.

Refletindo sobre isso poderíamos propor uma nova relação entre o poema de Alegre e os de Pessoa. Lembrando que esses últimos estão inseridos numa seção do livro *Mensagem* chamada “Símbolo”, podemos pensar no quanto os símbolos do areal, da rosa, das armas e de D. Sebastião reiterados, mesmo que indiretamente, nos textos dos dois poetas se repetem na história e na literatura portuguesa.

Por outro lado, ao pensar no poema de Alegre, verificamos que a voz que se enuncia no texto faz com que liguemos a sua ação de afirmar, por muitas vezes, vocábulos, ou trechos de versos semelhantes, a uma espécie de ladainha. De forma semelhante com o que ocorre naquela, as palavras repetidas pelo eu lírico vão perdendo seu sentido histórico no decorrer do poema. A cor branca constantemente reiterada indicaria esse mesmo processo, o processo de esvaziamento do signo, de apagamento de seus sentidos cristalizados.

Há, portanto, um jogo, no poema, de afirmação e negação. Em uma primeira leitura, retomam-se os símbolos do passado: D. Sebastião, as armas, a queda, o sangue, a rosa, o areal, mas, em um segundo momento, por sua repetição incessante, eles vão perdendo o valor. Poderíamos crer que o poema, em seu modo de fazer, performatiza também a própria repetição desse mesmo discurso, ou seja, o do retorno do jovem rei ao longo da tradição portuguesa.

Essa operação nos faz perguntar, por outro lado, qual o novo sentido que aqueles símbolos adquirem, isto é, faz-nos questionar o motivo pelo qual eles são novamente aludidos no contexto de publicação do poema.

Nessa direção, sabe-se que, durante a autocracia salazarista, o ditador construiu, por meio de seus discursos, uma autoimagem, bem como uma imagem do país, bastante distantes do real. Conforme Gil (1995, p. 23), esses discursos propagavam a ideia de salvação, “do destino e da grandeza da Nação”, retomando as grandes sagas mitológicas: vulnerabilidade e desordem, caos e morte, momento de viragem e renascimento. Por outro lado, o mesmo ditador recupera nas suas manifestações

públicas a imagem do império português a fim de justificar sua política imperialista, política que encontra respaldo na suposta vocação colonizadora portuguesa.

A temática imperial é referida indiretamente no poema “A batalha de Alcácer Quibir” e se estende ao segundo poema por nós escolhido para a análise, denominado “As colunas partiam de madrugada” e localizado em uma seção do livro escrito por Alegre intitulada “Continuação de Alcácer Quibir”. Do mesmo modo, esse tema é insinuado pela própria forma de organização do livro *O canto e as armas*, o qual, além de recuperar pelo seu título as epopeias de Virgílio e Camões, ainda é dividido em cantos.

Em nossa leitura, defendemos que, no poema já analisado por nós, se faz uma invocação a um passado longínquo, o qual é presentificado pelos textos seguintes, situados no canto posterior. Também, para nós, o texto que vem imediatamente depois dele, “As colunas partiam de madrugada” (2000, p. 174-175), pode ser contextualizado à época em que vive o artista.

O texto em questão é dividido em 6 estrofes de 4 versos cada. Na primeira estrofe, de modo semelhante ao que acontece no poema analisado anteriormente, em uma primeira leitura, enuncia-se uma ação: a saída das colunas de soldados de Luanda em direção ao norte, o que resultaria na aniquilação deles. Nesse movimento, chama a atenção, como no outro poema, a repetição de certos signos como o verbo “partir” e o substantivo “norte”. As duas estrofes seguintes focalizam, assim como na quarta, a origem do movimento sugerido pela primeira, “De Luanda”. Por outro lado, o verbo “partir” novamente é mencionado no início das estrofes de número 4 e 6.

Como visto na leitura do poema anterior, o texto agora focalizado também nos remete a um jogo de montar em que alguns vocábulos são reiterados. Nesse contexto, uma possibilidade de leitura se faz presente: a de que o termo “colunas” não se refiram apenas ao grupo de soldados, mas a algo que sustenta, um alicerce. Desse modo, o sentido do verbo partir também é modificado: ele passa a significar “quebrar”, “romper”.

Seguindo esse raciocínio, somos levados a nos questionar o que são esses alicerces que se rompem, e uma das possibilidades é que eles sejam os próprios discursos que justificam a guerra colonial. A presença da guerra ainda é notada no poema pelo sentido duplo de “colunas”, bem como pela menção à Luanda.

Por outro lado, a localização do poema dentro do livro de Alegre faz com que possamos lê-lo de modo paralelo ao texto “A batalha de Alcácer Quibir”. Essa proximidade, bem como a aproximação em seus modos de se fazer, levam-nos uma vez mais a pensar na questão do esvaziamento do signo como um indício de esvaziamento dos discursos que justificavam a política imperialista.

Nesse sentido, é nesse momento que podemos pensar em ler os poemas como paródias. No primeiro isso é mais claro: retoma-se um discurso histórico, a narração da Batalha de Alcácer Quibir, bem como se refere a textos escritos sob sua temática.

Em “As colunas partiam de madrugada”, recupera-se a narrativa da guerra colonial bem como a memória de Alcácer, o que se insinua pela menção à direção norte. Paralelamente, realiza-se a crítica ao contexto vivido pelo poeta.

Com relação a essa leitura, somos levados a refletir, por exemplo, nos sentidos da palavra “flor” no poema “As colunas partiam de madrugada”, ou seja, nós nos perguntamos o que seria a “flor pisada”. Em um primeiro momento, entendemos que esse elemento qualifica a cidade de Luanda, mas, em outra direção, podemos nos lembrar da “rosa” citada no texto “A batalha de Alcácer Quibir”. Como dito anteriormente, a rosa pode ser símbolo de Cristo; entendemos, portanto, que a flor pisada também possa ser o discurso que justificava a tomada da África: a vocação colonizadora portuguesa, bem como sua suposta missão de evangelizar outros povos.

Considerações finais

Neste artigo, realizou-se a análise de dois textos de Manuel Alegre, nomeados de “A batalha de Alcácer Quibir” e “As colunas partiam de madrugada”, a partir dos pressupostos teóricos sobre ironia e paródia, desenvolvidos por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985). Também nos baseamos nos estudos de Eduardo Lourenço sobre a identidade portuguesa, presentes em *Mitologia da Saudade* (1999) e *Nós e a Europa ou as duas razões* (1988), para realizar nossa leitura.

Com relação ao conteúdo, no primeiro poema, há uma recuperação da cena da morte de D. Sebastião na Batalha de Alcácer Quibir, já, no segundo, sugere-se a narrativa do deslocamento de soldados portugueses por Angola no período da Guerra de Independência dessa ex-colônia. Com relação à forma, verificamos a recuperação, em “A batalha de Alcácer Quibir”, para posterior ressignificação de dois textos de Fernando Pessoa, bem como uma forma de se estruturar baseada na repetição dos mesmos signos em lugares diferentes.

Esse modo de se fazer parecido a um jogo de montar também está presente em “As colunas partiam de madrugada”, texto que, pelo fato de estar posicionado logo após o primeiro poema mencionado, mas em um outro “canto” do livro, sugere a correspondência entre essas duas poesias.

Nos dois poemas, conteúdo e forma, juntos, fazem com que o mito do sebastianismo e a ideia de Portugal como nação imperialista ou nação com grande vocação colonizadora sejam questionados, o que deixa entrever o discurso irônico presente nos versos analisados.

HOFFMANN, R. H. A new Alcacer Quibir: questioning the imperialist discourse in two poems by Manuel Alegre. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 65-80, jan./jun. 2021

- **ABSTRACT:** *This work is the result of a post-doctoral internship which focused on studying the poems from the book *O canto e as armas* (1967), by Manuel Alegre, mainly addressing irony and parody. At that point, we suspected that the use of such procedures enabled to question myths forging the Portuguese identity. Accordingly, the theoretical framework upon which we base our analyses is provided by Linda Hutcheon in the book *Uma teoria da paródia* (1985), when dealing with ironic discourse and its correlated resources. In addition, we use the studies carried out by Eduardo Lourenço, on Portuguese identity, in the books *Mitologia da saudade* (1999) and *Nós e a Europa ou as duas razões* (1988). In this paper, we analyze the poems “*A batalha de Alcácer Quibir*” and “*As colunas partiam de madrugada*”. The first one takes up the conflict that marked the death of King D. Sebastião, which meant a new annexation of Portugal by Spain. The second one evokes a battle between Portugal and Angola, in the struggle of the latter for its independence. The presence of the figure of D. Sebastião, as well as other texts of the tradition, creates intertextuality with the historical event, indicating, at the same time, a critical positioning in the face of the transformation of the character into a myth. The use of similar procedures in both texts approximates them and suggests the failure arising from the Portuguese position in both war conflicts.*
- **KEYWORDS:** *Manuel Alegre. Portuguese identity. Myth. Parody.*

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, Manuel. **Obra poética**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1972.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRA, José Ribeiro. **Manuel Alegre: Ulisses ou os caminhos da eterna busca**. Coimbra: Minerva, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 2 ed. Lisboa: Casa da Moeda, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUGARINHO, Mário César. **Manuel Alegre**: mito, memória e utopia. Lisboa: Colibri, 2005.

MEGIANE, Ana Paula Torres. **O jovem rei encantado**: expectativa do messianismo régio em Portugal, Séculos XII a XVI. São Paulo: Hucitec, 2003.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2002.



COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: VOZES E (HIPER)IMAGENS CONTRA “O SILÊNCIO DO MUNDO”

Carlos Henrique FONSECA *

- **RESUMO:** Em 2011, António Lobo Antunes lançava seu vigésimo terceiro romance: *Comissão das lágrimas*. Nesta obra, a tensa relação entre Portugal e suas ex-colônias abre espaço para um dos mais sangrentos episódios da história de Angola após a sua independência, em 1974: a atuação de um tribunal militar especial que acabou popularmente conhecido pelo nome que dá título ao romance. O presente artigo tem por objetivo demonstrar como, nesse romance, as imagens, a exemplo das fotografias e seu entendimento na construção do trauma, entendidas também como hiperimagens, quase sempre construídas em um registro lírico, cumprem o papel de sínteses ou de índices da violência. O uso de imagens atende a demandas contemporâneas relacionadas às condições discursivas do outro, historicamente silenciado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** António Lobo Antunes. Imagem. Hiperimagem. Trauma. Violência.

Introdução

Na extensa produção romanesca do escritor português, iniciada em 1979 com a publicação de *Memória de elefante* (2006) e *Os cus de Judas* (2003), a psiquiatria e a guerra colonial, mais especificamente os conflitos entre Portugal e Angola, constituem temas obsessivamente explorados. Se num primeiro momento tais temas estavam intimamente relacionados à experiência pessoal do escritor, como se verifica no chamado ciclo de aprendizagem, de que faz parte também *Conhecimento do inferno*, de 1980, a grande maioria de seus romances posteriores trazem por meio de suas personagens, direta ou indiretamente, uma visada crítica sobre a psiquiatria, articulada a uma sensibilidade pós-colonial acerca da guerra e seus desdobramentos. Narrativas quase sempre memorialísticas que se debruçam

* Doutor em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – karloshfonseca@gmail.com.

sobre linhas de uma continuidade problemática na relação entre a antiga metrópole e suas ex-colônias, numa rica e cada vez mais extensa galeria de personagens, sempre ligadas aos temas recorrentes na literatura antuniana: além da guerra e da psiquiatria já mencionadas, a família, a solidão, a morte, a incomunicabilidade e a falta de amor, sempre marcados por um registro traumático.

Além da recorrência desses temas, pode-se constatar, ao longo de sua produção romanesca, um processo de maturação de sua escrita em que, para citarmos apenas um exemplo, se passa de um profuso uso de metáforas e comparações, combinado com uma linguagem fortemente abjeta e até mesmo agressiva, tão notório em suas primeiras obras, para um uso cada vez mais ponderado e eficiente desses mesmos recursos, modalizando-os em construções textuais que vão se mostrar cada vez mais desafiadoras no que se refere à não linearidade e a plurivocalidade características dos romances, marcados também por elipses empregadas desde o plano gráfico e vocabular até estruturas textuais mais complexas. Fenômeno que recrudescerá a qualidade laboriosamente fragmentária e decifratória que imprime a seus livros.

Para o estudo de qualquer um dos romances do autor, é sempre conveniente levar em conta a possibilidade de se realizar sua leitura em relação à totalidade e continuidade de sua obra. Em entrevista a João Paulo Cotrim (2008, p. 475), diz Lobo Antunes: “Tenho a sensação que formam um contínuo. [...]. Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente.” No diálogo que se estabelece entre as obras, percebe-se “a permanente presença de intertextualidades homoautorais” (ARNAUT, 2011, p. 84), em que motivos, personagens e situações transitam pelos romances, desenhando um rizomatoso tecido subjacente aos mesmos, resultando enfim em uma espécie de “livro subterraneamente ramificado” (ARNAUT, 2012, p. 35).

Um dos principais elementos responsáveis por essa ramificação que liga seus diversos romances é sua relação com o real, com especial atenção à dimensão histórica, em uma proposta de evidenciar perspectivas silenciadas e fatos ocultados por uma historiografia oficial. Segundo Roani (2011, p. 12), Lobo Antunes “cultiva uma ficção problematizadora e desmitificadora de figuras e eventos históricos, adotando um tratamento desconstrutor para focalizar o Portugal contemporâneo com suas fragilidades e contradições pós-imperiais”. Tais fragilidades e contradições resultam na percepção de uma identidade, de um “ser” português, que emerge de suas páginas, carregado de traumas, desilusões e fracassos de toda ordem, mas profundamente ligados à história e ao fim do império português, e, neste sentido, portanto, a noção de identidade refere-se, ao mesmo tempo, à(s) identidade(s) enquanto subjetividade(s) e enquanto identidade nacional. O “inferno” de um acontecimento histórico, vivido por um sujeito coletivo, vítima de processos de silenciamento, estende-se para o plano da memória individual, do trauma, evidenciando sequelas e lacunas. É este o lugar de onde fala a personagem

Cristina: através de um suposto livro que escreve na clínica psiquiátrica em que está internada em Lisboa.

Atendo-se um pouco ainda ao autor e sua obra, é bom lembrar que, em sua visada crítica sobre o país e o ser português, encontramos um esforço em tornar evidentes a crueldade e a violência perpetradas em solo africano antes, durante e após a guerra colonial. Seja nas obras do ciclo de aprendizagem, ou através da voz dos ex-combatentes reunidos dez anos depois, no romance *Fado Alexandrino* (2002), lançado em 1983; seja na saga dos retornados na história da família destruída de Isilda, em *O esplendor de Portugal* (2007), lançado em 1997; ou ainda na sangrenta história do tráfico de diamantes em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2004), lançado em 2003, o solo angolano constitui espaço em alternância e contraponto ao espaço da antiga metrópole, nomeadamente a capital Lisboa. Obviamente, essas escolhas revelam a continuidade dos interesses do autor em relação à história desse país como algo que, no âmbito dos traumas históricos, permanece irresoluto.

Em 2011, António Lobo Antunes lança seu vigésimo terceiro romance: *Comissão das lágrimas*. Nesta obra, a tensa relação entre Portugal e suas ex-colônias abre espaço para um dos mais sangrentos episódios da história de Angola após a sua independência, em 1974: a atuação de um tribunal militar especial que acabou popularmente conhecido pelo nome que dá título ao romance¹. A narrativa se desenvolve principalmente pela voz de Cristina, personagem que dividirá o espaço da narração com o pai e a mãe, estabelecendo, de fato, um verdadeiro desafio para o leitor em distinguir o narrador. Em toda sua extensão, a obra é marcada por uma proposital indecidibilidade sobre quem está falando. A começar pela própria doença psiquiátrica de Cristina, que ouve vozes que emanam de árvores, folhas, móveis e objetos. Mais do que a doença em si, a questão das vozes se desdobra metaforicamente para os discursos silenciados, para o testemunho impossível daqueles que sofreram

¹ O MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), vencedor dos conflitos armados entre os grupos que lutaram pela independência de Angola, efetivamente alcançada em 25 de abril de 1974, e que governa até hoje o país, sofre, já nos primeiros anos de governo, uma cisão que punha de um lado o ministro da administração interna, Nito Alves, tido como radical, e de outro o presidente Agostinho Neto, considerado “moderado”. Entre suas divergências ideológicas, enquanto Nito Alves liderava uma dissidência que se opunha a que brancos e mestiços governassem o país, António Agostinho Neto defendia um governo multirracial. Em 27 de maio de 1977, ocorre uma mobilização popular conduzida pelos chamados Fracionistas, liderados por Nito Alves e José Van-Dúnem. Essa mobilização, uma manifestação popular desarmada, foi considerada como uma tentativa de golpe e fortemente reprimida pelas forças de Agostinho Neto. Os envolvidos foram presos e torturados. Muitos foram sumariamente fuzilados, sem nenhum julgamento. A direção do MPLA criou um Tribunal Militar Especial, também chamado de Comissão Revolucionária e que acabou popularmente conhecido como Comissão das Lágrimas. Sua atuação tinha por objetivo extrair depoimentos e confissões, principalmente de intelectuais rotulados como Nitistas. Usando de métodos violentos, essa Comissão interrogava, torturava e matava, antecipando muitas vezes o trabalho dos militares a serviço de Agostinho Neto. Após aproximadamente dois anos de atuação, a referida comissão sofre uma espécie de apagamento histórico, sendo que a quantidade de mortos é de aproximadamente 30.000.

com a exploração colonial e suas consequências pós-independência. Nesse sentido, o autor parece mostrar-se cauteloso com a dimensão do discurso, servindo-se da estratégia de assumi-lo como uma discursividade imprecisa, que nem mesmo o próprio narrador consegue definir: “digam-me qual de nós fala agora, [...] os três ao mesmo tempo ou ninguém, [...] por favor, esclareçam-me qual de nós fala agora, [...]” (ANTUNES, 2011, p. 197).

A aparente confusão mental de Cristina parece resultar tanto da impossibilidade de narrar o horror quanto da inviabilidade de uma história única: “enquanto as bocas das folhas, cada qual a sua história” (ANTUNES, 2011, p. 223). Num país dividido, destruído pelos diversos conflitos, o protagonismo parece ser mesmo o da violência, evidenciando a dificuldade de um sujeito coletivo que trouxesse, de fato, um testemunho. Contudo, mesmo nos momentos em que se calam as vozes que atormentam e alimentam o relato de Cristina, o testemunhal vem dolorosamente à tona contra o silêncio do mundo. Dessa forma, o tema de *Comissão das lágrimas* (2011) liga-se ao contexto das literaturas de testemunho, relacionadas, em sua origem, ao *Shoah*, o holocausto judeu, e também ao extermínio dos povos ameríndios. Nessas literaturas encontramos-nos diante do paroxismo composto pela impossibilidade de narrar o sofrimento e a necessidade extrema de denunciá-lo, ecoando, no romance em questão, na paradoxal construção: “no interior da mudez estrondos e vozes” (ANTUNES, 2011, p. 152). Uma personagem declara: “– Se contasse o que já vi, não acreditava em mim” (ANTUNES, 2011, p. 170), enquanto em páginas anteriores encontramos: “[...] nós, os pretos, nascemos para o esquecimento” (ANTUNES, 2011, p. 152). E é esse o destino das personagens de *Comissão das lágrimas* (2011), enviadas para Lisboa visando ao apagamento ou encobrimento do que foi e fez essa comissão. Nesse sentido, há muito o que ser revisto, num movimento de inspiração benjaminiana, a contrapelo sobre a história. Lobo Antunes parece querer abrir portas apressadamente fechadas. Algo que, inclusive, uma personagem declara: “e o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta” (ANTUNES, 2011, p. 52). As cenas trágicas, o horror que habita as páginas do romance, relacionam-se diretamente, ainda que pelas linhas da ficção, à atuação dos “intelectuais” torturadores de Agostinho Neto, mas remontam também a todo o período de exploração colonial e à guerra que lhe pôs fim. Como diz a personagem Cristina: “era coisa, tanto ácido de vingança a consumirmos, tanto azedume formado durante séculos e que nenhum perdão dissolvia” (ANTUNES, 2011, p. 175). Em uma linha extensível, portanto, desde romances que focalizam mais detidamente os acontecimentos em África, como o que vemos também em *O esplendor de Portugal*, lançado em 1997, encontram-se, na obra de que ora nos ocupamos, aquilo que Maria Alzira Seixo (2002, p. 325) definiu como “muito mais do que uma crítica implacável da colonização, [...] uma redistribuição de responsabilidades na exacta medida em que o hibridismo é convocado de modo romanesco”. O hibridismo, encetado com o complexo e longo processo de

colonização, atravessa os horrores da guerra e avança sobre a história mais recente da ex-colônia, abandonada a seu desassistido processo de independência. Como se insinua em enunciados como: “[...] no interior da miséria, aí está o que digo, o silêncio” (ANTUNES, 2011, p. 122).

Portanto, o que encontramos no romance é uma escrita que parece assumir a impossibilidade de dizer pelo outro, ao mesmo tempo em que o narrador, num registro metaficcional, insinua ter consciência do gênero textual que participa, em declarações como: “E se fosse tudo mentira [?] [...]” (ANTUNES, 2011, p. 201); “decidi que este livro vai acabar dentro em pouco” (ANTUNES, 2011, p. 251), ou ainda quando o pai, referindo-se à Cristina, declara: “e esta com quarenta e picos anos a escrever a nossa história na Clínica, convencida que era nós ou a imitar-nos somente” (ANTUNES, 2011, p. 161).

Outro aspecto que se insinua no texto é a imagem genettiana do palimpsesto², enquanto ato de reescrita que envolve revelações e ocultamentos, como na pergunta: “que nome, sob o Cristina, é o meu, senhor Figueiredo [?]” (ANTUNES, 2011, p. 184). Algo que também se faz presente na resposta imaginada por Cristina ao comentário que seu psiquiatra, um dos símbolos do poder médico, masculino e colonizador, faz sobre ela: “– Se ela ao menos conversasse conosco”, ao que a personagem mentalmente responde:

[...] e conversar de quê, senhor doutor, conte-me, a minha cabeça conhece as frases, a minha garganta não, ensinem-me o que dizer para sair ao mesmo tempo de África e de Lisboa e eu escrevo, letra a letra, por cima das vossas, enquanto a erva dos enforcados continua gemendo [...]. (ANTUNES, 2011, p. 176).

Como escrever, portanto, por sobre essas linhas da história, de maneira a se atingir um lugar fora da relação metrópole/colônia e suas consequências? Como um escritor português, branco, vivendo em seu país, pode escrever um romance de cariz testemunhal sobre sujeitos que só poderiam ser pensados, a princípio, como o “outro”, em um espaço totalmente diverso? É possível lidar com a memória traumática desse outro e ainda mostrar-se atento ao conceito extremamente atual e atuante de “lugar de fala”³?

² “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2005, p. 5).

³ Pensemos na dimensão do *Outro*, com base nas palavras de Djamilá Ribeiro (2017, p. 78): “Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do Outro, serão narrativas

É no esforço de responder a essas questões em relação ao romance que ora trazemos a articulação daquilo que chamamos acima de uma discursividade imprecisa, com uma forte incidência de imagens e metáforas, tão próprias ao autor. Na obra de Lobo Antunes, e nomeadamente neste romance, as imagens, quase sempre construídas em um registro lírico, ainda que chocante ou abjeto, cumprem o papel de sínteses ou de índices, cabendo ao leitor assumir sua participação na construção de sentido, por mais impactante que possa ser o resultado desse processo. Assim, a proposta deste estudo consiste em uma leitura à luz da noção de hiperimagem⁴, conforme a conceituação de Seligmann-Silva (2012), apoiando-se também em um estudo de Susan Sontag (2003) sobre imagens da guerra.

Quando falamos de imagens na literatura, trata-se, obviamente, de imagens verbais, construídas por meio de narrativa e simbolização. O que não significa que estudos sobre a imagem fora desse limite não possam ser convocados por sua contribuição elucidativa, especialmente quando o objeto de análise literária sofre reconhecida influência das novas linguagens e tecnologias. De acordo com Susan Sontag (2003, p. 55): “Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente” (SONTAG, 2003, p. 55). No caso de António Lobo Antunes, citemos suas palavras:

[...] ainda tivemos uma formação lógico-discursiva [...] depois passámos a uma informação visual que deu origem a um pensamento muito mais sincrético. [...]. A geração anterior à nossa foi marcada pela leitura de outros escritores. A nossa tem outro tipo de influência. (LETRIA, 2008, p. 35)

Para o que nos interessa na presente leitura, cabe destacar como as imagens verbais com que Lobo Antunes constrói sua narrativa subvertem as formas do romance tradicional e abrem espaço para um questionamento da própria historiografia oficial. Novamente referindo-se à totalidade de sua obra romanesca, tal subversão esteve sempre ligada à dimensão traumática, tão contundente já nos primeiros romances, em que a experiência de médico combatente na guerra em Angola representa, segundo relatos do autor, uma espécie de evento traumático primordial.

Nos estudos do trauma, Seligmann-Silva (2012, p. 69) lembra que Freud “em diversas ocasiões, compara nossa psique ao dispositivo fotográfico” e que também

que visam trazer conflitos necessários para a mudança. O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os Outros, enquanto esses Outros permanecem silenciados”.

⁴ “Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional”. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66).

Walter Benjamin se aproxima de Freud ao referir-se aos processos mnemônicos, especialmente os involuntários, como feitos pela “placa fotográfica da recordação” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 77).

Em uma narrativa apoiada em memórias involuntárias, associadas aqui aos traumas narrados por qualquer uma das três personagens, torna-se descabido um dizer monológico sobre os acontecimentos. Dialogando novamente com Benjamin, afirma Seligmann-Silva (2012, p. 77):

Ao invés da busca da representação (mimética) do passado “tal como ele foi”, como as posturas tradicionais historicistas e positivistas (em uma palavra: representacionistas) da história o postulavam, Benjamin quer articular o passado historicamente apropriando-se de “uma reminiscência” [...]. Essa história construída com base na memória involuntária despreza e liquida o “momento épico da exposição da história”, ou seja, a sua representação ordenada monologicamente.

Nem monológica, nem unívoca, assumidamente fragmentária: “trago notícias incompletas, não verdades inteiras” (ANTUNES, 2011, p. 204). Assim se desenvolve a narração de Cristina, do pai ou da mãe – relação familiar tão falha que chegam a parecer desconhecidos uns aos outros –, permanecendo sempre em aberto se tudo não se trata somente de um delírio: “por que me deste esta filha a contar nossa história acumulando falsidades e erros [?]” (ANTUNES, 2011, p. 165). O nível de opacidade dos relatos, no entanto, oriundos de uma memória traumática, não impede o chamado do passado: “em África tudo sobe à procura de nós, sou seu trisavô, a tua prima do Quanza, o cunhado da tua tia, faleci uma semana antes de tu nasceres” (ANTUNES, 2011, p. 223). As imagens invadem a memória de Cristina, e o horror é narrado com notas de lirismo mítico:

[...] e não estou triste, palavra, nunca estive triste, sou preta e ainda que me tratem mal, com insultos, ameaças, fome, o galho onde o português da polícia política pendurava os que não gastavam da cantina da fazenda para ficarem a dever ao dono, e trabalhavam sem paga, [...] os soldados do meu pai não esqueceram a força, [...] os corpos tanto tempo para a direita e para a esquerda, desarticulados, tensos, diz-se que urinam e onde a urina tomba nascem ervas que gemem, escutei-as, muitas noites, debaixo da janela, a queixarem-se, acordada pelos seus lamentos porque tudo se me dirige em África [...]. (ANTUNES, 2011, p. 174-175).

Cristina conta ainda que, abrindo as cortinas, procurava dançar com as pernas dos enforcados que balançavam, pendurados nas árvores. Essas imagens verbais, reiteradamente mencionadas ou não no romance, são como as fórmulas patéticas

que Seligmann-Silva refere às hiperimagens. “fórmulas patéticas [...] um resto de memória enterrado que, devido à sua intensidade e força expressiva, volta a se manifestar.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67-68).

Obviamente, não seria possível, para os limites deste artigo, a apresentação de todas as imagens verbais que justificam nossa leitura. As imagens citadas são exemplos de uma estratégia narrativa que as emprega de modo muito eficiente, a fim de atender uma discursividade específica capaz de lidar com as demandas anteriormente referidas de uma escrita testemunhal, em tensão com um olhar exógeno, mas em sintonia com a necessidade de uma revisão histórica que dê espaço a vozes silenciadas, como podemos ler nas linhas do romance: “[...] e as vozes da minha filha ralhando umas com as outras, como dizer isto e tenho de dizer isto” (ANTUNES, 2011, p. 243), que ecoam com cariz de urgência.

O que se procura evidenciar neste artigo é o quanto as imagens descritas podem ser associadas a fotografias⁵ ou a pequenas cenas filmadas e, como dissemos, ao seu poder de sintetizar ou indiciar situações de violência física ou simbólica. Antônio Lobo Antunes parece estar de acordo com a assertiva de Susan Sontag (2003, p. 76): “narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem.”. Assim, como exemplo de índice⁶, citemos a cena descrita várias vezes no romance, pelo pai de Cristina, como um trauma de infância: “a mãe, de joelhos na cozinha do chefe de posto, aberta para os girassóis, e a esposa do chefe do posto [...] – Pede desculpa ladra” (ANTUNES, 2011, p. 33). Imagem capaz de indiciar a violência transgeracional que recai sobre os narradores. Citemos também a imagem da mãe de Cristina, que possuía dois nomes, Alice e Simone, dançarina de clubes noturnos e concubina do senhor Figueiredo, “de plumas e lantejoulas [...] a sorrir de tornozelos no ar” (ANTUNES, 2011, p. 23), bem como a imagem do pai, em criança, levado pelos missionários para se tornar padre, insinuando sua homossexualidade castrada: “o da cama ao lado espiando-lhe as vergonhas no pijama – Mostra” (ANTUNES, 2011, p. 32). Por meio da escrita, da linguagem narrativa, vamos ao encontro de uma das noções trazidas por Susan Sontag (2003, p. 10) sobre as fotos de guerra: “nem sempre é possível decifrar o objeto focalizado”, daí a sua relação com índices, pistas e insinuações várias que percorrem toda a obra.

São, portanto, inúmeros os usos dos índices no romance, mas são as imagens síntese do horror e da violência que exibem o arrojado jogo metafórico que autoriza

⁵ Segundo Susan Sontag (2003, p. 23), “a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada [...] A foto é como uma citação, ou uma máxima, ou um provérbio.”

⁶ De acordo com Donaldo Schüler (2000, p. 54): “Os índices remetem ao caráter das personagens, à atmosfera, dizem respeito ao significado, em contraste com as funções, que se restringem ao desenrolar dos significados. [...] pela visualidade, os índices lembram recursos da narrativa cinematográfica”. Neste artigo entendemos essa “visualidade” como algo compartilhado entre os recursos imagéticos do cinema e da fotografia, auxiliares aqui para a discussão sobre o uso de imagens na literatura.

a leitura da obra pelo viés proposto. As cenas de guerra, atentados e extermínios são uma constante na obra do autor, “e as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas uma ‘modalidade de retórica’” (SONTAG, 2003, p.11).

Pela conturbada memória de Cristina, o autor apresenta uma história obscura como a da comissão das lágrimas através de uma narrativa nitidamente inspirada em fotos e cenas de filmes, que são, em seus primórdios, conjuntos de fotos em sequência capazes de criar a ilusão de movimento. O escritor desenvolve sua escrita como um fotógrafo ou cineasta, e a qualidade poética de sua narrativa converge com a noção de que: “fotos tendem a transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real” (SONTAG, 2003, p. 66). Em um dos trechos mais impactantes do romance, após a retomada da Cadeia de São Paulo pelos militares de Agostinho Neto, temos as imagens da execução de uma jovem:

[...] rapariga que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e a língua e o nariz substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam [...]. (ANTUNES, 2011, p. 35)

Na retórica específica que as fotos de guerra constituem, a violência algumas vezes é explícita. Na descrição acima, construída como uma sequência de imagens, como fotos ou planos cinematográficos, constata-se, obviamente, a necessidade de escolhas. Na fotografia, no cinema, e também na narrativa literária que explora intensamente a qualidade testemunhal das imagens, há um anseio de trazer o seu objeto da forma mais realista possível. É importante lembrar, no entanto, que “a imagem fotográfica [...] é sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p, 42). Seja com o objetivo de intensificar, amenizar, focalizar ou usar uma linguagem poética, na retórica que se serve de imagens de guerra, como fotografias, é difícil negar sua mensagem: “olhem, dizem as fotos, é **assim**. É isso que a guerra **faz**. E mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. [...] A guerra **devasta**” (SONTAG, 2003, p. 13, grifo da autora).

Descrever o tempo todo, e em toda a sua intensidade, as situações de violência sem a mediação de metáforas e formulações eufemísticas demandaria o compartilhamento, entre autor e leitor, de um olhar indecente e talvez insuportável. Quando vemos a crueldade exercida sobre os corpos descrita de modo eufemístico, a poesia pode realizar o efeito contrário, uma vez que o lirismo pode se tornar mais comovente do que o “espetáculo” da violência objetivamente descrito. O escritor atua novamente como um fotógrafo e: “Os fotógrafos-testemunhas podem julgar

que é moralmente mais correto tornar o espetacular não-espetacular” (SONTAG, 2003, p. 68). A ironia de descrever, por exemplo, em várias situações, uma execução sumária como uma espécie de dança: “um tiro na garupa do furão, um tiro na cabeça e o animal, dançando também, a experimentar um passo sem lograr o passo” (ANTUNES, 2011, p. 243); ou pessoas incendiadas como “arbusto em lume” (ANTUNES, 2011, p. 114); ou ferimentos provocados por tiros como flores vermelhas: “e cada bala uma florinha vermelha a sacudir-lhe o corpo” (ANTUNES, 2011, p. 157), aciona recursos poéticos capazes de despertar no leitor a consciência de seu olhar exógeno para uma situação historicamente vivida, e a poesia das imagens reforça o sentido de absurdo. Citemos mais um exemplo:

[...] mal o eixo da terra mais lento, vieram dúzias de brancos com chicotes e pistolas e cipaios e cães, o primo da minha mãe a coxear primeiro e a cair depois e **milhares de rosas a arderem** no meio das cubatas, nunca imaginei tantas rosas, **as pessoas da aldeia rosas também**, pétalas vermelhas que se tornavam cinzentas e o que **as rosas gritam**, meu Deus, **cheias de braços e dentes**. (ANTUNES, 2011, p. 113, grifo nosso)

Após os exemplos supracitados, pode-se concluir que o uso das imagens no romance transita entre os extremos de um hiper-realismo e de um uso eufemístico das imagens, constituindo estas, em ambos os casos, em hiperimagens. Seja como “imagens gorgoneas”⁷, seja como “imagem dialética” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 76), essas imagens desestabilizam tanto protocolos tradicionais de leitura romanesca quanto os olhares apaziguados diante da história.

Considerações finais

Por fim, à guisa de conclusão, e de modo a nos implicarmos todos nesse desassossego, emergem questões como as que seguem: em que medida o romance e suas hiperimagens conseguem de fato tocar o leitor contemporâneo? Segundo Seligmann-Silva (2012, p. 75), “o mundo moderno seria o mundo dos choques e os seus habitantes estariam totalmente mobilizados para apará-los e, desse modo, impedir o esfacelamento do Eu”. Estaríamos, de fato, impedindo este esfacelamento? Uma vez que, “para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque” (SONTAG, 2003, p. 84), qual o alcance de um romance que tem por tema uma questão tão encoberta como a comissão das lágrimas em uma país tão periférico como Angola? Ainda citando Susan Sontag (2003, p. 61), “A África pós-colonial existe na consciência do público

⁷ “[...] petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estardlecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 66).

em geral no mundo rico [...] sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados”. Seríamos tocados ainda somente na dimensão espetacular da tragédia?

Os remédios ministrados pelo médico no tratamento de Cristina conseguem, ao menos momentaneamente, silenciar as vozes em sua cabeça: “quando tomo os remédios as vozes desaparecem, substituídas por uma angústia em que flutuam episódios que ao julgar apanhá-los se escapam” (ANTUNES, 2011, p. 225). Difícil não entender esta passagem como uma metáfora do silenciamento do colonizador sobre as angústias históricas do colonizado. Da mesma forma, é difícil afirmar um dizer monológico sobre esse tema na literatura antuniana, ficando evidente, no entanto, pela própria escolha em escrever sobre ele, um posicionamento do autor que escreve tanto sobre fracassos e traumas históricos. António Lobo Antunes parece querer nos desafiar. Cada imagem que nos choca em *Comissão das lágrimas* nos provoca a reconhecer: “Nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente esta realidade.” (SONTAG, 2003, p. 13). Uma escrita que apresenta, pelas linhas da ficção, o horror de um evento histórico mediante o uso abundante de imagens abre espaço para leitura a partir de diferentes lugares. António Lobo Antunes parece atentar para a ilusão do consenso que se insinua na ideia de um *nós*: “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (SONTAG, 2003, p. 12). As vozes prosseguem e seus ecos em nós, leitores, são os mais diversos. Como reagimos diante do romance? Como reagimos diante de fotos e vídeos de guerra?

Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente – senão imprópria. Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem – de maneiras que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esse sofrimento, [...] é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial. (SONTAG, 2003, p. 86)

Uma centelha inicial, é o que os romances de António Lobo Antunes podem representar diante da consciência histórica acerca da herança de todo o processo da colonização portuguesa em África, num verdadeiro clamor diante do silêncio do mundo e ao silenciamento daqueles direta ou indiretamente vitimados. Certamente, seus leitores de longa data são capazes de testemunhar o quanto esses temas, bem como o uso narrativo das imagens em seu poder de indiciar ou de sintetizar acontecimentos, estados emocionais e situações de violência física e simbólica, constituem características recorrentes em toda a sua obra romanesca.

FONSECA, C. H. *Comissão das lágrimas*, by António Lobo Antunes: voices and (hyper)images against “the silence of the world”. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 81-93, jan./jun. 2021

■ **ABSTRACT:** *In 2011, António Lobo Antunes released his 23rd novel: Comissão das lágrimas. In this work, the tense relationship between Portugal and its former colonies opens space for one of the bloodiest episodes in the history of Angola after its independence in 1974: the performance of a special military court that ended up popularly known by the name that gives the title to this novel. This article aims to demonstrate how, in this novel, images, like photographs and their understanding in the construction of trauma, also understood as hyper images, almost always built in a lyrical way, fulfill the role of syntheses or indexes of violence. The use of images meets contemporary demands, related to the discursive conditions of the other, historically silenced.*

■ **KEYWORDS:** *António Lobo Antunes. Image. Hyper image. Trauma. Violence.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Boa tarde às coisas aqui em baixo**. (edição *ne varietur*). 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo. **Comissão das lágrimas**. (edição *ne varietur*). 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. (edição *ne varietur*). 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. *In*: CAMMAERT, Felipe. (Org.) **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Lisboa: Texto Editores, 2011. p. 71-88.

ARNAUT, Ana Paula. **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes**: (in)variantes do feminino. Alfragide/Portugal: Texto Editores, 2012.

COTRIM, João Paulo. “Ainda não é isto que eu quero”. *In*: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**: Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 473-484.

Comissão das lágrimas, de *António Lobo Antunes*:
vozes e (hiper)imagens contra “o silêncio do mundo”.

GENETTE. Gérard. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônio Ramos Coutinho). Belo Horizonte: Edições Viva Voz - FALE/UFMG, 2005.

LETRIA, José Jorge. Um escritor é sempre a voz do que está nas pessoas. *In*: ARNAUT, Ana Paula. (Org.) **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**: Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 29-35.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROANI, Gerson. Luiz (org.), **O Romance Português Contemporâneo**: História, Memória e Identidade. Viçosa, MG: Arka Editora; Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom quixote, 2002.

SELIGMANN-SILVA. Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. *In*: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Imagem e memória**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 63-79.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



A LITERATURA DE VIAGEM COMO REFIGURAÇÃO NARRATIVA DOS REGISTROS DE VIAJANTES DO PERÍODO COLONIAL

Daniel VECCHIO*

- **RESUMO:** Há, em quase todos os autores que trabalham com os textos provenientes das viagens marítimas, a afinidade de se pensar num tipo de grupo que reúna os registros entre si a partir das etiquetas “livros de viagem”, “poesia das navegações”, “roteiros”, “narrativa de viagens”, “literatura náutica”, etc. Com toda essa diversidade de classificações, percebe-se que tem persistido a inexistência de uma proposta mais concisa que se comprometa em trabalhar, mais detalhadamente, os registros de viagem do período colonial, possibilitando, assim, um estudo mais denso acerca das convenções discursivas e ideológicas que compõem cada relato escrito. Para tanto, neste artigo, propomos uma tentativa de reorganizar conceitualmente os estudos desse campo histórico-literário, atentando-se principalmente aos preceitos refigurativos fornecidos pelos estudos narratológicos de Paul Ricoeur.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Registros de viagem. Tipologias. Refiguração narrativa.

A literatura de viagem em suas primeiras tentativas tipológicas

Grande parte dos registros de viagem, ainda hoje, desperta muito interesse pelo exotismo das regiões descritas, pelo imprevisto e risco das situações em que se encontraram os protagonistas dos muitos mares percorridos. A realização de um largo número de registros durante o século XVI se tornou efetivamente conhecido do público leitor apenas no século XIX, quando surgiram muitas das tentativas de sua organização tipológica, tendo em vista uma interpretação mais apropriada desses documentos.¹

* Bolsista FAPERJ. Pós-Doutorando em Letras Vernáculas pela Faculdade de Letras da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. São José dos Campos – SP – Brasil. 12246-030 – danielvecchioalves@hotmail.com.

¹ O século XIX se caracteriza por uma verdadeira explosão do fenômeno comemorativo das viagens coloniais pelo mundo e, em especial, nos países ocidentais. Nesse momento, o objetivo de

Desde então, os autores, editores e, mais tarde, os críticos agruparam diversos registros em função, por exemplo, do destino geográfico das viagens, conforme se dirigiam à Ásia, à África ou à América, ou em função dos protagonistas das viagens: missionários, mercadores, marinheiros, soldados, embaixadores. Outros se propuseram a reparti-los segundo descrições e localizações no tempo e no espaço. Outros ainda identificam esses textos pela nacionalidade dos viajantes ou por critérios temáticos e históricos, tais como os diários, a tragédia marítima, etc.

Com base nessas variáveis, a existência de um gênero literário ou de um conjunto de registros organizados num bloco reconhecido por literatura de viagem será investigada neste subtópico. Isso porque, em cada contexto, se verifica um uso diferente desses registros, logo há uma instabilidade do seu significado enquanto gênero narrativo. Portanto, a clara consciência de que a literatura de viagens adquire um estatuto de gênero literário consolida-se apenas no século XIX,

[...] momento em que emerge uma noção algo singular, até então inexistente: a de escritor-viajante, isto é, o escritor que se converte em viajante, transpondo para a escrita o resultado das suas «impressões» decorrentes das viagens que efectua, sendo o processo de escrita consubstancial ao *olhar*. (CABETE, 2010, p. 177-178).

Um estudo dessa natureza, atento às representações escritas desenvolvidas em descrições, histórias e demais registros, deverá clarificar, antes de tudo, os seus limites. Muitas das narrativas de viagem ainda são, convencionalmente, relacionadas dentro de um grupo único caracterizado pelo amplo tema da viagem. Há, de fato, em quase todos os autores que trabalham com os textos da história das viagens coloniais, a afinidade de se pensar num tipo de grupo que reúna essas obras entre si a partir das etiquetas “‘livros de viagem’, ‘poesia das navegações’, ‘roteiros’, ‘narrativa de viagens’, ‘literatura náutica’ etc.” (CRISTÓVÃO, 2010, p. 22).²

comemorar as “grandes navegações” seria o contínuo aperfeiçoamento dos indivíduos e da espécie humana, em sentido tanto nacional quanto universal, a se espelhar na astúcia dos navegantes e heróis do passado. Em Lisboa, por exemplo, depois dos festejos camonianos de 1880, sucederam-se outras comemorações, em sua maior parte organizados pela Sociedade de Geografia: a participação nacional nas festas do “descobrimento” colombo da América (1892), as celebrações henriquinas de 1894, entre outros festejos.

² Na literatura inglesa, por exemplo, pioneira na elaboração do conceito de “Literatura de Viagens” e na estruturação das suas primeiras e mais significativas coletâneas, a obra *The Concise Cambridge History of English Literature*, de George Sampson, da Universidade de Cambridge, apelida de *sea-literature* os textos das primeiras aventuras marítimas de Richard Eden (1521-1576) até as compilações de Hakluyt e Purchas, e de *Literature of Travel* os livros profissionais e de literatura geográfica, que comentam os registros: “*A literature of travel as distinguished from a literature of discovery began to grow*”. E quando se refere aos textos escritos de 1700 a 1900 e anos seguintes já os apelida, sem

Com toda essa diversidade de classificações, o que se percebe é que tem persistido a inexistência de uma proposta mais concisa que se comprometa a trabalhar, mais detalhadamente, os acervos de registros de viagem que sobreviveram até hoje, possibilitando, assim, um estudo mais denso e atento às convenções discursivas e ideológicas de cada fonte. Sendo assim, constata-se ainda uma presença confusa na utilização desses termos em muitas análises. A causa de tal confusão terminológica surge justamente daí, da abrangência temática à qual acabam constituindo seus conceitos. Nesse sentido, o que mais ocorre é que os textos daquela época são assimilados numa ampla escala histórica sob o significado do tema “viagem”. Sua significação parece prevalecer em termos de experiência, tanto na esfera externa (deslocação física) quanto na esfera interna de um indivíduo (considerando a formação de seu conhecimento teórico e prático adquirido durante seus deslocamentos, ativando um processo similar a *bildung* dos românticos).

Por conseguinte, a viagem pode fundamentar-se amplamente como uma condição de vida do homem, cuja representação literária se manifesta sob um caráter histórico e biográfico, em que o narrador descreve as iniciações de um dado personagem no mundo, embebido, normalmente, por um caráter pedagógico e moral, características essas que podem ser identificadas em obras produzidas desde a Antiguidade³. Sem dúvida nenhuma, essa viagem iniciatória é uma fonte muito especial para podermos pensar numa literatura de viagens, principalmente por seu caráter itinerante e pedagógico. No entanto, tal conjunto não se reduz ao tema da viagem nem detém seu monopólio.

Por isso, cabe perguntarmos: não seria forçoso agrupar um número de obras que possuem um número enorme de características num único conjunto? Levantamos essa pergunta devido ao fato de que, apesar de necessário, esse debate é bastante longo e difícil de construir. Uma das causas de sua dificuldade deve-se a uma fundamentação teórica pouco cautelosa e, conseqüentemente, aos amplos agrupamentos sugeridos até hoje. Todavia, sua especificação tipológica ainda se faz importante por diversos motivos, tanto que tentativas não cessaram ao longo de todo o século XX, quando surgiram novas abordagens sobre os mais diferentes aspectos narrativos contidos nos registros de viagem:

hesitações, de “literature of travel”” (UNIVERSITY PRESS *apud* CRISTÓVÃO, 2010, p. 23-24).

³ Na curiosa leitura de Hegel, *Caráter Geral da Poesia*, o verso épico, por exemplo, nasceu do prazer de ouvir o relato de uma ação estranha de uma personagem, que se desenrola na forma de uma totalidade objetiva, completa, ante a consciência do ouvinte. Ver, também, “Romance de Viagens”, em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003, p. 205-206): “No romance de viagens a personagem é um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais nem se encontra por si mesmo no centro da atenção. Seu movimento no espaço são as viagens e, em partes, as aventuras que permitem ao viajante e artista desenvolver e mostrar a diversidade espacial e socioestática do mundo. Esse tipo de colocação da personagem e de construção do romance caracteriza o naturalismo antigo (Petrônio, Apuleio, Encólpio, Lúcio)”.

Relembremos, a este propósito, que Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, no *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (1972), observaram duas formas de abordagem completamente diferentes da problemática dos gêneros: uma abordagem indutiva, que propõe uma classificação genológica baseada na observação de um determinado período, e uma abordagem dedutiva, baseada numa teoria do discurso literário que faz a descrição do sistema dos gêneros numa dada época. A diferença de métodos e de concepções destas duas abordagens levam Ducrot e Todorov a interrogarem-se sobre o objecto que elas visam, salientando que na abordagem indutiva seria preferível falar de «gênero», ao passo que na abordagem dedutiva seria mais correcto falar de «tipo». Esta questão encontra-se, por sua vez, intimamente ligada com a historicidade. O tipo e o gênero possuem «différents degrés d'inscription dans le temps», mais fraco no que diz respeito ao tipo e mais forte no caso do gênero. Para os autores, questões de ordem temática ou de sensibilidade de época pertenceriam mais ao domínio dos gêneros literários, enquanto questões de ordem puramente narratológica se encontrariam mais ligadas à tipologia. (CABETE, 2010, p. 188)

Antes da publicação desse verbete do citado dicionário francês, no entanto, Jaime Cortesão já havia se preocupado com o nível temporal e literário dos registros de viagem, utilizando as designações “literatura de viagens” e “narrativas de viagem” para identificá-los (CORTESÃO, 1940). Desse vasto conjunto considerado como gênero literário, Cortesão exclui as “cartas”, os “diários” e os “livros de bordo”, porque, embora sejam quase sempre de grande interesse histórico, “não pertencem à história literária” (CORTESÃO, 1940, p. 34).

O mesmo autor estabelece, conseqüentemente, uma distinção fundamental entre as obras de fulgor literário e as restantes. Afirmava o autor, em 1943, a propósito de Pero Vaz de Caminha: “[...] sempre que o funcionário régio coincidia com o homem de curiosidade científica, suas obras pertencem à literatura de viagens” (CORTESÃO, 1940, p. 43). Em *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina. As ideias. Os sentimentos. As formas de arte (Séc. XV e XVI)*, Hernâni Cidade, por sua vez, utiliza as expressões “livros de viagens e itinerários”, “poesia das navegações” ou “literatura de viagens”, reforçando a ambigüidade de classificação ao afirmar que n’*Os Lusíadas* existem “valores estéticos que para a literatura derivam da expansão ultramarina” (CABETE, 2010, p. 181-182).

Joaquim Barradas de Carvalho, no volume *O Renascimento Português: em busca de sua especificidade* (1980), adota uma posição mais detalhada, restringindo o que ele chama de “literatura de viagens” a um pequeno conjunto de textos nacionais de caráter marcadamente histórico-marítimo. De acordo com Barradas de Carvalho, se nos atentarmos às obras da literatura de viagens da época das navegações, “verificamos ser [...] possível distinguir [...], entre meados do século XV e os primeiros anos do século XVI [...] – quatro ou mesmo cinco gêneros

suficientemente definidos, a saber: crônicas, descrições de terras, diários de bordo, roteiros e guias náuticos” (CARVALHO, 1980, p. 18-19).

Nessa proposta tipológica, Barradas de Carvalho insiste numa tipologia que radica na distinção que faz entre “literatura de viagens” e a “literatura científica e técnica”, considerando que a primeira engloba gêneros muito heterogêneos, tais como as primeiras crônicas, descrições de países, jornais de bordo, roteiros e guias náuticos, frutos da expansão e das primeiras navegações, enquanto a segunda envolve os tratados científicos e técnicos dos matemáticos e botânicos do século XVI, como D. João de Castro, Pedro Nunes, Garcia de Orta, entre outros. Nesse momento da década de 1980, muitos investigadores como Barradas de Carvalho, João Rocha Pinto, Maria Virgínia e Miguel Metzeltin limitaram a literatura de viagens a uma curta lista de textos nacionais de acentuado caráter histórico e marítimo (crônicas, descrições de terras, diários de bordo, roteiros, etc.)⁴. A tipologia de Barradas, contudo, não foi suficiente para construir uma mínima tipologia da literatura de viagens, pois, para tal, limitou-se a considerar os conteúdos dos textos, deixando de analisá-los estilística e semanticamente, isto é, nos seus diferentes níveis e profundidades histórico-discursivas.

Nessa linha de distinção entre o que é da literatura e o que é da técnica da viagem, o historiador João Rocha Pinto distingue fundamentalmente as fontes narrativas (que englobam as crônicas, descrições de cercos, descrições de naufrágios, relações de viagens, cartas, memórias, testemunhos, diários, coleções de viagem, livros de armadas e as descrições geográficas, socioeconômicas, etc.) das obras técnicas, constituindo tal categoria pelos livros de armação, os roteiros, os livros de marinharia e os guias náuticos (PINTO, 1989). A proposta de João Rocha Pinto apresenta, por isso, algumas limitações: o historiador reduz a literatura de viagens ao processo técnico das navegações coloniais, aspecto que foi muito encontrado nas abordagens de vários outros estudiosos do tema, o que desconsidera todo um arcabouço subjetivo dos registros.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, por sua vez, em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, debruçam-se também sobre o tema da viagem e seus registros. Para esses autores, a viagem é uma prática cultural que está inserida em três formas de movimento que se sucedem historicamente: a peregrinação, a viagem e o turismo. Segundo esses autores, a prática de viagem religiosa, colonial e turística permite, gradativamente, o desdobramento do caráter peculiarmente individual do viajante perante o mundo que tenta observar e compreender. Esse movimento:

⁴ João Rocha Pinto. *A viagem, memória e espaço*. Lisboa: Sá da Costa, 1989; Maria Virgínia e Miguel Metzeltin. *Obras Completas de D. João de Castro*. Vol. IV, Coimbra, 1981.

Opõe-se, cada vez mais, à peregrinação, pois, reivindica ou considera implícito o caráter individual de sua decisão e do seu ato. É evidente que sua prática corresponde na própria escolha do viajante, a certas modas culturais. [...], [trata-se ainda] do melhor meio de conhecer e interpretar o universo. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 36-37)

Nessa perspectiva sequencial, o peregrino, o navegador e o turista inserem-se numa tradicional prática coletiva que vai, aos poucos, individualizando-se, mesmo quando a realização dos seus percursos implica circuitos organizados, itinerários e guias pré-estabelecidos. Situando a viagem como prática iniciada no final da Idade Média e terminada na segunda metade do século XIX, Machado e Pageaux consideram que:

[...] a viagem corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 35)

Sendo assim, a narrativa de viagem foi sempre um ato de (re)apropriação que “afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o homem – neste caso, o registro do viajante –, em toda a sua dimensão humana, é o melhor meio de conhecer e interpretar o universo” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 35). Assumindo formas variadas, a viagem foi alvo de uma atenção muito particular por parte desses investigadores da literatura comparada e da literatura de viagem, cujos estudos exploram os princípios e as expectativas que geram e estruturam a imagem de outros mundos ou do próprio desconhecido.

No entanto, em Machado e Pageaux, é explícito o limite imposto à noção contemporânea da literatura de viagem pelo turismo, visto que essa característica não é suficiente para visualizar a continuidade de uma tradição historiográfica e literária sobre o tema, que, por sua vez, se intensifica e se aperfeiçoa desde o século XIX e que representa e refigura os registros de viagem de modo a reinterpretar e reescrever os episódios da história colonial. Além disso, o conceito de peregrinação apresenta limites grosseiros ao ser enquadrado como uma “prática cultural que [apenas] exprime a inutilidade terrena deste mundo e sobrepõe à vida terrestre um itinerário espiritual, uma procura, uma demanda (demanda mística e por isso é considerada uma viagem agregadora da tradição religiosa na qual está inserida)” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 36).

Porém, veremos, a partir das tipologias apresentadas no próximo tópico, que não se trata de distinguir, nos registros medievais nem mesmo nos registros modernos, o real do fabuloso e muito menos o real do irreal, visto que, em diversas

épocas, uma clivagem desse tipo é impossível, pois muitos elementos eram considerados como parte da realidade:

O viajante percorre lugares onde o outro mundo, o mundo encantado, existe com evidência suficiente para que se possa viver simultaneamente nos dois registros: ordinário e extraordinário. É preciso lembrar que mesmo Colombo vive nesse estado de espírito durante os primeiros meses da expedição de 1492. (KAPPLER, 1993, p. 108)

A literatura de viagem nos estudos culturais

Se a prática da viagem colonial é o momento concreto da abertura do olhar do viajante europeu sobre a novidade do mundo, a interpretação do registro da viagem constitui o momento da renovação desse olhar e a inequívoca afirmação do fascínio que o diferente sobre ele exerceu:

[...] ao retomar o fio dos acontecimentos e ao fixar em texto a imagem das coisas em acções vislumbradas, o viajante não só selecciona e acentua aquilo que mais demoradamente cativou o seu olhar, como abre portas ao leitor para reiniciar a mesma viagem e lançar, ele também, um olhar sobre esse mundo novo, agora desvelado na paisagem do texto. (ARAÚJO, 2003, p. 43)

Sendo assim, o ato apropriativo e individual do viajante que registrou novos povos e novas terras durante o período colonial não demarcaria somente o ato configurativo do seu registro, mas também o refigurativo, e essa refiguração sugere novos componentes para a compreensão e a representação da função social e cultural de cada registro produzido nesse contexto.

Nessa perspectiva, se a viagem tem o potencial comparativo entre o ser e o mundo, é preciso salientar que essa comparação não se reduz ao nível da configuração, pois se estende, também, aos atos pré-figurativos e refigurativos dos registros, em que se compreendem analogicamente as imagens culturais, que, através de textos historiográficos e literários, são refigurados. Nesse último ponto, salientamos a síntese tipológica proposta mais recentemente por Wladimir Krysinski (1997) acerca de textos ficcionais que dialogam com os registros de viagem, tendo por critério a relação significativa que se estabelece entre o narrador-viajante e o referente registrado.

Na esteira de Greimas, Courtés e Krysinski, as narrativas de viagem são consideradas, sobretudo, como objetos semióticos, distinguindo fundamentalmente três categorias: as narrativas que o autor designa por “*tópico-archétypal*”, que no seu entender constitui o modelo tipológico das narrativas de viagem organizadas

em torno de um herói; as narrativas que nos apresentam o espetáculo da alteridade, em que “o outro se institui como objecto de observação; e as narrativas modernas e pós-modernas, em que as primeiras problematizam a questão do *outro*, enquanto as últimas se encarregam de o anular” (CABETE, 2010, p. 190-191).

No esquema proposto de Krysinski, portanto, a alteridade é vista como elemento chave para se entender o núcleo desse tipo de registro, porém ela é colocada apenas passivamente por não ser considerada de forma ativa no processo de (res)significação das narrativas de viagem pelo seu público leitor e crítico, reduzindo-se a diagnosticar a alteridade nas imagens configurativas e lexicais dos registros de viagem. O que, por ora, podemos concluir é que, diante do resultado de inúmeras análises desses registros, suas tipologias geralmente não se assentam num critério bem definido, deixando de esclarecer o que consiste operacionalmente a literatura de viagem em seu plano lexical e simultaneamente semântico.

Por isso, é necessário ressaltar aqui que essa expressão (literatura de viagem) será conceituada, antes de tudo, a partir das potencialidades hermenêuticas e fenomenológicas de apreender refigurativamente o mundo a partir dos registros dos viajantes, partindo sempre das características envoltas num determinado contexto histórico e político, condições prefigurativas que podem esclarecer novos significados aos registros da expansão marítima. Diante dessas especificidades a serem consideradas, cabe agirmos de forma precavida e não nos precipitarmos em interpretar tudo dentro do tema “viagem” apenas.

Se com o turismo, por exemplo, todos podem ir a qualquer lugar do globo, muito bem; mas mataram-nos o tempo da viagem, e com ele a expectativa e a narração com o encorajamento de contar o que outros não podiam entender ou observar acerca dos mundos distantes e desconhecidos. Com tais alterações, fecha-se o ciclo de registros de viagem em que prevalecem os guias turísticos e outros meios de comunicação, porém abre-se, por outro lado, todo um campo da literatura de viagem que deu início a uma fase refigurativa dos registros, sendo as viagens históricas reescritas em narrativas historiográficas e ficcionais, preferencialmente.

É o que parece compreender Fernando Cristóvão, que, em sua obra intitulada *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens* (1999), tenta teorizar a literatura de viagem como um “subgênero composto, em que a Literatura, a História e a Antropologia, em especial, se dão as mãos para narrar acontecimentos diversos relativos a viagens” (CRISTÓVÃO, 2010, p. 9). Para Cristóvão, a literatura de viagem como subgênero, em qualquer das suas etapas, apresenta “marcas” linguísticas, literárias e históricas próprias, temas recorrentes, sem ter exclusividade em nenhuma dessas propriedades: “Desta forma, o subgênero adquire um rosto, quase se diria um estatuto ontológico próprio, sem prejuízo de evoluir no tempo e na cultura” (CRISTÓVÃO, 2010, p. 10).

Fernando Cristóvão tenta partir de uma teoria mais global e um critério temático mais amplo, e não simplesmente geográfico, nacional ou cronológico, não

deixando de salientar seus aspectos científicos e literários. Cristóvão reconhece que, quando o tema da viagem se abre também ao domínio literário, não só se permite a um mais amplo conhecimento da referência, como também à literariedade, pois “a utensilagem literária de análise (figuras de retórica, análise de estruturas, efeitos de sentido e de estilo, metaforismo, uso da linguagem, estética da recepção) proporciona um acréscimo de saber” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 37-38). Nessa esteira, Cristóvão reforça seu argumento com a seguinte observação: “Tão natural é a ligação do maravilhoso com a viagem que lhe dá acesso, que também a viagem real dificilmente escapa a ser descrita em termos de ficção” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 50-51).

Na perspectiva de Cristóvão, não se trata somente da viagem

[...] enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, mas também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais [...]. (CRISTÓVÃO, 2002, p. 35)

Em função da suposta existência de uma literatura de viagem, portanto, Cristóvão esboça uma tipologia de caráter temático, propondo dividi-la em cinco partes principais: “viagens de peregrinação, de comércio, de expansão (estas seriadas por expansão política e religiosa), de viagens de erudição (expansão científica), de viagens imaginárias” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 37-38).

O problema aqui é que Cristóvão propõe outra tipologia sem adentrar na metodologia para apreender as espécies textuais temáticas que reconhece. Se com o critério temático ele consegue extrapolar a divisão estanque entre história e ficção, real e imaginário, indutivo e dedutivo (como sugeriu Todorov), por outro lado, permanecem as superficialidades textuais e contextuais de cada registro para melhor apreender suas especificidades, contiguidades e congruências. Tais limites fazem com que sua proposta tipológica seja excessivamente global, cuja amplitude se distancia das especificidades hermenêuticas e fenomenológicas implicadas em cada registro. Essa falta de especificidade histórica e narrativa, que até mesmo Barradas apelara, anteriormente, sem se desatrelar dos moldes tipológicos tradicionais, aponta convergências sem dar conta das divergências que os registros exprimem, aproximando todos os tipos de registro de viagem ao conjunto denominado “literatura de viagem”, em que mais uma vez o termo “literatura” falha por sua generalização.

Outra limitação encontrada na proposta tipológica de Fernando Cristóvão foi o que ele chamou de “viagem na literatura”, expressão que traz novamente o termo literário em sua superficialidade. Com essa expressão, o autor designa todo texto anterior às navegações coloniais que trazem em seu núcleo o tema da viagem ou

do deslocamento. Estamos, na verdade, perante uma questão altamente complexa, uma vez que os antigos registros de viagem “apresentam uma resistência invulgar a qualquer tentativa cabal de classificação, em virtude da sua natureza compósita e variedade discursiva, tornando-se difícil ou mesmo impossível, traçar suas respectivas fronteiras” (CABETE, 2010, p. 126) historiográficas e ficcionais.⁵

Logo, a tão especulada “literatura de viagens” deve caracterizar-se, fundamentalmente, por intermediários, sobretudo por um

[...] forte hibridismo discursivo, assumindo modalidades semânticas e genológicas muito variadas, desde as relações, roteiros, cartas, itinerários e guias náuticos, sendo o elemento unificador o facto destes múltiplos modos discursivos parecerem existir em função e como resultado [narrativo] da própria viagem. (CABETE, 2010, p. 127)

Nessa instância valorativa da literatura em todas as suas nuances hermenêuticas, percebemos que, ao contrário do tempo veloz da viagem de turismo no tempo contemporâneo, como foi salientado por Machado e Cristóvão, temos, no período recente, o surgimento de um ritmo da literatura de viagem mais crítico, narrativamente cadenciando e variável, tendo em vista as obras literárias que efetivam uma representação ficcional mais heurística sobre o tema, aproximando indivíduos, espaços e temporalidades relacionadas ao momento prefigurativo, configurativo e refigurativo dos registros de viagem.

Por uma refiguração narrativa dos registros de viagem

Para adentrarmos nesses processos representacionais e miméticos contidos nos registros das viagens, optamos por nos amparar metodologicamente no pensamento de Paul Ricoeur (2010), que nos auxilia a explorar a senda hermenêutica dessa documentação, de modo a não usurpar ou superinterpretar o acontecimento (o fenômeno) em análise, levando em consideração os níveis miméticos da composição narrativa de uma ação, em que “sua refiguração se mostra como produto da

⁵ Para Cristóvão, que reconhece os aspectos literários desse conjunto, tornou-se comum a literatura de viagem ser identificada com a expansão marítima partindo do século XV, data esta que, para ele, continua a ser “perfeitamente aceitável, não só por ter atingido a plenitude da expressão deste tipo de texto, intimamente ligado à mentalidade aberta do Renascimento e da Idade Moderna, mas, também, por entrarem na corrente cultural inaugurada pela descoberta da imprensa.” (CRISTÓVÃO, 2010, p. 24-25), que contribuiu significativamente para proliferar a escrita e o público desses textos. De fato, é preciso considerar a atenção de Cristóvão ao apoio fundamental da imprensa e a consequente produção sistemática desses registros, que causaram uma verdadeira transformação na transmissão das informações sobre os mundos distantes e desconhecidos, originando um tipo de literatura que se afastava, paulatinamente, do discurso oficial e da primeva ideologia de estado, (re)elaborados ou (re)contados por autores não tão comprometidos com tais ideologias.

intersecção do mundo posto em intriga pelo historiador com o mundo prático onde se cruzam as circunstâncias de quem faz com o que sofre a história” (LEAL, 2002, p. 162).

Nesse processo mimético, observamos que a ação humana comporta características configurativas e refigurativas, constituindo, assim, um processo de ressignificação do ser e do mundo, o que faz do discurso um acontecimento específico da linguagem a ser considerado e analisado na cadeia do evento da compreensão: “A ação humana pode ser sobressignificada, porque já é pré-significada por todas as modalidades de sua articulação simbólica. É nesse sentido que o problema da referência é mais simbólica” (RICOEUR, 2010, v.1, p. 139):

O problema passará a ser então o de mostrar como a refiguração do tempo pela história e pela ficção se concretiza por meio dos empréstimos que cada modo narrativo toma do outro. Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se dá incorporando à sua perspectiva os recursos de ficcionalização que remetem ao imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de historicização que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. Dessas trocas íntimas entre historicização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano que nada mais é que o tempo narrado. (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 173)

Nesse sentido, das narrativas e suas ligações metafóricas emanariam uma sensibilização maior no tratamento do tempo humano. Enquanto “a narrativa de ficção descerra o tempo, alarga o arco de variações imaginativas; a narrativa histórica contribui para recerrar o tempo, unificando-o e homogeneizando-o” (DOSSE, 2017, p. 138). A poética da narrativa sugere-se, assim, como uma forma de ultrapassar as aporias da apreensão filosófica do tempo, propondo explorar a questão da refiguração sobre a referência, pois a questão é redefinir a noção mesma de realidade a partir de conectores próprios a um “terceiro-tempo histórico” (RICOEUR, 2010).

Logo, para Paul Ricoeur, a narrativa é a resposta à dicotomia entre as perspectivas cosmológica e existencial do tempo (o que direcionamos aqui ao viajante) que o filósofo organiza e reconhece em duas narrativas principais, a história e a ficção:

A história, na medida em que constitui uma temporalidade mista, entre o tempo cosmológico e o fenomenológico, e as narrativas ficcionais, por facilitarem a abertura a variações imaginativas, exploram, na dimensão imaginária, as inúmeras propriedades qualitativas do tempo como hipóteses de possíveis

soluções para os enigmas da temporalidade. (AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 268)

Nesse momento, o leitor refigura, isto é, reorganiza a sua própria existência na inter-relação que estabelece metaforicamente com o relato configurado. Trata-se, por fim, “do ato de ler que acompanha a configuração da narração e atualiza a capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura” (AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 288). E essa atualização da história na leitura transforma o ato redescritivo e metafórico da leitura num verdadeiro processo de refiguração quando se torna correspondente direto e indireto das ações e suas configurações temporais.

Para Ricoeur, o que proporciona à metáfora um alcance referencial no ato refigurativo, ele mesmo veículo de uma pretensão ontológica, é a correspondência entre um ser e um ver, a que se resume o trabalho da metáfora no plano da linguagem. Aqui essa problemática tornou-se, efetivamente, a passagem da configuração do relato de viagem para uma refiguração do mundo real do leitor situado fora do relato. Cabe ressaltarmos que essa problemática ganha suas primeiras sistematizações na *Poética* de Aristóteles, que atribui ao *mythos* (à fábula ou à intriga) uma função mimética revisitadora do ponto de vista do mundo da ação ou da *práxis*. Nessa esteira, é possível afirmar que a narrativa circunscrita pela poética aristotélica

[...] não se fecha em si mesma, pois se refere à ação humana – a mimese –, que não é uma mera imitação, no sentido, de uma cópia, uma réplica, uma duplicação, mas uma reorganização num nível mais elevado de significância e de eficiência. A tese bem simples do poder de uma redescritão atribuído ao enunciado metafórico como tal fica enriquecida pela associação de várias mediações que garantem a transição entre configuração na narrativa e refiguração do mundo da *práxis*. Essas mediações são abordadas no volume I [de Tempo e narrativa] com o título da tripla mimese: prefiguração, configuração e refiguração. (RICOEUR, 2011, p. 33)

De acordo com tal perspectiva, a refiguração da intriga (ou seja, da *mimésis* da ação), que tem lugar no ato da leitura, deve ser entendida como um sinal que se dirige à criatividade do leitor (e do ficcionista que relê as fontes), fazendo desdobrar as suas possibilidades de compreensão: “Todo este processo mimético revela a imaginação criadora atuante sobre as ações e as percepções humanas, sendo o seu momento por excelência a refiguração, *mimesis* III, em que, finalmente, Ricoeur se rende, abertamente, à dinâmica da imaginação” sobre o vivido em sua sucessiva rearticulação simbólica (AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 288-289).

No processo de produção do conhecimento, em que as fontes, os materiais e os vestígios vão imprimindo as direções e os caminhos a serem percorridos pelo historiador, Ricoeur reconhece os elementos volitivos do autor e as diferenças

cognitivas do leitor, receptor do conhecimento histórico produzido, também sujeito de produção do conhecimento. Porém, ao contrário dos desconstrucionistas, Ricoeur incorpora positivamente essa perspectiva complexa em torno da produção e da interlocução da narrativa histórica, que refigura “as vozes do passado de acordo com a possibilidade de integrar dialeticamente aspectos que antes pareceram inconciliáveis: o tempo estrutural dos *Annales* e o tempo vivido do Historicismo apoiado na narrativa” (BARROS, 2010, p. 5).

Diante desse arcabouço teórico-metodológico apresentado, com base em Ricoeur (2010), propomos algo que vai além do que sugeriu Fernando Cristóvão (2002) para a sua tipologia da literatura de viagem, em que ainda se separa superficialmente a “viagem imaginária” dos registros históricos. Nesse artigo, contudo, recorreremos à expressão literatura de viagem para identificar mais especificamente uma recente fase refigurativa desses registros, tema em que há ainda muito por investigar. Por isso, propomos uma noção de literatura contemporânea de viagem com base no processo de refiguração ficcional dos registros coloniais. Para a apreciação de tal processo, é preciso que o olhar do crítico literário e do historiador se complementem diante do valor heurístico e interdisciplinar que possuem muitas das recentes narrativas literárias que se aproximam refigurativamente dos registros de viagem, evidenciando, assim, suas híbridas e monológicas significações.

Muitas obras literárias contemporâneas podem oferecer aos seus leitores diversos exemplos desse processo de refiguração. Pelo foco teórico de nossa abordagem, não tivemos espaço suficiente aqui para analisar alguns desses exemplos, porém é possível apontarmos uma senda de obras que nos possibilitam ver, na prática, como uma ficção pode dialogar mais rigorosamente com a documentação histórica das viagens coloniais, pontuando suas próprias interpretações verossímeis e inferenciais, de modo a revelar casos e elementos omissos ou subentendidos. Trata-se do caso das obras ficcionais que refiguram, por exemplo, muitos dos elementos documentais contidos nos diários de viagem de Cristóvão Colombo, como *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Los perros de paraíso* (1983), de Abel Posse; *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos; *El último crimen de Colón* (2001), de Marcelo Levinas, entre outras obras.⁶

⁶ Refigurar a história das navegações é um trabalho que diz respeito ao ofício do historiador e do ficcionista. Exige certos cuidados na interpretação dos fatos e uma pesquisa minuciosa sobre a história das técnicas de navegar e dos imaginários da tripulação. Assim, partimos da hipótese fundada na expectativa de uma observação atenta e comparativa de determinadas narrativas ficcionais, que transferem à ficção o questionamento da experiência histórica. O Colombo ficcional de *El último crimen de Colón*, por exemplo, romance escrito por Marcelo Levinas, demonstra-nos um personagem marcado por um raciocínio apurado e um conhecimento profundo das mais diversas áreas do conhecimento cultivadas em sua época, porém tal personagem também é acompanhado de profundas falhas morais e humanistas que o levam a cometer enganos e dissimulações perante sua tripulação, senda de possibilidades circunscritas em seus próprios diários de viagem. Para mais detalhes sobre o processo refigurativo contido nessa obra ficcional, acessar o tópico 7.4.2 da minha tese de doutorado

O processo de refiguração (a mimesis III para Ricoeur) dos registros de viagem aponta que o ficcionista, também indagador dos registros históricos, pode se compromissar em realizar uma espécie de releitura dos registros, de modo a dialogar com suas características ideológicas e narrativas. Se tal estratégia não promove aqui nenhuma teoria específica, pode nos servir, por outro lado, de meio para realçar, em certas obras literárias, a realização de um procedimento hermenêutico que favorece a configuração e a refiguração das mentalidades e das escritas em jogo nos registros de viagem. Em síntese, com esse processo de refiguração, evidenciamos a possibilidade de as obras ficcionais se compromissarem com uma interpretação mais rigorosa dos registros de viagem, fazendo surgir, assim, muitos detalhes históricos que ainda podem e devem emergir dos estudos sobre os contatos coloniais.

Considerações finais

O estudo sobre as fontes históricas da expansão marítima pode se tornar bastante denso, e o importante, acima de tudo, é que estabeleçamos uma análise hermenêutica das obras literárias apoiada no suporte documental e na interpretação semântica de seus registros, ultrapassando o limite categórico imposto a esses objetos de estudo, interpretando-os para além de sua estrutura lexical, da sua categoria de obra técnica, roteiro, guia náutico ou livro de marinharia, visto que todos os registros podem ser refigurados, apresentando a seus leitores do século XXI um modo antigo de pensar, agir e expressar que extrapolam os limites das linhas do relato.

Nessa fase contemporânea de apropriação literária dos registros, podem surgir representações ficcionais historicamente muito elaboradas, sendo possível identificar não somente ficções utópicas e construções opositivas e denunciativas das falsas imagens eurocêntricas, mas também obras que exploram documentalmente esses próprios limites perceptivos das descrições geográficas e etnocêntricas realizadas pelos viajantes. A partir do momento em que os registros são reapropriados por escritores contemporâneos críticos ao sistema colonial ou provenientes das ex-colônias, é possível percebermos essa tendência ficcional para a refiguração das fontes textuais, reorientando historicamente os significados das narrativas de viagem através da representação literária do outro e do desconhecido.⁷

Tais marcas históricas e críticas da viagem colonial são geralmente exploradas a partir das sucessivas ausências e reificações de seus próprios registros, traçando contiguamente os limites provocados pelas incontáveis justificativas de progresso e homogeneidade religiosa e cultural, próprias ao mundo moderno cristão, discursos

intitulada *Mimesis da viagem*: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/359257>.

⁷ A exemplo dos romances latino-americanos citados na página anterior.

que disseminam suas tendências autoritárias e normativas no interior das culturas contatadas no ultramar, tendo em vista os interesses nacionais e prerrogativas étnicas restritas. Nesse ponto, é preciso salientar a complexidade dessas marcas no plano prático, estético e relacional do processo colonizador, marcas que não podem ser reduzidas apenas ao seu caráter religioso, realista ou imaginário, pois, por mais abstrato ou ideológico que seja, muitos registros de viagem carregam aspectos intermediários e dialógicos na sua forma de entender e representar o mundo.

A comum e redutora distinção entre o caráter referencial/factual dos registros de viagem e o caráter lúdico da ficção é uma perspectiva que ainda assola muitos estudos, como diagnosticada por Paul Theroux e Paul Fussell, cujas ideias também foram discutidas no artigo de Jan Borm, “*Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology*”, defendendo tais estudiosos a tese de que o caráter narrativo dos registros de viagem não é suficiente para enquadrá-los apenas como gênero literário ou gênero histórico, sendo necessário um termo coletivo para abranger um *corpus* muito mais heterogêneo de narrativas, sejam elas ficcionais ou não (BORM, 2004).

Desse modo, a tensão entre o caráter referencial e o caráter literário da narrativa de todo registro de viagem é evidente não só nas críticas acadêmicas, mas também nos numerosos textos literários que fundem os fatos com a ficção num processo de refiguração dos registros. Como defende Anthony Disney no seu estudo sobre verdade e mentira nos registros de viagem dos séculos XVI e XVII, “a escrita histórica com êxito é necessariamente um fruto da união entre fatos e imaginação” (DISNEY, 1997, p. 122).

Tal tendência de abordagem híbrida da literatura de viagem não se limita, portanto, à reprodução de viagens físicas e experiências pessoais do viajante ou de seu registro, mas se abre à comunhão de todos esses elementos para refigurar o mundo. Diante de tal premissa, não podemos deixar de lado o potencial interpretativo das grandes narrativas ficcionais de viagem que foram escritas desde Luciano, passando pela obra *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, *Robson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne, *Moby Dick*, de Herman Melville, e *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad.

Sendo assim, a dicotomia verdade/mentira infelizmente ainda prepondera nas análises da narrativa de viagem. Assim sinaliza Percy Adams, em *Travelers and Travel Liars: 1660-1800* (1962) e na obra *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (1983), ressaltando a tensão entre fatos e imaginação construída em volta das acusações de forjamento e defesas de veracidade que passou a ser um questionamento intrínseco no processo de interpretação e representação desse tipo de registro. Para Mary Louise Pratt, por sua vez, a aproximação dessas propriedades é de suma importância, pois é preciso, acima de tudo, saber visualizar o fato de que, a partir do século XVIII:

[...] a edição passou a ser um negócio e os editores influenciavam plenamente no processo da escrita desses registros de viagem, transformando o texto do registro ou até contratando escritores profissionais com o objetivo de tornar os relatos compilados e/ou traduzidos mais acessíveis e atraentes para o público. (PRATT, 1999, p. 88)

Diante desses problemas estruturais, é possível afirmar que a ficcionalização dos registros de viagem pode não ser muito distinta do processo de interpretar e registrar historiograficamente o mesmo conjunto de fontes. Nessa aproximação, Maria Alzira Seixo sugere uma “poética da viagem” organizada em três grandes grupos: “a viagem imaginária (mitos, lendas, utopias), a literatura de viagem (composta por viagens reais) e, finalmente, a viagem na literatura (textos de ficção com motivo de viagem)” (SEIXO, 1997, p. 17). Ao incluir o termo literatura de viagem para identificar registros não ficcionais, Seixo abdica de uma noção mais complexa e hermenêutica do termo, que aqui ganha sobreimportância, pois o termo literatura está longe de representar somente coisas ou mundos irrealis, servindo mais como um intermediário de realidades e irrealidades.

Para não repetir tal perspectiva estanque, reconhecemos aqui as potencialidades específicas da literatura de viagem, ou seja, com base especificamente na viagem como um motivo literário denso que nos permite transitar entre as identidades individuais e coletivas, confrontar diversas versões documentais e visões de mundo, expandindo o horizonte de conhecimento histórico a partir da refiguração dos registros. Ao contrário dessa perspectiva, só nos resta uma carga textual do sentido discursivo pretensamente esgotada nos comentários dos historiadores antigos, que, numa operação de interpretação dos documentos, reduzem-se às suas componentes lexicais. É preciso frisar que isso não apaga o primacial papel documental nesse fazer histórico a partir da literatura. Mas a questão é como ocorre tal união, e, como apontado anteriormente, para tentar respondê-la, procuramos o auxílio da hermenêutica contemporânea de Ricoeur (2010).

Com sua base teórica, os artificios utilizados pelas ficções para refigurar os registros de viagem podem nos informar algo sobre o seu nível não somente sensorial-descritivo como também intelectual, percorrendo por entre os elementos da dissimulação, da omissão e da distorção de um dado relato. Dessa forma, o processo ricoeuriano de refiguração pode nos permitir visualizar as relações estabelecidas entre dois mundos: o que se vive e relata e aquele em que se reconta, muito tempo depois, o mesmo evento relatado. Por conseguinte, os mecanismos de refiguração narrativa, nesse processo dialógico, constituiriam uma interessante relação de força para avaliar a apreensão da realidade colonial e seus entendimentos subsequentes não somente por meio da historiografia, mas também do campo ficcional.

Em suma, as reescritas ficcionais de registros históricos podem não se resumir a uma simples reprodução ou inversão da perspectiva configurativa do relato, visto que elas buscam redefinir o processo simbólico por meio do qual o imaginário histórico e cultural se torna o sujeito do discurso e da mentalidade: “Esta redefinição do imaginário produz-se *a partir de e contra* o colonialismo, criando uma memória histórica partilhada por toda a comunidade” (RODRIGUES, 2014, p. 17). Nesse sentido, tentar definir a literatura de viagens é tomar consciência da dificuldade de encetar uma tentativa dessa natureza, dado que se trata, antes de tudo, de um conjunto de registros refigurativamente em movimento, ou seja, em constante crítica e reescrita.

Neste artigo verificamos que, ao longo dos tempos, surgiram múltiplas tentativas de definição e classificação dos registros de viagem, confirmando-se a complexidade da tarefa devido à pluralidade de características técnicas, discursivas e ideológicas que dificultam uma identificação definitiva e unilateral. O reconhecimento e a consideração crítica desse conjunto literário são ainda bastante escassos, sendo a análise desse tipo de registro encaminhada quase sempre a perspectivas de tipo técnico ou cultural, esta última manifestamente de maior interesse para a antropologia, mas que ainda deixa intocada toda uma zona semântica de cruzamentos narrativos e ideológicos que podem esclarecer os processos interculturais da história colonial.

Portanto, a literatura de viagens deve ser reconhecida como um complexo campo literário e discursivo no qual os rastros documentais se desdobram em suas malhas compositivas, gerando variadas mobilidades simbólicas entre os elementos mentais e sensoriais dos registros. Por isso, seu

[...] intrínseco hibridismo e a sua múltipla dimensão de transfronteiricidade não são apenas conceituais, mas também formais, uma vez que na literatura de viagens sempre se recorreu a diferentes discursos e meios (textuais e visuais) para encenar a autenticidade de percepções de outras realidades. (SEIXO, 2002, p. 19)

VECCHIO, Daniel. Travel literature as a narrative refiguration of colonial overseas records. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 95-113, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *In almost all authors who work with overseas history texts, there is an affinity to think of a type or group that brings these works together from labels such as ‘travel books’, ‘navigation poetry’, ‘itineraries’, ‘travel report’, ‘nautical literature’ etc. With all this diversity of classifications, what is perceived is that the existence of a more concise proposal needs to be explored, promoting a denser study about the discursive and ideological conventions of each written source. So, in this article, we propose*

a short attempt to conceptually reorganize this historical-literary field of studies, paying particular attention to the refigurative precepts provided by Paul Ricoeur's narratological studies.

■ **KEYWORDS:** *Travel records. Typology. Narrative refiguration.*

REFERÊNCIAS

ADAMS, Percy. **Travel Literature and the Evolution of the Novel**. Lexington: Kentucky University Press, 1983.

ADAMS, Percy. **Travelers and travel liars: 1660-1800**. Berkeley: University of California Press, 1962.

ARAÚJO, Horácio Peixoto. O fascínio do diferente nos relatos de viagens pelo Oriente. *In: CRISTÓVÃO, Fernando (coord.). O Olhar do Viajante*. Dos navegadores aos exploradores. Coimbra: Almedina; Lisboa: FCT, 2003, p. 37-44.

AZEVEDO E CASTRO, Maria Gabriela. **Imaginação em Paul Ricoeur**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

BAKHTIN, M. O romance de viagens. *In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal*. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 205-206.

BARROS, José D'Assunção. Objetividade e subjetividade no conhecimento histórico: a oposição entre os paradigmas positivista e historicista. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)**, v. 1, n. 2, p. 73-102, 2010.

BORM, J. Defining Travel: on the travel book, travel writing and terminology. *In: Hooper, G.; Youngs, T. (Ed.). Perspectives on travel writing*. Aldershot: Ashgate, 2004. p. 13-26.

CABETE, Susana Margarida Carvalheiro. **A narrativa de viagem em Portugal no século XIX: alteridade e identidade nacional**. Orientadores: Dr. Álvaro Manuel Machado e Dr. Daniel-Henri Pageaux. 2010. 737 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. **O Renascimento Português: em busca de sua especificidade**. Lisboa: INCM, 1980.

CORTESÃO, Jaime. **Teoria Geral dos Descobrimentos Portugueses**. Lisboa: Seara Nova, 1940.

CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Condicionantes culturais da Literatura de Viagens**. Coimbra: Edições Almedina, 2002.

CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução: Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Dir.). **Literatura de viagens**: da tradicional à nova e à novíssima. Coimbra: Almedina, 2010. p. 7-18.

DISNEY, A. Navigating literary waters: truth, lies and representations in sixteenth and seventeenth century Portuguese travel literature. In: FALCÃO, A. M.; NASCIMENTO, M. T.; LEAL, M. L. (org.). **Literatura de viagem**: narrativa, história, mito. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 121-134.

DOSSE, François. **Paul Ricoeur**: um filósofo em seu século. Trad. Eduardo Lessa Peixoto de Azevedo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

KRYSINSKI, Wladimir. Discours de Voyage et sens de L'Alterité. In: SEIXO, M. A. (Coord.). **A viagem na literatura**. Mem Martins-Portugal: Publicações Europa-América, 1997. p. 235-260.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. **História e ação na teoria da narratividade de Paul Ricoeur**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

PINTO, João Rocha. A Viagem, Memória e Espaço - A Literatura Portuguesa de Viagens: os primitivos relatos de viagem ao Índico (1497-1550). **Revista de História Económica e Social**, Lisboa - Livraria Sá da Costa, n. 11-12, s./p., 1989.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio H. B. Gutierrez. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

RICOEUR, Paul. **Escritos e Conferências 2**: hermenêutica. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 V.

RODRIGUES, Kamila Katarzyna Krakowska. **Na Demanda da Ideia de Nação**: As Viagens Pós-coloniais em Mário de Andrade e Mia Couto. Orientadoras: Dr.^a Maria Aparecida Ribeiro e Dr.^a Ana Mafalda Leite. 2014. 157 f. Tese (Doutorado em Letras / Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

SEIXO, M. A. (Coord.). **A viagem na literatura**. Mem Martins-Portugal: Publicações Europa-América, 1997.

SEIXO, Maria Alzira. **Os Romances de António Lobo Antunes (análises, interpretações, resumos e guiões de leitura)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.



“EU NÃO SEREI EU, EU SEREI NÓS”: A COMUNIDADE IMAGINADA DE JACINTA PASSOS

Viviane Ramos de FREITAS*
Rubens da CUNHA**

- **RESUMO:** Jacinta Passos (1914 – 1973) foi uma escritora baiana, professora, jornalista, militante política e feminista. Neste artigo, realizamos uma leitura de poemas publicados nos livros *Momentos de poesia* (1942), *Canção de partida* (1945) e *Poemas políticos* (1951), reunidos no volume organizado por sua filha, Janaína Amado, intitulado *Jacinta Passos, coração militante* (2010). A nossa análise pauta-se na perspectiva do “contemporâneo” de Agamben (2009), da noção de “comunidades imaginadas” de Anderson (2008) e nos estudos decoloniais. A utopia no horizonte da obra de Jacinta Passos revela o duplo gesto do escritor contemporâneo, referido por Agamben, de aderir a seu próprio tempo e, ao mesmo tempo, dele se distanciar para melhor conseguir vê-lo. O tratamento dado, pela escritora, às desigualdades de raça, gênero e classe, assim como o mergulho no tempo da existência, da experiência, nos seus poemas, permitem-nos interrogar o tempo linear das grandes narrativas que deram sentido ao projeto da modernidade e abrir espaço para outras temporalidades, para a construção ativa do nosso próprio presente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jacinta Passos. Comunidades imaginadas. Decolonialidade. Feminismo. Utopia.

Introdução

Jacinta Passos nasceu em 30 de novembro de 1914 em Cruz das Almas, no Recôncavo da Bahia, e faleceu em 28 de fevereiro de 1973 em Aracaju, Sergipe. Recebeu o reconhecimento de críticos e escritores como Antonio Cândido, Aníbal Machado, Mário de Andrade, Roger Bastide, dentre outros. Jacinta Passos é autora

* Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) - Departamento de Códigos, Línguas, Literatura e Discurso - Santo Amaro – BA – Brasil. 44200-000 - viviane.defreitas@ufrb.edu.br.

** Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) - Departamento de Códigos, Línguas, Literatura e Discurso - Santo Amaro – BA – Brasil. 44200-000 - rubensdacunha@ufrb.edu.br.

de poemas, contos, peças teatrais e “radioteatro”, dentre outros gêneros. Seus textos estão reunidos no livro organizado por sua filha, a historiadora Janaína Amado, intitulado *Jacinta Passos, coração militante: poesia, prosa, biografia, fortuna crítica*, publicado pela Editora Corrupio em parceria com a Editora da UFBA, em 2010. Esse volume integra a obra da escritora¹, além de uma biografia, feita por sua filha, e uma fortuna crítica com textos compilados de publicações anteriores, bem como produzidos para essa edição. A escritora teve uma atuação importante também no jornalismo. Na década de 1940, foi uma das jornalistas mais ativas da Bahia. Colaborou também em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os temas sobre os quais escrevia, como jornalista, continuaram presentes de diferentes formas na sua poesia e através da sua atuação política e intelectual. Esses assuntos envolvem, principalmente, a luta pela conscientização política, por transformações sociais e pelo lugar da mulher na sociedade.

O ano era 1942. O mundo avessado por uma guerra. O Brasil atravessado pela ditadura de Getúlio Vargas, denominada “Estado Novo”. Jacinta Passos, junto com seu irmão, Manuel Caetano Filho, publica um livro singelamente intitulado de *Momentos de poesia*. O livro continha 38 poemas de Jacinta e 22 de seu irmão e foi editado pela Editora Bahiana. Jacinta já havia se inserido na vida cultural e política de Salvador, cidade para onde se mudou, com a família, aos 12 anos. Era professora de matemática e participava de círculos literários, como Ala das Letras e das Artes. Vinda de uma formação tradicional e católica, Jacinta, ainda no período do lançamento do livro, mantinha-se muito religiosa², sendo essa uma das características mais fortes de muitos dos seus poemas, sobretudo aqueles datados do começo da década de 1930, quando a jovem poeta estava em torno dos 20 anos.

Se em *Momentos de poesia* predominam o teor religioso e temas existenciais, no segundo livro, *Canção de partida*, o caráter místico-religioso e as grandes questões humanas cedem lugar ao engajamento político, à cor local do Recôncavo Baiano e de Salvador e à marca autobiográfica. Nesse segundo volume, a imbricação entre o pessoal e o político também passa a ser um traço muito mais acentuado do que no primeiro livro.

O ano de 1945 foi marcado pelo fim da II Guerra Mundial e pelo movimento de redemocratização do Brasil, com o fim da ditadura do Estado Novo (1937 - 1945). Há o início de um período de populismo democrático, quando Getúlio Vargas, para continuar no poder, permite a reorganização dos partidos e a legalização do PCB (Partido Comunista Brasileiro), que volta temporariamente à

¹ Outros poemas e textos escritos por Jacinta Passos, como peças teatrais adultas e infantis, foram destruídos pela família como meio de protegê-la durante a ditadura militar. Desse modo, parte da sua obra foi perdida definitivamente.

² Informações biográficas disponíveis em <http://jacintapassos.com.br/cronologia/>.

cena política. Esse momento de trégua e esperanças renovadas é corroborado pelo cenário internacional, em que os Estados Unidos e a extinta União Soviética viviam uma relação amistosa, unidos pela luta contra os países dominados por regimes nazi-fascistas, Itália, Alemanha e Japão, derrotados na II Guerra. Esse é o ano de publicação de *Canção de partida*, em São Paulo, pela Edições Gaveta. Foram somente duzentos exemplares, ilustrados por Lasar Segall.

O livro tem apenas 18 poemas, no entanto, diferente do livro anterior, os poemas são maiores, mais fluidos e ritmados, demonstrando que a escritora também estava aprimorando a sua técnica, além de aprofundar a temática. Apesar de o livro ser publicado nesse ano, os poemas de *Canção de partida* são escritos entre 1941 e 1944. A filiação de Jacinta ao PCB ocorreu apenas em 1945, portanto os poemas desse livro carregam uma dimensão ainda muito de enfrentamento à ditadura de Getúlio Vargas, de clandestinidade, de canto sufocado que precisa ser libertado e ouvido.

Desde o ano anterior, Jacinta Passos e o marido, James Amado, haviam se mudado para São Paulo. O casal se inseriu rapidamente num círculo de artistas e intelectuais muito atuantes na capital paulista. Entre 1942, ano da publicação de *Momentos de poesia*, e 1945, é um período em que Jacinta Passos abre horizontes, mas ao mesmo tempo firma suas certezas e sua escrita de cunho social. Não à toa, além dos poemas inéditos que compõem *Canção de partida*, Jacinta Passos republica três poemas de *Momentos de poesia*: “Cantiga para as mães”, “Canção Simples” e “Carnaval”. Os dois primeiros trazem um olhar revelador e denunciador da condição da mulher presa a um destino marcado de submissão ao patriarcado. Em “Carnaval”, Jacinta olha para essa grande festa e faz um louvor às misturas, à destruição de classes, mesmo que ilusória, que o carnaval propõe: “[...] de que subsolo irrompeu, informe, nua / essa nova realidade sem nome que dança na rua?” (PASSOS, 2010, p. 72), a poeta se pergunta no meio do poema, para no final dar uma resposta-manifesto de seus posicionamentos políticos e poéticos: “[...]Um povo surgiu, surgiu não sei donde / dançando, cantando, um povo surgiu. / Os homens do mundo estão no meu sangue. / No meu sangue, / as raças / as classes / os povos / misturam-se.” (PASSOS, 2010, p. 72-73).

Em 1951, Jacinta publicaria *Poemas políticos* pela Livraria-Editora Casa do Estudante, do Rio de Janeiro. O livro apresentava 10 poemas inéditos, escritos entre 1945 e 1950, além de nove poemas publicados anteriormente em *Canção de partida*. A escrita desses poemas coincide com um tempo muito turbulento na vida pessoal de Jacinta. Ela sofre um aborto com oito meses de gravidez e logo em seguida muda-se para Porto Alegre, onde filia-se oficialmente ao PCB. Pouco tempo depois, atendendo às necessidades do Partido, retorna a Salvador. Candidata-se a deputada federal constituinte, perde a eleição e vê a si mesma e seus companheiros serem perseguidos e agredidos por serem comunistas. Passa por outra gravidez de risco, ficando sete meses internada no Hospital da Pro Matre, ainda em Salvador. Mesmo

internada, candidata-se novamente, dessa vez a deputada estadual constituinte, mas, como não fez campanha, perdeu novamente a eleição. A sua única filha nasce, e o PCB volta à ilegalidade. Jacinta muda-se com a família para uma fazenda no sul da Bahia. Aos poucos, retorna às suas atividades de escritora, de jornalista e faz viagens a Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. É nesse turbilhão biográfico que os poemas publicados em *Poemas políticos* são escritos. Nota-se que, além das preocupações sociais e éticas, Jacinta manteve seu lirismo e uma fina camada de esperança que cobria seus poemas: “[...]Jasmim da noite floriu [...] / acabou-se o bem e o mal. / Já tirei os meus sapatos, / vesti meu manto real.” (PASSOS, 2010, p. 159)³.

Como pensar a visão sobre nação, pátria e feminismo que existe na obra poética de Jacinta Passos dentro de uma perspectiva decolonial? Um dos caminhos possíveis é entendê-la como uma autora contemporânea que, de acordo com o pensador italiano Giorgio Agamben (2009, p. 72), não seria apenas uma percepção do “escuro do presente” para com isso conseguir apreender a luz desse mesmo presente, mas também seria “aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”. Assim, o contemporâneo é capaz de citar a história de acordo com uma necessidade que não advém de seu próprio arbítrio, mas de uma “exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Um contemporâneo seria alguém capaz de um duplo movimento em relação a seu próprio tempo: aderir a esse tempo e, ao mesmo tempo, afastar-se dele. Quem apenas adere a seu tempo não consegue vê-lo, portanto, é preciso sempre um afastamento, uma “dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Jacinta Passos é uma dessas escritoras que podem ser lidas como contemporâneas, pois fez uma obra profundamente aderida a seu tempo, mas também foi capaz de vê-lo à distância, ver o escuro de seu presente e colocá-lo em interpolação com outros tempos, sempre na esperança da transformação da sociedade em algo mais justo, mais igualitário. O Brasil atravessado por regimes autocráticos, o mundo envolto numa guerra de proporções gigantescas e Jacinta, contemporânea que é, ficou colada ao seu tempo ao denunciar injustiças, exclusões, violências, mas muitas vezes se descolou dele ao propor um caminho para a utopia: “[...]chegará um tempo no tempo / em que na terra conquistada, os homens, todos os homens, como vós, minhas puras criancinhas / receberão a vida, a vida simplesmente, como o dom supremo” (PASSOS, 2010, p. 127).

³ Em 1957, Jacinta Passos publicaria seu quarto livro de poemas, chamado *A coluna*. Trata-se de um poema épico sobre a Coluna Prestes e que provavelmente foi encomendado pelo Partido Comunista Brasileiro. Neste trabalho nos deteremos apenas nos três primeiros livros da autora.

“O país para onde vamos”

Em *Momentos de poesia*, muitos dos poemas possuem um interlocutor direto, a quem Jacinta chama “Senhor” e a quem faz pedidos, perguntas e súplicas. Já no primeiro poema, “Poesia Perdida”, o verso final estabelece uma espécie de dúvida-conflito que se aprofundaria na poética da autora: “Por que existo, Senhor, quando não posso cantar?” (PASSOS, 2010, p. 31). Esse verso, escrito na juventude, afirma o compromisso que Jacinta sempre teve com a poesia, tanto que sua profunda militância política aconteceu, sobremaneira, no seu fazer poético. Lutar por justiça, enfrentar preconceitos, machismos e a ferida do colonialismo tão presente na região onde nasceu e cresceu, ser uma mulher com voz, escrita e liberdade, são coisas que movimentaram Jacinta durante a sua vida. Quanto mais ela se aprofundou nessas lutas, mais a sua existência aconteceu pelo canto. Noutro poema, escrito quase dez anos depois de “Poesia perdida”, ela reafirma a certeza já no título “Eu serei poesia”: “[...]Eu não serei eu, eu serei nós / serei poesia permanente / poesia sem fronteiras” (PASSOS, 2010, p. 81).

Como se sabe, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por crises sociais, conflitos ideológicos e pela presença de regimes autoritários que pregavam um nacionalismo conservador e anticomunista. A II Guerra Mundial (1939-1945), contexto relevante para a poesia de Jacinta Passos, reflete a culminação do nacionalismo competitivo e dos conflitos entre nações europeias e expõe as tragédias de um mundo devastado pela guerra. No poema “Guerra”, Jacinta extrapola o conceito de nação e nacionalismo e pensa a humanidade como um todo que pode ser refletido ou sofrido pelo indivíduo. Novamente, ela busca ultrapassar as fronteiras:

[...] Eu sou a humanidade que sofre [...] / Caminho pelas cidades transformadas em trincheiras. / Choro com as mulheres a saudade dos lares vazios / a perda dos filhos – o próprio ser mutilado. [...] Sofro nessa fornalha imensa onde se misturam homens de todos os povos [...] / Eu sou a humanidade que sofre / experimento no meu espírito e na minha carne / este instante de dor universal. (PASSOS, 2010, p. 56-57)

Nesse período, Jacinta também já questiona, por um viés feminista, a visão tradicional e idealizada de nação e pátria⁴, propagada tanto pelas abstrações do

⁴ De acordo com Fernando Catroga (2007, p. 23) “[...] Os conceitos de pátria e de nação têm origem e significados diferentes. É que o primeiro supõe o ato de concepção, enquanto que o segundo indica o de nascimento. Todavia, na sua evolução semântica, é um fato que eles se cruzam. A nação está na pátria, pelo que exige um território (real ou imaginário) e uma população. Em simultâneo, para se afirmar como um “nós”, ela ter-se-á de narrar como um destino sacral, ditado pelas origens. Por isso, todos os mitos estruturantes das identidades nacionais reivindicam uma linhagem como fase

discurso cartográfico quanto pelos discursos nacionalistas, que caracterizam de forma emblemática o que Benedict Anderson (2008) denomina “comunidades imaginadas”. A “nação” é definida como uma comunidade política que é imaginada, uma vez que a maioria dos seus membros jamais se conhecerá, mas em cada uma das suas mentes predomina a imagem da comunhão entre eles. Partindo de uma ideia de Ernest Gellner de que o nacionalismo não desperta nenhum tipo de autoconsciência das nações, mas uma espécie de inventor de nações onde elas não existem, Benedict Anderson pensa que a nação é imaginada como uma comunidade, pois “[...] independentemente da desigualdade e exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem universal.” (ANDERSON, 2008, p. 34).

O poema “Diálogo num país qualquer” é estruturado como uma conversa entre um marido e uma esposa. Logo no início, constatamos que a mulher esperava ansiosamente que o marido conseguisse um adiantamento no trabalho para comprar remédio para o filho que estava doente: “[...] – você arranjou o dinheiro? / O dinheiro da receita? / Sim, coitado do meu filho, ficou sozinho o dia inteiro, / doente como está” (PASSOS, 2010, p. 77). No entanto, contrariando as expectativas da mulher, o marido lhe diz que não tinha conseguido o dinheiro, pois todos na empresa haviam sido convocados para uma reunião importante. A partir dessa justificativa, a mulher dispara perguntas que atestam, acima de qualquer curiosidade, a sua indignação sobre o que seria mais importante do que conseguir o dinheiro para o remédio do próprio filho:

[...] – E para que fizeram reunião? / – Foi uma espécie de comício. / O diretor fez um discurso, / disse que a hora é grave, que exige sacrifício. / A pátria está ameaçada. / Cada homem deve dar até a própria vida / para defender o que é nosso, / para defender a pátria estremecida. / – E ele disse o que é pátria? / – Disse que pátria é tudo o que nós temos. / É a nossa terra / e tudo de bom que esse nome encerra. / É o alimento que nos vem do solo, / é o pão, / a água que bebemos, / o fogo que nos aquece, / a casa onde vivemos. (PASSOS, 2010, p. 77-78)

Em resposta, a mulher apresenta uma definição de pátria que contesta o idealismo e as abstrações do sentido de pátria defendidos pelo diretor da empresa e endossados pelo marido:

[...] – Pátria é tudo o que nós temos. / Meu filho doente, / sem remédio, / sem alimento, / sem um cobertor para a hora do frio. / Água comprada por três mil

da comunidade política.” Pensaremos pátria e nação dentro dessa perspectiva de interdependência conceitual.

réis a lata. / Fogo no candeeiro de gás que a vizinha emprestou. / O dono da casa exigindo o aluguel. / Será que a gente tem mesmo pátria, Manuel? (PASSOS, 2010, p. 78)

A definição da mulher confronta as ideias de proteção, abundância e promessa de felicidade, associadas à pátria, com imagens de privação, exploração e morte. O capital, aliado a um Estado ditatorial, emana discursos, promessas, cria patriotismos para serem assimilados pelas classes trabalhadoras, que muitas vezes aceitam como verdades e sem questionamentos maiores o discurso, o imaginário, as abstrações que reafirmam a subserviência ao projeto de pátria e de nação. Esse aspecto é endossado pelo discurso do diretor, sugestivamente em forma de comício, em que a pátria “ameaçada” e “estremecida” assume o valor da própria vida⁵. O marido, no caso do poema, age como um reproduzidor do discurso que ele recebeu, não desconfia, não questiona, não prioriza a sua individualidade de família. Apenas se massifica, escuta e aceita.

Jacinta, envolta com as questões feministas e marxistas que vinha estudando e defendendo, encerra o poema com uma pergunta que lança dúvida sobre a própria existência da pátria. Se, para o diretor e para o marido que assumiu essa visão, a pátria é definida como “tudo que temos”, “tudo de bom que esse nome encerra”, o questionamento da mulher faz o sentido de pátria coincidir com o vazio simbólico e material. Essa falta de valor e de sentido, amparada no poema pela presença ameaçadora da privação e da morte, está anunciada pelo seu título, em que há uma recusa a nomear o país. A ausência do nome e o uso do pronome indefinido “qualquer” põem em xeque o próprio discurso nacionalista que cria um campo de significados altamente fluido e ambivalente, que pode ser manipulado e frequentemente reinventado em momentos críticos das histórias dos estados-nação.

Poemas como esse nos conduzem a uma reflexão sobre o lugar ocupado pela mulher diante dos projetos nacionalistas. Significativamente, cabe à mulher, no poema, o papel de contestar as projeções imaginárias do discurso patriótico e de rejeição do seu valor simbólico. Além disso, a posição em que se encontra a mulher, nesse poema, revela o contraste entre as promessas de abundância do discurso patriótico e a sua condição, confinada à esfera privada, sugestivamente em situação de espera, e dependente financeiramente do marido para sobreviver e cuidar da vida do seu filho. Aqui podemos pensar na relação entre capitalismo e os processos de desumanização e eliminação dos corpos que é investigada por Silvia Federici em seu livro *Calibã e a bruxa* (2017).

⁵ Não por acaso, o Hino da Independência, de autoria de Evaristo Ferreira da Veiga, em seu estribilho carrega o mesmo viés: “Brava gente brasileira! / Longe vá temor servil / Ou ficar a Pátria livre / Ou morrer pelo Brasil.” Não raro se encontra nos hinos nacionais de diversos lugares a mesma ideia.

Federici realiza um estudo minucioso sobre as circunstâncias históricas em que a caça às bruxas ocorreu e a relação entre o surgimento do capitalismo e o ataque genocida contra as mulheres. A pesquisa demonstra sobretudo como o sexismo e o racismo constituíram um aspecto central da acumulação e da formação do proletariado no mundo capitalista moderno. Federici (2017, p. 37) estabelece uma ligação direta entre o sistema econômico social capitalista, o sexismo e o racismo. Para que o sistema capitalista sobreviva, é preciso “justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais”, assim haverá sempre a promessa de liberdade diante das coações gerais e costumeiras, e a comum promessa de prosperidade diante da pobreza: “– E ele disse o que é pátria? Disse que Pátria é tudo o que nós temos”, ironiza Jacinta Passos (2010, p. 78). Assim, a pátria denunciada pela poeta é a pátria capitalista e carrega também essa noção de amenizar ou de mistificar suas contradições: “[...] é a nossa terra / e tudo de bom que esse nome encerra” (PASSOS, 2010, p. 78), cabendo à mulher trazer seu marido à realidade material. Não por acaso, e justamente por seus atos contestatórios, são os grupos explorados de mulheres, sujeitos colonizados, descendentes de escravizados, imigrantes e outros invisibilizados que possuem sua natureza constantemente difamada pelo sistema capitalista (FEDERICI, 2017, p. 37).

A contemporaneidade da perspectiva feminista configurada nos versos de Jacinta alinha-se também à elaboração da historiadora e cientista política feminista Françoise Vergès no livro recém-lançado no Brasil, *Um feminismo decolonial* (2020). Vergès denuncia a estrutura colonial nas relações atuais, propondo-se a repensar o feminismo por meio do entrecruzamento de questões de gênero e raça, já mapeadas pelo feminismo negro. A historiadora aponta as formas de dominação localizadas e torna visível a variável da desigualdade social ligada ao capitalismo. Trata-se de uma relação dialética entre “[...] os corpos eficientes da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres negras” (VERGÈS, 2020, p. 19). Essa relação ilustra “os vínculos entre neoliberalismo, raça, gênero e heteropatriarcado” (VERGÈS, 2020, p. 19). Cabe principalmente às mulheres negras serem proprietárias de um corpo invisível, esgotado, consequência “[...] da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital – extração de trabalho dos corpos racializados e das terras colonizadas” (VERGÈS, 2020, p. 19). Tudo isso está historicamente ligado à escravatura, peça-chave da sustentação do sistema capitalista e colonial.

Em diferentes momentos da sua obra, Jacinta dirige o foco da atenção para os corpos exauridos das mulheres, desvelando o lugar sobredeterminado por marcas de discriminação e opressão das pessoas racializadas, trabalhadores das classes desfavorecidas, especialmente das mulheres negras: “[...] Bernadete é preta / [...] Bernadete é pobre, / é pobre sem um tostão. / Regina, Minervina, / Estelita e Conceição / - Pelo sinal da pobreza! / - Pelo sinal de mulher! / - Pelo sinal / da nossa cor.” (PASSOS, 2010, p. 92), o que evidencia a opressão normalizada da

engrenagem capitalista, que é ocultada e negada por estratégias discursivas que mantêm essa mesma engrenagem.

Por outro lado, dando vazão a seu pensamento utópico de uma comunidade universal, no poema “Chiquinha”, Jacinta vai percorrer a história para buscar mulheres que foram submetidas ao patriarcado, ao colonialismo severo, mas mantiveram a resistência como parte de seus corpos. O poema começa com um questionamento quase infantil: “[...]Chiquinha / tão frágil / magrinha [...] que doce esperança / mais forte que tudo, / à vida traz preso / teu corpo miúdo?” (PASSOS, 2010, p. 115) para, nas estrofes seguintes, percorrer a luta de mulheres quando escravas no Egito, na Mesopotâmia, Pérsia, Turquia, ou quando párias na Índia, China e Japão. Entram nessa cartografia também as mulheres apedrejadas na Judeia, silenciadas e seviciadas na Grécia e em Roma. Não se ausentam as mulheres da Idade Média, encasteladas “[...] nas torres feudais de imensos castelos”, cujos corpos foram arrancados “da terra, da vida / corpo sem raiz / feito puro espírito / mistério e tabu” (PASSOS, 2010, p. 117). Jacinta apresenta o começo da colonização, esse lado podre da modernidade, com uma estrofe de aguçada sensibilidade ética:

[...] E quando as Nações / nos tempos modernos, / abriram caminhos / ao mundo futuro, / caminhos no mar / em busca de terras / riquezas, escravos, / teu corpo apanhado / nas selvas da África / chegou ao mercado / vendido e comprado, / teu corpo de negra / teus braços de serva / teu sexo de fêmea, / teu ventre fecundo / produtor de escravos / dos donos do mundo. / Teu corpo apanhado / nas selvas da África / nas terras indígenas / nas tribos nativas / das ilhas do mar / teu corpo ajudou / Europa crescer / e um mundo a nascer / nas terras da América. (PASSOS, 2010, p. 117)

Para Jacinta, a pátria era a justiça social, a distribuição de renda e a igualdade entre gêneros, algo que se entrevê no poema “Diálogo num país qualquer”, mas que fica explícito em “Comunhão”, no qual a poeta clama pelo amor universal, numa ideia de congregação e agregação que, ao contrário do discurso nacionalista e patriótico, abarca as diferenças e não estabelece hierarquias. Neste poema, ela não só se dirige nominalmente a pessoas dos cinco continentes, mas também aponta para as hierarquias, o sistema de dominação e as classificações sociais advindas do mundo capitalista moderno:

[...] Homens de todas as regiões da Terra inteira / vinde ouvir meu canto de amor universal. / Homens de todas as raças de todas as nações e de todas as classes / Homens ricos e pobres / pobres escravizados aos ricos e ricos escravos do dinheiro / homens cultos e sábios, homens simples do povo, criminosos e santos, crianças imaculadas/ [...] prostitutas famintas de ternura humana / [...] Amor -

integração dos seres no mistério do Ser / revelação da vida em sua plenitude [...].
(PASSOS, 2010, p. 49-50)

Muito da contemporaneidade dos versos de Jacinta Passos deve-se à sua visão crítica direcionada ao projeto da modernidade e ao capitalismo e seus desdobramentos. Seus poemas carregam a lucidez da escritora e o seu olhar enviesado sobre as promessas de felicidade e liberdade implicadas no projeto da modernidade. Ela dirige o foco dos seus versos para o lado sombrio, recalçado, desse projeto, como, por exemplo, tudo aquilo que foi destituído para a constituição do mundo moderno capitalista. Essa visão crítica configurada nos poemas, e consolidada através do conjunto da obra, pode ser produtivamente expandida quando lida em articulação com o conceito Modernidade/colonialidade, usado pela primeira vez por Anibal Quijano (1992, p. 447) e posteriormente desenvolvido por Walter D. Mignolo (2007, p. 25-46; 2008, p. 287-324), e pela escola de pensamento latino-americana denominada modernidade/ colonialidade/ decolonialidade⁶. Esses pensadores referem-se à forma como os conceitos (modernidade e colonialidade) são indissociáveis, duas faces da mesma moeda. Eles procuram chamar a atenção para a relação entre o colonialismo e a narrativa da modernidade, por meio da qual grande parte da história do mundo passou a ser compreendida. A modernidade, então, é vista como um quadro epistemológico inseparavelmente ligado ao projeto colonial europeu. Colonialidade seria, então, o lado sombrio, no entanto constituinte, da modernidade. O conceito de colonialidade lança luz sobre as formas de dominação engendradas pelo colonialismo e pelas estruturas do sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno e suas hierarquias (GROSFOGUEL, 2010, p. 383-417). A colonialidade está espalhada por toda a parte, pois apoia-se numa matriz colonial do poder que é um fenômeno global.

Contrapondo-se à colonialidade, o pensamento decolonial reflete muito sobre a questão das pátrias e das nações, uma vez que os Estados-nação constituíram, a partir da modernidade, o modo de governança dominante em todo o planeta. De forma similar à esfera da governança, as esferas do conhecimento, da economia e um certo conceito de humanidade (que, amparado no racismo e sexismo, classifica os seres humanos em superiores e inferiores) formam a base da chamada matriz colonial do poder do sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno. Para

⁶ Para maiores informações ver “*Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina*”, de Pablo Quintero (Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1586/n19a01.pdf?sequence=1>) e “*Modernidad / Colonialidad / Descolonialidad: Aclaraciones y réplicas desde un proyecto epistémico en el horizonte del bicentenario*”, de Grupo de Estudios sobre Colonialidad (Disponível em: **Pacarina del Sur** - <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/108-modernidad--colonialidad--descolonialidad-aclaraciones-y-replicas-desde-un-proyecto-epistemico-en-el-horizonte-del-bicentenario>).

essa corrente de pensamento, se por um lado a independência dos países colonizados marca o fim do colonialismo, sua lógica e seu legado continuam introjetados não só na dinâmica das estruturas e instituições, mas também nas formas de representar, pensar e conceber o mundo, nas subjetividades e epistemologias. O caráter insidioso da colonialidade deve-se ao fato de estar assimilada e internalizada na estrutura de todas as dimensões da existência: no controle da economia, da autoridade, da natureza e recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento (MIGNOLO, 2010, p. 12). O pensamento decolonial questiona a lógica da modernidade/colonialidade que opera nessas diferentes dimensões. Em última análise, a crítica decolonial examina e oferece formas de contestação dos efeitos da colonialidade, como, por exemplo, a predominância do racionalismo ocidental e o estabelecimento de verdades únicas e universais, a divisão do mundo em Estados-nação, a categorização dos seres humanos e a hierarquização de subjetividades.

Conforme nos diz Grada Kilomba em uma entrevista (*apud* BENTO, 2019), o colonialismo foi uma ferida ainda não tratada, uma ferida que dói de maneira constante, que tudo ao nosso redor ainda é colonialismo e por isso escrever ainda causa medo. No entanto, ainda se escreve, se pensa, se busca alternativas para enfrentar e sobrepujar não tanto o colonialismo, que em tese acabou, mas a colonialidade, essa espécie de consequência, ou de “ferida”, que ainda paira sobre muitos, principalmente sobre aqueles desumanizados e subjugados nesse processo. A crítica engendradora nos versos de Jacinta Passos revela uma consciência e uma preocupação constante em apontar para a ferida colonial e para os corpos exauridos e reificados que foram produzidos e naturalizados de acordo com a lógica da colonialidade/modernidade:

[...] Tu sabes / Chiquinha / que a máquina que move / o mundo moderno / te vem libertar? / Tu sabes / (isto sim, tu sabes) / a máquina tem dono / e tu tens apenas / teu corpo de carne / que pede comida / e roupa / e abrigo. [...] A máquina / é monstro de lenda / é monstro-dragão / devora teu corpo, / é bicho papão / é monstro danado / de muitas cabeças, / tem corpo-serpente, / rasteja no chão, / seu hálito arrasa / como um furacão, / tem língua de fogo / tem asas e voa, / ligeiro, ligeiro, / cuspiendo dinheiro, / devora teu corpo, / devora teu povo, / seu sangue e suor. (PASSOS, 2010, p. 118-119)

Boa parte da literatura de Jacinta Passos foi escrita em Salvador, no Recôncavo Baiano e no Sul da Bahia, regiões profundamente marcadas pelos processos oligárquicos, patriarcais e escravistas. Apesar de a poeta advir das classes favorecidas, ser uma mulher branca e abastada, seus posicionamentos políticos, suas escolhas estéticas, seus olhares éticos e culturais enfrentaram as injustiças da herança do colonialismo. No enigmático “Pânico no planeta Marte”, a poeta

expõe um mundo dilacerado pela guerra e seus ditadores: “[...] Fechem a janela. De onde sopra o vento? / São uivos de cão. Agouro. Arrepio. / [...] vamos criar outro Hitler! / Vamos virar curinga, / cafuringa! / Salazar! / Mistura o preto com o branco, / Franco! / Qual o elixir que vai dar?” (PASSOS, 2010, p. 100). Todavia, há o chamado à resistência, aos enfrentamentos, às vozes que, historicamente, se opuseram ao martírio, à escravidão, às injustiças e lutaram, mas também há uma cobrança irônica sobre a sua geração que parece não ter o mesmo brio na luta: “[...] Olhem ali! Ali! / é a alma do negro Zumbi! De quem será esta voz? / É Lenine! Mateoti! Estão rindo, rindo de nós. / Trotsky, ressuscitai! Estamos morrendo! / Ninguém arranja um remédio / nem mesmo alegórico?” (PASSOS, 2010, p. 101).

A poesia de Jacinta Passos, portanto, alinha-se ao pensamento decolonial pela resistência que apresenta à lógica da Modernidade/Colonialidade. Além disso, ela também propõe a utopia de um mundo comum, ela imagina a sua comunidade:

[...] Vamos, maninha, / Passear no mapa-múndi / é bonito como um chão, / todo feito de mosaicos, / cada cor, uma nação. / Quanto azul! / Tem mais água do que terra, / tem mais peixe do que homem, / tem nação roxa, amarela, / - dê um pulo, pule o mar! – / verde, azul, cor de canela, de pimenta-malagueta, / cor da cara do Capeta / ou de cor já desbotada / tão pisada! / nação velha, sem idade, / como se pode saber? / nasceu antes do relógio / que fez o tempo nascer. (PASSOS, 2010, p. 88-89)

Ao tomar o mapa-múndi como objeto da sua brincadeira, o poema revela o olhar enviesado sobre a ordem que estabelece as relações e estratégias entre o poder político e os espaços geográficos. Esses aspectos ganham ressonância no contexto desses livros, pois apontam para a existência de outras formas de entender o mundo e para o limite do conhecimento ocidental: “[...] nação velha, sem idade, / como se pode saber? / nasceu antes do relógio / que fez o tempo nascer.” (PASSOS, 2010 p. 89). Coloca-se aqui, em foco, o predomínio da epistemologia e ontologia de orientação eurocêntrica e cientificista, que resultou no apagamento de outras visões de mundo e concepções acerca da existência humana. Esse aspecto é evidenciado, nos versos acima, através da alusão a um tempo que escapa à cronologia e ao racionalismo ocidental, assim como por meio da referência à velhice do mundo, cuja existência é muito anterior à sua divisão geopolítica em nações.

A estratégia de transformar o mapa-múndi em objeto de sua brincadeira destaca a ideia de que a ordem que o estabeleceu pode ser contestada ou subvertida. Os adjetivos “desbotada” e “pisada” são sugestivos dos maus-tratos infligidos ao mundo em nome da ordem instaurada pelo sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno. A figura do mapa-múndi também chama a atenção para a visão totalizante e para as estratégias de fechamento e hierarquização do discurso cartográfico. A cartografia surge como uma maneira de textualizar a realidade

espacial do outro, nomeando ou, de maneira geral, renomeando espaços num ato que é ao mesmo tempo simbólico e literal de domínio e controle (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2001, p. 31-32). Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson (2008, p. 227) destaca o papel fundamental desempenhado pelos mapas na forma como o Estado colonial imagina, e inventa, a si próprio a partir da era da reprodução mecânica. Anderson identifica, nas políticas e ideologias que sustentaram os Estados coloniais, o germe do nacionalismo, ainda que eles fossem antinacionalistas. Para o historiador e cientista político estadunidense, o mapa, ao lado do censo e do museu consistem nas três instituições de poder que tiveram uma influência decisiva à medida que as zonas colonizadas passam a participar da era de reprodução mecânica: “[...] juntas, elas moldaram profundamente a maneira pela qual o Estado colonial imaginava o seu domínio – a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia do seu território e a legitimidade do seu passado” (ANDERSON, 2008, p. 227).

O poema “Canção de Partida” evidencia a visão essencialista do mapa-múndi que, concebido como simulacro, apresenta uma visão homogênea de mundo que se afirma como única representação legítima da realidade, o reflexo do mundo que nega e suprime perspectivas alternativas que ameaçam o privilégio do sistema de valores que o concebeu. Essa visão aparece justaposta à dimensão da experiência vivida do lugar e das pessoas que habitam esse lugar. Ao se ler os poemas escritos na década de 1940 e publicados em *Canções de partida* e *Poemas políticos*, observa-se que, através da rememoração do passado e incorporação de fragmentos de cantigas populares, a poeta religa-se a uma legião de pessoas que são evocadas para se unirem ao seu canto. Desse modo, ela evoca os seus afetos e sua “gente marcada” (PASSOS, 2010, p. 92) pela marginalização para a invenção de uma espécie de nação universal que instaura uma irmandade de homens e mulheres.

Ao incorporar elementos da tradição popular em seus versos, como a melodia, as letras e as imagens das cantigas de roda e cantigas de trabalho, os poemas de Jacinta Passos evocam crenças, valores, modos de representação e formas de conhecimento associados às culturas de tradição oral, seu espírito de coletividade, e sua ênfase na experiência vivida, na corporeidade, na materialidade histórica e cultural, que constituem os processos de textualidade do lugar. Com isso, ela traz inquietações em relação às desigualdades de gênero, raça e classe, assim como uma crítica aos efeitos do projeto da modernidade e a denúncia dos anacronismos da herança patriarcal e colonial. Um dos recursos poéticos utilizados é uma aproximação rítmica e lexical ao samba de roda, visto em versos como: “[...] Passa / passa / passará / derradeiro ficará.” (PASSOS, 2010, p. 85), “[...] Eu fui por caminho. / Eu também. / Encontrei um passarinho. / Eu também.” (PASSOS, 2010, p. 96). “[...] Urupemba / urupemba / mandioca, aipim! / peneirar / peneirou / que restou no fim?” (PASSOS, 2010, p. 104). A utilização desse recurso, que Ildásio Tavares (2010, p. 547) chama de “tratamento alquímico”, é bastante significativa, uma vez

que, ao emular cantigas populares, faz com que o poema seja situado no tempo e espaço afetivo da infância da autora, no Recôncavo Baiano, ao mesmo tempo em que seus fragmentos imprimem ritmo, musicalidade e sentido aos poemas. Jacinta Passos, apesar de vir da “casa grande”, buscava uma integração entre a sua voz pessoal e a voz que a circundava, a voz dos subalternizados e silenciados pela exclusão racial e de classe. Conforme apontamos antes, muitas vezes o olhar da poeta foi para as mulheres que a circundavam, em outras, a questão do gênero dá lugar a uma discussão mais geral sobre classe. No poema “Metamorfose”, um homem pobre enriquece abruptamente, mas, mesmo tendo acesso financeiro às classes superiores, não se metamorfoseia completamente, pois carrega o estigma de sua vida anterior:

[...] O meu drama começou / serei moleque e rei mouro / serei dentro e serei fora / serei ontem e serei hoje / serei noite e luz de aurora? / Quem sois? Serei eu e serei tu, / serei Sancho e D. Quixote, / serei Deus e Belzebu? / Não posso viver assim! / Serei Pierrot e Arlequim, / serei anjo e homem carnal / serei o ser e o não-ser, / serei o bem e o mal? (PASSOS, 2010, p. 108)

Jacinta, foi uma mulher politizada, intelectual independente, conheceu os processos de desterritorialização dos corpos que não pertencem aos costumes e à moral da colonialidade. Sabia que poderia haver algum trânsito entre as classes, alguma abertura às mulheres e aos homens pobres e não brancos, mas os estigmas permaneceriam, as marcas sobretudo raciais e de gênero não seriam apagadas completamente: haveria sempre uma dubiedade, um olhar de soslaio determinando os espaços permitidos àqueles e àquelas que ousaram romper as estruturas. “Minha terra tem gaiola / onde canta o sabiá”, diz Jacinta (2010, p. 92), a certa altura, estabelecendo um jogo intertextual e irônico com o canônico e, talvez, o mais parodiado dos poemas brasileiros: “Canção de exílio”, de Gonçalves Dias. A poeta oferece uma contranarrativa ao nacionalismo ufanista e saudosista exaltado pelo poema de Gonçalves Dias, uma vez que justapõe à ideia de nacionalismo as histórias individuais de sujeitos marginalizados e subalternizados, que são ironicamente produzidos pela engrenagem que constituiu esse mesmo nacionalismo que se autoproclama inclusivo.

Considerações finais: “Já não vou sozinha agora”

O ato de partir se instaura e permeia tanto a ideia de se despedir de um mundo massacrado por injustiças como de partir para um mundo utópico, sem desigualdades sociais, capaz de agregar todas as gentes, capaz de transpor os abismos impostos pelo colonialismo e todas as suas formas de opressão. Trata-se de um processo de transição. Estar “de partida” é tanto estar em movimento de mudança de um lugar

para outro quanto no momento inicial em que se prepara para sair. Em Jacinta Passos, partir é também imaginar uma pátria igualitária; para isso, ela lança mão da utopia, da busca por essa nação a ser inventada que oferece uma crítica à própria ideia de nação, pois é configurada como um lugar sem localização geográfica definida, sem fronteiras nem limites, sem começo e sem fim, espécie de paraíso onde a terra encontra o céu. A poeta ilustra o abismo entre as ideias de unidade, coesão e continuidade, propagadas pelo discurso transparente das narrativas que deram sentido ao nacionalismo, e a experiência fragmentada e emudecida de sujeitos subalternizados, gente marcada pela pobreza e pela discriminação de gênero e de raça:

[...] O país para onde vamos / Vitalina! / fica aqui, fica na China, / fica nas bandas do Sul / fica lá no Polo Norte / principia onde termina / muito além daquele monte / lá na linha do horizonte / onde a terra encontra o céu. // Já não vou sozinha agora / vamos, meu povo, / diga adeus, vamos embora. (PASSOS, 2010, p. 95)

Muitas são as possibilidades de leitura provocadas pela força e pela contemporaneidade da obra de Jacinta Passos. Ao propor uma articulação entre os poemas da autora e o pensamento decolonial, buscamos explorar a maneira como os poemas oferecem um movimento de contestação à lógica da modernidade/colonialidade, que opera em diferentes dimensões – política, prática, cultural, teórica e epistêmica. Uma leitura mais abrangente de *Momento de poesia*, *Canções de partida* e *Poemas políticos*, além dos outros textos presentes na reunião *Jacinta Passos, coração militante...* revelará outros caminhos nessa direção, assim como apontará diferentes maneiras pelas quais esses poemas configuram meios de contestação às concepções fixas do nacionalismo, tão presente na época em que foram escritos. Jacinta foi uma poeta que viveu seu tempo e foi capaz de olhar o escuro de seu tempo, mas também se descolou dele, vendo-o pela via utópica de um mundo além das limitações impostas pelo colonialismo e pelo capitalismo. Enfrentou, lutou, perdeu, ganhou, mas sempre se esperançou na busca por sua comunidade imaginada. Os versos lidos neste artigo revelam o modo como a noção de comunidade na poesia de Jacinta Passos constitui uma outra ideia de nação, capaz de subverter aquela instaurada pelo discurso nacionalista e pela ordem do sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno. Esse aspecto é endossado pela atualidade do tratamento dado pela escritora a questões relacionadas a gênero e raça, que encontram ressonância quando articulados com o pensamento decolonial.

Jacinta parte de sua vivência num tempo e num território marcadamente colonial e patriarcal e cria uma obra em que os deslocamentos de sentido sobre as noções de pátria e nação são provocados não só a partir do caráter ambíguo e autorreflexivo da linguagem poética, mas também por meio de uma polifonia de

vozes de sujeitos subalternizados evocada pelos poemas, muitas vezes por meio do uso de vocativos. Desse modo, vimos que os poemas estudados tensionam o significado da “comunidade imaginada” da nação, uma vez que configuram uma outra noção de comunidade, a partir de uma linguagem poética que recorre à inspiração folclórica, que incorpora fragmentos de canções escravas, cantigas de roda, cantigas de trabalho e ditos populares, e encontra suas raízes em lugares materiais e simbólicos associados à cultura popular, à memória, à vida do Recôncavo da Bahia e à experiência de sujeitos marginalizados.

Por fim, apesar de toda a militância, de todos os enfrentamentos políticos, da atuação como jornalista e intelectual, de todos os posicionamentos éticos que ela sempre manteve, da atribulada vida pessoal, sobretudo em sua idade mais avançada, ressalta-se seu profundo apego à poesia. Foi da poesia que Jacinta Passos partiu para criar um mundo capaz de suplantar as injustiças, os apagamentos e silenciamentos de corpos que não pertencem às benesses do sistema, pois são aqueles que sustentam com seu trabalho, sua invisibilidade, sua escuridão, um sistema que se diz moderno. E foi para a poesia que Jacinta sempre voltou, fiel a seu poema manifesto que fecha seu primeiro livro:

A poesia está em mim mesma e para além de mim mesma.
Quando eu não for mais um indivíduo,
eu serei poesia.
Quando nada mais existir entre mim e todos os seres
os seres mais humildes do universo,
eu serei poesia.
Meu nome não importa.
Eu não serei eu, eu serei nós,
Serei poesia permanente,
poesia sem fronteira. (PASSOS, 2010, p. 81)

FREITAS, V. R. de; CUNHA, R. da. “I will not be myself, I will be us”: Jacinta Passos’s imagined community. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 115-132, jan./jun. 2021.

- **ABSTRACT:** *Jacinta Passos (1914 - 1973) was a Bahian writer, teacher, journalist, political activist, and feminist. In this article, we read poems published in the books Momentos de poesia (1942), Canção de partida (1945) and Poemas políticos (1951), gathered in the volume organized by her daughter, Janaina Amado, entitled Jacinta Passos, coração militante (2010). Our analysis is based on the perspective of “contemporary” by Agamben (2009), Anderson’s notion of “imagined communities” (2008), and decolonial studies. The utopia on the horizon of Jacinta Passos’s work*

“Eu não serei eu, eu serei nós”: a comunidade imaginada de Jacinta Passos.

reveals the double gesture of the contemporary writer mentioned by Agamben to adhere to her/his own time and, at the same time, to keep a distance from it in order to better see it. The treatment given by the writer to inequalities of race, gender, and class, as well as the plunge into the time of existence, of experience, in her poems, allow us to interrogate the linear time of the great narratives that gave meaning to the project of modernity and open space for other temporalities, for the active construction of our own present.

■ **KEYWORDS:** *Jacinta Passos. Imagined communities. Decolonial Studies. Feminism. Utopia.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Key concepts in postcolonial studies.** 2. ed. London: Routledge, 2001.

BENTO, Helena. O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra. **CEERT** – Centro de Estudos das Relações do Trabalho e Desigualdades. 3 jun. 2019. Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/generomulher/24931/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infetae-outras-vezes-sangra>. Acesso em: 20 fev. 2021.

CATROGA, F. Pátria e Nação. **CEDOPE.** Centro de documentação de pesquisa histórica. VII Jornada Setecentista - 2007 - Centro de Documentação e Pesquisa em História. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/jornadas/vii-jornada-setecentista-2007/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpos e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *In:* SANTOS, B. S.; MENEZES, M. P. (Org.) **Epistemologias do sul.** Tradução de Alice Cruz, Inês Martins Ferreira, Isabel Abreu, Lennita Oliveira Ruggi, Victor Ferreira, Luís Filipe Sarmento. Coimbra, Portugal: Cortez, 2010. p. 115-147.

GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE COLONIALIDAD. Modernidad / Colonialidad / Descolonialidad: Aclaraciones y réplicas desde un proyecto epistémico en el horizonte del bicentenario. **Pacarina del Sur** – Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano.

Disponível em: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/108-modernidad--colonialidad--descolonialidad-aclaraciones-y-replicas-desde-un-proyecto-epistemico-en-el-horizonte-del-bicentenario>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF** - Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, W. D. **Desobediência epistêmica**: Retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, W. D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: S. C. Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.), **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 25-46.

PASSOS, J. **Jacinta Passos**, coração militante: obra completa - poesia e prosa, biografia, fortuna crítica. Pesquisa, organização, textos introdutórios, biografia e notas: Janaína Amado. Prefácio: José Mindlin. Salvador: Corrupio; EdUFBA, 2010.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. In: BONILLA, H. (Comp.) **Los conquistados**: 1492 y la población indígena de las Américas. Quito: Tercer Mundo-Libri-Mundi, 1992, p. 437-449.

QUINTERO, P. Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina. **Papeles de trabajo** n. 19-Junio 2010. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural. Universidad Nacional de Rosario. Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1586/n19a01.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 fev. 2021.

TAVARES, I. A coluna de fogo. In: PASSOS, J. **Jacinta Passos**, coração militante obra completa - poesia e prosa, biografia, fortuna crítica. Salvador: Corrupio; EdUFBA, 2010.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora, 2019.



ESPELHOS DO MITO EM *ALMA DA ÁFRICA*: A METAFICÇÃO PÓS-COLONIAL NA TRILOGIA DE ANTONIO OLINTO

José Ricardo da COSTA *

- **RESUMO :** *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), do mineiro Antonio Olinto (1919-2009), focaliza a experiência feminina no processo de descolonização e redemocratização africana. Com este artigo, analisamos a trilogia de Olinto enquanto metaficção historiográfica, conceito cunhado por Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), em um estudo sobre a presença arquetípica expandindo a compreensão simbólica na tessitura literária, como postula Meletínski, em *Os Arquétipos Literários* (2015). Em *A Casa da Água*, vemos um romance que problematiza a reterritorialização do sujeito da diáspora, baseado no retorno da família de Mariana à África de seus antepassados. Em *O Rei de Keto*, a saga familiar afro-brasileira é interrompida pelo aparecimento de uma figura central para a compreensão do matriarcado tribal, a mulher dos mercados, presentificada pela protagonista Abionan. As adversidades da redemocratização e o aparecimento de novas e híbridas identidades revelam-se no trajeto político de Mariana Ilufemi, em *Trono de Vidro*. Em suma, por meio de uma análise dos reflexos da mitologia orixaísta sobre a prosa olintiana, este trabalho chama a atenção para o caráter desafiador de sua arquetípia feminina, expressada na ação contestadora da matriarca africana em *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção pós-colonial. Mitologia dos orixás. Matriarcado. *Alma da África*. Antonio Olinto.

Introdução

Antonio Olinto é particularmente arrojado na escritura de uma obra que problematiza a descolonização e a redemocratização africanas enquanto questiona o processo diaspórico África-Brasil. *A Casa da Água* (2007a) é publicada inicialmente em 1969, ainda no período da ditadura militar brasileira – a obra foi

* Doutor em Letras, Literatura Pós-Colonial e Identidades . UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91540-000 – jricardocostabg@gmail.com.

traduzida para o inglês já em 1970 e para o francês em 1973. *O Rei de Keto* (2007b) mostra a vida das mulheres africanas e sua atuação na economia tradicional, sendo publicado em 1980. A saga da família *agudá*² e de sua presença no processo de independência africana chega ao fim em 1987, com *Trono de Vidro* (2007c), às vésperas do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil. Assim, *Alma da África* dá voz a gerações dramaticamente estigmatizadas pelo processo colonial em dois continentes, a partir da ação no mundo de três mulheres profundamente ligadas aos caminhos da África pós-colonização europeia.

Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), viajamos com a brasileira Mariana, nascida com a abolição e lançada com sua família em uma aventura de retorno à África de suas raízes, ao lado da avó, Ainá, e da mãe, Epifânia. Mariana, que chega no início da puberdade ao solo africano, acaba se tornando uma poderosa mulher de negócios, pilar sobre o qual as outras duas narrativas da trilogia irão se apoiar. Em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), caminhamos com Abionan, vendedora típica dos mercados africanos, que percorre diferentes territórios, no curso da semana de quatro dias da cultura iorubá, em um processo rememorativo de superação da perda do filho. Em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), nós nos mobilizamos, junto de Mariana Silva, neta da velha mulher de negócios, que assumirá o título de Ilufemi, abraçando os mitos de um movimento que tenta retomar a herança política de seu pai, dispondo-se a lutar pela redemocratização da fictícia Zorei, libertando-a do jugo da ditadura militar.

Metaficção geográfica: o corpo feminino se converte em nação

A cartografia de Olinto é essencial em sua poética, no trânsito por espaços reais e imaginados. Uma das alegorias que mobiliza maior número de metáforas encadeadas é Zorei, país que não possui saída para o mar, o que lhe confere um aspecto de isolamento, entronizando-o no panorama riquíssimo das tribos iorubás. Olinto, ao homenagear sua amada Zora, surge com a consubstanciação da graça do corpo feminino com os relevos da África primitiva, a partir de seus rios, árvores, templos, estradas sinuosas e recônditas vilas. Zorei necessita do acesso ao mundo, que só se dá por outros países do golfo de Benin. Assim, a comunicação da pequena nação será por meio da desobediência do povo, que se desloca livremente através de limitações que não se impõem ao espírito ancestral. Colonizado, inicialmente, por alemães, como pode ser visto em sua arquitetura e no militarismo que imita caricaturalmente o nazista, o território foi dominado, posteriormente, pelos franceses, que modificaram a cultura da pátria arrasada. Zorei herda as duas línguas, alemã e francesa, que a colonização tenta sistematicamente sobrepor ao iorubá,

² Àgudà (*agudá*), s. Termo que define os africanos e descendentes que retornaram do Brasil para a África. Ijo Àgudà – Assembleia de Católicos.

língua tribal majoritária, bem como às outras línguas africanas que surgem pelo nomadismo que viola o traçado imposto pelo colonizador.

Olinto tem em sua trilogia uma expressão do que Hutcheon delimita enquanto pós-moderno, expresso “pela energia proveniente do repensar sobre o valor da multiplicidade e do provisório; na prática real”, fugindo de quaisquer oposições entre “o fazer e o desfazer” (HUTCHEON, 1991, p. 73). Se as expressões de vanguarda criticam a cultura dominante, em uma sistematização que Hutcheon afirma alienada à essa cultura que buscam criticar, a metaficção historiográfica se distancia, se apropria e atualiza essa passagem da história colonial. A imitação a que se dedica Olinto, portanto, reifica mitos que fragilizam as hipóteses para a história da África e das Américas, por meio de pontos de vista deslocados do centro, sem conferir a esses pontos de vista cores de exotismo. Essa naturalização da alteridade se dá por meio, inclusive, da aproximação de vozes de colonizados e colonizadores, ou antes, por expressões ocidentais trazidas pelo olhar de personagens africanas. A mimese metafictional de Olinto direciona-se, por exemplo, à prosa científica, ao representar a tese de doutorado da jovem Mariana Ilufemi, lida à amiga Abionan no momento em que a vendedora dos mercados busca compreensão sobre o processo de colonização e aculturação africana, que culminou no declínio do obanato.

Ironicamente, e ironia assinala o que Hutcheon trata por metaficção, a maior subversão de *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), em sua prosa metafictional, não é temporal, é espacial. Olinto compõe o que delimitamos enquanto metaficção geográfica, posto que cada obra tem no espaço, e não no tempo, seu eixo principal, a ser desafiado pela força de suas mulheres e ressignificado pela poesia de sua prosa. Dentro da mundividência orixáista, o tempo é circular, tempo mítico que, em sua repetição cíclica, faz retornar heróis e vibrar a presença de deusas do passado. A História, com suas datas e períodos estanques, importa menos que a eternidade dos mitos quando o espaço reina como principal medida para a contextação do romance. Em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), sua metaficção geográfica traz a condição contraditória do retorno para nenhum espaço. As personagens atravessam o oceano na ilusão de encontrarem seu lugar de origem, uma África que, se não apagada pelo colonizador, foi devastada e inevitavelmente redesenhada em suas fronteiras. São esses limites a grande ironia a desafiar a protagonista do segundo romance da trilogia. Cada capítulo do segundo tomo (OLINTO, 2007b) revela Abionan (do iorubá “nascida na estrada”) em um novo espaço, alcançado durante a noite. Um diferente mercado, ambiente para o exercício econômico, social e político de encontro com o outro, desafio de confronto com a alteridade. O deslocamento de travessia marítima do primeiro romance e de transposição de fronteiras do segundo dão lugar, justamente, a um espaço fictício, em sua conclusão (OLINTO, 2007c).

A imaginada Zorei, homenagem sutil aos relevos femininos, corpo humano mimetizado em corpo geográfico, é pátria de uma mulher descolonizadora, que carrega em si o nome brasileiro que indica sua origem – Mariana, e o nome

tribal, por ela escolhido – Ilufemi, “A Esperada” pelo povo. Em sua metaficção geográfica, Olinto desvenda a alma de uma África perdida, violada, reconquistada e, por fim, imaginada pelo sujeito pós-colonial. Essa tendência de desafiar os limites espaciais, na composição literária, já é vista por Hutcheon, que, em sua *Poética do Pós-Modernismo*, não parte da literatura, ou mesmo da historiografia, mas da arquitetura ocidental (HUTCHEON, 1991, p. 44) para estabelecer parâmetros para a compreensão dessa expressão paródica de representação de mundo.

A forma é, além das temáticas abordadas, um segundo ângulo pelo qual Olinto representa a diversidade das relações entre África e Brasil. Um estudo sobre as diferentes abordagens estilísticas adotadas revela um escritor que modifica o ponto de vista de seu narrador, alterando o estilo empregado em cada romance, sem romper, porém, a unidade na trilogia. Unidade que não se sustenta apenas pela trama ou pela forma, mas por elementos tais como a importância da oralidade no universo retratado, os papéis que a mulher ocupa nessa sociedade e, acima de tudo, o modo com que os arquétipos das *iabás*³ são reconhecíveis nas mulheres olintianas. À medida, porém, que avança na narrativa, a oralidade será representada de maneiras diferentes, assim como a tecitura arquetípica será expressa em distintas camadas da diegese. Com Mariana (OLINTO, 2007a), apresenta um legítimo romance de formação. O romance psicológico, com suas digressões de tempo e o esboroamento do espaço físico, em função do espaço interior, serão necessários para a mimese de Abionan (OLINTO, 2007b). Finalmente, a cronologia rigidamente obedecida, entrecortada por digressões da protagonista e a prosa permeada por poesia são as estratégias para a tipificação de Mariana Ilufemi (OLINTO, 2007c), jovem cosmopolita que busca suas próprias origens enquanto luta pela liderança política, no fechamento da trilogia.

[...] numa linguagem que a colocasse perto de tudo o que existe, na linguagem comum iorubá havia gentileza e carinho e se o existir era importante, o morrer surgia como a coisa indesejável, por isto as saudações desejavam que a pessoa saudada não morresse, que não morras enquanto caminhas, que não morras enquanto vendes, que não morras enquanto fazes amor, que não morras enquanto dormes, enquanto comes, enquanto brigas, enquanto sorris, enquanto olhas o pôr-do-sol nas lagoas de Porto Novo, enquanto acordas para um novo dia, enquanto te sentas na cadeira de balanço, enquanto lêes e enquanto pensas [...] (OLINTO, 2007c, p. 67).

Hutcheon alude a uma “tensão irônica” (1991, p. 72), que pode ser aplicada à trilogia, entre polos como ficção e realidade; memória mítica e narrativa histórica; letra e voz; texto, contexto e subtexto. Essa tensão alcança a totalidade da obra,

³ iyábá, iya àgbà, *iabá*, s. Avó, matriarca, mulher idosa.

onde um dos limites, permanentemente testado, surge a partir da cosmovisão orixaísta e da presença dos orixás no cotidiano das personagens, em confronto com os valores ocidentais. Sem que, em momento algum, a divindade ostente estatuto de realidade na diegese, os eventos narrados adquirem tal correspondência com o mito que o leitor passa, tal como as personagens, a perceber a presença viva dos orixás, acompanhando os dramas vividos pelas três protagonistas. Assim, presenciamos, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), a maneira pela qual as divindades interferem na visão de mundo de toda uma sociedade. Temos a presença desses mitos sob outro prisma, o da sociedade e da economia tradicional, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). No romance, o trabalho é marcado por uma ideia de *owó*, valoração que transcende a monetária, entremeada por questões como satisfação pessoal, manutenção de tradições e, precipuamente, o equilíbrio com a natureza e a divindade. Testemunhamos a formação de um diferente mito – o do grande líder, criado por seu povo, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), e seu ressurgimento sob uma face de mulher – a jovem “Esperada”, em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c). Lembremos que a figura do líder que se eleva à divindade surge em Xangô e que a mulher, representante de sua tribo, por seu heroísmo e perseverança, é demudada em deusa, em um motivo que se repete com as três *iabás*⁴ que evidenciamos nesse estudo – Oxum, Iemanjá e Oiá. Esse desdobramento das nuances da mítica na sociedade propicia ao leitor uma aproximação da realidade afroperspectivista, ao passo que suscita o questionamento de que fala Hutcheon (1991), feito do entendimento do mundo de dentro para fora.

Imagens pós-coloniais: mitos são espelhos

A trilogia olintiana dialoga com o modelo de “mito heroico” proposto por Eleázar Meletínski, onde “a biografia da personagem principal, que passa por provações propiciatórias, é frequentemente associada à troca ritualística de gerações” (MELETÍNSKI, 2015, p. 42). O teórico afastou-se, nesse ponto, do pensamento freudiano, analisando as narrativas por meio de grandes símbolos e não meramente signos. Meletínski (2015) compara as narrativas literárias – e aí se enfatiza as sagas familiares (ZILBERMAN, 1977), como a trilogia de Olinto – ao ritual das diversas religiões. Cada ritual, segundo Meletínski, corresponde a vários mitos e vice-versa – a um mito corresponde um ou muitos ritos. O mesmo se dá com a narrativa, que parte da psicologia inconsciente coletiva em que está imerso o autor e o mundo que ele busca representar.

⁴ No culto orixaísta, também se refere aos orixás femininos. No Brasil, são cultuadas Oiá, Oxum, Iemanjá, Otim (apenas no Rio Grande do Sul essa *iabá* aparece como orixá feminino, tal como na África), e Nanã (N.A.).

Em uma trilogia como *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), centrada na saga de duas famílias e dois continentes, o mito surge em diferentes conformações. Exerce a função de gênese da literatura, já descrita por teóricos como Meletínski (1987, p. 20), comprovável pela correspondência vista entre a tipologia da mítica orixaísta e as narrativas que se entrecruzam. Atua ainda como chave, para a compreensão do leitor, do funcionamento do pensamento animista e da forte ligação estabelecida entre os sujeitos e sua tribalidade ancestral. Finalmente, a bravura e a força telúrica das *iabás* reverbera na oralitura – inspiração primordial para a resiliência do novo matriarcado, em sua luta pós-colonial. Entretanto, se a religiosidade e o pensamento africanos são constantes na trilogia, há uma clara preponderância da mítica e da ritualística afro-brasileiras, vivenciadas nas festas que celebram nascimentos, casamentos e, acima de tudo, mortes, que reiteram a influência da experiência brasileira no modo de vida da África pós-colonial. É fato perceptível na obra, a partir do estudo mitológico comparado, que Olinto teve intenso contato com os cultos africanos tradicionais, optando, porém, por retratar a mítica afro-brasileira, quer de forma direta, quer por metáforas e alegorias, constantes em toda a trilogia.

Mesmo com Abionan, mulher nascida e criada nas tribos, em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b), o autor apresenta uma mitologia eivada das modificações que a diáspora produziu sobre a sociedade africana. Assim, mais de uma vez, Iemanjá é tratada como orixá dos mares. Essa associação só é possível após a diáspora e não se apresentaria no imaginário africano autóctone. Iemanjá é vista, na África tradicional, como orixá protetora da foz do rio Ogum, ligada, sim, à pesca (seu nome significa, literalmente, “mãe dos peixes”) e à amamentação, mas não particularmente às águas salgadas. Na África, até os dias de hoje, é Olokum o orixá dos mares⁵. Curiosamente, a associação entre o mito de Iemanjá e os mares aparece em momentos de toda a trilogia, imagem particularmente preciosa para as metáforas localizadas em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b). Na trama, uma das personagens centrais, Aduké, mãe de Abionan, nasce com a interdição – comum entre os religiosos da Religião Tradicional Iorubá – de aproximar-se do mar. A violação dessa proibição é entremeadada do resgate mnemósico, marcando os momentos finais da anciã – a memória e o pensamento são atributos de Iemanjá no Brasil, não na África. Para uma família autóctone, a menção a *Olokum* (deus dos mares e oceanos na Religião Tradicional Africana) seria a mais imediata, pois pouco contato teria, até aquele momento, com as crenças afro-brasileiras, que atribuem à Iemanjá a regência de mares e oceanos. Esse é um dos pontos onde a proposição olintiana de

⁵ Essa diferença entre os arquétipos atribuídos a Iemanjá nos cultos afro-brasileiros (onde é amplamente cultuada) e dentre as Religiões Tradicionais Africanas (onde seu culto ainda permanece restrito à ritualística que envolve Ogum) foi percebida durante os estudos que geraram nosso trabalho de mestrado (COSTA, 2016).

representação da realidade africana mostra mais contradições. Apesar de ser grande conhecedor e estudioso dos mitos tradicionais africanos, Olinto opta por divindades já modificadas pela experiência da diáspora. Oxum é tratada como orixá dos rios, apesar de, no pensamento tradicional, a ela recair apenas o poder sobre a chuva, riquezas e fertilidade.

A religiosidade africana atua como centralizadora de uma série de valores tribais, fiel da própria noção de historicidade do sujeito que vemos em *Alma da África* (OLINTO, 2007). Isto posto, um dos movimentos principais, tanto no projeto escravocrata quanto no de manutenção de regimes ditatoriais militares, é o de combate a esse lastro de ancestralidade. Em diversos momentos da trilogia, vemos a religiosidade e a mítica orixaísta ameaçadas por proibições. Como reitera Jung (2014), “um conteúdo arquetípico sempre se expressa metaforicamente” (JUNG, 2014, p. 158), ao passo que o esvaziamento mítico das religiões encaminha a sociedade para a substituição desses símbolos históricos por ideologias políticas centralizadoras. Temos na família matrifocal iorubá a resistência a esse depauperamento simbólico. Partindo da figura de divindades femininas, as *iabás*, podemos compreender a evolução das protagonistas olintianas, profundamente ligada a esse imaginário mítico. Na tentativa de um alargamento da compreensão das metáforas da trilogia, esse trabalho aproxima a crítica literária da poderosa simbologia que cerca essas divindades femininas, as *iabás*.

[...] Obatalá falou:

– Salve, Xangô. Que acha do caso que vamos discutir?

– É o da mãe...

Ogum interrompeu:

– Aliás nem mãe é. Espera ser.

Xangô não se atrapalhou.

– Acaba sendo. Mãe que vai fazer tudo para o filho ser rei de Keto não se vê todo dia. Não sei se é justo alguém ter uma vontade assim.

– Por que não?, quis saber Oxum. Ela tem todo o direito de ver o filho mandando [...]. (OLINTO, 2007b, p. 23)

Se a cada herói é dada uma missão, é fundamental, para a mulher olintiana, seu reempoderamento. Sob a luz da teoria de Meletínski (2015), somada ao conhecimento angariado em nossa trajetória de pesquisa sobre a mitologia orixaísta, encontramos três arquétipos capazes de perspectivar a mulher da África pós-colonial. Da diáspora surge Mariana, que conquista seu espaço no mundo pós-colonial sob a proteção de Oxum, senhora da riqueza e fertilidade, de determinação irrefreável. A mulher das tribos, que transita para além das fronteiras impostas pelo colonizador, é vista em Abionan, que luta pelas tradições dos antigos *obás*, tarefa de resgate da memória ancestral, que repousa nos segredos de Iemanjá. Finalmente,

a mulher que surge dessas duas perspectivas, desterritorializada e autóctone, é a jovem Mariana Ilufemi, que deve ainda conciliar sua herança diaspórica e tribal com a influência européia, tarefa digna da fúria e da graça de Oiá, que gargalha em vitória, por intermédio da jovem. Ilufemi é capaz de abandonar a racionalidade da intelectual de formação europeia, deixando-se tomar pelo transe da possessão de seu orixá.

O caminho das iabás: olhar africano sobre a alma do mundo

Ao nos depararmos com a África de Olinto, percebemos que o ponto de vista que ele adota, na composição de cada romance, permite uma configuração mítica e animista de mundo, divergente da visão eurocêntrica. Não é por acaso que Eliade (1992) fala da oposição entre as civilizações agrícolas e a História Ocidental. O pensamento mítico se mostra, em cada romance da trilogia, como sustentação para que uma nova – ou antiga – sociedade possa ser pensada e, conseqüentemente, vivida. Mais que ignorar ou esquecer a versão de História que é imposta pelo colonizador, as mulheres de Olinto buscam (re)significá-la por meio das narrativas míticas de suas *iabás*. Mariana não se pergunta se é capaz de garantir a subsistência de sua família ou se é adequada sua atuação junto à comunidade. Assim como Oxum, ela busca a água para sua gente, tornando-se, por si mesma, empoderada. Abionan se agarra à memória, legado de Iemanjá, para desafiar a sociedade masculina na busca por seu ideal de retraditionalização. Sabe que precisa desafiar a herança política colonial para gerar um novo homem para sua civilização, um novo obá, que reencontre a importância dos antigos reis de Keto e possa trazer consigo elementos do feminino, tal como a *iabá* fez com Oxalá. Mariana Ilufemi não quer apenas continuar o legado de seu pai. Quer, a exemplo de Oiá, aprender o segredo para que ela também possa comunicar-se livremente na urbe, “cuspir fogo” e incendiar o espírito de seu povo. (Re)empoderamento, (re)tradicionalização, (re)democratização: *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c) surge com a busca de elementos fundamentais para sociedades, que (re)unem o que foi perdido no tempo, buscando no passado, pela mão das matriarcas, as identidades violentadas pela colonização e dispersas pela diáspora, para um diferente futuro.

Dentro da ideia de um romance que parece apartar-se do tempo ocidental e que caracterizamos enquanto metaficção geográfica, o processo de individuação de Mariana, em *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a), estrutura-se a partir do espaço. Em sua *Poética do Espaço* (1993), Bachelard fala de um imaginário em que a casa ocupa lugar fundamental. É ela que materializa a geografia de um período pelo qual todos passamos em nossa formação, quando damos nomes às coisas e desenvolvemos o *habitus*, criando os primeiros códigos de pertencimento de nossa existência. Para ele, “somos os diagramas das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental” (BACHELARD,

1993, p. 24). Olinto ergue, em sua ficção, uma casa onde a água exerce papel alegórico. É a água que separa dois continentes, na mesma medida em que os une. Assim, toda a narrativa do primeiro romance tem por ponto nuclear a construção da casa, onde será escavado um poço – início da fortuna e da trajetória africana da protagonista, nascida no Brasil. *A Casa da Água* (OLINTO, 2007a) divide-se em quatro partes, desenvolvidas a partir da relação das personagens com a geografia, sejam elas: “A viagem”, narrativa do percurso da família “Santos” do Brasil até a Nigéria; “O marido”, que marca o processo de reterritorialização das personagens em solo africano; “A Casa da Água”, que descreve a concretização da protagonista enquanto expoente econômico e social, tornando-se parte do espaço africano; e, finalmente, “O Grande Chefe”, onde Mariana estabelece-se definitivamente em solo imaginário, na fictícia Zorei, país em que despontará Sebastian, em sua curta e trágica atuação política.

Mariana é uma personagem construída enquanto alegoria da Abolição, representando ainda a reterritorialização das mulheres *agudá* e sua atuação na sociedade que se forma com o fim da colonização europeia sobre a África. Essa mimese, porém, não se faz sem a problematização sobre a diáspora – que vimos na figura de sua avó, Ainá, bem como sobre as identidades que se chocam com a realidade africana, a partir do sentimento de desterritorialização de Epifânia, sua mãe. Mariana será a primeira mulher de sua família a transitar no mundo com total liberdade. Ao final da trilogia, aproxima-se dos cem anos. Olinto planejava um quarto romance, que mostraria a morte de Mariana. Em entrevista para a biografia *Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal* (ALBUQUERQUE, 2009), confessa que foi dissuadido da tetralogia por sua editora francesa, Marie Pierre, que lhe pedira que mantivesse viva sua personagem. Assim, Olinto optou por deixar em aberto o final da narrativa da protagonista central de *Alma da África* (2007). Com isso, Mariana personifica tanto a africanidade no Brasil quanto a brasilidade na África, hibridizando saberes e experiências de dois continentes, fundamentais para a ressignificação da herança colonial. Mariana é núcleo de uma trama que se desenvolve a partir da influência *agudá* em solo africano e na formação de uma sociedade pós-colonial que hibridiza essas diferentes culturas. Ao descer, completamente nua, no solo do litoral de Lagos, Mariana tem sua primeira menstruação. Dentro do pensamento afroperspectivista de D. Zezé, chega “salvando a terra” (OLINTO, 2007a, p. 78). Em vários momentos da narrativa, é descrita a imagem nua de Oxum, que se assemelha à imagem de Mariana ao chegar ao solo africano – a menina necessita despir-se, por prática de quarentena imposta pelos soldados ingleses que a recebem, chegando à costa enrolada em um lençol, que esconderá sua menarca. Divindade diretamente ligada à fertilidade e à feminilidade, há um mito, narrado por Reginaldo Prandi em sua mitologia, onde Oxum transforma em penas de papagaio (do iorubá, *ecodidé*) o fluxo menstrual – clara alusão à conversão da fertilidade, representada pela menarca, em riqueza

material, bem como a aproximação dos ciclos femininos com os ciclos da natureza. Essas penas ainda possuem grande valor financeiro em solo africano e brasileiro, por serem associadas a certas práticas iniciáticas do culto aos orixás.

Mariana sentiu-se mal, estaria doente outra vez?, a distância entre o navio e a costa não era longa, mas como demorava, de repente a menina teve uma dor que lhe descia pelo ventre, uma dor e um calor, alguma coisa como se rebentava dentro dela, o calor aumentou no sexo, Mariana pôs a mão e viu que estava molhada, levantou o lençol, havia sangue no fundo do barco e no branco do pano, Epifânia segurou a filha, o barco se aproximava da terra, a mulher e um dos remadores ajudaram a levar Mariana até um trecho de capim, sob uma árvore, a mãe pegou no lençol, abriu as pernas da filha, limpou-lhe cada lado da coxa, Mariana tornou a cobrir-se com o lençol, um cheiro forte e acre andava no ar [...]. (OLINTO, 2007a, p. 70)

Em sua capacidade de metamorfosear-se para suplantar os limites que lhe são impostos, a protagonista se assemelha à resiliência vista em Oxum, quando a *iabá* transforma-se em pavão para recuperar a chuva nos céus, sendo ainda capaz de sacrificar sua beleza, queimando sua plumagem e tornando-se um abutre ao aproximar-se do sol. Mariana jamais se sente deslocada, mas pertencente aos dois continentes, dos quais se serve da língua e da cultura com naturalidade. Com o mesmo fascínio, deleita-se com as letras brasileiras e com as sonoridades e a cadência das poéticas orais africanas. Mariana faz da diversidade cultural que a formou um espólio de suas lutas pessoais e das de sua família. Sua cultura fragmentada é, por si mesma, rica em nuances que constroem uma protagonista única. Seu orgulho e determinação serão transmitidos à Mariana Ilufemi, que une as civilizações brasileira, africana tribal e europeia em sua formação. Sua trajetória de retorno da diáspora e seu sucesso em território africano, a partir da calma resoluta, coragem e astúcia – espelhamento do arquétipo de Oxum – servem de representações para a resistência dos saberes afroperspectivistas. O empoderamento de Mariana e seu enriquecimento acenam para a resistência da mundividência orixaísta, a partir da arte e da religiosidade afro-brasileiras.

Salientamos, em nossa discussão sobre a trilogia, a forma com que Olinto problematiza o posicionamento do homem autóctone perante família e sociedade, em sua comparação com um frágil “trono de vidro”. A mais importante relação paterna surge pela ausência, a partir da tentativa de Mariana Ilufemi de reconstruir a figura de seu pai, de quem tem poucas recordações. Apenas por ocasião da viagem de Mariana Ilufemi, por exemplo, é revelada a identidade do pai de sua bisavó, que dá início à sua genealogia, Benedicto Santos – em momento algum Epifânia questiona sua origem ou pergunta pelo pai. Assim, apenas nos momentos finais o

nome do pai de Mariana surge na trama, como mero registro civil. Dessa forma, Olinto acentua a característica matrifocal da família africana e afrodescendente.

A Mariana que é mencionada em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b) e retorna como coadjuvante em *Trono de Vidro* (OLINTO, 2007c), figura a anciã da cultura iorubá. O continente africano origina uma sociedade matriarcal que se estabelece na antiguidade e que foi dispersa pela diáspora, podendo ser observada em famílias matrifocais de diversas partes do mundo. Essa sociedade perpetua, ainda, um modelo que se opõe ao capitalismo ocidental, onde papéis econômicos e políticos são divididos segundo outro recorte, o etário. A mundividência iorubá desestabiliza a dicotomia entre masculino e feminino, evidenciando a importância dos anciãos, tanto econômica quanto politicamente, em uma sociedade que se organiza em conceitos etários.

Um conceito fundamental para a compreensão do universo olintiano é o pensamento animista, refletido constantemente em sua prosa. Vemos uma natureza plena de afetos, ou seja, que afeta o sujeito tribal. O destino desse sujeito se dá por sua comunhão com essa natureza, a partir da qual é celebrado seu vínculo com a ancestralidade e o mito. Em *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), a experiência humana se faz, portanto, de forma integral, tendo o ritual como unificador de cada membro da comunidade entre si e com o meio ambiente (ideais reconhecíveis, igualmente, no pensamento ameríndio). Essa experiência passou por um longo processo de desagregação, sob a égide da sociedade moderna. Assim, compreende-se que a colonização ocidental é, por si só, a tentativa de dessacralização da sociedade africana tribal e americana originária. É esse sagrado que se reconhece na natureza, pelas armas dos orixás que se erguem em defesa de um mundo que se pensava perdido.

A pluralidade linguística é de idêntica importância na trilogia, reverberada nas relações das personagens com a literatura e oralitura, oscilando ao mimetizar a *performance* e a escrita. Os três romances que compõem *Alma da África* (OLINTO, 2007) são um exercício constante de língua e linguagem, texto e contexto – plenos de implicação histórica. Em um caminhar constante entre letra e voz, temos os escritos de Sebastian Silva, os mitos narrados pelo *babalaô* Fatumbi⁶, as histórias da anciã Mariana e, finalmente, a hibridização entre oração, poesia escrita, poesia oral e filosofia dos pensamentos de Mariana Ilufemi. A língua, em Olinto, pode ser moeda de troca entre colonizados e colonizadores, estratégia de sobrevivência de velhas tradições, projeto de resistência dos saberes tribais, mas sua centralidade é sempre de natureza metaficcional, convertendo a palavra em prisma, o *êmi*, princípio mágico que suscita a reflexão intelectual e a refração de múltiplas poéticas e tradições.

⁶ Curiosamente, Fatumbi é o nome dado a Pierre Verger, célebre pesquisador africanista e amigo pessoal do autor, quando de seu ingresso na Religião Tradicional Africana.

A língua também pode ser arma, usada na defesa de ideais e na resistência de etnias. Não obstante, é também veículo de violação cultural e imposição de valores estrangeiros. A palavra é, acima de tudo, campo para um embate constante entre as forças coloniais (mesmo após o fim dos vínculos de exploração colonial oficial) e as sociedades tradicionais. A palavra escrita disputa espaço com a oralidade dos *oriquis*⁷, repetidos incessantemente e adaptados a cada situação do cotidiano. O *oriqui* mostra seu poder de significação ao marcar o pensamento da matriarca Mariana, ainda em sua adolescência, acompanhando-a até os momentos finais, quando surge para substituir o pranto, ao qual a personagem se nega, adivinhando o grito de dor que se segue, enquanto abraça seu filho morto. É o *oriqui* que expressa a dor da mãe diaspórica, Pietá que recusa-se a prantear com a lágrima a perda de seu filho, roubado pela violência do embate pela libertação africana. O *oriqui* assume outro status na alternância entre realidade e pensamento de Mariana Ilufemi, combinado a salmos, poemas, teoria científica ou filosofia.

Da mesma forma, o conceito de *odu*⁸ é ressignificado no pensamento orixaísta afro-brasileiro, à medida em que foi rompida, no sujeito da diáspora, a capacidade de remontar sua ancestralidade familiar. A compreensão de mundo de Abionan e Aduké, por conseguinte, permite ao leitor uma noção do que foi apagado em Ainá e que não foi, portanto, transmitido à Epifânia ou Mariana. Essa antinomia entre os povos dispersos pela diáspora e os autóctones colonizados torna o trajeto de resgate identitário de Mariana Ilufemi ainda mais dramático. Caberá a ela, em sua identidade híbrida, compor um novo espírito africano, fundado a partir de elementos das tribos antigas da África, das mulheres dos terreiros afro-brasileiros e, inobstante, dos filósofos e pensadores ocidentais. Dessa maneira, fortalecidas em suas diferenças, todas as mulheres da trilogia têm em comum a força atávica do matriarcado. Univocidade não destituída de relevos entre cada subjetividade representada, onde mulheres, em seus diferentes desejos, forças e fragilidades, unem-se em prol da manutenção dos valores tribais, opondo-se a um homem que colabora com o projeto europeu.

Considerações finais

A astúcia de Oxum, a coragem de Oiá e a sabedoria de Iemanjá vibram em *axé*⁹, força de um matriarcado que resiste à colonização, ideal (co)laborativo de

⁷ oríki, *oriqui*, oríki, s. Título, nome, louvação que ressalta fatos de uma sociedade, de uma família ou de uma pessoa e, igualmente, seus desejos.

⁸ odù (odu), s. Conjunto de signos do sistema de Ifá que revela histórias em forma de poemas, que servem de instruções diante de uma consulta, em número de 16.

⁹ **aşę1 (axé)** por axé temos o princípio mágico que organiza o mundo. Força, poder, o elemento que estrutura uma sociedade, lei, ordem (N.A.).

mulheres que se organizam em um sistema que dialoga amplamente com o modelo pré-capitalista tribal, preservando valores como tradição, cultura e experiência. O nomadismo é crucial entre as mulheres dos mercados, atuando enquanto desobediência política e econômica. Abionan, ao deslocar-se constantemente, empreendendo em diferentes espaços, repete a experiência nômade da mãe, alargando os limites impostos pela colonização e relativizando as fronteiras. Essa profissional possui uma independência que o colonizador é incapaz de suplantar, como é visto em *O Rei de Keto* (OLINTO, 2007b).

Jovens guerreiras e velhas feiticeiras, as *iabás* servem de espelho para a mulher olintiana, em sua *Egbé Eléye*, sociedade secreta formada pelas mães ancestrais, que Santos (2012, p. 254 - 255) enfatiza como genitoras femininas. Tal modelo primitivo, mantido pelo matriarcado, combina protagonismo econômico e solidariedade em seu descentramento ideológico – já associado por Deleuze (2001) ao nomadismo –, fundamental para um projeto descolonial. Abionan toma para si a missão de gerar um líder tradicional, capaz de recuperar a influência benéfica do matriarcado. Segundo sua lógica de restituição do *axé*, uma vez que foi a participação do homem nos rumos políticos que permitiu a dominação estrangeira e a fragilização das estruturas sociais, cabe a um homem esse trabalho. A jovem vendedora tem o projeto de educar um novo africano, distinto da dúvida e enfraquecida imagem que conhece. O poder das *iabás*, enquanto princípio descolonizatório, está também ligado à sua função de mantenedoras da sociedade, partindo de sua *Egbé Eléye*. Olinto representa uma realidade que mantém vivos os mitos de mulheres guerreiras, livres e emancipadas, cuja solidariedade é capaz de minar o projeto de ocidentalização patriarcal. Sua metaficção coloca no centro da narrativa a ação feminina, por si só descolonizadora. Em sua solidariedade, a família matrifocal é capaz de unificar a sociedade africana pós-colonial, fragmentada na diáspora. O que o colonizador encara enquanto diferença, a mulher das tribos insiste enquanto diversidade, riqueza capaz de alicerçar um novo continente africano, uma nova África, ou antes, várias novas Áfricas.

O poder feminino, assim como todas as outras formas de poder arcaico, precisou ser combatido pelo colonizador. No desenvolvimento histórico, uma independência inevitável se estabelece dentro da divisão do trabalho e das relações sociais que decorrem dele. Esse modelo econômico, tratado por McClintock (1994, p. 91) enquanto espécie de pré-capitalismo tribal, carrega em si uma marca que o diferencia do colonial. Há uma singularidade no processo laboral, uma arte que se impõe à generalização e à dissolução das diferenças na produção. Enquanto permanece arcaico, o processo de agricultura, manufatura e comércio preserva sua singularidade. O capital tribal é feito de *owó* e *axé* em vez de mais valia. Nele, os valores subjetivos estão imbricados ao labor. A Europa já esteve em situação de relações capitalistas mais primitivas, mas nelas tanto a valoração do objeto não possuía nada de transcendental quanto o lugar da mulher era de subalternidade.

As vassalãs eram submissas aos maridos, ao suserano e mesmo aos filhos. A obra de Olinto, ainda que brasileira, ao representar o que Tutikian define como “nações emergentes” (2006, p. 16), repete valores vistos em literaturas africanas, tais como “nacionalismo, identidade e alteridade” (TUTIKIAN, 2006, p. 17).

As anciãs, além de antigas progenitoras, são o amálgama de um *axé* que está diretamente vinculado ao poder ancestral feminino. Não por acaso, um dos mitos mais antigos que envolvem a contenda entre os pólos masculino e feminino fala da acirrada luta entre Nanã (divindade que já nasce anciã, ligada à lama original da vida) e Ogum (divindade associada ao progresso e à tecnologia). Toda a simbologia que envolve esse mito é registrada por Prandi em “Naná proíbe instrumentos de metal no seu culto” (PRANDI, 2001, p. 200). Nanã traz o arquétipo contraditório da fertilidade de uma mulher idosa. É ela quem fornece a lama original com a qual foi feita a humanidade, mantendo sobre os homens sua tutela. Assim, coloca-se contra o avanço tecnológico representado por Ogum, superação dos antigos saberes que representa. Combate também a poderosa *Iku* – uma vez que uma morte prematura impede a devolução do princípio vital do sujeito à massa progenitora, perturbando o equilíbrio de circulação do *axé* (SANTOS, 2012, p. 255). Nanã é uma divindade particularmente ligada à Oiá, *iabá* da ancestralidade, senhora dos *eguns*, espíritos ancestrais.

A ação silenciosa da velha Mariana, em protesto na frente do prédio onde Mariana Ilufemi está encarcerada, propicia o início do processo eleitoral, que levará sua neta ao poder de Zorei. Sua presença no processo político é, portanto, o elemento que faltava para a independência política do país, que deverá ser feita sobre o trono de ouro das velhas matriarcas, cercado da dança da vitória das *iabás* – Mariana Ilufemi é tomada por um orixá (possivelmente, Oiá) na comemoração da vitória eleitoral, tal como fora em alguns momentos da caminhada política entre as vilas e lugarejos de Zorei. A menstruação tanto é associada a Oxum quanto ao poder matriarcal, presentificado pelas mães feiticeiras, *Ìyá Mi Ọ̀sóróngá*, senhoras dos pássaros da noite e mantenedoras dos segredos femininos. Já vimos que a repetição de fatos evidencia a circularidade do tempo iorubá, bem como a forma com que a modificação de pequenos detalhes, que acarretam grandes transformações na sociedade, mostra a restituição do equilíbrio do sujeito com o *axé* circulante. Assim como a menarca de Mariana assinala o início da reorganização pós-colonial, com o retorno da diáspora, o retorno do fluxo menstrual de Ilufemi assinala sua vitória eleitoral.

Olinto desenvolve, em sua trilogia, a mimese do homem no que delimitamos enquanto poética da ausência masculina. Sebastian representa o ancestral divinizado por suas ações no mundo, que é sucedido em sua obra por uma mulher, não menos mitificada pelo olhar autóctone. O encaminhamento de Ilufemi – A Esperada – igualmente para a posição mítica é o centro da narrativa em *Trono de Vidro*. Se Mariana pode ser analisada sob uma perspectiva de *tese* da mulher da diáspora africana e Abionan como sua *antítese* tribal, atentamos para a interpretação de

que Mariana Ilufemi seja a síntese do processo de descolonização da África. A natureza dessa síntese é, portanto, a sucessão do herói desaparecido por uma heroína presente – a descolonização africana a partir da retraditionalização pelo matriarcado.

Um olhar para o sujeito da escrita da trilogia revela um autor multifacetado. Jornalista, poeta, publicitário, educador, conferencista, romancista, político apaixonado pelas causas culturais e membro ativo da Academia Brasileira de Letras, foi também célebre pesquisador da arte e cultura africanas, além de ocupar um importante cargo dentro do Candomblé brasileiro. Ao tentar definir-se sobre essa diversidade de aspectos de sua vida, Olinto diz que o que prevalece é “o lúcido que ama a vida” (*apud* ALBUQUERQUE, 2009, p. 48). Esse amor pela vida transparece em *Alma da África* (OLINTO, 2007), afirmando-se como uma possibilidade metaficcional de revisão de um período da história cujas narrativas são preponderantemente eurocêntricas e masculinas. Atribuimos ao desejo de Olinto de colocar o matriarcado como imagem central de sua trilogia a representação do mar e da memória enquanto domínios de Iemanjá, tal como aparece nos mitos brasileiros.

Olinto foi nomeado adido cultural em Lagos, Nigéria, em 1962, atuando por três anos no cargo e realizando mais de 120 conferências na África Ocidental (ALBUQUERQUE, 2009). A trilogia *Alma da África* teve início, como vimos, com *A Casa da Água*, publicada, inicialmente, em 1969. Quando da escrita de *O Rei de Keto*, em 1980, além de profundo conhecedor dos Candomblés da Bahia, onde ostentava dois títulos importantes, *Ojuobá* e *Obá Erê*, Olinto já havia pesquisado a mitologia relacionada ao corpo de *odús* da tradição africana, conhecendo sua ritualística e tratando com religiosos. Dificilmente, portanto, ignoraria as modificações sofridas por alguns arquétipos na diáspora. No imaginário do africano autóctone, o poder sobre os mares e oceanos pertence a um dos grandes patriarcas da cosmogonia orixaísta, *Olókun*. Iemanjá é pouco cultuada na África, sendo reconhecida como filha de *Olókun* e associada à foz do rio Ogum, aos peixes e à concepção. No entanto, se escolhesse a figura masculina, impositiva e temível de *Olókun* para associar aos mares, a interdição imposta à Aduké teria uma interpretação completamente diferente e, conseqüentemente, a figuração literária de Olinto seria modificada. A escolha de Iemanjá, tal como aparece nos mitos brasileiros, enquanto senhora dos mares, da memória e da família, confirma, portanto, nossa teoria, que qualifica *Alma da África* (OLINTO, 2007) enquanto uma obra que parte da representação feminina das *iabás* para sua mimese da família matrifocal africana. A trilogia de Olinto, em sua variação de perspectivas propiciada pelo (inter)cambiar de estilos, narratividade, tempo e espaço, produz uma mimese híbrida de mulheres igualmente mestiças em sua cultura e historicidade.

Ao propor uma *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c), Olinto parte de um corpo feminino, encontrando nas narrativas míticas soluções para uma realidade esfacelada. Revela ainda o papel aceito pelo homem tribal como cúmplice do

colonizador, bem como a forma como o matriarcado o interpela. É interessante notar que o ditado iorubá, ao opor pais e mães, compara-os a dois tronos. O lugar ocupado pelos homens revela-se demasiado passageiro. Sob o peso da colonização, principiam-se rachaduras que tornarão esse trono de vidro em uma espécie de espelho para uma África fragmentada, arruinada e estéril. No entanto, nem toda a História foi feita de vidro, e o ouro das matriarcas aguarda para ser reencontrado no leito dos rios, que já foram deusas. O trono buscado por Mariana, Abionan e Ilufemi é feito de ouro, em sua maleabilidade, beleza e constância. Ouro capaz de atravessar os séculos, na voz dos *griôs* e babalaôs, na negociação alegre das mulheres dos mercados ou no canto das mães, com seus filhos nas costas. *Alma da África* desnuda um corpo que foi historicamente violado, seviciado, ferido, mas que se reconstitui a partir da solidariedade do matriarcado tribal, iniciado pelo círculo das *iabás*, onde Oxum, Iemanjá e Oiá ainda dançam ao som de tambores ancestrais.

COSTA, J. R. Mirrors of the myth in *Alma da África*: the post-colonial metafiction in Antonio Olinto's trilogy. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 133-150, jan./jun. 2021.

- **ABSTRACT:** *Alma da África* (OLINTO, 2007a, 2007b, 2007c), written by Antonio Olinto (1919 – 2009), Brazilian author from Minas Gerais, focuses the female experience in the process of decolonization and redemocratization of Africa. This work analyzes Olinto's trilogy as historiographic metafiction, a concept view by Hutcheon in *Poética do Pós-modernismo* (1991) in a study on the archetypal presence which expands the symbolic understanding in the prose, as stated in Meletínski theory in *Os arquétipos literários* (2015). In *A Casa da Água*, we see a novel that problematizes the reterritorialization of the diaspora's subject, from the return of Mariana's family to the Africa of her ancestors. In *O Rei de Keto*, the Afro-Brazilians' saga is interrupted by a central figure for the understanding of the tribal matriarchy, the market's woman, presented by the protagonist Abionan in her dreams of retraditionalization. The challenges of redemocratization and the emergence of a new and hybrid identity are revealed by Mariana Ilufemi's political journey in *Trono de Vidro*. To summarize, through an analysis of the reflections of the Orisha's mythology on Olinto's prose, this work calls attention to the challenging character of her feminine archetype, expressed by the defiant action of the African matriarch in *Alma da África* (2007a, 2007b, 2007c).
- **KEYWORDS:** Post-colonial metafiction. Orisha's mythology. Matriarchy. *Alma da África*. Antonio Olinto.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, João Lins de. Antonio Olinto: memórias póstumas de um imortal. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Traduzido por Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COSTA, José Ricardo da. **Opaxorô, o cetro dos ancestrais**: mimese e mito na representação de mundo afro-gaúcha. 2016. 167p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Traduzido por José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: História, teoria, ficção. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustave. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Traduzido por Maria Luiza Apy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MCCLINTOCK, Anne. The Angel of Progress: Pitfalls of the term “postcolonial”. In: CHRISMAN, L.; WILLIAMS, P. (Org.). **Colonial discourse and postcolonial theory**: a reader. London: Harvester, 1994. p. 703-721.

MELETÍNSKI, Eleázar M. **A Poética do Mito**. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleázar M. **Os arquétipos literários**. Traduzido por Aurora Fornoni *et al.* 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

OLINTO, Antonio. **A casa da água**. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a. v. 1.

OLINTO, Antonio. **O Rei de Keto**. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b. v. 2.

OLINTO, Antonio. **Trono de Vidro**. Trilogia *Alma da África*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007c. v. 3.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia (UFB). Petrópolis: Vozes, 2012.

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

ZILBERMAN, Regina. **Do Mito ao Romance**: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul; Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.



A ESCRITA COMO LÁPIDE EM *A MULHER DE PÉS DESCALÇOS*, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Érica Antonia CAETANO*

- **RESUMO:** O presente estudo propõe uma análise interpretativa da obra *A mulher de pés descalços*, da autora ruandesa Scholastique Mukasonga, publicada originalmente em 2008 (*La femme aux pieds nus*) e lançada no Brasil em 2017. O intuito é pensar o papel da memória no romance tanto como denúncia quanto como instrumento de preservação. Para tanto, o trabalho está ancorado nos estudos teóricos acerca da memória. A análise constata que, ao fundir ficção e memória, a narrativa memorialística de Scholastique Mukasonga configura de forma simbólica a lápide de sua falecida mãe, Stefania, e de todas as demais vítimas do genocídio em Ruanda.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Denúncia. Preservação. Scholastique Mukasonga. A mulher de pés descalços.

Introdução

“Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém, provavelmente a minha própria vida.”

Clarice Lispector (1999, p. 13).

Muitas são as razões pelas quais escritores, consagrados ou não, e pessoas comuns se dispõem a narrar uma história, seja de forma oralizada ou mesmo escrita. Dentre os mais diversos motivos, um está intrinsecamente relacionado ao medo social mais atual: o medo do esquecimento. A velocidade de circulação das informações, a sobrecarga de trabalho e funções têm contribuído para a esfecelização do sujeito: aquilo que era há segundos pode já não ser mais. Fato é que a memória está ligada à identidade, logo, se você perde a memória, conseqüentemente perde a sua identidade. Jacques Le Goff alerta sobre o valor da memória enquanto artefato constituinte da identidade. Nas palavras desse historiador: “A memória é um

* Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, Paraná, Brasil. 87020-900 – ericaantoniacaetano@hotmail.com.

elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2013, p. 435). Vê-se, então, que a memória é valorosa, pois sem ela o sujeito se defronta com a fragmentação, quiçá “ausência”, de sua identidade.

Dada a sua importância, o tema da memória vem sendo recorrentemente objeto de estudo das mais variadas áreas do saber: biologia; pedagogia; história; neurociências, entre outras. Independentemente do enfoque dado por cada campo, é consenso que a linguagem é instrumento essencial para a preservação da memória. Le Goff destaca em sua obra a aproximação feita por Henri Atlan no que concerne a “linguagens e memórias”: “A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas” (ATLAN, 1972, p. 461 *apud* LE GOFF, 2013, p. 389). Ou seja, a escrita pode ser tomada como fonte de documentação/inscrição da memória.

Desse modo, a memória aparece no universo literário e conquista um espaço singular capaz de armazenar, problematizar e denunciar dados e fatos que merecem e/ou precisam ser registrados e que por inúmeras razões foram silenciados pela historiografia. Exemplo disso pode ser vislumbrado na obra, que constitui o objeto de análise deste estudo, da autora ruandesa Scholastique Mukasonga, publicada originalmente em 2008 (*La femme aux pieds nus*) e lançada no Brasil, em 2017, pela editora Nós, sob o título *A mulher de pés descalços*. Essa produção, catalogada como narrativas pessoais, consiste em um livro de não ficção construído por meio das lembranças de infância da autora, no intuito de resgatar a memória de seus entes queridos, sobretudo de sua mãe, Stefania, assassinada pelos hutus, juntamente com quase um milhão de ruandeses da etnia tutsi, durante o genocídio ocorrido em Ruanda, no ano de 1994.

O passado de uma sobrevivente

“Quando escrevo, repito o que já vivi antes.”

Günter W. Lorenz (1991, p. 74).

Nascida na província de Gikongoro em 1956 e aclamada contemporaneamente como a escritora mais famosa de Ruanda, Scholastique Mukasonga vivenciou em sua infância um período de muita tensão em seu país. Nessa época, pertencer a etnia tutsi, da qual Mukasonga faz parte, era um terrível fado. Isso se deu graças aos colonizadores belgas e alemães que trataram de alimentar os já existentes, porém pequenos, conflitos econômicos entre duas etnias, tutsis e hutus. Semeado o ódio étnico, tutsis passam a ser perseguidos pelos africanos da etnia hutu e são

obrigados ao exílio em uma das regiões mais áridas de Ruanda, Nyamata, localizada em Bugeresha. Sobre esse assunto, Mukasonga, em entrevista concedida à revista *Época*, revela detalhes:

Antes do “exílio no interior”, os tutsis viviam em inzus, casebres de palha trançada no meio dos bananais. Em Bugeresha, os hutus nos colocaram em casas uma ao lado da outra, com uma estrada no meio para facilitar o trabalho dos caminhões de deportação. Nessa época, os exilados tutsis começaram a ser conhecidos como “inyenzi” ou “cafards” – “baratas” –, que, como os insetos, deveriam ser exterminados. Em Nyamata, jovens tutsis que se atreviam a abrir um comércio eram jurados de morte. (GABRIEL, 2017, grifos do autor)

O trecho evidencia como os tutsis foram desumanizados e colocados à margem. Ao serem arrancados de seu lugar de origem, junto com seus costumes e tradições, os tutsis são jogados em uma terra hostil, na qual nem animais podiam sobreviver. Assim, vê-se que o objetivo dos hutus era aniquilá-los aos poucos.

Outra privação destinada à etnia tutsi dizia respeito aos estudos. Raríssimas crianças tinham o privilégio de frequentar uma escola. Apenas 10% das vagas em escolas ruandesas eram reservadas a cotas para os tutsis. Mukasonga conseguiu conquistar uma vaga e, em 1972, passou a frequentar o *Liceu Notre-Dame de Cîteaux*. Ao mesmo tempo que a vaga lhe garantiu uma oportunidade de trilhar mais tarde caminhos para ascensão e salvação, fez-lhe também sentir mais de perto o sabor imposto pela segregação, pelo ódio, pelo preconceito. Assim é que, pouco tempo depois de seu ingresso, em virtude da instauração de um novo governo, os tutsis são expulsos das escolas.

Mukasonga confirma em entrevista que, em 1973, voltou para Nyamata para fugir da perseguição dos estudantes hutus que viviam “caçando-os” para matá-los. Tanto ela quanto os demais tutsis de Nyamata sentiram que a morte e a perversidade estavam a tomar maiores dimensões e que muito em breve seriam exterminados feitos baratas. Nesse momento, Mukasonga, com seus 18 anos, tem seu destino traçado por sua mãe, Stefania. Esta decide enviar seus dois filhos para o exílio, Mukasonga e seu irmão André. Mesmo sem ter noção do desfecho cruel pelo qual seus familiares passariam anos depois de sua fuga, Mukasonga parecia prever que sua mãe estava destinando a ela uma importante missão. A própria autora comenta: “Eu era testemunha daquelas existências, havia recebido uma educação formal e aprendido francês – a língua do colonizador foi o passaporte que me permitiu ir embora e conservar a memória daqueles que ficaram” (GABRIEL, 2017, n.p.). O discurso da autora sugere que Stefania tinha consciência de que a instrução da filha era uma arma poderosa para a sua sobrevivência.

Eis que duas décadas depois de sua partida de Nyamata, Mukasonga recebe a notícia fatídica do genocídio em Ruanda, que pôs fim à vida de mais de 800 mil

peessoas, entre elas, seus familiares: pais, irmãos e sobrinhos. A assistente social e escritora ruandesa confessa que jamais imaginara que sua tarefa fosse conservar a memória de tamanha brutalidade (GABRIEL, 2017, n.p.). Exatamente essa brutalidade, causadora de dor, horror e trauma, leva Mukasonga a vivenciar um longo tempo de silenciamento.

Não obstante, conforme comenta Seligmann-Silva (2013, p. 46, grifos do autor): “O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] a impossibilidade de recobrir o vivido (‘o real’) com o verbal”. A impossibilidade é intensificada, sobretudo, pelo sentimento inicial que toma conta de Mukasonga, isto é, a culpa por ser uma sobrevivente. Inconformada, ela diz não compreender a razão de terem sido eles e não ela. Somada à culpabilidade de estar viva, outra questão a perturbava: não poder visitar a sepultura de sua família, amigos, vizinhos e conhecidos de infância; pior ainda, não poder cobrir o corpo de sua mãe morta, conforme ela recomendava sempre.

É justamente essa última impossibilidade, ou, conforme pondera Leonardo Tonus¹ (2017): “da necessidade de realizar o rito do sepultamento e conferir um rosto àqueles que ficarão eternamente associados a simples dados estatísticos na História oficial”, que nutre a escrita de sua segunda obra, *A mulher de pés descalços* (2017).

Lapidar memórias: a escrita como monumento

Assim como toda memória tem um ponto de partida, também acontece com a escrita. Ou seja, se lembro de algo ou de alguma coisa, há uma razão para isso. No caso da escrita, independentemente de seu grau de ficcionalização, sempre haverá um motivo que leva o autor ao exercício do narrar.

No caso de Mukasonga, é por meio de seu depoimento que se toma conhecimento da razão que a levou a escrever, a saber, o medo de ver seu povo, sua história e sua identidade serem suprimidas com o tempo. Isso ocorre após dez anos do genocídio ruandês, quando ela toma coragem de voltar ao lugar memória, isto é, à Nyamata. Halbwachs afirma: “quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Em outros termos, o autor alude que o espaço é uma peça fundamental para a ordenação da memória.

De fato, parece que faltava à Mukasonga esse retorno ao seu lugar memória para que pudesse colocar ordem ao caos de suas lembranças. Essa hipótese se confirma ao observar que, de volta à França, ela toma posse das anotações que realizou durante sua viagem e começa o trabalho de um artesão, a tecer cuidadosamente

¹ Relato de apresentação inscrito na orelha da obra.

a obra que batizou de *Baratas* (2006), seu primeiro relato autobiográfico, o seu testemunho.

Em *Baratas*, Mukasonga traz à tona, desde o título, a forma como os tutsis eram tratados pelos hutus. Além disso, ela revela, já nessa obra inaugural, a angústia por não poder velar seus familiares. No último parágrafo do prólogo de *Baratas*, a autora registra:

Onde estão eles hoje? Na cripta memorial da igreja de Nyamata, crânios anônimos entre tantas ossadas? Na brousse, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio os seus nomes um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. Não quero chorar, sinto as lágrimas escorrerem pelas minhas faces. Fecho os olhos, esta será mais uma noite sem sono. Tenho muitos mortos a velar. (MUKASONGA, 2018, p. 8)

Ao longo dos 14 capítulos que compõem essa obra, pode ser observada justamente essa tentativa de dar aos mortos de Nyamata, por meio da escrita, um espaço para que tenham sua existência e seus nomes resguardados, ou, como a própria Mukasonga declara, garantir a esses um túmulo, mesmo que de papel. Seligmann-Silva (2013, p.79) fala sobre a existência de um número significativo de obras publicadas desse feito. Segundo esse autor: “essas obras transformam o passado perdido em traços de uma escritura que tem o valor de cemitério para aqueles que não puderam ser enterrados [...] servem de moldura para uma realidade que foi esmagada”.

Nesse ponto, cumpre refletir sobre a pesada tarefa de ser uma sobrevivente, uma testemunha de um evento catastrófico. Para Seligmann-Silva, os sobreviventes:

[...] defrontam-se a cada dia com a tarefa de rememorar a tragédia e enlutar os mortos. Tarefa árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma [...] como também visa um consolo nunca totalmente alcançável. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 52)

Em contrapartida, esconder essa ferida e silenciar a barbárie corresponderia a um fato para o qual Seligmann-Silva chama a atenção: matar a vítima pela segunda vez. Nas palavras do autor, quando o sobrevivente se fecha:

[...] ele repete o assassinato das vítimas ao negar que o fato tenha algumas vez ocorrido. O apagamento da memória – e com ela, da responsabilidade – é parte integrante de muitos assassinatos em massa. [...] Se a memória – e a história – só existe graças à nossa capacidade de (re) inscrever os traços deixados pelo

passado, os nazistas – sobretudo com o recurso às câmaras de gás e aos crematórios – tentaram arrancar uma página da história. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 78)

A sobrevivente do genocídio em Ruanda caminha na contramão de repetir o assassinato de seu povo: a fim de acrescentar páginas de história e de memória a essas pessoas que foram aniquiladas e não possuem uma lápide com seus nomes inscritos para documentar suas vidas, Mukasonga segue seu dever de memória. Todavia, “a narração combina memória e esquecimento”, em outros termos: “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.53). Logo, Mukasonga precisa esquecer para, em seguida, lembrar e narrar.

Desse modo, dois anos depois de *Baratas* (2006), Mukasonga publica *La femme aux pieds nus* (2008). Essa obra, *A mulher de pés descalços*, lançada no Brasil em 2017 pela editora Nós, consiste também numa narrativa de cunho memorialista. Porém, o objetivo central desta é urdir a biografia de Stefania, mãe da escritora e narradora. As razões para o mote dessa obra podem, quiçá, ser resumidas em duas questões abordadas por Seligmann-Silva em *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2013). A de que o “registro da memória é sem dúvida mais seletivo e opera no *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 62) e a de que “o texto de testemunho também tem por fim um culto aos mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 55).

No prólogo do livro, Mukasonga sintetiza, nas entrelinhas, que *A mulher de pés descalços* será uma lápide especial para a mulher que lhe deu a vida e que nunca mediu esforços para preservá-la de qualquer maldade mundana. Além disso, evidencia que é a forma como ela busca a purgação das dores por não ter atendido ao pedido de sua mãe, súplica reservada para a ocorrência de sua morte. A própria escritora revela que Stefania, sua mãe, muitas vezes, ao pressentir o pior naquele cenário de horror, interrompia seus afazeres e reunia as três filhas para dizer o que elas deveriam fazer quando ela morresse.

Quando eu morrer, quando vocês perceberem que eu morri, cubram o meu corpo. Ninguém deve ver meu corpo, não se pode deixar ver o corpo de uma mãe. Vocês, que são minhas filhas, têm a obrigação de cobri-lo, cabe somente a vocês fazer isso. Ninguém pode ver o cadáver de uma mãe, pois senão ela vai perseguir vocês que são as filhas... ela vai atormentá-las até o dia em que a morte leve vocês também, até o dia em que vocês vão precisar de alguém para cobrir seus corpos. (MUKASONGA, 2017, p. 5)

Essa missão, imposta por Stefania às suas filhas, parece ser um pedido velado daquela que jamais demonstrou ter medo de nada – pois assim deveria ser para proteger sua prole, mas que, no fundo, tinha medo de morrer e ver morrer com ela sua dignidade e sua identidade. Por essa razão, pede às suas mulheres que a cubram, para que nem elas e nem mesmo outras pessoas pudessem vislumbrar a sua desintegração. Assim, todos poderiam se lembrar dela em sua vivacidade de mulher ruandesa.

Mesmo sem entender as possíveis razões de tal solicitação, as meninas se viam cobertas de medo e horror. Por isso mesmo, tementes ao pedido da mãe, tratavam de não tirar os olhos dela. Quando esta saía para dar uma volta no vilarejo e se demorava um pouco mais do que o habitual, as meninas eram tomadas pela preocupação. Mukasonga, em tom confessional, destaca que o pior momento para ela era o de ir para a escola: “quando me invadiam imagens de angústia que turvavam a aula: o cadáver da mamãe caído diante do montinho onde ela tinha o hábito de se sentar” (MUKASONGA, 2017, p. 6). Essa angústia parecia ser um prenúncio do que o futuro lhe reservava, posto que, logo adiante, Mukasonga admite:

Não cobri o corpo da minha mãe com seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio. (MUKASONGA, 2017, p. 6-7)

Fato é que Mukasonga não estava na escola, afinal, dois anos antes da morte de sua mãe, havia se estabelecido na França e atuava como assistente social. Possivelmente, Stefania também não estava no lugar onde costumava se sentar, pois não foram encontrados os seus restos naquele espaço. Mas, enfim, ninguém estava lá para atender Stefania e cobrir com um pano o seu corpo mutilado. Desse modo, a dor da perda e o sentimento de culpa, por ser uma sobrevivente ausente e inadimplente com o dever dado pela mãe durante sua infância, despertam na autora o tom de lamento. É assim que ela se dirige à mãe morta no último parágrafo do prólogo de *A mulher de pés descalços*.

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, p. 7)

Então, numa tentativa de se redimir, Mukasonga passa a lapidar, por meio das palavras, o corpo ausente de sua mãe. Ao fazê-lo, busca, sobretudo, registrar sua gratidão à mulher de pés descalços, mas cheia de qualidades e sabedoria. Mukasonga enfatiza, em entrevista à revista *Época*, que:

Foi ela quem forçou meu exílio em 1973. Foi ela quem me protegeu. Foi ela quem me elegeu guardiã de memórias. Minha mãe não sabia ler nem escrever, mas conhecia a nossa tradição e lutava com todos os seus meios para que a riqueza cultural dos tútsis não desaparecesse. Ela era uma famosa contadora de histórias. Se eu tenho algum talento como escritora, devo a ela. Creio que é dever de todo sobrevivente testemunhar em nome daqueles que tombaram pelo caminho. Assim, podemos nos redimir por não termos perecido com eles. (GABRIEL, 2017, n.p.)

Adiante, vê-se que, em *A mulher de pés descalços*, Mukasonga acaba por fazer muito mais do que almejava, pois ela não só dá à sua mãe uma lápide digna de uma mulher guerreira, mas também legitima tradições, preserva patrimônios e identidades e, inevitavelmente, ao registrar tudo isso, desvela os horrores que antecederam a guerra.

Lapidar memórias: a escrita como documento

Em *A memória coletiva* (1990), Maurice Halbwachs apresenta uma importante contribuição relativa aos estudos da memória. O sociólogo francês defende a tese de que não há memória individual, ou seja, de que não temos memória só pessoal, haja vista que a memória é construída de forma coletiva, pois “nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Ao longo dos dez capítulos que compõem a obra *A mulher de pés descalços*, de Scholastique Mukasonga, o pensamento de Halbwachs se faz análogo. Observa-se que, na tentativa de narrar os atos heroicos de sua mãe, Stefania, a escritora acaba narrando também a história de um povo, de uma coletividade. Isso perfaz a obra como um todo e, logo no primeiro parágrafo do capítulo 1, intitulado “Salvar os filhos”, já se faz notar. Nesse parágrafo, antes de falar sobre as diversas medidas de precaução adotadas por Stefania para salvar seus filhos, Mukasonga emite um julgamento que pode ser tanto dela própria quanto um eco de discursos que ela cresceu ouvindo em Nyamata sobre o possível pensamento dos hutus que estavam no governo.

Talvez as autoridades hutus, postas para governar uma Ruanda outra vez independente, esperassem que os tutsis de Nyamata fossem aos poucos dizimados pela doença do sono e da fome. A região para onde eles foram levados, Bugesera,

parecia hostil o bastante para tornar ainda mais incerta a sobrevivência dos “exilados do interior”. Apesar de tudo, a maioria sobreviveu. Com coragem e solidariedade, eles conseguiram enfrentar a terra hostil e cultivar um primeiro terreno que, se não lhes poupou a penúria, ao menos, impediu que morressem de fome. E, pouco a pouco, as casinhas improvisadas dos desterrados se tornaram vilarejos – Gitwe, Gitagata, Cyohoha –, onde todos se esforçavam para fingir um cotidiano que quase nunca amenizava o sofrimento lancinante do exílio. (MUKASONGA, 2017, p. 9)

Ocorre que, mesmo com o espírito singular dos tutsis, de corajosos e solidários, conforme destaca o fragmento, Mukasonga registra que seu povo tinha consciência de que a morte era apenas uma questão de tempo para eles.

Mas os tutsis de Nyamata compreenderam bem rápido que a sobrevivida precária concedida a eles era apenas uma prorrogação. Os militares do campo de Gako, assentados entre os vilarejos e a fronteira próxima ao Burundi, estavam ali para lembrar aos tutsis que eles não eram mais seres humanos, e sim *inyenzis*, baratas, e que era permitido e justo persegui-los e, no fim, exterminá-los. (MUKASONGA, 2017, p. 9, grifos do autor)

O fragmento deixa às claras como os hutus metamorfoseiam a identidade dos tutsis “não eram mais seres humanos, e sim *inyenzis*, baratas”. Desse modo, enquanto Mukasonga narra várias peculiaridades das famílias tutsis, como a tradicional colheita do sorgo, os rituais de beleza, os casamentos arranjados, entre tantas outras histórias, demonstra que os tutsis eram pessoas comuns, seres humanos, a violência empreendida contra essa etnia, por meio de privações e submissões, toma conta da vida desse povo. Nesse sentido, a certa altura da narrativa, percebe-se que os próprios tutsis passam a interiorizar essa identidade animalesca e enxergarem-se como *inyenzis*, baratas, a concordar com os hutus.

É valido notar, ainda sobre esses dois primeiros parágrafos da obra, que eles se aproximam da ideia de Halbwachs quanto ao que se destaca no primeiro plano da memória de um grupo. Nas palavras deste:

[...] se destacam as lembranças dos acontecimentos e das experiências que concernem ao maior número de seus membros e que resultam quer de sua própria vida, quer de suas relações com os grupos mais próximos, mais frequentemente em contato com ele. (HALBWACHS, 1990, p. 45)

Isso significa que a narrativa de Mukasonga não traz à tona unicamente a sua história e memória individual/familiar, mas apresenta memórias de uma coletividade. Ademais, o terceiro parágrafo muda de plano e Mukasonga enuncia

uma de suas lembranças quanto à ação dos militares: “Ainda hoje, vejo os militares de Gabo invadindo a casa, levantando com a coronha da espingarda a placa de metal que servia de porta” (MUKASONGA, 2017, p. 9-10). Essa oscilação será uma constante na obra da escritora ruandesa. Ela se valerá de dois tipos de memória, os quais Halbwachs apresenta em seu estudo, a memória autobiográfica e a memória histórica, ou, em outros termos, das memórias individuais e das memórias coletivas.

Admitamos, todavia, que haja, para as lembranças duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. (HALBWACHS, 1990, p. 53)

Isso ocorre porque, conforme esclarece o próprio autor, a memória individual: “não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 54), ou seja, na acepção de Halbwachs “toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (HALBWACHS, 1990, p. 55). Diante disso, Mukasonga, ao lapidar a memória de sua mãe, arquiteta, consequentemente, muitas outras memórias e, no interior destas, resguarda os horrores vividos antes mesmo da efetivação do massacre de 1994 em Ruanda.

Na análise, no que se refere ao todo, opta-se por discorrer sobre três dentre as muitas atrocidades presentes na obra. A razão da escolha está atrelada à existência de um núcleo comum entre elas: as formas de aniquilamento da vida. Em uma das passagens da obra, a escritora descreve o medo que as mães passaram a ter da reprodução.

Em Ruanda, dizia minha mãe, as mulheres tinham orgulho de ter filhos. Muitos filhos. Principalmente meninos. Mas, em Nyamata, elas morriam de medo de colocar filhos no mundo. Não por elas, mas pelas crianças. Sobretudo pelos meninos. Elas sabiam que eles seriam mortos; que, cedo ou tarde, seriam mortos. Por exemplo, Gaudenciana, a vizinha que mora em frente, deveria estar feliz e orgulhosa. Todas as mulheres do vilarejo deveriam invejá-la. Ela tem sete filhos, todos meninos. O que uma mãe poderia desejar mais do que isso? Porém, ela olha os filhos com tristeza, com desespero. Não tira os olhos de cima deles. Ela não quer que eles se afastem, não deixou que fossem à escola. Não manda os filhos buscarem água, pois tem medo de que eles não voltem do lago Cyohoha. (MUKASONGA, 2017, p. 20)

As mães sabiam que as autoridades viam nas crianças a ameaça da perpetuação da etnia tutsi, logo, passaram a matar todas, sem qualquer outro motivo. A propósito,

sabiam que ninguém seria poupado a cada vez que assistiam uma atrocidade acontecendo, como no caso do assassinato de Merciana, que Mukasonga também deixou registrado.

Todo mundo em Nyamata tinha visto o assassinato de Merciana, todo mundo tinha assistido à morte dela. Merciana era a verdadeira chefe da família. Não sei onde ela tinha ido à escola, mas sabia ler e escrever. Saber ler e escrever era algo perigoso se você tinha um pai exilado no Burundi. Os capangas da prefeitura sempre iam interrogar Merciana, revistar a miserável choupana. Ouvíamos os irmãos e as irmãs de Merciana chorando, a mãe suplicando. Depois, um dia, eles chegaram com dois militares. Eles pegaram Merciana e a levaram até o meio do pátio, um lugar onde todo mundo podia ver. Tiraram a roupa dela, deixaram-na completamente nua. Lentamente, os dois militares pegaram as espingardas. “Eles não miravam no coração, repetia minha mãe, e sim nos seios, somente nos seios. Eles queriam dizer a nós, mulheres tutsis: ‘Não deem vida a mais ninguém, pois, na verdade, se colocarem mais alguém no mundo, vocês vão acabar trazendo a morte. Vocês não são mais portadoras de vida, são portadoras de morte’”. (MUKASONGA, 2017, p. 21-22)

O trecho fala por si só. O maior projeto das mães, inclusive de Stefania, era proteger, era a busca desenfreada por salvar a vida dos filhos. “Para isso, ela elaborava estratégias, experimentava táticas. Seria preciso fugir, se esconder”, conta-nos Mukasonga (2017, p. 12). Ela detalha ainda:

Mamãe espreitava os barulhos sem parar. [...] ela desenvolveu, parece-me, um sexto sentido, o da presa que está sempre alerta. Ela identificava de longe o barulho das botas na estrada. Corríamos para baixo dos arbustos e, pouco depois, era possível ouvir, do nosso esconderijo, a patrulha na estrada. Mas era preciso prever tudo. Para o caso de não termos tempo de chegar até o esconderijo, ela deixava, no meio dos grandes arbustos de vegetação selvagem, um monte de mato seco, um arbusto impenetrável onde só nós, meninas, podíamos nos aninhar durante o alerta. No mato, ela tinha descoberto esconderijos que pareciam mais seguros. Encontrara as tocas mais fundas cavadas por tamanduás, e estava certa de que poderíamos escorregar para dentro delas. (MUKASONGA, 2017, p. 12-13)

Como se vê, Stefania não se cansava de planejar fugas e buscar esconderijos. “Minha mãe nunca relaxava. Ela aumentava o cuidado à noite, na hora do jantar” (MUKASONGA, 2017, p. 19). Além disso, a choupana de Tripolo, onde eles viviam, não era um espaço que lhes garantia segurança. “Ali, minha mãe se sentia sem defesa, exposta à vergonha e à desgraça do exílio” (MUKASONGA, 2017,

p. 30). Mas isso não durou muito tempo, pois logo Stefania começa a entender que, para sobreviver, era preciso também resistir. Sua primeira manifestação de resistência consistiu na construção, atrás da choupana de Tripolo, do *inzu*, uma casa de palha trançada como uma cestaria. “Parecia que, graças à casa, Stefania tinha recuperado o prestígio e os poderes que a tradição ruandesa atribui a uma mãe de família” (MUKASONGA, 2017, p. 37).

Ainda assim, muitos outros problemas precisavam ser enfrentados. Um deles estava atrelado à questão da precariedade nos tratamentos com a saúde dos desterrados. Ao que tudo indica, não havia nenhuma preocupação em zelar por sua saúde, já que o objetivo era exterminá-los. O trecho, que abre o capítulo 5 (“Medicina”) da obra, descreve com minúcias esse cenário:

Em nossa chegada a Nyamata, quando nos amontoaram nas salas de aula da escola primária, acabamos descobrindo que havia um posto de atendimento médico nas redondezas. Entre os desterrados, muitos estavam doentes: a comida desconhecida que recebíamos, o calor de Bugesera que as pessoas da região montanhosa de Butare não suportavam muito bem, a falta de leite que, para muitos, fora até então o alimento principal, a promiscuidade e a falta de higiene, tudo isso acabou produzindo cada vez mais casos de disenteria. Alguns acabavam morrendo, como os mais idosos e as crianças muito pequenas. [...] Bitega só receitava dois medicamentos: comprimidos de aspirina e xarope para tosse. (MUKASONGA, 2017, p. 57)

Novamente, é preciso reconhecer que a tarefa das mães em salvar a vida dos seus filhos não era nada fácil, haja vista que não podiam contar com nenhum especialista comprometido com a manutenção da saúde dos tutsis. Somado a isso, sofriam por não poder mais, como outrora, confeccionar os remédios tradicionais. Mukasonga lembra como isso era algo tradicional e eficaz na cultura ruandesa.

Stefania não era uma dessas curandeiras que consultamos em casos graves, com esperança e medo, mas, como a maioria dos ruandeses, ela conhecia muitos medicamentos que ela própria confeccionava e aplicava, conforme o caso, com convicção e, me parece, no mais das vezes, com sucesso. Sua farmácia era feita de ervas, tubérculos, raízes, folhas de árvores da savana. Ela ensinava aos que queriam cultivar as plantas quais deveriam ser respeitadas e colhia, em seu jardim medicinal, as que usava para fazer os remédios.

Como boa mãe de família, mamãe tinha todos os tipos de receitas para enfrentar doenças e feridas que, cedo ou tarde, atingiriam os seus. (MUKASONGA, 2017, p. 59)

Não fosse tudo isso o bastante para dar cabo às tradições ruandesas, os tutsis enfrentaram ainda uma ação violenta, a qual os levou a questionar o comportamento que a sua própria tradição tinha imposto até então com relação à gravidez antes do casamento. Tradicionalmente, em casos de gravidez sem casamento, o encaminhamento era esconder, fazer desaparecer da família a moça grávida.

Mukasonga registra: “foi o estupro de Viviane que fez com que todas as mulheres passassem a questionar” (MUKASONGA, 2017, p. 150) a tradição. Uma ação de extrema violência foi realizada enquanto a moça cumpria com o seu dever de buscar água no lago e fez com que ela não retornasse para casa como de costume. Ela foi encontrada na beira da estrada, com o corpo todo ensanguentado, “Ela estava coberta de hematomas e o estupro era evidente” (MUKASONGA, 2017, p. 150). A violação de seu corpo acabava por aniquilá-la também.

Sem dúvidas, Mukasonga não poderia deixar silenciado o caso de Viviane, mais uma das mulheres ruandesas vítimas do genocídio, por outro lado, mais um exemplo de Mãe-coragem, tal como foram Stefania, Marie-Thérèse, Gaudenciana, Theodosia, Anasthasia, Speciosa, Leôncia, Pétronille, Priscila e tantas outras não nomeadas. Por isso, Mukasonga finaliza suas memórias das mulheres de pés descalços dizendo:

Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus HIV. Nem toda a água de Rwakibirizi e de todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para ‘lavar’ as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. (MUKASONGA, 2017, p. 153)

Entretanto, “foi nelas, nelas próprias e nos seus filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e força para sobreviver e desafiar o projeto de seus assassinos” (MUKASONGA, 2017, p. 154).

Considerações finais

“Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito.”

Ecléa Bosi (1994, p. 81).

Diante de uma situação limite, muitos, por medo do desaparecimento de suas memórias, narram para que estas memórias não morram com eles. Entretanto, narrar não é uma tarefa tão fácil quando, por exemplo, o sujeito se vê diante de uma catástrofe, vive um choque, sofre um trauma. Afinal, os acontecimentos traumatizantes inevitavelmente acarretam a onipotência da palavra. Por essa razão, muitas vezes, é preciso de um tempo de silenciamento; tempo e silêncio são elementos essenciais para a construção da memória.

A obra de arte literária é, há alguns anos, um meio bastante eficaz para “tocar em feridas traumáticas”. A literatura tem possibilitado ao sujeito traumático vencer o fardo do inenarrável, conforme salientou a escritora da obra *A mulher de pés descalços*, Scholastique Mukasonga, sobrevivente do genocídio ruandês, em entrevista ao jornal *O Globo*: “A literatura me salvou. Se eu não pudesse escrever teria enlouquecido” (CAZES, 2017, n.p.).

Ainda, diante de tantas atrocidades vivenciadas antes mesmo do estopim com o genocídio de 1994, em Ruanda, Mukasonga traz à tona uma narrativa marcada pela superação, cheia de vida. Ao narrar em prol de se redimir por não cobrir o corpo de sua mãe, ela acaba por tecer um véu de palavras no qual lapida mortes e vidas.

CAETANO, E. A. The writing as a headstone in *The Barefoot Woman* by Scholastique Mukasonga. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 151-165, jan./jun. 2021

■ **ABSTRACT:** *The present study proposes an interpretative analysis of Rwandan author Scholastique Mukasonga's work The Barefoot Woman. This book was originally published in 2008 (La femme aux pieds nus) and launched in Brazil in 2017. The intention is to think about the role of memory in the novel as a denunciation and an instrument of preservation. This work is based on theoretical studies about memory. The analysis finds that, by merging fiction and memory, the memoir narrative of the Rwandan writer Scholastique Mukasonga symbolically configures the tombstone of her deceased mother Stefania and all the others victims of the genocide in Rwanda.*

■ **KEYWORDS:** *Memory. Denunciation. Preservation. Scholastique Mukasonga. The Barefoot Woman.*

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. 3ª.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAZES, Leonardo. Inédita no Brasil, Scholastique Mukasonga estará na Flip. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 abr. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/inedita-no-brasil-scholastique-mukasonga-estara-na-flip-21212043>. Acesso em: 03 out. 2020.

GABRIEL, Ruan de Sousa. 2017. Scholastique Mukasonga: “Me tornei a guardiã da memória do meu povo”. **Época**, Rio de Janeiro, 27 jul. 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/scholastique-mukasonga-me-tornei-guardia-da-memoria-do-meu-povo.html>. Acesso em: 03 out. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* 7ª ed. revista. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução de Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.



MAKUNAIMÃ NO PALCO DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: AUTORIA COLETIVA E RESISTÊNCIA POLÍTICA 90 ANOS DEPOIS DE *MACUNAÍMA*

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS*

Joel Vieira da SILVA FILHO**

Luis André Pereira GOMES***

- **RESUMO:** O presente artigo reflete sobre o diálogo estético-político que a obra *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019) estabelece com a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Traçamos um percurso analítico pelo teor e características definidoras da publicação de 2019 até compará-la com o *Macunaíma* andradino. Então, explicitamos como é possível integrar *Makunaimã* no bojo das literaturas indígenas do Brasil atual e, mais que isso, discutimos porque é importante fazê-lo (tendo por amparo crítico Graúna, Krenak e Inês de Almeida). Sob a perspectiva teórica pós-colonial (com Fanon, Spivak e Bhabha), estabelecemos diálogos entre Makunáima ou Makunaimã, a divindade indígena do tempo imemorial, e as vozes indígenas de nosso tempo, pensando a obra coletiva indígena como uma ação pós-colonial. Nesta arena, estão em disputa as visões colonizadoras e as investidas anticoloniais, flagradas por uma obra artística multiforme e inacabada, que tem muito a dizer sobre as literaturas brasileiras através do tempo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura indígena brasileira. *Makunaimã*. *Macunaíma*. Pós-colonialismo.

* UFAL – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras – Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – ana.medeiros@fale.ufal.br.

** Bolsista / CAPES. Mestrando em Estudos Literários. UFAL – Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – joel.filho17@outlook.com.

*** Graduando em Letras/Português – UFAL – Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras – Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – luisagomes2016cks@gmail.com.

Introdução: entre *Makunaimã*, *Makunáima* e *Macunaíma*

Makunaimã: o mito através do tempo (2019) é uma obra de gênero artístico híbrido e autoria múltipla. Apresenta-se catalogada, em termos editoriais, como “teatro brasileiro”, reverberando, por escrito, as investidas artístico-performáticas que marcaram os noventa anos (em 2018) da publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), por Mário de Andrade. Neste artigo, traçaremos um percurso analítico sobre o texto teatral, buscando integrá-lo ao quadro da literatura indígena brasileira contemporânea, por motivações estéticas e políticas. Com amparo da teoria pós-colonial, recorreremos às contribuições de teóricos que questionam a história única proposta pelo poder colonial, desmontando estereótipos e propondo discursos em que os chamados “subalternos” efetivamente falam (e buscam ser ouvidos), como destaca a pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Buscamos estabelecer diálogos entre “Makunáima ou Makunaimã, a divindade indígena do tempo imemorial” (WAPICHANA, 2019, p. 9) e as vozes, corpos e imagens indígenas de nosso tempo, que enfim começam a dividir espaço com as interpretações do mito mais conhecidas entre ocidentalizados, acadêmicos, não indígenas, pela pena etnográfica do alemão Theodor Koch-Grünberg e pelo feito literário do modernista paulistano. Entre discursos antropológicos e antropofágicos, acadêmicos e ancestrais, escritos e orais, mas, sobretudo, indígenas e não-indígenas, situa-se *Makunaimã: o mito através do tempo*, produção artística que convoca a narração de outras histórias (que não as brancas hegemônicas) e a insurgência de outra arte no seio da cultura pós-colonial.

Versões através do tempo em *Makunaimã*

Makunaimã comporta e homenageia as narrativas orais de Akuli Taurepang, coletadas pelo etnógrafo Theodor Koch-Grünberg, cujos registros de aspectos diversos da vida dos povos Makuxi, Taurepang e Wapichana foram preponderantes para a escrita da rapsódia andradina. O teatro publicado em forma de livro está expressamente dedicado a “Akuli Taurepang e Theodor Koch-Grünberg” (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 5). Tal fato, *a priori*, já se faz digno de destaque na medida em que uma peça intitulada *Makunaimã* tende a suscitar, no seio da tradição literária brasileira escrita, branca, elitizada e canônica, antes a narrativa do modernista paulistano do que as histórias contadas pelos indígenas Taurepang. Desse modo, a dedicatória da publicação de 2019 orienta os leitores para outras visões do mito, mais precisamente para aquelas milenarmente apagadas porque provenientes da cultura oral e ancestral dos povos do monte Roraima.

A obra aqui analisada apresenta autoria coletiva, uma característica singular dos povos indígenas. Assim como a luta e a resistência milenar significam um trabalho em grupo, a composição artística conjunta funciona também como um

procedimento ético de resistência no campo da estética. Tal medida possibilita uma outra perspectiva – crítica e responsiva – de leitura da rapsódia andradina. Antes de prosseguirmos, cumpre frisar que as representações indígenas passam por *momentos decisivos* no sistema literário ainda em curso neste país. Nesta linha, o teatro do século XXI responde à rapsódia de 1928 que, por sua vez, refutou a narrativa indianista de moldes românticos, colocando-se em posição contestadora em relação à proposta generalizadora e reducionista dos romances de José de Alencar (século XIX). Mário de Andrade, nos anos 1920, e, portanto, no bojo de um esforço coletivo por romper com os estereótipos do romantismo, busca, a partir do mito de Macunaíma, fazer convergir outras vozes étnicas formativas do estrato social brasileiro. Elabora, assim, uma proposta estético-política que, como se verá mais adiante, requer uma outra noção acerca do conceito de nação. Tal processo, circunscrito a um momento histórico e artístico da cultura brasileira, passa, então, por revisões de ordem intelectual e crítica. Contudo, interessa-nos, sobretudo, como a obra *Makunaimã: o mito através do tempo* mobiliza tais questões via investida teatral que, pela materialidade artística e pelo discurso político, abre o debate sobre a autoria e as vozes indígenas na sociedade brasileira de nosso tempo.

Os indígenas, juntamente com não indígenas do campo democrático, ao proporem um teatro ensejado por vozes diversas, conferem à literatura brasileira novas formas de produção e circulação da arte. Uma proposta concebida por diversas mãos e mentes, que elege Makunaimã como divindade e fonte de sabedoria ancestral. Trata-se de um teatro imbricado à narrativa, escrito com marcas de oralidade, em que as palavras que se intercalam a ilustrações de Jaider Esbell, artista Macuxi. O texto envolve muitas memórias – inclusive a da peça encenada, naturalmente diversa da versão escrita. Das páginas ecoam a alma e a voz dos povos indígenas Pemon, Taurepang, Wapichana e Macuxi (que habitam, desde a pré-história brasileira, a região do Monte Roraima, no extremo norte do Brasil, de onde provém a divindade Makunaimã).

Makunaimã encenado presentificou, na história do teatro brasileiro, o diálogo entre um escritor do Sudeste, modernista, canônico, defunto, e alguns indígenas Wapichana, Macuxi e Taurepang antes representados, agora vivos e em disputa, no palco dos acontecimentos que marcam a cena literária e o discurso acadêmico no Brasil deste milênio. A ação de reivindicar um espaço próprio, autônomo, não constitui tarefa fácil. Os indígenas, enquanto povos, e depois enquanto escritores, foram vítimas de uma ação colonial que impedia/impede sua ascensão coletiva. Frantz Fanon, um dos nomes mais importantes da teoria pós-colonial, em seu livro *Os condenados da terra* (1997), destaca que “o intelectual colonizado aprendera com seus mestres que o indivíduo deve afirmar-se” (FANON, 1997, p. 35). No entanto, tal afirmação tornava-se difícil porque “o opressor, em sua zona, faz existir o movimento, movimento de dominação, de exploração, de pilhagem” (*idem*, p. 38).

Nesse ensejo, ao trazer uma autoria coletiva, que rompe com a ideia e a forma canônica colonial, *Makunaimã* configura-se como objeto de afirmação de um grupo. Edward Said, em *Orientalismo* (2007), desenvolve um debate acerca da ideia de que o Oriente – espaço dos colonizados – teria sido inventado pelo Ocidente – detentor do poder colonial. Said (2007, p. 161) aponta que “[...] o Ocidente é o ator, o Oriente é um coadjuvante passivo. O Ocidente é espectador, o juiz e o júri de cada faceta do comportamento oriental”. Para questionar esses movimentos que impedem a ascensão intelectual dos colonizados, como destaca Fanon, e para que os considerados orientais possam atuar como atores de suas próprias narrativas, a exemplo do que propõe Said, faz-se necessário um movimento que desmistifique a história única da qual fala Chimamanda Adichie, justamente em seu *O perigo da história única* (2019).

Com Fanon, Said e Adichie, vemos a possibilidade de anunciar, por meio do texto indígena, as vozes que, durante tempos, estiveram silenciadas e também recontar o que fora dito pelo colonizador outrora. Em *Makunaimã*, a ação se desenvolve, no palco e no texto, em torno dos mitos: Makunaimã, divindade do extremo norte do Brasil, como contado por indígenas de distintos povos; Makunáima, relatado em texto científico de Koch-Grünberg; Macunaíma, o personagem inventado por um escritor no auge da cultura paulistana, Mário de Andrade, inventor de uma literatura que se queria genuinamente brasileira.

Makunaimã, então, corrobora para destituir certa interpretação hegemônica despontada do *Macunaíma* publicado noventa anos antes. Cumpre-nos, neste esforço analítico, fazer breve passagem pela publicação andradina, investigando o que subsiste de estereótipos e de reducionismos em relação à representação das culturas dos povos e dos corpos indígenas nesta obra que, sem dúvida, realiza uma cisão com o modo romântico ou mesmo colonial de escrever o indígena nas páginas do sistema literário brasileiro.

O fato de *Macunaíma* se apresentar como uma rapsódia exige de nós uma digressão rumo à gênese desta forma. Na cultura grega antiga, chamava-se *rapsodo* o indivíduo que, indo de cidade em cidade, recitava composições poéticas de outrem, em sua maioria fragmentos de cantos homéricos. A essas peças convencionou-se chamar de *rapsódias* (“canto costurado”). Modernamente e até os dias atuais, preserva-se o uso do termo para definir composições construídas a partir de temas outros, fundindo-se o popular com o oficial (tomado como erudito). Mário de Andrade classificou seu livro precisamente como uma rapsódia, considerando-se o caráter fronteiriço do trabalho – com marcas da oralidade no registro escrito, das tradições marcantes do populário nacional multiétnico e dos acúmulos simbólicos próprios da cultura letrada. Como observa Gilda de Mello e Souza (2003):

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes,

elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção: mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. (MELLO E SOUZA, 2003, p. 10)

Pensemos, a título de exemplo, nos capítulos VII e IX da rapsódia, que, quase em sequência, apresentam registros bastante distintos. No capítulo oitavo, intitulado “Macumba”, figuras reconhecidas no âmbito da cultura popular brasileira dividem espaço com nomes da cultura letrada, todos participando do ritual ali narrado:

Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só os beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas as gentes dançando e cantando a resposta da reza. (...) Então tudo acabou fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (ANDRADE, 1975, p. 74-83)

“Macumba”, como se vê, revela uma escolha lexical coloquial, com sintaxe que por momentos abdica do uso convencional das vírgulas e vai costurando parodicamente em seu discurso a reza cristã: “...O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala” (ANDRADE, 1975, p. 82). No mesmo fragmento, mesclam-se figuras como Tia Ciata (famosa mãe de santo e uma das precursoras do samba carioca) e poetas modernistas (Raul Bopp, Blaise Cendrars, Manuel Bandeira, etc.).

Já no capítulo IX, “Carta pras Icamiabas”, lemos uma espécie de hiato na criação verbal coloquial, não apenas em cotejo com o capítulo anterior, mas com a totalidade da obra. Agora, o personagem Macunaíma glosa em tom paródico as missivas do tempo das invasões coloniais, sendo imediata a relação com a famosa Carta ao Rei D. Manuel, de Pero Vaz de Caminha:

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
Trinta de maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo.
Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudades e muito amor, com desagradável nova (...) não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e virtudes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou

a nós, Imperador vosso, tais dislates da erudição porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa pátina respeitável da tradição e da pureza antiga. (ANDRADE, 1975, p. 97)

O capítulo, parodiando as cartas formais do período colonial, satiriza a literatura anteriormente citada, aquela advinda dos primeiros anos de invasão, como também se mostra combativo às produções da época (primeiras décadas do século XX), embebidas de um vocabulário pomposo que afinal pouco agregava em termos de literatura (de responsividade ao cânone e atualização artística) e em termos de discussão da identidade nacional (ponto de inflexão angular para a primeira geração modernista brasileira).

Fruto de um longo trabalho de pesquisa de Mário de Andrade ao longo dos primeiros dois decênios do século XX, em especial sobre as regiões Norte e Nordeste do país, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* organiza-se a partir de um conjunto de narrativas, reunião de fontes, formas culturais/artísticas híbridas e díspares que resultam em um amálgama (por vezes bastante contraditório) das culturas brancas, negras e indígenas. A rapsódia andradina conjuga um tensionamento estético-ético típico de sua época, em que “ora [se via] a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário [...] ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus” (CANDIDO, 2008, p. 117), diz-nos de pronto Candido em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Também no ensaio “Dialética do localismo e do cosmopolitismo” (2008), o pensador discorrerá sobre o tema:

Pode-se chamar dialética a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). (CANDIDO, 2008, p. 117)

Não negamos a importância desta obra específica de Mário de Andrade no contexto de renovação das letras nacionais, nem a do movimento modernista para a consolidação de meios expressivos e interpretativos do Brasil menos dependentes dos modelos exportados. Acerca da heterogeneidade que marca a narrativa-rapsódica, o crítico e poeta Haroldo de Campos, em seu *Morfologia de Macunaíma*, discorre:

No caso de Mário de Andrade [...] em se tratando exatamente de uma criação pessoal, personalíssima, cujo lastro basilar é, isto sim, o protótipo fabular, constantemente recoberto e “deformado” por enxertos

e acréscimos (seja adstritos ao critério da tipicidade, seja motivados pela pura inventiva do escritor), as liberdades proppianas são amplamente utilizadas, a culminar na criação estilística, que, modelada no sincretismo morfológico da estrutura engendrada, caminha também [...] para o hibridismo e para a lei da enxertia das expressões. (CAMPOS, 1973, p. 61)

É pensando justamente nas contradições e limitações político-ideológicas que envolvem a vocalização de indígenas na literatura brasileira, especialmente na passagem do século XX para o XXI, que este trabalho discute *Macunaíma* pelas lentes de *Makunaimã* (peça teatral). Buscamos efetivamente discutir a compreensão aglutinadora – do colonizador – de narrativas de povos múltiplos e historicamente silenciados. Assim, ainda que seja notória a ruptura que *Macunaíma* tenha promovido em relação às obras hegemônicas (prosa colonial e romances românticos), ela mesma parte de um modo de pensar e produzir ainda bastante vinculado ao imaginário burguês, branco e europeu.

Vale ressaltar que o teatro *Makunaimã* tampouco apresenta um saldo harmonioso em que, nove décadas depois do romance *Macunaíma*, os indígenas são ouvidos e lidos ou se encontram amplamente valorizados enquanto artistas e intelectuais. Ao contrário disso, a peça se funda na tensão do inacabamento: os personagens, no palco, disputam a palavra e as ideias; reivindicam memórias e direitos; revolvem histórias (narrativas orais e escritas) enquanto pensam sobre a violenta história colonial e presente do Brasil. É nesta linha que o personagem Laerte, apresentado como “escritor indígena Wapichana” (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 15) e interpretado por Cristino Wapichana – autor de livros diversos, dentre os quais está *A boca da noite* (2016), obra premiada nacional e internacionalmente –, lança-se como voz principal no embate contra a cultura colonizadora, chegando a assumir-se em um *front*. Um diálogo entre ele e o defunto-falante Mário de Andrade merece maior destaque:

MÁRIO

E então veio para São Paulo resgatar a muiraquitã das garras do Piaimã?

LAERTE

Audaz.

Sim, de certa forma. Vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo. E também para apagar as que contaram de forma torta sobre o meu povo. Esse tempo acabou. Agora estamos aqui, nós, os artistas indígenas, para contarmos nossas próprias histórias.

JAIDER

Isso sempre houve. Indígenas contando nossa história para os brancos.
Salve Akuli Taurepang!

LAERTE

Mas agora é preciso dominar outras técnicas. A escrita. O celular. As redes sociais. A palestra. Estamos aqui no *front*.

(TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 36-37)

Começamos com uma referência às narrativas do Monte Roraima que envolvem o gigante Piaimã, chamado de Venceslau Pietro Pietra na versão andradina. A história de Makunáima, no episódio com Piaimã, é contada a partir de cinco perspectivas distintas no palco e no texto teatral de *Makunaimã*, segundo ato: pela narrativa de Akuli Taurepang, registrada por escrito entre os anos 1911-1913 por Koch-Grünberg; pela voz de Akuli-mumu, filho de Akuli, em narrativa gravada e apresentada no palco em áudio, por meio de fitas cassetes (no livro, via transcrição do áudio); pela impressão de Akuli-pa, personagem na peça e filho de Akuli-mumu, que revela a versão contada hoje na aldeia; pelas palavras de Mário de Andrade, defunto-autor no palco, que lê trechos do capítulo quinto de sua rapsódia.

A obra, portanto, impede uma expressão final sobre o mito Makunaimã justamente porque inibe qualquer versão dominadora, colonizadora e monológica sobre a história do Brasil e de seus povos. As vozes, narrativas e interpretações se sucedem, mesclam-se e não se sobrepõem na peça porque todas existem, todas são mitos, todas compõem esse corpo que é o território brasileiro. Nesse território, porém, há disputa, como na história da nossa literatura.

Nesta arena, então, Mário de Andrade (o morto) provoca, perguntando a um escritor Wapichana se veio a São Paulo, feito o herói sem nenhum caráter, resgatar a muiraquitã. Laerte (Wapichana) responde audaz porque ser autor indígena requer mesmo audácia, ousadia, se o mundo está configurado para editar, imprimir e fazer circular somente narrativas de brancos no modelo eurocêntrico. Combativo, o personagem indígena deixa subentendida acusação ao mítico Mário: “vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo”. Na fala final de Wapichana, no excerto destacado, fica evidente que, dadas as condições materiais, históricas e culturais, “dominar outras técnicas” (do mundo grafológico e tecnológico) significa, para diversos escritores indígenas, chegar ao *front* na disputa milenarmente desigual com os colonizadores. Aqui, já chegamos a outro ponto fundamental de nossa incursão: a consideração desta publicação como integrante das atuais literaturas indígenas brasileiras. Com um “tem mais não” (ANDRADE, 1975, p. 222) emblemático, que será problematizado na obra de 2019, avançamos para tal debate.

As vozes e as visões do outro lado: a insurgência da literatura indígena

Reconhecer e valorizar as autorias indígenas na cena literária brasileira faz parte de um projeto político-literário que visa concretizar a potência criativa das escritas indígenas na contemporaneidade. A literatura de autoria indígena propõe ao leitor novas formas de se perceber o sujeito indígena na biblioteca mundial, não apenas como personagem, mas também como escritor, em estratégia de resistência. Em *A República Mundial das Letras*, a crítica literária francesa Pascale Casanova observa que o sistema literário mundial é regido por processos hierárquicos, seletivos e excludentes. Para a pensadora, há fatores que legitimam e deslegitimam autores e obras, pois “o gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar os limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente” (CASANOVA, 2002, p. 29). Assim, em alguns casos, a língua é fator determinante para a consolidação ou não no cenário mundial das letras.

Vale destacar que a literatura indígena existe antes mesmo das produções de Mário de Andrade e dos romances de José de Alencar. Produzida de forma oral, via preservação memorial dos anciãos, as letras indígenas têm sua origem na oralidade. Antes da invasão pelos colonizadores, os povos indígenas – de diferentes etnias – já contavam suas narrativas para os mais jovens, como forma de transmissão do saber, neste território que passou a ser chamado de Brasil. De acordo com Tiago Hakiy (2018), escritor indígena:

Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários. (HAKIY, 2018, p. 21)

Centrada na tradição oral e ganhando contornos que possibilitam a chegada a novos espaços, desde a década de 1990, autores indígenas escrevem e publicam em formato de livros, tornando-os mais acessíveis a um público maior e mais variado. No entanto, já nas décadas de 1970 e 1980, autoras como Eliane Potiguara publicavam poemas em coletâneas, jornais e revistas. Inclusive, Potiguara tornou-se a primeira mulher indígena a publicar um poema no Brasil, quando em 1975 lançou o poema “Identidade Indígena”. Retornando à *Makunaimã*, quando o personagem Laerte se apresenta “Sou Laerte Wapichana, escritor indígena”, a surpresa do personagem defunto Mário de Andrade evoca a ideia perpetuada no meio social letrado tradicional. Mário diz: “Ah, isso sim é algo novo. Jamais havia ouvido falar

de um escritor indígena. Que interessante. Conte-me mais” (TAUREPAGANG *et al.*, 2019, p. 21).

Assim como acontece em *Makunaimã*, muitos textos compositivos da literatura indígena não se desassocia da oralidade, pois surgiram a partir de contações partilhadas em comunidade e/ou apresentam elementos comuns da forma oral. A sabedoria oral é experimentada cotidianamente nas aldeias e a escrita é levada a espaços outros. A esse respeito, as palavras do escritor indígena Daniel Munduruku (2018) são bastante pertinentes, pois: “há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação” (MUNDURUKU, 2018, p. 83). Compreendemos que oralidade e escrita se complementam no palco e no livro aqui analisado.

Faz-se importante ainda nos atermos brevemente às concepções de oralidade para os povos indígenas. Munduruku (2009) observa que a relação entre oralidade e tradição é fator importante para a transmissão da memória. Para o pensador indígena, “oralidade não é apenas palavra que sai da boca das pessoas” (MUNDURUKU, 2009, p. 72). Assim, aponta que a tradição oral envolve voz, corpo, movimento. Munduruku reconhece a importância dos contadores anciãos, guardiões da memória, para que a palavra cumpra seu objetivo, pois acrescenta que “a palavra não volta sem cumprir sua missão” (2009, p. 72). Janice Thiél, pesquisadora das literaturas indígenas, observa também que “nas narrativas de tradição oral, o elo entre o narrador e a audiência é essencial” (THIÉL, 2012, p. 40). De tal forma, as narrativas que se tecem dialogicamente com a oralidade – assim como *Makunaimã* – revelam uma necessária relação entre quem narra e quem ouve, propondo-se então, de fato, a cumprir a missão da palavra, como destaca Munduruku (2009).

Na obra aqui destacada, há um breve debate sobre as relações entre escrita e oralidade. Para o personagem Akuli-pa, um Taurepang que professa a fé adventista, um texto escrito de seu povo não diz nada sobre a existência cultural efetiva de sua gente. Já para Laerte, o escritor Wapichana, a saída para seguir existindo é escrever com as ferramentas que remetem ao ocidente, mas não são exclusividade do branco. São do mundo – ferramentas à disposição da vida. Um diálogo entre os dois personagens indígenas sintetiza a contenda posta:

AKULI-PA:

Não vejo porque alguém se interessaria por histórias no papel. Além do mais, as histórias não acabam desse jeito que vocês contam. Elas se repetem sempre. Elas continuam. Histórias não têm fim.

LAERTE:

Se defende

Histórias são histórias. Eu sou o guerreiro dos novos tempos. Nem todos compreendem. Não é necessário que lutemos todos com as mesmas armas

[...]

De toda forma, colocar a história no livro não impede que ela continue a ser contada no contexto tradicional. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 54-55)

Cientes de que a questão levantada pelo contador oral de histórias Akulipa convoca elementos culturais e históricos bastante complexos, tomamos o argumento responsivo de Laerte como perspectiva política necessária. Na medida em que a impressão das histórias em livro não restringe suas possibilidades de circulação oral, entendemos que ambas as formas de resistência (a contação na aldeia, a publicação em livro) confluem para o esforço maior da literatura indígena brasileira contemporânea: “ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. [...] enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir” (KRENAK, 2019, p. 32).

A literatura indígena, então, seja ela oral ou escrita, revela e requer sua autonomia. Os autores questionam não apenas os defuntos que (não) retornam para problematizar, mas também interrogam o cânone literário que é seletivo e ainda propõe/defende que a imagem do indígena brasileiro é a que está conservada na literatura romântica, moderna ou de qualquer outro movimento branco. Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Eliane Potiguara e Graça Graúna, dentre tantos, defendem e garantem o fazer literário como um espaço autônomo de identidade e resistência que denota uma ação política. O pesquisador Carlos Augusto de Melo, em artigo publicado neste ano, adverte sobre a escrita como resistência:

[...] as práticas de escrita literária indígenas contemporâneas são mecanismos potentes de resistências política, cultural e estética, com os quais, de algumas maneiras, os(as) escritores(as) indígenas procuram demarcar seus pertencimentos ancestrais, suas diferenças étnicas, suas diversidades culturais, suas identidades e memórias [...]. (MELO, 2021, p. 113)

Então, a literatura indígena deve ser entendida, lida e analisada sob o viés de resistência política. Nessa linha se encontra *Makunaimã*, obra fruto de um projeto político coletivo, reverberado em uma composição múltipla, híbrida, inacabada e ancestral.

Makunaimã na cena da literatura indígena brasileira contemporânea e no universo pós-colonial

A autoria lança-se como questão inacabada, discutida desde as primeiras páginas da peça aqui estudada. Logo na “Nota da edição”, que antecede o prólogo do livro, diz-se:

O conceito de autoria adotado para este livro é aquele que, de acordo com Paul Zumthor em *A letra e a voz* (Companhia das Letras, 1993), predominou na Idade Média, quando as histórias eram narradas por diversos contadores na tradição oral e, eventualmente, num esforço coletivo feito em oficinas de copistas, uma versão dessa história era transcrita e escrita para ingressar no universo literário. Todas as histórias e ideias contidas neste livro foram contadas ao longo do evento “Makunaimã: o mito através do tempo”, ocorrido nas quatro casas da organização social Poiesis – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura em agosto de 2018. A dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 7)

De antemão, quem se depara com este livro – eu individual, leitor silencioso, inserido no âmbito da sociedade letrada – é advertido de que se trata de uma obra em que o conceito de autoria não pactua com aquele tradicional, centrado no indivíduo solitário, em voga desde a invenção da imprensa e do desenvolvimento do romance, pelos idos do século XVIII. A nota evidencia que o processo de composição dessa obra é polifônico, aberto, porque resultante, primeiramente, das histórias narradas por contadores diversos da tradição. Depois, dependeu do “esforço coletivo” de transcrevê-las. Finalmente, tais narrativas foram lidas e modificadas por todos os envolvidos na composição e encenação teatral.

Autor individual e forma escrita fixa confluíram, por séculos, no desenvolvimento de literaturas rijamente acabadas, monovocais, impermeáveis aos discursos das minorias, à atualidade viva. Na contramão, a arte indígena brasileira contemporânea e essa publicação multiforme apontam para a necessidade de uma hibridação, da construção coletiva, das tradições ancestrais que escoam pela oralidade. Assim, o texto escrito não domina o vocal, mas se imiscui a ele em procedimento aberto e plurimorfo. O próprio Paul Zumthor (2010), evocado pela nota editorial, requer espaço nessa discussão:

Eis porque o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. [...]. Eis porque o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico [...] O efeito da fragmentação se evidencia mais ainda se a tradição é mais longa, mais explícita, e abarca elementos mais diversificados. (ZUMTHOR, 2010, p. 59-60)

A escrita coletiva de uma investida artística performada propicia que as histórias narradas em *Makunaimã* não se encontrem saturadas, não se encerrem em uma única versão (seja a antropológica, seja a antropofágica, seja a gravada, seja a em constante desenvolvimento pelo povo Taurepang) do mito, dos mitos. A fragmentação atua como elemento ético-estético que possibilita a espectadores e leitores o acesso “mais diversificado” às narrativas tradicionais, bem como propicia interpretações de Brasil e de mundo menos colonizadas e autoritárias.

Tal movimento não é exclusivo da peça por nós estudada. Antes, remete ao que vimos chamando de literatura indígena contemporânea. Em pesquisa focalizada neste tema, a escritora e pesquisadora Graça Graúna (2013), filha do povo Potiguara, registra que:

Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones. [...] apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência. (GRAÚNA, 2013, p. 15)

Certamente, *Makunaimã*, enquanto produto bibliográfico, atua na formação “de um público-leitor diferenciado”. Note-se que Graúna aponta para “poemas e prosas” autóctones. No palco, narrativas indígenas e brancas tiveram lugar no evento de 2018 e reverberaram em texto teatral publicado pela editora Elefante em 2019. Trata-se de uma forma híbrida que, via teatro, faz ecoar a palavra de narradores indígenas tradicionais – em tensão, como temos destacado, com as vozes representativas do cânone literário nacional e das investidas acadêmicas antropológicas, sempre passíveis de reprodução da perspectiva colonizadora.

Graúna ainda propõe uma “leitura das diferenças com relação às vozes contemporâneas da literatura indígena no Brasil. Nessa perspectiva, discute-se o lugar da literatura nas sociedades indígenas e a sua relação com a literatura brasileira” (GRAÚNA, 2013, p. 15-16). Ora, os diálogos travados no palco de *Makunaimã* discorrem justamente sobre os sentidos das narrativas tradicionais, nas modalidades oral e escrita, hoje nas sociedades indígenas e o lugar dessas narrativas, ao lado das consagradas versões de Theodor Koch-Grünberg e, sobretudo, de Mário de Andrade, no universo letrado. Observe-se que, nessa arena, tudo o que envolve a produção, a circulação e a difusão da literatura indígena é posto em discussão. Inclusive as condições materiais objetivas de autores que disputam espaço na chamada literatura brasileira. Outra vez, recorremos à interação, na peça, entre Mário e Laerte, ainda no Ato I:

MÁRIO

Você tem fama, Laerte?

LAERTE

Tenho alguma fama, só dinheiro que ainda não. Continuo na luta para pagar o aluguel. [...] Mas cheguei ontem da Grécia e da Suécia, onde recebi um prêmio internacional por meu livro mais recente, que esse ano foi vencedor do Jabuti. E o prêmio Peter Pan, segundo prêmio literário mais importante do mundo.

MÁRIO

Então é por isso que você se ressentir por eu ter lido os mitos do seu povo através do alemão. E ainda por cima levei adiante, na minha própria voz.

LARTE

Também.

MÁRIO

Tem mais?

LAERTE

Tem mais.

[...]

Quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembé, que padecia antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos.

MÁRIO

Mas todas essas histórias são maravilhosas!

LAERTE

Só que cada povo é um povo. O meu povo vive ali há 4,5 mil anos. Tem uma história, tem cosmologia. O outro povo que mora ao lado, os Yanomami, tem dez mil anos de história. Entende?

[...]

MÁRIO

Sim, perfeitamente.

LAERTE

É como se eu pegasse seus poemas e juntasse com os sermões do Padre Antônio Vieira e com trechos de José de Alencar, fazendo uma mistura danada. Quando tudo o que você queria era criar algo diferente do que eles fizeram, não era? Criar uma identidade própria. No nosso caso, sempre tivemos essa identidade. E ela nos foi roubada na criação do Brasil. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 39-42).

O esforço do personagem Laerte, como também de outras personas da peça (Jaider, Ariel), que condensa o movimento estético e político da literatura indígena contemporânea, orienta-se pela necessidade de expandir o conceito de “formação” de nossa literatura e, mais que isso, de questionar a existência de *uma* literatura, única e homogênea, a partir de critérios e códigos definidos pelas culturas hegemônicas, não pelas tantas que tecem o povo brasileiro.

Em poucas palavras, assistimos à contestação fundamental para esta cena, para esta obra. Mário pergunta: “Tem mais?”, ao que Wapichana responde “Tem mais”. Ora, o “tem mais” do escritor indígena do século XXI retoma, questiona e revoga o “Tem mais não” (ANDRADE, 1975, p. 222) do Epílogo do *Macunaíma* modernista. Lendo tal epílogo, o crítico e professor Silvano Santiago, no ensaio *Toda memória do mundo* (2018), diz que: “as derradeiras e inquestionáveis palavras do traiçoeiro ‘Epílogo’ [de *Macunaíma*] [...] arredondam a narrativa das aventuras e feitos do herói, dando à dupla morte de Macunaíma a condição de exemplar” (SANTIAGO, 2018, p. 62). O “tem mais” do artista indígena contesta tanto as mortes de Macunaíma (que segue, na versão Makunáima/Makunaimã, vivo no imaginário e nas histórias contadas pelos povos e autores do extremo norte do Brasil) quanto o “não”, isto é, o “não ter mais o que dizer” que se tem imposto aos indígenas ao longo de toda a história do ocidente. Agora, enfim, o indígena – não Mário de Andrade ou o narrador da rapsódia de 1928 – “Tem mais sim” o que narrar, o que ensinar, o que defender.

A fala do Wapichana da peça assume contornos quase pedagógicos na investida contra Mário de Andrade: “Quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós”. Os povos Tembé, Carajá, Macuxi, Wapichana – profundamente diversos – reúnem-se em arena intelectual e literária para evidenciar ao branco que reunir Ceuci e Piaimã, tanto quanto Padre Vieira e José de Alencar, em um corpo uniforme e coeso é produzir estereótipos, destituir alteridades.

Considerando-se que a publicação de 2019 contribui para o reconhecimento da “propriedade intelectual indígena” (GRAÚNA, 2013, p. 172) e atua para que “a escrita, grande aliada das classes dominantes, paradoxalmente, torne-se a oportunidade de reversão para os dominados” (ALMEIDA, 2009, p. 91), optamos por requerer que o diálogo aqui estudado seja tomado como obra da literatura

indígena contemporânea – ainda que na assinatura do texto figurem indivíduos não indígenas. Estes últimos, no processo de criação e autoria coletiva, coparticipam de uma visão anti-colonizadora e compõem as vozes de um coro politicamente engajado na luta que é dos povos indígenas, como também daqueles que assumem a causa por compromisso ético. Queremos pensar novamente com Graça Graúna, com ênfase no entendimento de que “a literatura indígena contemporânea no Brasil faz parte da luta identitária, com base no saber coletivo” (GRAÚNA, 2013, p. 170). O texto de 2019, erigido do saber e da prática coletiva, soma-se a essa luta identitária. Produto de “um mundo espelhado de mundos, de sonhos e realidades distintas; um mundo de pessoas que foram impedidas de expressar o seu pensamento ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (GRAÚNA, 2013, p. 170).

Há na peça a marcante referência pós-colonialista. Os debates sobre o que é o pós-colonial são diversos, no entanto, uma das características dessa teoria é extinguir a história única, como propõe Chimamanda Ngozi Adichie. Com tal autora, podemos observar que o poder colonial cria mecanismos para que as ações sociais sejam pautadas em uma unicidade, quando o que existe são multiplicidades. Na literatura, o cânone, no qual está inserido Mário de Andrade, oblitera a insurgência de uma obra como *Makunaimã*, que nasce, estreia e cresce no palco da literatura contemporânea. A história única pauta-se no poder e “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja uma história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23). Assim, em contraposição a esses discursos que criam a unicidade e são definidos pelo poder, emergem teóricos pós-coloniais que questionam essa ação colonial. A presença desses teóricos impele as chamadas minorias a se autoafirmarem. De acordo com Gayatri Spivak, em seu célebre texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a violência epistêmica impede que a minoria, o chamado colonizado, imponha-se como sujeito de direito, pois tal violência “é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47).

A pós-colonialidade, efetivamente anticolonial, propõe reverter essa lógica que cria, recria e pauta o sujeito da minoria como o Outro, pois tais representações são criadas pelo olhar do colonizador e nunca pela visão do colonizado. Na perspectiva de Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2000), a proposta de criar o colonizado como o Outro alicerça-se em um discurso estereotipado, pois “o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 2000, p. 111). Teóricos como Bhabha propõem romper com esse ideal reducionista, apontando que o colonizado deve ser o autor de suas próprias histórias, narrativas. Com tal conjunto crítico, compreendemos que é tempo de fazer com que o subalterno possa falar, assim como indica Spivak (2010), e mais que falar, ser ouvido, estudado, lido. Somente por meio dessas ações a mencionada história única será destituída, porque novas histórias estarão disponíveis no bojo da sociedade, agora pelas vozes

dos sujeitos autores. *Makunaimã*, enquanto obra indígena, avulta como um projeto político-literário que desconstrói estereótipos e questiona a história colonial que se quer definitiva.

Considerações finais: *tem mais sim*

Makunaimã: o mito através do tempo – a peça do século XXI – encena o Brasil de nosso tempo, tão profundamente marcado pelo processo colonial em curso há mais de cinco séculos. Os noventa anos da publicação do *Macunaíma* de Mário de Andrade serviram de mote à discussão sobre os mitos nascidos e cultivados entre os povos indígenas, sobre os mitos inventados e homogeneizados pela sociedade ocidentalizada.

Neste esforço, estivemos ocupados em apresentar uma obra literária multiforme que problematiza, desde sua forma, o conceito de literatura, sua produção, seus produtores, seus modos de circulação, bem como seus limites ou suas potencialidades. O maior feito do *Makunaimã* de 2019 é deslocar, ainda que no tempo-espço restrito da peça ou da leitura do texto, o protagonismo da rapsódia *Macunaíma* para as narrativas contadas por vozes indígenas. Corpos, vocalidades, povos que compuseram e compõem ininterruptamente histórias e experiências do Makunáima imemorial habitante da região de Circum-Roraima.

Makunaimã: o mito através do tempo convoca à leitura e à *desocidentalização* do pensamento porque se constitui como proposta estética e política que responde ao discurso hegemônico, à tradição literária e à atualidade da arte no Brasil. *Tem mais sim*: a história da literatura brasileira ainda está sendo contada.

MEDEIROS, A. C. M; SILVA FILHO, J. V; GOMES, L. A. P. *Makunaimã* on the stage of contemporary indigenous literature: collective authorship and political resistance 90 years after *Macunaíma*. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 167-185, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *The following article is a reflection on the aesthetic-political dialogue that the work Makunaimã: o mito através do tempo (2019) establishes with the rhapsody Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928), by Mário de Andrade. We trace an analytical path through the content and defining characteristics of the publishing of 2019 until the comparison with Andrade's Macunaíma. Then, we reveal how it is possible to integrate Makunaimã in the core of indigenous literature of current Brazil and, moreover, we discuss why it is important to do so (having Graúna, Krenak, and Inês de Almeida as critical support). Under the theoretical postcolonial perspective (with Fanon, Spivak, and Bhabha), we establish dialogues between Makunáima or Makunaimã, the indigenous divinity of the immemorial time, and the indigenous voices*

of our time, thinking of the collective indigenous work as a postcolonial action. In this arena, the colonizer views and the anti-colonial onslaughts are in dispute, caught by a multiform artistic work which has a lot to say about Brazilian literature through time.

■ **KEYWORDS:** *Brazilian indigenous literature. Makunaimã. Macunaíma. Postcolonialism.*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 11. ed. São Paulo: Martins, 1975.

BHABHA, Homi K, **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2008.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

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

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno; CORREIA, Heloisa; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 37-38.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO, Carlos Augusto. Márcia Wayna Kambeba e as Literaturas Indígenas no Brasil. **Rev. Igarapé**, Porto Velho (RO), v. 14, n. 2, p. 106-122, 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno; CORREIA, Heloisa; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 81-83.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silvano. Toda a memória do mundo: digressão sobre o narrador ficcional. **Revista Ao Largo**, Belo Horizonte, n. 2, p. 61-78, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. São Paulo: Editora UFMG, 2010.

TAUREPANG *et al.* **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WAPICHANA, Cristino. Prefácio. In: TAUREPANG *et al.* **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019. p. 8-10.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



CONTEMPORANEIDADE URBANA E VIOLÊNCIA ENDOCOLONIAL: REFLEXÕES EM TORNO DE *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA*, DE RUBENS FIGUEIREDO

Luca FAZZINI*

- **RESUMO:** De acordo com as reflexões de David Harvey (2014) e de Loïc Wacquant (2001), a violência configura-se como elemento fulcral para investigar a organização espacial e geográfica das metrópoles contemporâneas. Tal violência, intrínseca ao desenvolvimento capitalista sobre o qual assenta a expansão urbana, estaria vinculada ao passado de cada contexto específico, evidenciando a persistência dos paradigmas excludentes que marcaram a época colonial e escravista. Nessa perspectiva, a partir de uma leitura analítica do romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, e através de uma abordagem crítica pós-colonial (HALL, 2009), o presente artigo propõe uma discussão em torno da natureza endocolonial da violência urbana na contemporaneidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estudos pós-coloniais. Violência urbana. Literatura brasileira. Rio de Janeiro.

Persistências coloniais e escravistas na metrópole neoliberal

Refletir acerca das metrópoles contemporâneas significa debruçar-se sobre uma realidade espacial na qual desenvolvimento econômico e violência coexistem, articulando-se e moldando a organização do espaço urbano. De acordo com as reflexões do geógrafo inglês David Harvey (2003, 2014), as metrópoles contemporâneas estão intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do capitalismo, ao mesmo tempo em que reproduzem, no seu interior, as dinâmicas e as hierarquias que marcaram a modernidade ocidental: “o capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca cessa de produzir. Dessa maneira,

* Bolsista de Pós-Doutorado FAPESP. Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo – SP – Brasil. Fazzini@usp.br.

surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização.” (HARVEY, 2014, p. 30).

Um exemplo dessa íntima relação seria, segundo o geógrafo, a série de reformas que, na metade do século XIX, “modernizaram” a cidade de Paris – reformas desenvolvidas pelo urbanista Georges-Eugène Haussmann, convidado pelo imperador Napoleão III. Através de tais reformas, atuou-se uma mudança não apenas na geografia da capital francesa, mas também no próprio estilo de vida urbano. Com os novos cafês, as grandes exposições, o *boom* das enormes lojas ligadas à mais importante indústria da moda, Paris tornou-se o maior centro de turismo e lazer da época, permitindo, graças a um consumo até então inusual, absorver uma enorme parte dos excedentes de produção. Esta operação, portanto, coloca-se como central para as dinâmicas do capitalismo. No entanto, enquanto a nova capital do velho continente atraía a elite financeira e artistas provenientes de todo o mundo, a classe trabalhadora ficava completamente excluída, presa aos sempre crescentes ritmos de produção (HARVEY, 2003).

Como no caso de Paris durante a segunda metade do século XIX, a chamada “cidade neoliberal” (THEODORE; PECK; BRENNER, 2011) também aposta numa mudança radical do estilo de vida:

Como em todas as fases anteriores, essa expansão muito recente e radical do processo urbano trouxe consigo incríveis transformações no estilo de vida. A qualidade da vida urbana tornou-se uma mercadoria para os que têm dinheiro, como aconteceu com a própria cidade em um mundo no qual o consumismo, o turismo, as atividades culturais baseadas no conhecimento, assim como o eterno recurso à economia do espetáculo, tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana [...]. A tendência pós-moderna a estimular a formação de nichos de mercado, tanto nas escolhas de estilos de vida urbanos quanto de hábitos de consumo e formas culturais, envolve a experiência urbana contemporânea em uma aura de liberdade de escolha no mercado, desde que você tenha dinheiro e possa se proteger da privatização e da redistribuição da riqueza por meio da florescente atividade criminoso e das práticas fraudulentas e predatórias (cuja escalada é onipresente). (HARVEY, 2014, p. 46).

Ao lado desse impulsionar de estilos de vida sempre mais voltados para as dinâmicas do consumo, há também uma complexa reconfiguração do espaço urbano que, acompanhando os fluxos do capital financeiro nas formas da especulação imobiliária, acaba fragmentando tanto o espaço metropolitano como os indivíduos que nele residem. A classe trabalhadora do século XIX e da primeira metade do século XX é substituída, no último degrau da pirâmide social, pelo trabalhador “precário” ou informal, como consequência da polarização da riqueza em determinadas áreas e do lento abandono de outras. Bairros inteiros ficam esquecidos seja pelo mercado,

que não vislumbra neles possibilidade de lucro e que, aliás, serve-se da proliferação da pobreza para baixar os custos da mão de obra, seja pelo Estado que, por sua vez, vê-se constantemente empobrecido pelas privatizações contínuas dos recursos e dos espaços públicos.

Em *Os condenados da cidade* (2001), título que remete explicitamente ao célebre ensaio de Frantz Fanon (1968), Loïc Wacquant analisa os processos que transformaram os centros das cidades norte-americanas em guetos negros, assim como as periferias das cidades francesas, dedicando atenção particular para os casos de Chicago e de Paris. Em ambos os contextos, está-se perante situações de imobilidade social em que os paradigmas de uma sociedade classista e racista interligam-se e combinam-se às necessidades do capital financeiro:

Em âmbito local, uma coalizão de empresas, bancos e interesses comerciais usou a crise fiscal das cidades para forçar o desmantelamento dos programas sociais que sustentavam os moradores do gueto e seus vizinhos. A ela se juntaram planejadores urbanos que viam na redução dos serviços municipais um meio eficiente de obrigar os pobres a sair das áreas designadas para revitalização. O resultado foi o que o historiador Robert Fisher chamou de encolhimento planejado ou «triagem» dos bairros de zonas centrais: o corte seletivo de serviços públicos como escolas, bibliotecas, clínicas, delegacias de polícia e postos de bombeiros, destinado não só a pressionar os pobres a deixar o Centro da cidade como a libertar recursos para novos projetos de desenvolvimentos, voltados para empresas de classe média, em outros bairros. (WACQUANT, 2001, p. 80)

Vistas a partir da perspectiva racial, existem convergências evidentes entre as práticas de segregação e de construção da subalternidade características da cidade colonial¹ e a perpetuação da pobreza em determinados grupos populacionais que acontece de forma recorrente na “cidade neoliberal”. Loïc Wacquant evidencia vários fatores tanto no âmbito ocupacional – como, por exemplo, a redução de categorias ocupacionais historicamente mais acessíveis à população negra e pobre, a distribuição espacial dos empregos e a falta de rede de transportes públicos adequados, até o estigma associado ao fato de morar no gueto – quanto no âmbito das políticas de habitação e dos cortes na despesa pública, que afetam hospitais, escolas e universidades situadas nas chamadas “áreas de risco”, condenando a população que aí reside a uma taxa de escolaridade menor e de mortalidade maior em relação à classe média.

¹ Sobre a cidade colonial, veja-se os estudos reunidos na primeira parte de *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (2013), volume organizado por Nuno Domingos e Elsa Peralta.

Estar-se-ia perante uma das características mais explícitas daquilo que Éric Alliez e Maurizio Lazzarato, em *Guerres et capital* (2016), chamam de violência endocolonial: a luta contra as minorias e a perpetuação da subalternização através de uma conjuntura de iniciativas e processos legais operados por meio de parcerias, direta ou indiretamente planejadas, entre o poder público e o empreendedorismo privado. Em muitos casos, as vítimas de hoje pertencem àqueles grupos sociais historicamente às margens do capitalismo: os afrodescendentes cujos antepassados foram escravizados ou os imigrantes oriundos de contextos economicamente precários.

Entender a violência urbana contemporânea na sua natureza endocolonial implica, de um lado, questionar a antiga dicotomia metrópole/colônia à luz das reconfigurações e fragmentações dos centros e das periferias do poder na época global, enquanto, por outro lado, significa também sublinhar as continuidades e as persistências das relações racializadas de hegemonia e subalternidade estabelecidas durante a modernidade colonial. O “deslocamento do eixo colonizador/colonizado ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada” (HALL, 2009, p. 120) é, para Stuart Hall, uma das características das reconfigurações do poder na atualidade, assim como a emergência – ou o seu consolidar-se, dependendo da área geográficas –, nos contextos outrora colônia, de poderosas elites locais. Nesse sentido, o falar de violência endocolonial na contemporaneidade implica o gesto crítico “pós-colonial”, de acordo com o alcance teórico dado ao termo por Stuart Hall no seu ensaio “Quando foi o pós-colonial. Pensar o Limite” (2009), de romper tanto com as demarcações claras (antes/agora, aqui/lá, entre outras) sobre as quais assentaram as narrativas do imperialismo eurocêntrico quanto com as “periodizações baseadas em «estágios» epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, vêm substituí-las” (HALL, 2009, p. 120). Ao contrário, ler a violência no seu caráter endocolonial significa justamente pensar a temporalidade em termos de continuidade, e o desenvolvimento do capitalismo contemporâneo na sua declinação urbana em termos de perpetuação das relações desiguais de hegemonia e subalternidade.

A violência, intrínseca à própria metrópole contemporânea, seja para David Harvey, seja para Loïc Wacquant, impõe-se, portanto, como uma constante na vivência das cidades e na própria organização do espaço urbano, aparecendo nas dinâmicas predatórias típicas do neoliberalismo e na segregação de determinados grupos populacionais, em continuidade com a fragmentação do espaço e a exploração dos corpos que marcaram as relações de poder no interior da cidade colonial.

No entanto, se é verdade que “a violência é necessária para construir o novo mundo urbano sobre os escombros do antigo” (HARVEY, 2014, p. 50), por outro lado a violência é também uma resposta impulsiva a tais mecanismos do poder,

que se dão nas formas de criminalidade urbana, mas também como explosões de revoltas pontuais que, em chamas de raivas, incendeiavam os guetos americanos, as *banlieue* francesas ou as linhas de ônibus nas periferias brasileiras, entre outros exemplos possíveis. Conformações de violências que traduzem de maneira explícita, às vezes gritante, as dinâmicas que constituem a atuação do poder nas metrópoles contemporâneas, ou de acordo com Vladimir Safatle, “violência que sintetiza unidades através da destruição de tudo o que não se deixa configurar em fluxo codificado pela forma mercadoria” (2016, p. 135).

Conflitos endocoloniais na cidade contemporânea: Rio de Janeiro em Rubens Figueiredo

A partir dessas reflexões sobre a violência na chamada “cidade neoliberal” enquanto persistência das lógicas de poder coloniais na contemporaneidade urbana, pode-se ler o romance *Passageiro do fim do dia* (2010), do escritor brasileiro Rubens Figueiredo, obra que, ao encenar a viagem de ônibus do protagonista, Pedro, para a casa da namorada, Rosane, relata de forma minuciosa os tantos conflitos que atravessam a vivência nas metrópoles contemporâneas. Conflitos que, em diversas passagens, ganham as feições de uma guerra civil² permanente, no interior do espaço urbano.

A narração do romance constrói-se tendo como ponto principal a figura do protagonista Pedro, que, ao final do expediente, em uma sexta-feira qualquer, acompanhado por um rádio de pilhas e um livro sobre as viagens de Charles Darwin aos trópicos, espera o transporte coletivo que o levará à casa da sua namorada, na periferia oeste de uma cidade indefinida, sem nome, mas que pode ser identificada como sendo o Rio de Janeiro. De acordo com Darlana Santos e Jacques Fux, *Passageiro do fim do dia* pode ser lido como “um livro confessional, uma jornada de autoconhecimento (do personagem), realizada incansavelmente, a cada viagem, sempre às sextas-feiras, naquele ônibus” (2013, p. 134). Um romance que

trata da urbanidade e de seus habitantes. Imersos em um cotidiano que parece se prolongar *ad infinitum*, os urbanoides – como poderíamos chamar essas pessoas – em diversas situações, como a fila do ônibus, comportam-se de maneira quase robótica, entorpecidos pela rotina da grande cidade (SANTOS; FUX, 2013, p. 133)

² Em *Stasis* (2015), um dos volumes da série *Homo Sacer*, o filósofo italiano Giorgio Agambem desenha a Guerra Civil como sendo um verdadeiro paradigma político no ocidente. Por sua vez, Éric Alliez e Maurizio Lazzarato, em *Guerras et Capital* (2016), oferecem uma leitura dos conflitos que inflamam a contemporaneidade à luz das articulações entre Guerra Civil, política e economia. A respeito desse texto, veja-se também o ensaio “Estamos em guerra” (2017), de Peter Pál Pelbart.

Com *Passageiro do fim do dia*, Rubens Figueiredo propõe uma maneira de refletir sobre o contemporâneo a partir justamente da geografia urbana, da realidade espacial e social que caracteriza as metrópoles contemporâneas. A viagem no transporte coletivo, que funciona como pano de fundo constante para a obra – o romance abre-se com o protagonista aguardando o ônibus e encerra-se antes de ele descer –, serve também como estratégia narrativa que permite atravessar o espaço geográfico da cidade e as suas diversas realidades sociais, ambos marcados por profundas contradições e desigualdades. Nesse trânsito urbano, de uma ponta a outra da cidade, nesse percurso cotidiano que pertence ao dia a dia, a violência impõe-se como elemento fulcral, abandonando qualquer caráter excepcional para se tornar algo de corriqueiro, de banal.

É uma explosão inesperada de violência urbana que, no romance, quebra a rotina da viagem, obrigando o ônibus a mudar de percurso e os seus passageiros a uma baldeação imprevista, pois como informa o próprio texto:

[...] a empresa deu ordem para nenhum motorista ir até o fim. Não queriam ter mais ônibus incendiados – foi o que disseram. A ordem era desviar e ir deixando os passageiros ao longo da linha do trem. Mas nem mesmo junto da linha do trem o motorista podia passar: tinha de seguir por uma via paralela, a uns quinhentos metros da linha do trem, onde por enquanto parecia mais seguro, alertou o outro. E foi embora. (FIGUEIREDO, 2010, p. 51)

Explosão que, apesar de não ser rotineira, também não pode ser considerada algo de extraordinário, já que, como relata um dos colegas de viagem de Pedro, conflitos abruptos já aconteceram no passado, afetando não apenas o percurso do ônibus, mas os planos, as exigências e o emocional de quem seria obrigado a cruzar-se com eles.

No entanto, se a violência se estabelece como uma constante nessa reflexão sobre o contemporâneo que Rubens Figueiredo tece a partir da vivência da realidade urbana e dos seus espaços – uma violência que, no romance, afeta os corpos e molda as subjetividades –, como ler esses conflitos à luz das dinâmicas e das lógicas do poder permanece, de fato, uma questão em aberto. O romance, por sua vez, concede ao leitor uma série de indícios propícios para tal reflexão.

Indagar o léxico, o vocabulário empregado pelo autor, pode ser uma pista fecunda. Em vários momentos, encontram-se no texto palavras ou expressões que, inseridas em certas circunstâncias específicas, remetem aos contextos e aos conflitos bélicos. Dessa forma, a realidade urbana ilustrada por Figueiredo assume os traços e as conotações típicas dos relatos de guerra. Uma guerra combatida no interior da população, entre grupos identitários (*oikos*) – construídos tendo como base ora a classe social, ora o lugar de residência, ora os hábitos e as maneiras de lidar com as práticas do cotidiano – que, por razões às vezes triviais, se tornam

antagonistas, configurando assim o espaço urbano como *locus* de uma guerra civil permanente.

Um exemplo entre outros tantos pode ser o uso da palavra “estratégia”. Como nos casos dos conflitos bélicos, viver na cidade significa ter que planejar, projetar ou até improvisar constantemente estratégias. Estratégias que no romance configuram-se como sendo de sobrevivência por parte dos indivíduos mais vulneráveis colocados sob rompantes de violências que eles mesmos não esperam e muitas vezes nem entendem. Estratégias pensadas justamente para sobreviver ao dia a dia urbano, necessárias em qualquer circunstância, como, por exemplo, o voltar para casa depois de um dia na escola, na faculdade ou no trabalho:

Tratava-se então de escolher, de calcular a distância, de estimar os apuros de cada caminho, de traçar uma estratégia, por mais precária que fosse – melhor do que nada. Afinal, na hora em que chegassem lá, já estaria de noite, talvez não houvesse luz na rua, os transformadores podiam ter sido incendiados ou destruídos por tiros de fuzil. Isso acontecia, não chegava a ser raro, era mesmo o mais provável nas circunstâncias. Quando se andava no escuro, uma distância mais curta era quase sempre preferível a uma longa – isso se o ônibus pudesse entrar lá, o que não se podia garantir. (FIGUEIREDO, 2010, p. 82-83)

Longe dos passeios ociosos do *flanêur* moderno, andar pela cidade aparece no romance como uma tarefa necessária, obrigatória, porém altamente arriscada. Tarefa que, para ser enfrentada, demanda o planejamento de uma estratégia de ação. Se o léxico aponta, no entanto, para a concepção da realidade urbana como uma guerra civil permanente, é na própria construção da narrativa, nos elementos através dos quais se articula o romance e que de fato compõem o texto, que tal realidade como conflito aparece de forma acintosa, ostensiva, assim como quais são os seus atores potenciais.

No seu estudo “Ler a cidade pela janela de um ônibus” (2013a), Paulo Roberto Tonani do Patrocínio reflete sobre *Passageiro do fim do dia* a partir dos *topoi* que sustentaram a escrita da cidade moderna: as janelas, através das quais os escritores observavam o andar dos passantes a partir de um olhar distanciado, e a rua, o ato dinâmico de passear pelas ruas da cidade que “se converte em depositária de todas as paixões” (GOMES, 2008, p. 37). Nesse último caso, andar pelas ruas traduz um gesto de imersão completa dentro da multidão, uma *multitudo dissoluta*, degradada, subjugada pelo desenvolvimento frenético da metrópole capitalista. Para Tonani, cujas reflexões retomam os estudos de Renato Cordeiro Gomes (2002, 2008) sobre a escrita da cidade, o romance de Figueiredo combina esses dois elementos típicos da literatura moderna:

Por apresentar uma representação do urbano que tem como espaço de observação a janela de um ônibus, é possível apresentar o romance de Rubens Figueiredo como o resultado da combinação das duas matrizes de representação do ambiente urbano. A janela não é mais fixa, se coloca em movimento. No entanto, assume nova orientação e feição. O ato de perder-se na enunciação pedestre, flanando pelas ruas e avenidas, torna-se impossível devido ao trajeto predefinido do ônibus, que impõe ao passageiro um percurso próprio. As duas matrizes de representação urbana formadas na modernidade, a rua e a janela, são repetidas em diferença no romance *Passageiro do Fim do Dia*. (PATROCÍNIO, 2013a, p. 35)

Em *Passageiro do fim do dia*, os fluxos de consciência que constituem a narração costuram-se a partir de três práticas: a descrição atenta e minuciosa da realidade que rodeia o protagonista, vista pela janela do ônibus; as memórias do passado dele; algumas elucubrações e conjecturas desencadeadas pelas contingências.

Três são também os elementos que acionam e despertam a narração, tornando-a fragmentada e aparentemente incongruente – aparentemente pois, apesar de abranger uma miríade de situações e assuntos divergentes, há uma coerência intrínseca no romance ao desenhar o espaço urbano como palco de uma guerra civil permanente: à observação da cidade pela janela, alternam-se a leitura do livro sobre Charles Darwin e, em menor medida, a audição distraída da voz da locutora que provém do radinho de pilhas.

Os sentidos, e em particular o ouvido e a vista, têm enorme relevância. Os fragmentos do cotidiano observados pela janela, os trechos do livro ou as palavras da emissora, como proustianas *madeleines*, acionam as lembranças do passado. De acordo com Renato Cordeiro Gomes ao refletir sobre *Le città invisibili*, de Italo Calvino: “é, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite” (GOMES, 2008, p. 46). E é através desses três elementos despertadores de memórias – a janela, o livro e o rádio – que Figueiredo tece a sua reflexão sobre a contemporaneidade urbana como conflito.

No entanto, é pela estrita relação que se estabelece entre a leitura de passagens do livro sobre Charles Darwin e os desdobramentos das memórias e das especulações de Pedro que os conflitos endocôloniais ganham conotações mais tangíveis. A referência intertextual explícita ao cientista inglês, que um século e meio antes tinha atravessado as mesmas latitudes que Pedro percorre de ônibus, obviamente não é casual e tampouco ingênua. Além disso, são justamente as referências intertextuais e as analogias espaciais entre o percurso urbano de Pedro e os caminhos do cientista inglês que permitem pensar a cidade representada em *Passageiro do fim do dia* como sendo o Rio de Janeiro. De fato, é na cidade, e em particular no bairro de Botafogo, que Charles Darwin se hospedou em 1832,

e as reflexões sobre os espaços por ele efetivamente percorridos tem um destaque relevante nos diários do cientista inglês.

As teorias de Charles Darwin são, portanto, fulcrais para a leitura do romance de Rubens Figueiredo. Sabe-se que os pressupostos sobre os quais assentam as análises do inglês – cronologicamente contemporâneas àquele conjunto de teorias e práticas pseudocientíficas conhecidas como “racionalismo científico”³ – estão estritamente vinculados à ideia moderna de progresso, e que o núcleo central da sua teoria baseia-se em pelo menos dois pontos fundamentais: a presença de exíguas variações orgânicas que acontecem nos seres vivos por causa das influências das condições ambientais e a luta constante pela vida necessária aos indivíduos. Dessas considerações resulta, portanto, que quanto maiores são as variações orgânicas sofridas pelos indivíduos, melhores serão as condições para enfrentar a luta para a vida, aumentando as possibilidades de sobrevivência. A herança desenvolve um papel primordial, pois as variações mantêm-se para as sucessivas gerações, criando um *continuum* entre o presente e as experiências dos antepassados de cada espécie.

Além disso, para Charles Darwin, não haveria distinções entre os animais e os seres humanos a não ser por uma “diferença de grau”, explicável por meio da lei da seleção natural. No entanto, é importante sublinhar que tal proximidade biológica entre homem e animal não afetaria, segundo o cientista inglês, aquilo que ele considera ser a dignidade humana, pois, como afirma ele próprio em *The descent of man, and selection in relation to sex* (2004), numa passagem que exemplifica claramente a visão de mundo eurocêntrica e colonialista do inglês, seria muito mais digno e muito menos vergonhoso ter relações de descendência com um macaco do que com um qualquer selvagem que não conhece o decoro e vive subjugado pelas superstições (DARWIN, 2004).

Apesar de ter se pronunciado várias vezes contra a escravidão e denunciado o genocídio dos povos autóctones perpetrado por parte dos europeus nas então colônias, nessas reflexões e comentários de Darwin, intui-se tanto a herança do pensamento político e moral de Thomas Hobbes, que desenha a *moltitudo* como entregue às “superstições” e a vida no “estado de natureza” como a *bellum omnium contra omnes* – proximidade entre o cientista inglês e Thomas Hobbes que despertou a ironia de Karl Marx⁴ que, nas suas correspondências com o amigo Friedrich Engels,

³ Veja-se, a respeito, o volume *Races of Man*, publicado em 1850 por Robert Knox (1791 – 1862).

⁴ A coletânea *Evolutionary Writing*, organizada pelo historiador James A. Secord (2009), além de reunir os textos de Charles Darwin, apresenta seções dedicadas aos comentários e às perguntas sobre os textos do cientista por parte do mundo intelectual da época. A seção relativa ao livro *Origin of species* (2009, 105-231) conta com a correspondência entre Karl Marx e Friedrich Engels sobre o assunto. Afirma Marx: “Darwin afirma que ele aplica a teoria ‘malthusiana’ também às plantas e aos animais, como se no caso do Sr. Malthus a teoria não estava sendo aplicado às plantas e aos animais, mas apenas – com sua progressão geométrica – aos humanos, em contraste com plantas e animais. É notável como Darwin redescobre, entre os animais e plantas, a sociedade da Inglaterra, com a

culpa Darwin de ter descoberto nas plantas e nos animais os vícios da sociedade inglesa e do capitalismo – quanto, e sobretudo, a do já mencionado racismo científico, sobre o qual assenta a construção da classificação hierárquica dos povos, supostamente imutável, erguida pelas chamadas “teorias das raças”. A ética liberal conjuga-se, em Darwin, às análises científicas, tomadas como suporte para reforçar os paradigmas sobre os quais assenta o modelo eurocêntrico capitalista. Citando Francisco Bethencourt:

Para Darwin, a igualdade perfeita entre os indivíduos que compunham as tribos da Terra do Fogo havia retardado sua civilização. Os povos governados por monarcas hereditários eram considerados mais capazes de aperfeiçoamento e, entre as raças, as mais civilizadas dispunham dos governos mais sofisticados. Darwin equiparava a igualdade à baixaza: pedaços de tecido oferecidos aos fogueiros foram rasgados em tiras e distribuídos; nenhum indivíduo seria mais rico do que os outros. A propriedade individual, o conceito de superioridade e a acumulação de poder eram noções impensáveis naquele regime tribal, mas para Darwin tais noções eram a base do aperfeiçoamento. A comparação entre os “selvagens” e os “bárbaros” que Darwin encontrou durante a sua viagem à volta do mundo sublinha a sua hierarquia. (BETHENCOURT, 2018, p. 399)

É a partir das reflexões do cientista inglês, ampliadas para abranger também as ciências sociais, que irá se impor dentro do contexto positivista o chamado “darwinismo social”, como uma justificação às discriminações de caráter racista e classista, tendo como base a distinção entre forte e débil, entre adaptados e não adaptados.

Em *Passageiro do fim do dia*, a referência intertextual constante à figura e ao pensamento de Charles Darwin oferece uma perspectiva cativante para pensar a contemporaneidade urbana como uma luta incessante pela vida. Uma luta que toma

sua divisão de trabalho, concorrência, abertura de novos mercados, ‘invenções’ e ‘luta malthusiana pela existência’. Essa visão é a *bellum omnium contra omnes* de Hobbes e é uma reminiscência da *Fenomenologia* de Hegel, na qual a sociedade civil figura como um «reino animal intelectual», enquanto, em Darwin, o reino animal figura como uma sociedade civil.” (*apud* DARWIN, 2009, p. 222, tradução nossa).

“*I’m amused that Darwin, at whom I’ve been taking another look, should say that he also applies the ‘Malthusian’ theory to plants and animals, as though in Mr Malthus’s case the whole thing didn’t lie in its not being applied to plants and animals, but only – with its geometric progression – to humans as against plants and animals. It is remarkable how Darwin rediscovers, among the beasts and plants, the society of England with its division of labour, competition, opening up of new markets, ‘inventions’ and Malthusian ‘struggle for existence’. It is Hobbes’ bellum omnium contra omnes and is reminiscent of Hegel’s Phenomenology, in which civil society figures as an ‘intellectual animal kingdom’, whereas, in Darwin, the animal kingdom figures as civil society.*” (*apud* DARWIN, 2009, p. 222).

as feições de uma Guerra Civil permanente, representada pela alusão insistente, no romance, à imagem do “combate memorável” (FIGUEIREDO, 2010, 24) entre uma vespa (*Pepsis*) e uma aranha (*Lycosa*). A contenda não vê contrapostos apenas dois grupos, mas dissemina-se na cidade abrangendo toda a população, como no caso das hostilidades entre os dois bairros vizinhos, o Tirol e a Várzea, ambos periféricos. O que está em jogo, no entanto, parece ser sempre a manutenção de um suposto privilégio perante uma ameaça real ou imaginada.

Na época em que os lotes foram entregues e os moradores vieram instalar-se, o Tirol só tinha uma via de acesso. De um lado, o bairro era bloqueado pelas linhas do trem, cercadas por muros altos. Atrás, era isolado por uma vasta área de mata de brejo com mais de cinquenta quilômetros quadrados chamada Pantanal. [...] Portanto no início o único acesso para o Tirol era através da Várzea – um bairro maior, mais populoso, mais antigo. Pobre também, mas ainda assim com certos recursos que o bairro novo não tinha. Ou seja, tinha um posto de gasolina, três farmácias, duas padarias e três escolas. O ônibus fazia ponto final ali. Não havia outro jeito: para entrar e sair do Tirol era preciso cruzar a Várzea quase de ponta a ponta. A imagem daquela gente que de uma hora para outra começou a percorrer as ruas com suas mobílias e seus pertences – gente que parecia vir às pressas e em fuga, e todos ao mesmo tempo –, a presença à força de pessoas que eles não chamaram, não conheciam, não queriam ali – acabou formando nos moradores da Várzea a ideia de que aquela gente vinha para prejudicar, vinha para desvalorizar a vizinhança de algum jeito, para degradar o bairro todo. Ou, quem sabe, até coisa pior. (FIGUEIREDO, 2010, p. 38-39)

A luta para a manutenção de privilégios manifesta-se no romance de forma ainda mais nítida em uma passagem na qual Pedro se lembra da conversa entre uma jovem juíza e um juiz aposentado, ocorrida dentro da loja de livros usados da qual Pedro é proprietário. O juiz, professor emérito, é um cliente habitual da pequena livraria e foi ele mesmo que um dia tinha tirado o livro sobre Darwin de uma bancada da loja. Pela descrição que Pedro oferece, o juiz aparece como uma figura paradigmática, completamente moldada e construída pelos privilégios de gênero, raça e classe que atravessam o modelo patriarcal eurocêntrico, assim como pelo desprezo ao trabalho manual, que remete diretamente aos contextos marcados pela experiência da escravidão:

Pedro sabia que o ex-juiz ia muito à sua livraria não só porque gostava de livros velhos e porque ali conversava com gente conhecida. Além desses motivos, a esposa agora o aborrecia muito em casa, o ex-juiz não aguentava ficar lá e saía, andava pela cidade. Tinha casado com uma aluna. Risonha, alegre, não era

boa nos estudos, mas aos poucos o juiz passou a ajudá-la nas notas. Formada, começou a trabalhar como advogada num serviço de defensoria gratuita. Logo depois do casamento, porém, ficou claro que o juiz preferia ter a esposa à disposição dentro de casa. Por meio de amigos, arrumou um emprego para a mulher num tribunal. O importante, no caso, era que ela recebia o salário sem nunca precisar comparecer ao trabalho. E assim foi, até ela se aposentar, havia alguns anos. Em casa, o juiz nunca lavava um copo, não pendurava uma roupa no cabide. Qualquer coisa que usava e pegava, deixava onde estivesse para que a mulher ou alguma empregada guardasse. Tudo o que queria, mesmo que estivesse a dois passos e bastasse ele se levantar para pegar, pedia em voz alta que a esposa viesse apanhar e lhe desse na mão[...]. Estipulava uma quantia mensal para a esposa gastar com a casa e os filhos, sentia-se no direito de ficar furioso quando aquele valor era ultrapassado e gostava de mostrar para os amigos como era rigoroso no seu regime doméstico. Ao mesmo tempo sempre emprestava dinheiro aos amigos, sobretudo para aqueles que não lhe pagavam. (FIGUEIREDO, 2010, p. 129)

Por sua vez, a jovem juíza, que tempos atrás tinha sido aluna do colega aposentado, aparece como uma figura completamente oposta. Uma figura dissonante em relação ao modelo representado simbolicamente pelo juiz.

Ela era solteira, não tinha filhos e, em regra, namorava advogados, defensores públicos e promotores, mesmo se fossem casados. Isso e sua reputação de possuir um saber jurídico extraordinário e de defender ideias modernizadoras demais na esfera penal davam margem a comentários às vezes desagradáveis, que Pedro já ouvira na livraria (FIGUEIREDO, 2010, p. 125)

A conversa entre os dois desdobrou-se a partir de um comentário do juiz sobre o fato de a juíza precisar, supostamente, de maior segurança pessoal, devido à enorme quantidade de pessoas que deveria ter mandado para a cadeia. A oposição da juíza, que exprime uma visão completamente diferente em relação à população carcerária da que aparece nas palavras do colega aposentado, não inibe o raciocínio dele, que, em uma passagem de destaque do romance, afirma:

— Mais dia, menos dia, eles vão dar cabo de todos nós – emendou o juiz de repente bufando entre os lábios finos e cinzentos. – Vão nos perseguir dentro de casa, na rua, com pistolas e pedaços de pau. Não vamos ter onde nos esconder, nenhum lugar para fugir. Nem na cidade, nem no campo, nem mesmo debaixo da terra. Ninguém vai vir em nossa defesa. Nessa altura, os aeroportos estarão fechados para nós, nenhum outro país vai admitir nos receber. Seremos uns dois ou três milhões de pessoas. O resto, a escória, uma onda migratória mais

do que indesejável, os portadores da catástrofe. Todos vão querer que sejamos liquidados o mais depressa possível, para poder esquecer logo o assunto. Meus dois filhos já moram no exterior, regularizados, a senhora os conheceu na faculdade, lembra? (FIGUEIREDO, 2010, p. 126)

As palavras do juiz traduzem uma concepção da realidade que demonstra uma luta permanente entre os detentores do poder – os justos, representantes da ordem, do avanço social e do progresso – e a multidão que, por sua vez, tomada pela luta pela vida, ansiaria alcançar a posição na hierarquia social e os privilégios da classe dominante. Aos juízes, representantes do poder judiciário, da força coercitiva da lei, contrapõe-se, na visão da personagem de Figueiredo, a *dissoluta multidão*, designada como “o resto”, “a escória”, os “portadores da catástrofe”. São esses os atores de uma constante guerra civil combatida por forças desiguais dentro do espaço urbano das metrópoles contemporâneas.

Dentro dessa luta pela vida, pela hegemonia de alguns e pela sobrevivência de outros, os indivíduos que constituem o tecido social urbano podem ser divididos, tendo sempre as reflexões de Darwin como pano de fundo, entre adaptados e não adaptados. No seu artigo “Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo” (2013b), Paulo Roberto Tonani do Patrocínio aborda a temática a partir, entre os tantos exemplos, de uma figura em particular que “se destacava por sua não adaptação ao espaço” (2013b, p. 98). Trata-se de uma amiga de infância de Rosane, uma ex-colega da escola, que, por um brevíssimo período – poucas horas antes de ela mesma abandonar o emprego – , trabalhou no mesmo escritório de advocacia que empregava também a própria Rosane. Lê-se no romance:

A moça nada tinha de raro ou de anormal, na verdade. Só que nem por isso o susto foi menos forte ou menos lembrado. Aconteceu que ali no escritório, entre as paredes limpas e pintadas em tom pastel, [...] ali, sua vizinha e amiga de infância tomou, na mesma hora, um aspecto incômodo, impertinente e quase aberrante aos olhos de Rosane, como aos olhos dos outros. A moça falava rápido demais, num tom sempre alto, estridente. Cortava tantos pedaços das palavras que às vezes algumas pessoas menos habituadas demoravam a compreender o que dizia, ou nem entendiam mesmo. [...] Ria muito, ria com toda a força do pulmão, ria com uma alegria feita de músculos, de suor. (FIGUEIREDO, 2010, p. 60-61)

Os “não adaptados” à experiência urbana são, portanto, todos os que se encontram à margem do capital, corpos não disciplinados, como é o caso da amiga de infância de Rosane. Ao lado dessas figuras há ainda toda aquela enorme massa de indivíduos que, como evidencia o romance, apesar de ter introjetado o *modus vivendi* adequado para “competir” na caça aos recursos financeiros necessários

para sobreviver à metrópole contemporânea, habitam posições subalternas tanto na geografia urbana quanto nas dinâmicas de classe que atravessam o âmbito ocupacional:

Rosane não parava de inventar planos. Na maioria, a respeito de cursos que ela ia fazer, depois de concluir o ensino médio. Havia obstáculos por todos os lados. Ela trabalhava em horário integral e, para estudar, só restavam as noites e os fins de semana. Ia precisar de dinheiro para fazer a maioria daqueles cursos [...] Rosane ficava o dia inteiro para lá e para cá, dentro e fora do escritório, em troca de um salário que era pouco mais do que nada, quase que só o suficiente para pagar a comida, o transporte e alguma roupa. (FIGUEIREDO, 2010, p. 182-183)

Para concluir, Rubens Figueiredo, nas páginas de *Passageiro do fim do dia*, constrói uma estrita ligação entre os pobres de hoje e os indivíduos escravizados de ontem, da época pré-abolição, ligação que passa principalmente pelas contínuas referências às teorias e à figura de Charles Darwin. De fato, a escravidão e as reflexões do cientista sobre os indivíduos que sofreram na própria pele tal experiência desumanizante, frequentemente citadas no romance de Figueiredo, foram assuntos que tiveram certa relevância no pensamento de Darwin, um abolicionista criado no interior de uma família abolicionista:

[...] não obstante, a falta de empatia de Darwin em relação aos selvagens não abalou as suas convicções abolicionistas. Darwin expressou a sua indignação quando se deparou com a crueldade diária contra os escravos no Rio de Janeiro, onde viu os instrumentos usados para torturá-los, ouviu os gritos dos escravos sendo castigados e, em várias ocasiões, interveio para deter novos sofrimentos. Para ele a escravatura era o rebaixamento de toda uma sociedade [...]. (BETHENCOURT, 2018, p. 400)

Tal relevância foi brilhantemente captada por Rubens Figueiredo, que, em *Passageiro do fim do dia*, dedica amplos comentários aos relatos do cientista a respeito do tema e às sensações contraditórias deste ao se cruzar, no Rio de Janeiro, com sujeitos que foram desprovidos de qualquer forma de liberdade.

Nas reflexões e nas memórias de Pedro, desenvolvidas ora a partir de uma imagem do cotidiano, ora tendo como base trechos do livro sobre o cientista que relatam do encontro de Darwin com o contexto escravista brasileiro, impõe-se a percepção da continuidade nas dinâmicas de exploração dos corpos. Desenha-se assim, igualmente, uma linha contínua que aproxima, sem substanciais rupturas, os escravizados de um passado não muito remoto aos pobres de hoje em dia, ambos envolvidos em uma realidade profundamente hostil, que os via e os vê apenas como ferramentas para produzir mais-valia, tal e qual objetos desprovidos de humanidade.

Dessa forma, em *Passageiro do fim do dia*, ao encenar um cotidiano urbano como teatro de uma guerra civil permanente, onde violências microfísicas se combinam com agressões diárias sobre os corpos – corpos que levam consigo mutilações e cicatrizes sintomáticas de uma realidade em conflito –, e, ao fazê-lo, estabelecendo uma ponte entre a época escravista e a atualidade urbana, Figueiredo aponta para uma marca fundamental da ação endocolonial contemporânea. Isto é, a persistência das dinâmicas de poder que caracterizaram o período colonial, que no caso americano teve no cerne a experiência da escravidão. Persistências essas funcionais para a manutenção das relações de hegemonia e subalternidade, pois inibem tanto a inserção do outro, o marginalizado, dentro do modelo preestabelecido – propiciando-lhe apenas uma espécie de inclusão desigual que tem como base a subalternidade – quanto a possibilidade de existir fora das relações de produção e consumo sobre as quais assenta a vida na metrópole contemporânea.

FAZZINI, L. Urban contemporaneity and endocolonial violence: reflections around *Passageiro do fim do dia*, by Rubens Figueiredo. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 187-202, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *According to the studies of the geographer David Harvey (2014) and of the sociologist Loïc Wacquant (2001), violence would appear to be a key element to analyze the spatial and geographical organization of contemporary metropolises. This violence is intrinsic to capitalist development, which underlies urban expansion, and would be closely tied to the past of each specific context, highlighting the persistence of the exclusionary paradigms that characterized the colonial era. In this perspective, starting from the analytical reading of the novel *Passageiro do fim do dia*, by Rubens Figueiredo, and through a postcolonial critical approach, this article proposes a reflection on the endocolonial nature of contemporary urban violence.*

■ **KEYWORDS:** *Postcolonial studies. Urban violence. Brazilian literature. Rio de Janeiro.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Stasis: la guerra civile come paradigma politico**. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. **Guerres et capital**. Paris: Éditions Amsterdam, 2016.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: das cruzadas ao século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- DARWIN, Charles. **The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex**. James Moore, Adrian Desmond, Eds. London: Penguin Classics, 2004.
- DARWIN, Charles. **Evolutionary Writing**. James A. Secord Ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. (Orgs.). **Cidade e império**: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2013.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FIGUEIREDO, Rubens. **Passageiro do fim do dia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOMES, Renato Cordeiro. Modos narrativos e impossibilidade da experiência. **Revista Margens**, Belo Horizonte/Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 90-95, 2002.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HARVEY, David. **Paris, capital of modernity**. New York: Routledge, 2003.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Martin fontes, 2014.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Ler a cidade pela janela do ônibus. **Brasil**, Porto Alegre, v. 26, p. 27-45, 2013a.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo”. **Letterature d’America**, Roma, Anno XXXXIII, n. 145, p. 85-103, 2013b.
- PELBART, Peter Pál. **Estamos em guerra**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SANTOS, Darlana; FUX, Jacques. A dramaticidade urbana em Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. **Frontieraz**, São Paulo, n. 11, p. 130-141, 2013.
- THEODORE, Nik; PECK, Jamie; BRENNER, Neil. Neoliberal urbanism: cities and the rule of markets. *In*: BRIDGE, Gary, WATSON, Sophie. **The city**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011. p. 15-25.
- WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade**. Trad. João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Revan, 2001.



FOGO AMIGO: A LINGUAGEM COMO ESPAÇO DE VALOR EM *AMERICANAH*, DE CHIMAMANDA ADICHIE

Charles Albuquerque PONTE*
Larissa Lacerda de SOUSA**

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar a relação entre língua e poder no romance *Americanah* (2013), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, especialmente em sua constituição como valorização individual no espaço africano. Portanto, nosso trabalho se delimita a analisar passagens da obra ambientadas na Nigéria, analisando como a língua é, por si só, um espaço de conflito, de opressão e de resistência, que revela tensões, relações assimétricas socioculturais entre as personagens. A partir disso, iremos discutir de que modo a linguagem na obra pode ser caracterizada como um terceiro espaço, que possibilita a negociação das diferenças e a mediação desses conflitos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Americanah*. Linguagem. Poder. Posicionamento.

Introdução

O romance pós-colonial africano, gênero que emergiu da experiência de colonização, aborda constantemente a resistência tanto como tema quanto no seu próprio projeto estético, e pensar essa resistência pressupõe, basicamente, negociar uma oposição entre forças, o que significa discutir as configurações de relações de poder. Diante dessas relações e como elas são representadas nos textos literários, um dos elementos mais pertinentes a ser analisado é a própria linguagem. Neste artigo, apresentamos uma leitura crítica do romance *Americanah* (2013), tendo como foco a relevância da linguagem como um projeto da própria obra.

A narrativa aqui discutida apresenta diferentes personagens em contexto de deslocamento. A protagonista, Ifemelu, sai da Nigéria ainda jovem e vai morar nos Estados Unidos, onde recebe uma bolsa de estudos e passa a frequentar a Universidade

* UERN - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - Departamento de Letras Estrangeiras. Pau dos Ferros – RN – Brasil. 59900-000 - charlesponte@uern.br.

** Mestra em Letras. UERN - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pau dos Ferros – RN – Brasil. 59900-000 - lacerdalarissa7@gmail.com.

de Princeton. Ifemelu adentra esse espaço como subalterna, racializada, passando a ver a si mesma como negra, quando confrontada com o olhar do Outro. Anos depois, a protagonista regressa ao seu país de origem e continua a lidar com um sentimento de não pertencimento.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar, sob uma perspectiva pós-colonial, a relação entre língua e poder no romance mais recente de Adichie, mais especificamente como ela permeia o discurso de valor do Outro em detrimento de si em um país africano. Importa, portanto, advertir o leitor que o nosso trabalho parte de um recorte que toma como critério a divisão de macro espaços na obra, de modo que o que será apresentado aqui é como a língua se configura nesse elemento conflituoso, a partir das passagens situadas na Nigéria. Devemos, ainda, explicar que este espaço não é tomado de forma isolada, mas percebido em relação ao seu exterior e a sua posição em relação aos outros dois países que aparecem – Estados Unidos e Inglaterra –, revelando a relação centro-periferia. O recorte é feito, portanto, a fim de focalizar e apresentar de forma mais consistente uma problemática específica, partindo da compreensão de que a centralização de um espaço pode, entre outros efeitos, ajudar a perceber mais de perto as contradições que aí existem.

Analisamos como os conflitos relacionados a uma herança colonial, processos imperialistas, relação centro/margem e relações de classes sociais são materializados na linguagem. Além disso, importa salientar também a coexistência da língua inglesa e de línguas nativas africanas, percebendo como a utilização de uma língua corresponde a posicionamentos das personagens diante da linguagem. Assim, cabe discutir os sentidos da inserção de frases em igbo dentro do texto, a escolha de um idioma em detrimento de outro ou as variações de uma mesma língua e a discussão sobre a linguagem feita pelas próprias personagens do romance, que se relaciona à noção de pertencimento a um determinado grupo social. Importa destacar que, para o recorte feito neste artigo, é utilizada a tradução da obra, que não compromete essa dinâmica para a análise proposta.

Deseja-se, ainda, salientar que a escolha do referencial teórico deste trabalho se dá porque os estudiosos da crítica pós-colonial desenvolveram contribuições relevantes para análises que se debruçam sobre questões de língua, de dominação e de resistência, que emergiram de um contexto colonial. Esse referencial inclui Fanon (1968, 1983), cuja obra foi fundamental para os autores que posteriormente edificaram o campo da crítica pós-colonial e que nos ajuda a entender as relações assimétricas entre línguas europeias e línguas nativas das colônias, decorrentes do imperialismo e da colonização; Said (2011) e o papel da cultura nessas relações; e Bhabha (2013), com o conceito de Terceiro Espaço, a partir do qual a linguagem é entendida como um lugar de onde emerge a possibilidade de negociação, que permite a compreensão das estratégias pós-coloniais como formas de articulação

das diferenças. Esse material contribui para a leitura crítica de obras mais recentes, em contexto de descolonização, como a obra à qual nos dedicamos neste trabalho.

A língua e as relações de dominação na Nigéria

“Meu Deus, prima. Nunca vi tanta gente negra ao mesmo tempo!” (ADICHIE, 2014, p. 452). Essa é a reação de Dike, primo da protagonista Ifemelu, na sua primeira visita a Lagos, já depois de Ifemelu ter retornado à sua cidade natal após mais de uma década nos Estados Unidos. A exclamação de Dike nos leva a compreender que a questão da raça não é essencial na Nigéria, isto é, os habitantes de Lagos não se enxergam como negros, eles somente tornam-se negros fora dali, a partir do olhar de alguém não negro. Dike é um adolescente que sempre morou nos Estados Unidos, onde a maior parte da população não é negra e onde foi submetido ao processo de *racialização*. Portanto, o olhar dessa personagem é um olhar de fora. Por outro lado, Ifemelu, quando conta para Curt, seu ex-namorado branco dos Estados Unidos, que ainda está escrevendo um blog, ele pergunta se o blog ainda é sobre questões raciais e ela responde que “é só sobre a vida. Falar sobre questões raciais não funciona bem aqui. Quando saí do avião em Lagos, me senti como se tivesse deixado de ser negra.” (ADICHIE, 2014, p. 511).

Isso não quer dizer que o fator “raça” não exista nesse espaço, entretanto o ponto de partida aqui é a compreensão de que, na Nigéria, a raça não é um fator tão relevante de distinção entre as personagens, porque o processo de construção da raça é feito, historicamente, pelo homem branco, que, alicerçado por uma determinada estrutura de poder, se coloca como a regra. Assim, em um lugar majoritariamente composto por pessoas negras, é possível observar mais os efeitos/reprodução desse processo. É nesse sentido a argumentação de que a configuração do espaço em *Americanah* se torna essencial, principalmente porque, enquanto literatura diaspórica, a descrição de macro espaços atribui sentidos essenciais na construção do texto. Por exemplo, as questões raciais passam a ser mais ou menos significativas de acordo com o espaço no qual a personagem está situada. Além disso, se a raça não é o fator de diferenciação entre as personagens, então outros fatores aparecem no texto.

Isso posto, parte-se de uma asserção de que a cidade de Lagos não deve ser tomada aqui como um espaço isolado, visto que o “exterior” é entendido como um elemento sempre presente na vida dessas personagens. Isso se dá de diferentes formas: desde o contato direto com esse lugar de fora e/ou com personagens que retornam desse lugar até o consumo de bens culturais, como filmes, livros e músicas. Daí, decorre pensar o lugar da cultura nesse contexto e como esses elementos passam a ser avaliados pelas personagens, de modo a considerar que o consumo desses elementos só passa a ser conflituoso porque é atravessado por aspectos de dominação, os quais envolvem as classes sociais e o imperialismo cultural.

Said defende que o imperialismo foi consolidado também a partir da cultura, pois é a cultura que faz com que o imperialismo ganhe coerência. Afirma-se que as práticas imperialistas não acabaram com a independência dos países colonizados, mas que essas práticas foram ideologicamente reconfiguradas de modo que “não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações.” (SAID, 2011, p. 40). Por isso que, nesta pesquisa, se quer destacar tanto os vestígios de um colonialismo clássico, com a sua nova roupagem, uma vez que, como defende categoricamente Fanon (1968, p. 80), “o colonialismo e o imperialismo não estão quites conosco por terem retirado suas bandeiras e suas forças policiais. Durante séculos, os capitalistas comportaram-se no mundo subdesenvolvido como verdadeiros criminosos de guerra”.

Além disso, e também como consequência disso, há a formação de uma elite nacional voltada para a defesa de interesses próprios sem uma aparente preocupação com o desenvolvimento da nação. Essas características ajudam a compor o cenário da cidade de Lagos, que é apresentada no romance, e esta análise procura revelar os efeitos da materialização desses conflitos na linguagem, que decorrem não apenas das variações de uma mesma língua, mas também a partir da coexistência das línguas europeias, como o inglês e o francês, com as línguas africanas, como igbo, iorubá e hauçá. Assim, o espaço em *Americanah* é um elemento primordial para que se entenda a partir de que contexto e como a linguagem passa a ser negociada.

Quando a narrativa está na Nigéria, além do uso de diferentes línguas, importa ver como os conflitos de identidade, que se relaciona ao fato de ser igbo, iorubá, hauçá, também perpassam a escolha da língua pelas personagens. Desse modo, o cruzamento entre culturas e os conflitos no uso das línguas e suas variantes não são apresentados somente por meio das personagens que migram para os Estados Unidos ou para a Inglaterra. De toda forma, a escolha da língua aparece sempre como uma reivindicação de identidade e, de certa forma, como uma posição política ou como o resultado de diferentes fatores externos, mas também subjetivos. Importa explicar brevemente que a língua inglesa se estabeleceu no continente africano principalmente por meio do colonialismo, o que fez com que a relação entre ela e as línguas nativas africanas fosse caracterizada por uma convivência assimétrica, que deve ser compreendida por meio de relações de poder. Uma vez que a língua inglesa foi apreendida como língua hegemônica, as línguas africanas foram subalternizadas (RODRIGUES, 2011).

A narrativa situada em Lagos divide-se em dois tempos: antes do deslocamento de Ifemelu e após o seu retorno, e apresenta-se de forma não linear, de modo a intercalar períodos em que a protagonista está na Nigéria e nos Estados Unidos, além do período em que Obinze está na Inglaterra. As primeiras cenas do romance, ambientadas na Nigéria, correspondem à juventude de Ifemelu, sua vida com a família, os amigos e o seu namorado Obinze. Essa parte da obra apresenta o contexto das personagens nigerianas, em sua maioria de classe média, no seu dia a

dia atravessado, principalmente, por duras condições de vida, que são apresentadas sobretudo por meio da insatisfação das personagens com o governo local, com a situação das universidades, com o desemprego e com a falta de oportunidades. A obra, desse modo, cria um ambiente de frustração, um contexto que justifica, em parte, a insatisfação das personagens com a terra natal e a obstinação de algumas delas em partir para outro lugar, o que configura uma das características da literatura diaspórica que “tem por tema dispersão diaspórica e o fator, ou fatores, que a causaram, frequentemente um trauma na terra natal, o qual, em geral, é conhecido logo na exposição.” (BRAGA, 2019, p. 97).

A história da protagonista, em Lagos, começa com a apresentação dos seus pais, que não são nomeados ao longo do texto. O pai de Ifemelu é uma personagem pertinente para ilustrar esse cenário de frustração acima citado. Ele é marcado por uma tristeza, apresentada pelo olhar da própria protagonista, que o enxergava como “um homem repleto de anseios desbotados, um funcionário público com ambições intelectuais que desejara uma vida diferente da que tinha, desejara ter estudado mais” (ADICHIE, 2014, p. 56). Sabe-se que o pai de Ifemelu teve acesso a uma educação formal, pois “expressava-se num inglês polido e formal. As empregadas deles mal o entendiam, mas ainda assim ficavam bastante impressionadas” (ADICHIE, 2014, p. 56). Para Ifemelu, esse uso da língua correspondia a uma estratégia do próprio pai diante da colonização. Para ela, ele aprendeu e utilizava aquele inglês formal para impressionar os professores missionários. Ainda que essa seja uma avaliação da protagonista sobre o pai, o que se pode analisar é que a fala dessa personagem sugere o passado colonial recente e que ela acaba por ser uma forma de distinção, como se pode analisar do trecho que se segue:

Até a caligrafia dele era afetada, cheia de curvas e floreios, com uma elegância uniforme que parecia impressa. Quando Ifemelu era criança levava bronca dele por ser recalcitrante, irascível, intransigente, palavras que faziam suas pequenas ações parecerem épicas e quase dignas de orgulho. Mas o inglês do pai começou a incomodá-la quando ela ficou mais velha, pois era uma fantasia, seu escudo contra a insegurança. Ele era assombrado pelo que não tinha – um diploma, uma vida de classe média alta – e, por isso, suas palavras empoladas se tornaram uma armadura. Ifemelu preferia quando o pai falava igbo; eram as únicas ocasiões em que parecia não ter consciência de suas ansiedades. (ADICHIE, 2014, p. 56)

O poder que as palavras tinham para tornar as histórias mais significativas e o seu impacto sobre Ifemelu, ainda criança, assume, ao longo do tempo, um valor ambíguo de simultâneas vitória e derrota. A falta de compreensão dos sentidos das palavras revela como elas parecem inacessíveis às demais personagens, e a presença desse inglês formal implica a presença de um inglês que foge às regras dessa norma, mesmo porque nem todas as personagens tiveram acesso a uma educação formal.

Contudo, quando Ifemelu cresce e adquire instrução, a utilização dessas palavras ganha outro significado para ela, que não tem a ver somente com a apreensão de um sentido específico, mas com o fato de que a escolha da língua revela a reivindicação de uma identidade. O igbo, que é a sua língua materna, relaciona-se, na perspectiva da protagonista, com quem o pai realmente é. Quando usa essa língua, a personagem demonstra estar à vontade, ao passo que, quando faz uso da língua inglesa, aquela aprendida em um contexto de dominação, o uso aparece como um tipo de defesa e uma simulação, utilizada para causar um efeito naquele que deseja atingir.

De acordo com a avaliação de Ifemelu, a vida do pai não lhe satisfazia e a utilização daquelas palavras, com que os outros pareciam não familiarizados, marca um tipo de “privilégio” desse homem, que possui algo importante. Não obstante, isso revela um trauma, pois, ao mesmo tempo em que os colonizadores impuseram a língua inglesa como uma língua relacionada ao progresso, ao avanço, em oposição àquilo que foi dito como primitivo, a aprendizagem dessa língua não significou avanço para o povo que foi colonizado, exceto como fetiche para aqueles que não tiveram acesso a ela, como as pessoas que trabalham na casa, servindo, então, para reforçar não somente uma opressão cultural, mas também social, interna naquela comunidade. Ressalta-se que esse período de descolonização é marcado por uma decepção coletiva em relação às expectativas do período anterior à independência, de forma que a *vitória* do pai termina por promover um cisma social, além de reforçar em parte o projeto colonial.

Nesse último quesito, a atitude do pai ainda pode ser lida dialeticamente como uma estratégia, que Homi Bhabha (2013) chamou de *Mímica*, que é “o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder” (BHABHA, 2013, p. 146). Essa estratégia, justifica o autor, é eficaz por manter sempre o sinal da diferença e nunca se tratar de um processo de assimilação. A mímica consiste no desmantelamento do discurso colonial justamente porque implica a presença do outro. O pai de Ifemelu enxerga, no uso da língua inglesa, uma forma de alcançar um padrão estabelecido por esse Outro, embora, como se perceba, a diferença não desaparece. Dessa maneira, a mímica resulta nessa identidade conflituosa, característica marcante dessa personagem, que transita entre a apropriação e a recusa dessa cultura do Outro. Por isso é que se pode afirmar que a mímica se trata de uma articulação dupla e que nisso consiste o seu caráter ambivalente.

Ifemelu, ao afirmar sua preferência por ver o pai falando em igbo, abre espaço para que se analise como a escolha da língua se relaciona com a identidade da personagem híbrida, a qual se caracteriza não somente por meio das personagens que experienciam um deslocamento geográfico. É o que explica o fato de que o pai de Ifemelu se posiciona diante da linguagem e que suas escolhas revelam uma

relação traumática com a língua inglesa, própria de uma geração que se viu obrigada a aprendê-la sob um regime de violência.

Por outro lado, as personagens mais jovens representam uma geração em que a escolha da língua ocorre de maneira mais branda e natural. Para contrapor o uso da língua por essas gerações, pode-se destacar a cena em que Obinze e Ifemelu aparecem alterando o uso do idioma, dizendo provérbios, quando apostam quem fala igbo melhor:

Ama m atu inu. Eu sei até provérbios.

Claro. O mais básico, que todo mundo sabe. Um sapo não corre à tarde por nada.

Não. Eu conheço provérbios sérios. *Akota ife ka ubi, e lee oba.* Se algo maior que a fazenda é desenterrado, o celeiro é vendido.

Ah, você quer me testar?, perguntou ela, rindo. *'Acho afu adi ako n'akpa dibia'.* O saco do homem dos remédios tem todo tipo de coisa. (ADICHIE, 2014, p. 70).

Nesse diálogo, encontra-se um traço de reprodução de um aspecto da cultura nigeriana, o qual pode ser lido como um ato de preservação que se dá quando as personagens dessa geração mais jovem reproduzem provérbios, marca da oralidade africana. Essa presença da oralidade é reforçada pelo fato de que Obinze não aprendeu esses provérbios nos livros, como fazia para se aproximar de elementos da cultura estadunidense, mas sim escutando a conversa de seus tios, o que também revela, de certa forma, que essa cultura autóctone perdeu espaço e interesse pelos habitantes daquele povo.

Além disso, a inserção desses ditados, escritos em igbo, consiste, dentro desse romance, em uma estratégia chamada de *lacuna metonímica* que, de acordo com Ashcroft (2014) e Bonnici (2005), consiste na inserção de palavras e de frases da língua nativa do colonizado em um texto escrito na língua do colonizador, ocorrendo uma mudança de código, formando um “hiato cultural”. Mesmo em uma literatura mais recente, como *Americanah*, com outra configuração que não mais a oposição clara entre colonizador/colonizado, esse recurso ainda configura uma forma de “intromissão” de uma língua que fora subalternizada e que é, em si, a presença desse “outro”. No diálogo em questão, podemos afirmar que há uma reconfiguração da relação entre essas línguas, a partir especificamente do uso feito por essas personagens no contexto apresentado.

Outro exemplo dessa reconfiguração são as conversas entre Obinze e sua esposa, Kosi, anos depois, que também demonstram a naturalidade na troca das línguas por uma geração que teve acesso a uma educação bilíngue: “‘Querido, *Kedu ebe I no?*’ Kosi, sua esposa, sempre iniciava qualquer telefonema para ele com essas palavras. Onde você está?” (ADICHIE, 2014, p. 28). Nessas passagens, não se percebe uma hierarquia, apenas as personagens sentindo-se à vontade para

utilizar, no seu cotidiano, as diferentes línguas que conhecem: “‘Sol da noite! *Asa! Ugo!*’, disse Obinze. ‘O Chief não vai precisar acender nenhuma luz na festa depois que você chegar’” (ADICHIE, 2014, p. 29). O efeito dessa estratégia consiste, portanto, em dismantlar o *status* de “donos da língua” e em divulgar o discurso do subalterno.

Por outro lado, essa divulgação sempre traz como recalque a presença do Outro, pois vem acompanhada por indicações de tradução ou de significado. A necessidade de se facilitar a leitura para um leitor não proficiente em igbo, por um lado, obedece às regras da indústria cultural de tentar incluir o maior grupo de consumidores possível, bem como indica que o olhar da autora não está voltado somente para a sua comunidade, mas para diversos Outros, o que é interessante do ponto de vista de como a obra constrói o seu ato de fala. Em certos aspectos, essa facilitação se rende à necessidade de compreensão do Outro, mas ao mesmo tempo funciona como uma forma de negociação e aproximação, fundamento para solapar as diferenciações totalizadoras que sedimentam a discriminação e o racismo.

Ainda é possível destacar, no romance, a possibilidade de coexistência de diferentes línguas africanas, oriundas de diferentes grupos étnicos nigerianos. Há uma cena em que Obinze está na cidade de Abuja, Nigéria, para vender um terreno para um executivo chamado Edusco. Durante a negociação, ao reclamar o preço, Edusco diz:

Está vendo, esse é o problema com vocês, igbos. Não tratam de irmão para irmão. É por isso que gosto de iorubas, eles cuidam uns dos outros. [...] um hausa fala hausa com outro hausa. um ioruba vê um ioruba em qualquer lugar e fala ioruba. Mas um igbo fala inglês com outro igbo. Fico até surpreso de você estar falando igbo comigo. (ADICHIE, 2014, p. 490)

Obinze justifica a acusação de Edusco afirmando que este “sentimento de vergonha” é um efeito da derrota do povo igbo na Guerra de Biafra, guerra civil nigeriana (1967-1970). Contudo, Edusco apela para um tipo de fraternidade entre eles para fechar o acordo. Ainda assim, o diálogo entre eles é marcado pela alternância entre inglês e igbo, que revela uma reivindicação de uma identidade.

Apesar disso, também os membros dessa geração não escapam da reprodução dessas relações desiguais. A fala de Obinze apresentada anteriormente, para justificar o uso da língua inglesa e não de uma língua nativa africana, ao invés de ser lida como um sentimento de vergonha, como a personagem afirma, pode ser lida, por outro lado, como um motivo de orgulho de um povo de uma região (Biafra) economicamente mais desenvolvida, onde a maioria da população fala inglês. Essa atitude demonstra como a noção de prestígio relacionada a questões linguísticas aparece na obra, uma vez que a língua atua como um instrumento de exclusão dentro do próprio país.

As personagens, principalmente aquelas que estiveram fora da Nigéria, procuram formas de se distinguir uma das outras, porque, além do fato de terem estado em contato com uma cultura supostamente “mais desenvolvida”, o deslocamento dessas personagens marca também uma posição social. Assim, por exemplo, Kayode, um dos meninos da escola de Ifemelu, era admirado pelos seus colegas porque sempre passava as férias na sua casa na Inglaterra. Da mesma forma, também a namorada de Kayode era admirada porque falava com um “sotaque britânico”. Assim, o ato de falar com um sotaque estrangeiro é visto como uma qualidade por essas personagens, mas deve-se analisar que não se trata de qualquer variante da língua: quase sempre, durante a narrativa, destaca-se a forma de falar dos ingleses e dos estadunidenses, que é, na maioria das vezes, compreendida por essas personagens não somente como uma simples distinção, mas como a marca de um *status* social “superior”.

Assim, as estratificações sociais vão sendo apresentadas ao longo da narrativa, composta por personagens que se sentem, em sua maioria, oprimidas por um governo e por uma elite que não se preocupam com o desenvolvimento da nação e com a coletividade. Elas sentem que não têm suas necessidades atendidas. Enquanto os “filhos dos membros do governo estudavam no exterior”, vários estudantes “torciam por greves curtas, pois sabiam que seria impossível não haver greve nenhuma” (ADICHIE, 2014, p. 109). Tal contexto contribui para que as personagens se sintam inferiorizadas, enquanto coletividade, e já se percebiam subalternas dentro do próprio país.

A questão que se quer analisar, a partir disso, é que essa imagem de si se associa constantemente à imagem dos países que são vistos como superiores ou como detentores da possibilidade de uma vida melhor e, conseqüentemente, à oposição que é estabelecida entre eles. Obinze, por exemplo, filho de uma professora universitária, jovem de classe média, demonstra uma grande idealização dos Estados Unidos. O narrador informa que essa personagem sabia detalhes sobre a cultura estadunidense que os seus colegas, que também consumiam livros, revistas, música e TV dessa cultura, não conheciam. Obinze sabia detalhes sobre presidentes antigos e sobre os bastidores de programas de TV dos Estados Unidos. Isso pode ser lido como uma característica da sua juventude e a falta de experiência, muito embora não seja somente isso.

Todo esse consumo também aponta para o imperialismo cultural, como ele é representado na obra, e o papel ideológico de bens culturais na construção da imagem dos Estados Unidos para as personagens nigerianas. A justificativa da própria personagem sobre o seu interesse por livros estadunidenses demonstra a relação do consumo dessas obras com as expectativas que ele tem sobre o país: “eu leio livros americanos porque os Estados Unidos são o futuro, mãe” (ADICHIE, 2014, p. 79), de modo que o interesse de Obinze pelos livros estadunidenses pode ser lido como resposta ao desejo da personagem de se aproximar desse lugar. Como

ele não teve a oportunidade de ir, buscou essa aproximação tentando aprender sobre a cultura daquele país por meio dos livros. Obinze compartilhava com os demais colegas essa vontade de conhecer esse outro lugar. Para eles, como disse Kayode: “um passaporte americano é a coisa mais legal do mundo.” (ADICHIE, 2014, p. 75). Sua admiração era tanta que ele costumava elogiar Ifemelu, dizendo: “você está parecendo uma negra americana.” (ADICHIE, 2014, p. 76).

Contudo, no decorrer do romance, Obinze passa por uma transformação que tem muito a ver com o trauma vivido na Inglaterra e a experiência de um *duplo fracasso*. Diante das próprias expectativas, Obinze não foi um caso de sucesso. Ele não retorna da Inglaterra próspero nem por vontade própria; ele é deportado após a tentativa de um casamento arranjado para a obtenção do visto de cidadania, para que pudesse permanecer no país. Enquanto esteve na Inglaterra, ele enfrentou trabalhos pesados e, quando chegou à Nigéria, “ainda estava horrorizado com o que havia acontecido com ele na Inglaterra, envolto em camadas de autopiedade” (ADICHIE, 2014, p. 31).

É na própria Nigéria que Obinze consegue prosperar, o que consiste em uma ironia da narrativa, pois Obinze não via no seu país um lugar onde isso fosse possível. Assim, ele dedicou muito do seu tempo sonhando com os Estados Unidos, mas acabou se tornando um homem bastante rico no seu país natal, tornando-se um membro de um grupo de “pessoas importantes”. Por outro lado, sua experiência na Inglaterra foi caracterizada pela sua invisibilidade, dada principalmente pela sua condição de imigrante ilegal.

No entanto, o trabalho que torna Obinze um homem rico sugere um tipo de trabalho ilegal. Trata-se de um esquema de venda de casas, em que Obinze é uma espécie de avaliador, um consultor imobiliário, e que os imóveis são desvalorizados para serem vendidos em um preço superior. Seu trabalho requer “fazer parecer que está seguindo os procedimentos corretos.” (ADICHIE, 2014, p. 34). Esse é um contexto pós-ditadura na Nigéria, em que, durante a narrativa, as próprias personagens africanas tocam constantemente no tema da corrupção no país.

Obinze também se admirava de como as coisas se tornaram diferentes no momento em que se tornou um homem rico, “até a embaixada dos Estados Unidos agiu diferente. Eles haviam lhe recusado um visto anos antes, quando era jovem e repleto de ambições americanas, mas, com seu novo saldo bancário, conseguiu o visto sem problemas.” (ADICHIE, 2014, p. 35). Mas é justamente a partir dessa condição privilegiada de Obinze que ele passa a frequentar ambientes de pessoas ricas, embora ele também se sinta deslocado nesses espaços. Em um jantar na casa de Chief, seu chefe, percebe-se a oposição não somente de Obinze com as demais personagens, mas do próprio Obinze adulto em oposição ao jovem. Nesse jantar, há pessoas que, assim como ele, pertencem a uma classe nigeriana privilegiada. É o exemplo da senhora Akin-Cole. O narrador introduz essa personagem por meio

de uma descrição que aponta para o diálogo que se desenrola e que demonstra uma personagem que quer provar sua distinção:

“como está sua filha? Já está na escola?” perguntou a sra. Akin-Cole. “Você precisa colocá-la na escola francesa. Eles são muito bons, muito rigorosos. É claro que as aulas são em francês, mas não vai fazer mal nenhum para a criança aprender outra língua civilizada, já que aprende inglês em casa.” (ADICHIE, 2014, p. 36)

A primeira coisa que se analisa é o quanto a senhora Akin-Cole se sente à vontade para opinar sobre a vida da filha de Kosi e Obinze, como se aquele fosse um assunto público e que de alguma forma pudesse ser discutido naquela ocasião. De fato, em diferentes sociedades do continente africano, o senso de coletividade justifica tal ação, que corresponde a um aspecto cultural. Tal aspecto é explicitado em um ditado atribuído aos povos igbos e iorubás: “*it takes a village to raise a child*” [é preciso uma vila para criar uma criança]. Desse modo, a atitude da senhora Akin-Cole pode ser lida como coerente a uma concepção de mundo que compõe a cultura na qual a personagem está inserida, um entendimento de que a educação de uma criança é responsabilidade de todos e não somente dos pais, não somente de um núcleo familiar pequeno, mas de toda a comunidade. Mas, além disso, a leitura que se quer fazer é a de que a posição dessa personagem não se trata de uma preocupação com Buchi, mas é, na verdade, apenas uma oportunidade para expor a sua opinião para seus ouvintes, como se fizesse um recorte da sua imagem para as demais pessoas, de modo que o assunto revela ser mais sobre ela e o que ela acha sobre as línguas europeias, demonstrando seu pertencimento à elite local.

A colocação de uma “língua civilizada”, na fala da personagem, deixa implícita a existência de uma língua “não civilizada”. No contexto da fala da sra. Akin-Cole, pode-se inferir uma oposição entre língua francesa e língua inglesa x língua africana, provavelmente o igbo, o que reforça a presença da dualidade entre língua dominante e língua subalterna. Destaca-se, também, que, logo após dizer “outra língua civilizada”, a personagem menciona a língua inglesa e, desse modo, não há dúvidas de que ela não está falando de uma língua africana como uma língua civilizada. Sabe-se que esse termo, eurocêntrico, é utilizado para atribuir a noção de progresso, de algo superior, e pressupõe a existência de um referente tido como bárbaro e inferior.

Logo em seguida, outra personagem, de cujo nome Obinze não se recorda, afirma: “a escola francesa não é ruim, mas prefiro a Sidcot Hall. Eles seguem o currículo britânico completo” (ADICHIE, 2014, p. 36). Primeiro, quer-se afirmar que o fato de Obinze não lembrar o nome dessa personagem que emitiu tal opinião reforça que essas personagens são estranhas umas às outras e, portanto, reforça-se a leitura de que as suas falas são realizadas mais como pretexto para a criação da

imagem de si do que um engajamento com seus ouvintes, a não ser pelo fato de que é para estes que essa imagem se apresenta. Em outra passagem, o narrador conta que “Obinze descobriria mais tarde que pessoas importantes não conversam com as pessoas, só falavam com elas” (ADICHIE, 2014, p. 32). Em seguida, quer-se afirmar que, embora haja uma discordância nas opiniões emitidas por essas personagens, elas têm em comum o fato de reconhecerem a língua europeia e um currículo estrangeiro como elementos superiores e que, assim, seriam capazes de garantir uma educação melhor. A escolha das escolas, portanto, revela os usos linguísticos que desejam para os filhos.

Importa reparar que, apesar de estarem na Nigéria, elas sequer mencionam as escolas com um currículo nigeriano, até que Obinze menciona essa possibilidade ao indagar que essa foi a educação a que eles próprios tiveram acesso. O narrador diz que Obinze costumava admirar pessoas ricas com sotaques estrangeiros quando jovem, mas esse Obinze, mais velho, depois da experiência na Inglaterra, é marcado pela frustração de não ter encontrado fora do país essa oportunidade de progresso que circula o imaginário das personagens, sob o qual ele cresceu influenciado. Portanto, ele decidiu que a filha não iria estudar em uma escola francesa. Ao tomar essa decisão de forma particular, a despeito das opiniões emitidas pelas outras personagens, Obinze acaba agindo de forma diferente daquela esperada em sua própria cultura.

A sra. Akin-Cole considerou uma desvantagem o fato de estudar em uma escola “com professores nigerianos de meia-tigela”, e, sobre a personagem, sabe-se que

[...] falava com aquele sotaque estrangeiro impossível de identificar, que misturava britânico, americano e mais alguma coisa, tudo ao mesmo tempo, dos nigerianos ricos que não queriam que ninguém esquecesse como eram viajados, como seu cartão executivo da British Airways estava repleto de milhas. (ADICHIE, 2014, p. 37)

Essa descrição sobre a forma de falar de Akin-Cole sugere o esforço da personagem em demonstrar que ela não era como as outras, que ela tinha acesso àquilo que nem todos poderiam ter e que isso lhe proporcionava um tipo de *status* do qual ela parecia se orgulhar. Nesse sentido, deve-se perceber como as relações de classe também atravessam o discurso dessas personagens. Ao discutir sobre o signo e sobre as relações de classe, Volóchinov (2013) discute sobre o fato de todo falante pertencer a uma classe e que as suas palavras são condicionadas pelas relações de classe. Essa afirmação tem mais a ver com uma avaliação do sujeito que está presente na palavra, ao considerar que a palavra exprime, na verdade, uma avaliação sobre a realidade. Desse modo, o autor afirma que “a palavra torna-se a

arena de luta de classes, a arena da dissidência de opiniões e de interesses de classe orientados de modos distintos” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 197).

Importa dizer que não se discute aqui o fato de essas escolas serem boas ou ruins por terem em si um currículo estrangeiro ou um currículo nacional, mas importa analisar a forma como, mais uma vez, aquilo que vem de nações ditas desenvolvidas são logo tomadas como melhores opções em detrimento da inferiorização daquilo que é nigeriano. Isso se dá, sobretudo, na menção de que, nessa escola, as crianças têm acesso a uma língua “civilizada”, semeando mais uma vez a ideia de que prestígio e pertencimento à elite no romance, a partir da representação da fala das personagens, passa pela vivência de/em países ricos.

Portanto, o retorno ao país de origem, que é comum em literaturas que tratam da diáspora, acaba por definir algumas das personagens do romance. O retorno para casa, quando se realiza, dá-se por razões diferentes: o vencimento de um visto temporário, a deportação ou o desejo e a saudade do lar de personagens que podem ou não ter prosperado nesse outro lugar. Em *Americanah*, é possível encontrar essas diferentes situações. O retorno de Ifemelu, por exemplo, também tem a ver com Obinze, o que conduz para o desfecho da obra com o reencontro desse casal, compondo uma estrutura clássica de uma história de amor em que o casal apaixonado, depois de separado e após enfrentar tribulações, fica junto, e a história acaba, sem mais resoluções.

Frantz Fanon, ao falar sobre o negro da Martinica que volta da França, diz que ele é tratado como um semideus devido a sua proximidade com a cultura que se almeja e que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual originou-se um complexo de inferioridade, devido ao extermínio da originalidade da cultura local – tem como parâmetro a linguagem da nação civilizadora.” (FANON, 1983, p. 18). Assim, o exterior é um referente capaz de atribuir valor. Em *Americanah*, para diferentes personagens, aquilo que vem da Inglaterra, ou mesmo dos Estados Unidos, está associado ao que é bom, elegante, avançado, e, por consequência, aquele que esteve em contato com esses países passa a ser visto como alguém especial.

Quando Ifemelu vai procurar emprego em uma revista na cidade de Lagos, as mulheres que trabalham nesse ambiente exemplificam muito nitidamente essa ideia discutida por Fanon. A dona da revista, Onenu, em uma chamada telefônica, diz: “a maior parte dos meus funcionários se formou no exterior, enquanto aquela mulher da Glass contrata uma ralé que não sabe pontuar uma frase!” (ADICHIE, 2014, p. 432). Para Onenu, o fato de seus funcionários terem estudado no exterior torna-os profissionais mais qualificados em relação àqueles que, de acordo com a personagem, possuiriam uma formação deficiente, que, inclusive, se pode inferir que sejam seus concorrentes.

Assim, no decorrer da cena, o narrador detalha não somente o assunto, mas o modo de falar dessas personagens, destacando questões relacionadas à língua.

Ele diz, por exemplo, que Doris, uma das funcionárias da revista, “falava com um sotaque de adolescente americano que fazia suas frases parecerem perguntas, a não ser quando falava com a mãe ao telefone; então, seu inglês assumia um impassível tom nigeriano” (ADICHIE, 2014, p. 432). A intimidade ao falar com a mãe, que sempre a conhecera, sugere que Doris podia ser ela mesma e que, por outro lado, ao adotar outro sotaque, ela estaria apenas assumindo uma *performance* que, na sua visão, poderia lhe garantir algum prestígio.

Essa descrição sobre Doris demonstra que, com esse sotaque, vem uma nova personalidade. Esses diferentes posicionamentos relacionam-se à fragmentação da identidade dessas personagens e também à relação entre identidade e discurso. Stuart Hall afirma que as identidades são construídas no interior de práticas discursivas, são posicionamentos que “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e exclusão do que o signo de uma unidade idêntica” (HALL, 2014, p. 109). Além disso, a maneira como Doris se dirige à Ifemelu, em um tom de familiaridade, trata-se de uma identificação forçada, pressupondo que o compartilhamento de uma experiência similar torne as duas personagens parecidas: “Doris falava como se ela e Ifemelu de alguma maneira tivessem o mesmo plano, a mesma visão de mundo.” (ADICHIE, 2014, p. 433). A descrição sobre Doris torna-se mais detalhada, revelando não de fato uma aproximação, mas alguém para quem ela poderia parecer outra pessoa:

[...] Eu tinha um emprego ótimo em Nova York, mas decidi me mudar e me estabelecer aqui”, disse Doris, “tipo, pressão da família para eu ficar aqui e tal, sabe? Tipo, eu sou filha única? Quando eu voltei, uma das minhas tias me olhou e disse: ‘Posso te arrumar um emprego num banco, mas você tem de cortar esse cabelo maluco’”. Ela balançou a cabeça de um lado para o outro, zombando, quando imitou o sotaque da Nigéria. (ADICHIE, 2014, p. 433)

A necessidade que Doris apresenta de se justificar para uma pessoa estranha pode vir da necessidade de provar que ela não foi um caso sem sucesso por ter retornado. Essa postura pode ser ainda lida menos como uma justificativa à Ifemelu e mais como uma autoafirmação, o desejo de Doris de justificar-se para si mesma, de convencer a si mesma que tinha escolhas e que estava ali por decisão própria, porque, de alguma forma, aquilo era necessário. Assim, confirma-se que o exterior funciona, para algumas das personagens, como um parâmetro de qualidade. Em uma perspectiva fanoniana, tal fato deriva do complexo de inferioridade do negro, resultado de um processo econômico e da interiorização dessa inferioridade, que termina por fazer com que o negro almeje se aproximar dessa cultura “superior”. Desse modo, quanto mais próximo estivesse desse lugar, desse exterior, mais elevado ele estaria: “quanto mais ele rejeitar sua negridão e a selva, mais branco ele será”. (FANON, 1983, p. 18). A atitude de Doris enfatiza um contraste entre

esses espaços e faz com que ela sinta a necessidade de justificar a volta à sua terra natal. É como se, para Doris, o retorno para casa não fosse um motivo de orgulho, mas um fato incompreensível que precisa ser explicado. Essa tentativa de justificar o retorno se relaciona ainda com as expectativas construídas antes da migração e o medo do duplo fracasso.

Diante disso, confirmamos que, nessas passagens, as personagens apresentam diferentes opiniões em relação ao próprio país e aos Estados Unidos, que remetem às diferenças estabelecidas entre esses espaços. Assim, surgem, no texto, estratégias que envolvem a busca pelo pertencimento e, ao mesmo tempo, o estabelecimento da diferença. É exatamente aí que a linguagem, tal como foi aqui problematizada, é destacada como um elemento indispensável na construção da obra, capaz de sinalizar um processo pelo qual determinada personagem se torna uma “americanah”, alguém que esteve nesse outro país cobiçado pelos que ficaram, que experienciaram uma tentativa de assimilação cultural diante de um contexto de opressão. Essa palavra, em si, traz a noção de deslocamento e de uma identidade fragmentada. Além desse contexto, quer-se destacar que, como título do romance, a palavra “americanah” apresenta ao leitor a centralidade da linguagem na construção do texto.

Considerações finais

Na análise aqui apresentada, procuramos discutir como a linguagem configura um projeto relevante em *Americanah*. Ao analisar seu uso na caracterização das personagens, como forma de posicionamento, a linguagem é percebida aqui como um terceiro espaço, onde conflitos e realidades distintas são negociadas. Esse espaço permite o dismantelamento da noção de autoridade e da fixação da norma. Analisar como isso ocorre, no ambiente que destacamos, indica também perceber o sentimento de inferioridade por parte de algumas das personagens em relação a esse exterior, que se configura, para elas, um parâmetro e a reprodução de formas de dominação dentro desse espaço – que consiste, no nosso estudo, na verificação do uso da língua como forma interna de exclusão.

Além disso, destaca-se que os conflitos travados pelas personagens se relacionam a uma reivindicação de identidade e, no decorrer da narrativa, a ênfase no uso da língua quase nunca é omitida da descrição das personagens e da construção das cenas. Ademais, na maioria das vezes, a linguagem ou a percepção sobre ela aparece na forma de estratégias para a obtenção de alguma vantagem, ou daquilo que se pressupõe ser uma vantagem, sendo, desse modo, um posicionamento. Tal característica traz às personagens a necessidade de um público, a noção de que eu preciso do outro para validar a minha identidade, e, nesse caso, esse outro assume tanto a função de impor como de a ele ser imposto. Diante dessa leitura, portanto, afirmamos que a linguagem não é um mero elemento na construção do romance

aqui analisado, mas que a centralidade da linguagem consiste no próprio projeto político e estético de *Americanah*, que já se apresenta desde o título da obra.

PONTE, C. A.; SOUSA, L. L. Friendly Fire: Language as a space of value in *Americanah*, by Chimamanda Adichie. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 203-219, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *The objective of this paper is to analyze the relationship between language and power in the novel Americanah (2013), by the Nigerian writer Chimamanda Adichie, especially in its constitution as individual valuing in African space. Therefore, our work is limited to analyze the passages of the work that are set in Nigeria, analyzing how the language is itself a space of conflict, oppression, and resistance, which reveals tensions, asymmetric socio-cultural relations among the characters. From this, we will discuss how the language in the work can be characterized as a third space, which enables the negotiation of differences and the mediation of these conflicts.*

■ **KEYWORDS:** *Americanah. Language. Power. Positioning.*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **Americanah**. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ASHCROFT, B. Bridging the Silence: Inner Translation and the Metonymic Gap. *In: Language and translation in postcolonial literatures: multilingual contexts, translation texts*. 1ª ed. New York: Simona Bertacco, 2014. p. 43-70.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria Pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BRAGA, C. R. V. **A literatura movente de Chimamanda Ngozi Adichie: pós-colonialidade, descolonização e diáspora**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2019.

FANON, F. O negro e a linguagem. *In: Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Marcela Caldas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fator, 1983. p. 17-35.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

HALL, S. Quem precisa da identidade? *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Tomas Tadeu da Silva (Org). 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 103-133.

RODRIGUES, Â. L. **A língua inglesa na África:** opressão, negociação e resistência. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2011.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VOLÓCHINOV, V. N. A palavra e sua função social. *In: A construção da Enunciação e Outros ensaios.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 189-212.



EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ: ¿CUÁL IDENTIDAD?

Cristina GUTIÉRREZ LEAL*

■ **RESUMEN:** En Latinoamérica, si bien algunos países ya formados como soberanos vivieron su proceso de construcción identitaria en correspondencia con la conquista de su independencia, el movimiento que hace la literatura puertorriqueña es el opuesto: fundar una nación que no existe en lo real, pues fue doblemente colonizada, desde la literatura. En este caso de Puerto Rico, ¿cuáles serían las “características específicas”? Esta pregunta ha obsesionado a los escritores boricuas. Para este trabajo me interesa analizar principalmente las implicaciones del periodo colonial vigente en Puerto Rico y su vinculación con la identidad a través de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), en la cual confluyen los principales rasgos de la escritura moderna de Puerto Rico: búsqueda de la identidad y producción de novela histórica. Si bien tiene una extensa obra novelística su mayor fecundidad ha estado en el género de la crónica. Dos de sus crónicas serán motivo de estudio en este trabajo: *El entierro de cortijo* (1983) y *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1989*. Juan Duschene-Winter, Jacques Derrida e Pierre Bourdieu acompañarán la reflexión con algunas de sus premisas teóricas.

■ **PALABRAS CLAVE:** Puerto Rico. Identidad. Rodríguez Juliá. Sistema colonial. Literatura.

Introducción

En su libro *Da diáspora. Identidades e mediações culturais* (2003), Stuart Hall también reflexiona sobre la identidad y lo hace pensando específicamente en cómo la diáspora constituye parte fundamental en la construcción de las identidades caribeñas, dichas en plural, porque son varias. “¿Cómo podemos concebir o imaginar la identidad, la diferencia y la pertenencia después de la diáspora?” (HALL, 2003, p. 28, traducción mía), se pregunta, y reflexiona acerca de cómo nuestras identidades nacionales como caribeños no son una línea de sucesiones continuas o diáfanas, porque la identidad es indiscutiblemente un tema que pasa

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. ILEEL- Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG – Brasil. 38.408-100 – cristina.leal@ufu.br; cdgl19@gmail.com.

por cuestiones históricas, que hacen del Caribe una región con muchos orígenes y diversos “mitos fundadores”. Por eso, los términos como poscolonial, decolonial, nacional, son tan escurridizos cuando al Caribe¹ se refieren.

Sin embargo, esto no les impidió a los pueblos caribeños ser parte fundamental y espacio central para la cúspide de la globalización impulsada por los mercados capitalistas mundiales, a través de acuerdos entre imperios. Pero, dice Hall, “el apogeo del imperialismo al final del siglo diecinueve, las dos guerras mundiales y los movimientos por la independencia nacional y por la descolonización en el siglo veinte marcaron el auge y el fin de esta fase” (HALL, 2003, p. 35, traducción mía), ahora los países que alcanzaron su independencia lidian con procesos de transculturación, criollización, hibridismo, teniendo que dirimir, en su era poscolonial, entre la cultura impuesta por los colonos y su propia idea de cultura nacional. En este contexto, Puerto Rico (así como otros países del Caribe no hispano) es una excepción, pues ¿cómo pensar la identidad de un país que no ha llegado oficialmente a la fase poscolonial? ¿Cuáles son las construcciones identitarias de un país que no alcanzó, como algunos de sus vecinos, la independencia, sino que pasó de las manos de un colono a otro? Y, aun más, ¿de qué recursos se vale la literatura de autores como Edgardo Rodríguez Juliá para dar cuenta de estas cuestiones?

Puerto Rico y su doble colonización

Así como la diáspora, los procesos coloniales definieron en gran medida la construcción de identidades e identificaciones en Latinoamérica. Incluso en países declarados independientes a principios del siglo XIX aún hoy se discuten las más variadas secuelas del periodo colonial en las estructuras identitarias predominantes. No solo la Europa colonizadora (Francia, Inglaterra, Holanda) hizo estragos con las Antillas, sino que también Estados Unidos en su papel de “salvadores”, heredado del imperio británico, hizo lo suyo al apoderarse, entre otros territorios, de Cuba y Puerto Rico. John Holmes lo dejó claro en el senado estadounidense:

¿Podremos permitir que las islas de Cuba y Puerto Rico pasen a manos de esos hombres embriagados con la libertad que acaban de adquirir? ¿Cuál tiene

¹ Yolanda Martínez-San Miguel en el artículo “Colonialismo y decolonialidad archipelágica en el caribe” (2010), nos recuerda: “de los 45 países que constituyen el Caribe insular y continental, sólo doce son Estados soberanos e independientes, mientras que doce son Estados independientes dentro del “British Commonwealth of Nations”, seis son territorios de ultramar de Inglaterra, tres son departamentos de ultramar franceses, cuatro son territorios no incorporados de los Estados Unidos, tres son “constituent countries within the Kingdom of the Netherlands” [países integrantes del Reino de los Países Bajos], tres son municipalidades especiales del reino holandés y dos son colectividades ultramarinas francesas. (Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/396/39657713003/html/index.html>. Fecha de consulta: 12/12/2020).

que ser nuestra política? Cuba y Puerto Rico deben quedar como están. (*apud* GIMÉNEZ, 2005, p. 13)

Es decir: siendo colonias esta vez de ellos. Sus intenciones ya consabidas, lejos de “salvar”, eran invasivas. Los cubanos pudieron, a un muy alto costo, librarse de su hegemonía, pero en Puerto Rico tenemos aún una situación claramente colonial bajo el eufemismo Estado Libre Asociado (E.L.A). En la Guerra Hispanoamericana, España le entregó Puerto Rico a Estados Unidos “como botín de guerra”. Inclusive en 2017, el pueblo puertorriqueño fue consultado para decidir seguir con la anexión a Estados Unidos en un plebiscito cuya participación fue menor al 25% de participación. Una de las abstenciones más contundente de Latinoamérica. Esa minoría votante decidió seguir siendo un “Estado Libre Asociado”. Entonces, Puerto Rico sería el caso de una colonia en la época poscolonial.

La población no solo se dividió entre estadistas e independentistas sino entre los que se quedaron en la isla y los que se fueron en la “guagua aérea”. Esta convivencia con dos banderas, dos lenguas, dos estilos y, por supuesto, una sola fuente de poder, ha llevado a la literatura puertorriqueña a una búsqueda excesiva de identidad: su gran tema. Sobre todo en la década del 1970 casi toda la producción artística en el país respondía a esa necesidad; sin embargo, la generación contemporánea, que podría identificarse desde los años 1990 tiene, en palabras de Juan Duchesne, “fatiga de identidad” y ha estado permanentemente en la búsqueda de códigos y propuestas estéticas que le permitan llevar el asunto identitario a otro plano.

Para este trabajo me interesa analizar principalmente las implicaciones del periodo colonial vigente en Puerto Rico y su vinculación con la identidad a través de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), quien es uno de los escritores cuya prolijidad e importancia para la tradición literaria de Puerto Rico nadie pone en duda. Formó parte de la ya nombrada generación del 1970, agobiada por la ocupación gringa y sus consecuencias en el improbable proyecto de nación, haciendo una reflexión exhaustiva de la identidad borinqueña. Esta búsqueda de identidad ha sido el *leitmotiv* de casi todas las generaciones de escritores, pues nunca han salido de su condición colonial, lo cual ha logrado unificar y homogeneizar a nivel de contenido el canon de escritura puertorriqueña. Y aunque este tema no es ajeno al resto de Latinoamérica, en Puerto Rico es especialmente estremecedor.

En la obra de Rodríguez Juliá confluyen los principales rasgos de la escritura moderna de Puerto Rico: búsqueda de identidad y producción de novela histórica. Si bien tiene una extensa obra novelística, su mayor fecundidad ha estado en el género de la crónica. Dos de ellas serán motivo de estudio en este trabajo: *El entierro de cortijo* (1983) y *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1989* (1988). Estas obras me resultan atractivas por su descentramiento con respecto a los géneros literarios hegemónicos pues delatan la necesidad de repensar y reconstruir los códigos escriturales en virtud de una relación con lo real mucho

más compleja, que activa otra manera de (re)presentación, basada en la necesidad de entender el mundo a través del lenguaje en sus múltiples bifurcaciones.

El entierro de Cortijo forma parte de las crónicas mortuorias de Edgardo Rodríguez Juliá, junto a *Las tribulaciones de Jonás* (1981), donde retrata el entierro de Rafael Cortijo, uno de los más importantes íconos musicales de Puerto Rico, destacado en los géneros populares caribeños como bomba, salsa y plena. Su contribución a la música, especialmente en la percusión, no solo se circunscribe al aspecto técnico de realización musical, sino que además se le atribuye el hecho de haber sacado de las periferias boricuas estos ritmos que ahora forman parte del capital simbólico de Puerto Rico y todo el Caribe. Esta obra es una crónica narrada en primera persona en la que Rodríguez Juliá pretende unirse al homenaje que el pueblo rinde a su plenero mayor.

Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1898 (1988) es una propuesta discursiva híbrida que podría ubicarse entre la crónica y el ensayo, que propone una forma de experimentar la identidad puertorriqueña desde la inscripción a una estirpe, ya no como parias sin tierra propia sino como sujetos con el capital simbólico de la filiación y la pertenencia. En este libro experimental, las fotografías tienen tanto protagonismo como las palabras, y es que desde su título se intuye la propuesta imagética.

Edgardo Rodríguez Juliá, qué somos

Si hablar de Puerto Rico como nación, país, república, en términos estrictos, es legalmente incorrecto, hablar de literatura puertorriqueña es una operación compleja que solo es posible si miramos a través del filtro simbólico: la construcción de la literatura puertorriqueña es contradictoria y está basada en la reunión de subjetividades ligadas a la idea de una soberanía posible, de una identidad en pugna por permanecer impertérrita incluso entre sus propias fronteras. Como ya se ha dicho, la condición de Estado Libre Asociado (ELA) es un eufemismo para camuflar el estado colonial de Puerto Rico. La literatura que a partir de esa realidad se ha erguido no es menos complicada y está ofreciendo resistencia constante a la alienación que su carácter colonial le impone.

En Latinoamérica, si bien algunos países ya formados soberanos vivieron su proceso de construcción identitaria en correspondencia con la conquista de su independencia, el movimiento que hace la literatura puertorriqueña es el opuesto: fundar una nación que no existe en lo real, de la que no tenemos constancia legislativa, desde la literatura. Pero en el caso de Puerto Rico, ¿cuáles serían las “características específicas”? Esta pregunta ha obsesionado a los escritores boricuas. La búsqueda de esas particularidades sobre las cuales fundar la nación en común incentiva hasta hoy la producción literaria de la isla.

Sin embargo, en este momento de la historia miramos con distancia la idea alemana de esencialismo identitario. Al contrario, podemos afirmar que mucho de lo que nos compone como sociedades/comunidades es la respuesta de una construcción simbólica y cultural donde están involucrados de forma protagónica los discursos que se adoptan desde el arte, sobre todo en contextos históricos de sublevación anticolonial, cuyo empeño nacionalista quizá no tienda a la eliminación de todo lo que es extraño por motivos de supremacía, sino que apunta a la reafirmación de una cultura que ha sido apagada mediante violencia y discriminación sistemática: nacionalismo cultural, así llamado por Arcadio Díaz Quiñones en *La memoria rota* (1993).

Tanto Rodríguez Juliá como los autores de la generación del 30 “configuraron una ideología que se vehiculizó a través de la práctica literaria [...] construyeron relatos unificadores y legitimadores, fundamentados en la autoridad pero también en el consenso” (SANCHOLUZ, 1998, p. 2). Además, otros autores, sobre todo de los 70's, configuran un archivo de procesos representacionales tendientes a diseñar, de una vez por todas, cierto consenso acerca de qué es ser puertorriqueño, y así afrontar la angustia de la pertenencia. Con sus obras, Rodríguez Juliá propone una línea identitaria que permitiría ubicar a la nacionalidad puertorriqueña dentro de un espectro de indicadores y características propias y auténticas, siempre atravesadas por el neocolonialismo, la inmigración y la industrialización.

Hijos del cañaverál

En *El entierro de Cortijo*, inmediatamente en la tercera página de la crónica, el autor expone su angustia enunciativa: “¿Cómo definir este pueblo? Definirlo es fácil, pero ¡qué difícil describirlo! Es pueblo, mi pueblo puertorriqueño en su diversidad más contradictoria” (RODRÍGUEZ, 2015, p. 25). Esta primera pregunta nos grita la dificultad de transformar experiencia en discurso, eso que Benjamin (1989) denominó pobreza de la experiencia y que Agamben luego recuperó para afirmar la imposibilidad que el ser contemporáneo enfrenta para expresar lo real, codificarlo, convertirlo en experiencia. Otra cosa queda entredicha: para el autor, la definición de pueblo puertorriqueño está dada, es “fácil”, la dificultad está en el lenguaje, la lengua literaria, específicamente.

Sin embargo, Rodríguez Juliá hace un intento de juntar en una composición fotográfica lo que considera la diversidad más contradictoria:

la jipata señora de moño calza tenis para los juanetes de Juana; las perlititas de su grasoso sudor me recuerdan aquellas abnegadas planchadoras y cocineras que pasaban los sábados por la calle de mi infancia, allá dirigiéndose al proletario culto evangélico... Ese mulato de camisa Truman comprada en La Avalancha parece ensimismado en esa mueca de fatalidad bajo el bigote, sí, se nos fue

Cortijo, ¿qué nos va quedando? La camisa de palmeras usada por fuera apenas disimula la severidad de sus músculos de muellero; la exaltación tropical del color chinita crepuscular casi niega el oficio de su torso enorme; pero en la pobreza la moda no es siempre emblema de condición social. ¿o es que se compró ese camisón de palmeras y playas crepusculares para vestirse con la arcadia utópica de su Borinquen Bella? ... El títere de champions y overoles exalta la emblemática del rumbón callejero. Usa esas gafas oscuras [...] Sobre su camiseta roja y musculosa aparece el amasijo de collares, los detentes de la santería cocola. (RODRÍGUEZ, 2015, p. 25)

Este párrafo, como leemos, es un intento de compilación de personas y figuras “típicamente” puertorriqueñas. Desde la señora evangélica y el mulato vestido con camisa de palmeras hasta el negro santero adornado con collares de la religión africana. Y a medida que la narración avanza son varias las escenas donde el autor hace este tipo de retratos hablados; el escritor no cesa de armar un prototipo de puertorriqueño. Sobre todo haciendo referencia a los modos de reaccionar que tiene el boricua, sus características de personalidad frente a, en este caso, la muerte de uno de sus ídolos.

La comunidad husmea el cadáver solo para permanecer con un conocimiento de la muerte excesivamente imperfecto. [...] Sin duda, semejante inclinación perversa se la debemos a la truculencia jesuítica; ese barroco espectacular y contrarreformista me vuelca dos veces el estómago, prefiero un ingrediente gnóstico en mi catolicismo [...] Pero nació en ese Caribe hispánico y *barroco, novelero e impresionable*. (RODRIGUEZ, 2015, p. 29, énfasis mío)

De esta manera el autor se propone diseñar, identificar, describir en el libro varias formas predeterminadas de ser del boricua, y particularmente en este párrafo observamos que también parece fundar un puente entre esa construcción identitaria y su propia manera de ver el mundo, pero siempre con la resignación del “así somos” de la identidad nacional. Precisamente sobre la identidad nacional ya son varios los autores y corrientes de pensamiento que la piensan como un constructo debatido en el resto de América Latina, una idea que caduca precisamente por su afán de uniformizar. Sobre esto se hablará más adelante.

Como en otras obras, en *El entierro de Cortijo*, Rodríguez Juliá convoca variados adjetivos para calificar al puertorriqueño, en este caso, por ejemplo, el calificativo “noveleros” aparece también en *La noche oscura del niño Avilés* (1991), siempre buscando algún origen revelador en la historia colonial española, intentando ubicar en qué parte de los acontecimientos se podrían encontrar las respuestas a las complejidades que atraviesan al Caribe, específicamente Puerto

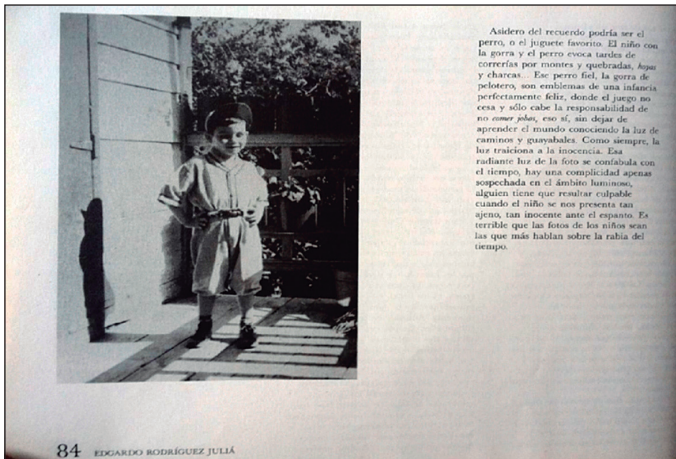
Rico. “Impresionable” parece remitir al relato mil veces repetido sobre indígenas cambiando oro por espejitos.

Citas para constatar esta tendencia adjetivizante y legítimamente ansiosa por explicar la conducta boricua sobran, este trabajo de investigación sería absolutamente tedioso si se tratase de un compendio de citas comprobatorias pues son muchas. Sin embargo, hagamos un recorrido por las principales características que Rodríguez Juliá (2015) atribuye a los puertorriqueños en un contexto mortuorio. Husmeadores: “*husmear* es curiosear con afán pícaro de conocimiento; los puertorriqueños somos grandes artistas de este verbo” (p. 30); “sabrosura de negro” (p. 39); aptitud festiva frente la tragedia: “este será un entierro donde la música callejera pretenderá negar el silencio que tan despiadadamente nos ha dejado la muerte de Cortijo” (p. 45), “... acentuando el silencio del conguero con el rumbón que los muchachos de Lloréns traían en el pick up que seguía el féretro” (p. 50), “Ya es notable: este entierro se ha desenfocado, hace tiempo que la curiosidad ha vencido la pena, la rumba se ha impuesto, quizás sea la última voluntad del difunto [...] Puro vacilón lumpen avenida Puerto Rico. Hay que inventar nuevas categorías para describir esto” (p. 64), “Los muchachos saben eso, y por ello afinan el paso de plena sobre la tapia aún húmeda, para que la muerte no prevalezca”; apariencia caribe: corpulencia, sombreros panamá, guaracheras, collares (p. 46); Y nomenclaturas como “ardiente caribe” (p. 64), “embrollo caribe”, “atronador sincretismo” (p. 66); y la frase que cierra el texto sigue dando cuenta de esa angustia enunciativa del autor: “la tradición estalla en mil pedazos conflictivos, ¿cómo conciliar tanta ternura?” (p. 71)

Lo cierto y más revelador a partir de estas caracterizaciones es que ya son perfectamente reconocibles, eso que nos dibuja Rodríguez Juliá como ser caribeño, como puertorriqueño, es de hecho lo que tenemos en nuestro archivo de lo sabido, lo cual indica que el aparato cultural que puso en marcha la construcción de esta imagen, funcionó; funcionó todo el aparato cultural e informativo de delinear un perfil, de organizar rasgos en común que nos permitieran, precisamente, hacer comunidad, o, para decirlo con el autor: la sagrada familia puertorriqueña: “¡Esto es nuestro! ¿familia puertorriqueña o país de muchas tribus? La mitología a que nos obliga la muchedumbre se desmorona; esa cursilona ideología que casi nos convence del ilusorio valor de creernos familia” (2015, p. 68) Y más adelante: “El Himno nacional quizás sea la utopía imprescindible que nos convence, cada vez menos, que la gran familia que somos los puertorriqueños prevalecerá sobre las tribus” (2015, p.69), lo que Carolina Sancholuz interpretó así: “Las muertes de Muñoz Marín y de Rafael Cortijo ponen de manifiesto el estallido de la ficción nacional, se entierra el mito de la gran familia puertorriqueña para dejar paso a la heterogeneidad del país de muchas tribus” (SANCHOLUZ, 1998, p.6). Algunos años después la aparición de *Puertorriqueños, álbum de la sagrada familia puertorriqueña* nos confirma que, de hecho, prevaleció la familia sobre la tribu, al menos en la obra de Rodríguez Juliá.

En este álbum, la identidad y su construcción está atravesada por la idea de familia, familia-nación, familia-país, lo cual trae sus propias implicaciones para el entendimiento de lo que propone R Juliá; porque familia puede ser tanto juntura como quiebre. Los lazos de sangre no son precisamente incorruptibles y las herencias, sabemos, se subvierten. El mismo autor reconoce como ilusorio el valor de creernos familia en *El entierro...*, y la contradicción radica, me parece, en que Rodríguez Juliá no se siente familia en la crónica mortuoria, pero quizás pretende una reconciliación filial introduciendo fotos de sí mismo en el *Álbum*.

Figura 1 – Álbum de la sagrada familia I



Fuente: *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia Puertorriqueña a partir de 1898* (RODRIGUEZ, 1988, p. 84).

Pero qué significa ser familia y no tribu. En su artículo titulado, precisamente, “La Familia”, Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS; SPIRO; GOUGH, 1956, p. 6) confirma que “es una de las cuestiones más escurridizas dentro del estudio de la organización social”. y después de un somero recorrido de las distintas formas de familia que se han adoptado por distintas culturas, opta por delimitar el concepto a partir del consenso social:

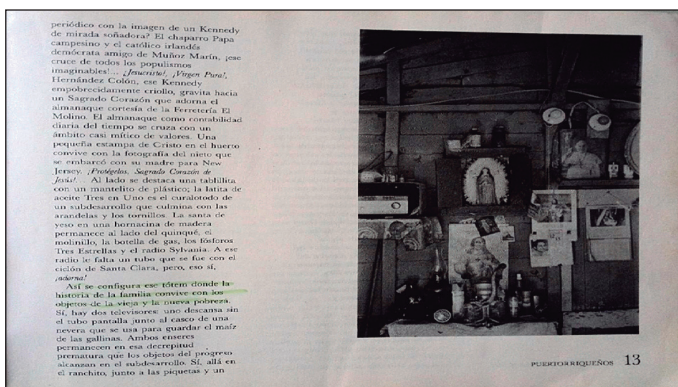
Lo pertinente es construir un modelo ideal de lo que pensamos cuando usamos la palabra familia. Se vería, entonces, que dicha palabra sirve para designar un grupo social que posee, por lo menos, las tres características siguientes: 1) Tiene su origen en el matrimonio. 2) Está formado por el marido, la esposa y los hijos(as) nacidos del matrimonio, aunque es concebible que otros parientes encuentren su lugar cerca del grupo. 3) Los miembros de la familia están unidos por a) lazos legales, b) derechos y obligaciones económicas, religiosas y de otro

tipo y e) una red precisa de derechos y prohibiciones sexuales, más una cantidad variable y diversificada de sentimientos psicológicos tales como amor, afecto, respeto, temor, etc. (LÉVI-STRAUSS; SPIRO; GOUGH, 1956, p. 7)

Basándonos en esta concepción de familia, ¿Cuál sería el matrimonio fundador de la familia? ¿Cómo estaría estructurado ese árbol genealógico? ¿Qué leyes, estatutos? Pareciese que pensar solo en estos términos resulta un poco restringido para la estructura de familia que Rodríguez Juliá quiere proponer. Pero *Álbum* intenta precisamente levantar una genealogía, una que responda a la concepción de familia occidental y que ordene un árbol que tiene demasiadas ramas identitarias, que quizá en sus fueros internos se resista a Occidente. Y, según el mismo Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS; SPIRO; GOUGH, 1956, p. 17)., “la mayor parte de los pueblos primitivos consideran que la tribu es una especie de gran familia”. Entonces el límite entre familia y tribu sería aquel que hace compactar miembros de un grupo unido por vínculos legales y sanguíneos, de una organización que unida por ciertos patrones de cultura y tradiciones, aun así conviven basados también en sus diferencias. Varias familias podrían conformar una tribu. ¿Rodríguez Juliá decidió llamar “familia” a Puerto Rico tal vez para acentuar más los lazos complejos de la organización familiar y desdeñar la idea de tribu pues diversificaría y flexibilizaría esa unión? Mi tendencia es a responder afirmativamente.

Pensando en lo inquebrantable que deben ser los vínculos familiares, la primera fotografía incorporada en el libro, si bien no es un retrato como tal, muestra una pared campesina llena de objetos y retratos, como un minimuseo de la puertorriqueñidad.

Figura 2 – Álbum de la sagrada familia II



Fuente: Puertorriqueños. *Álbum de la Sagrada Familia* Puertorriqueña a partir de 1898 (RODRIGUEZ, 1988, p. 13).

El mismo cronista reconoce a quienes están protagonizando este álbum colgante y se dice “La democracia americana convive con el pietismo católico”: la virgen María, Jesucristo, el Papa Juan Pablo II, Kennedy (amigo de Muñoz Marín): “ese cruce de todos los populismos imaginables” (RODRÍGUEZ, 1988, p.12); y en la siguiente página remata: “sí, ahí están en el sagrario del hogar, la pared detrás del lecho conyugal, sitio donde la perduración de *nuestra especie* puertorriqueña le muerde el rabo a los estertores de la muerte” (1988, p.13). *Especie* nos remite entonces, nuevamente, a la idea que el autor tiene de su gente, pero esta vez dado como algo natural: grupo de personas con características únicas entre sí que permite agruparlos, etiquetarlos, cercarlos con una idea en común. Y proporciona las primeras certezas en común de esta “especie”: la religión católica (herencia española), devoción por Kennedy (legado del segundo colonizador) y devoción por Muñoz Marín (populismo endógeno de Puerto Rico). Nos está diciendo R Juliá que en este triada podemos ubicar un punto de partida compartido para la comprensión de las complejidades nacionales. ¿Estos tres personajes serían entonces los parientes mayores de la familia? ¿Pero parientes políticos? Aunque en la anterior fotografía está implícito un personaje: el campesino puertorriqueño como fundador del álbum: el jíbaro, el campesino boricua que vive en las altas montañas y trabaja en la agricultura. El jíbaro sería un pariente de sangre, pues en la clasificación de castas en la isla está vinculada con la raza indígena.

Tal como en *El entierro de Cortijo*, Rodríguez Juliá hace una caracterización del pueblo boricua a partir del entierro de un líder, aquí también plantea hacerla pero a partir de personajes principales devenidos parientes, eslabones de un árbol genealógico. Así como un álbum de familia tradicional, el de la sagrada familia puertorriqueña cuenta con la aparición de personajes-parientes que componen la familia y son dignos de ser recordados pues estructuran la identidad familiar. Trataré aquí de resaltar los más importantes.

Quienes aparecen explícitamente en el texto, después de la triada ya nombrada, son nada más y nada menos que “los americanos”, aunque impersonales, escondidos en la multitud que arropó su llegada, ellos son presentados como parte de la familia legitimado en el álbum y legitimado también en las voces que Rodríguez Juliá (1988, p. 22) recrea para registrar su llegada y la reacción del puertorriqueño: “lo más triste es que la nieta mulata de aquella negra pellejúa y huesuda de turbante y batea hoy comentaría [...] ¡que americanito tan mono! ¡qué canito tan gracioso! Esa mezcla de inquietud infantil y admiración colonial por los cabellos blondos es fatal”. Sin embargo, Rodríguez Juliá también expone la venganza:

[...] el trópico traga, seduce hasta el desfallecimiento alcohólico, ¡no pocos serán los gringos que, al margen de las bases militares y las jerarquías políticas coloniales, encontrarán que empinar el codo es el único remedio para vencer el sudor tropical en las sienes! Esa soledad consecuencia de no aprender español. (RODRÍGUEZ, 1988, p. 22)

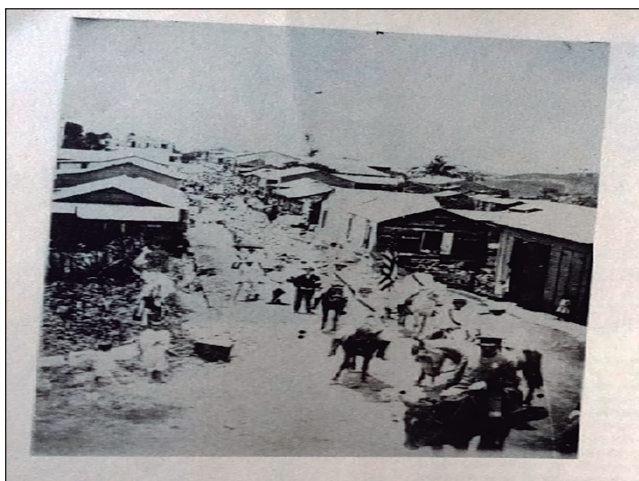
reforzando también una de las típicas características del caribeño: su inmenso gusto por el alcohol.

Figura 3 – Álbum de la sagrada familia III



Fuente: *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia Puertorriqueña a partir de 1898* (RODRIGUEZ, 1988, p. 23).

Figura 4 – Álbum de la sagrada familia IV



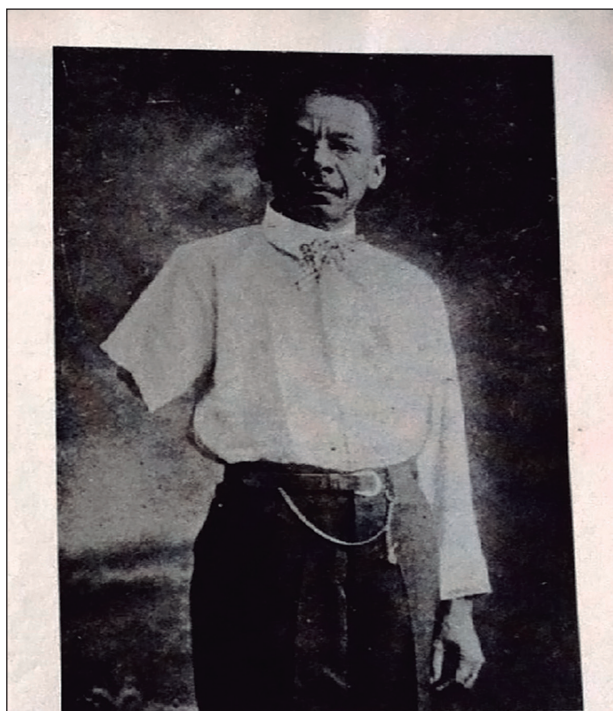
Fuente: *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia Puertorriqueña a partir de 1898* (RODRIGUEZ, 1988, p. 24).

Estas dos fotos donde aparecen los estadounidenses en su acto de llegada a Puerto Rico, los muestran en grupo y caminando como en marcha vecinal. Su entremezclarse con los lugareños los pone en posición de antropólogos curiosos, y ese suceso dentro de la ciudad parece un ritual de enunciación para pertenecer a la familia puertorriqueña, cuya élite “preparó el camino para la dominación norteamericana a la vez que compartía intereses con élites yanquis” donde “conquistador y conquistado se miran y se hacen cómplices en el 98 puertorriqueño” (GARCÍA, pos. 31%, kindle edición). Esto diseminó la idea de esperanza redentora con la larvaria instauración de la segunda colonia.

Y es que con la llegada de los gringos hay que notar especialmente, y de acuerdo con las fotografías, dos aspectos: una organización social que siempre beneficiaba al extranjero colonizador: “policía montado, poder público, señor de sombrero panamá, quizás el alcalde del pueblo, la pequeña burguesía acomodaticia, entonces, sólo entonces, el mulataje, la negrada y los anémicos jipatos de la ruralía que se inician en el civismo yanqui” (RODRÍGUEZ, 1988, p.24); y un asunto de relevancia incalculable, es decir, su promesa de sanidad pública reflejada en la fotografía de la Cruz Roja: “del nuevo orden de salud pretendido por todos; las niñas, emblemas de un porvenir sin tanta anemia, tuberculosis y lombrices” (1988, p. 24). Entonces, con esta entrada triunfalista de los gringos a la estirpe boricua queda instaurado hasta hoy en día ese orden social y, sobre todo, la condescendencia del colonizado hacia ellos ya sin la promesa de seguridad sanitaria y educación pública, sino a través de subsidios paternalistas y ciudadanía norteamericana.

Después de describir la llegada de los gringos y dejar asentado el acontecimiento mediante las fotos, la genealogía sigue (casi como en la marcha anteriormente descrita: después de los gringos y el poder): el abuelo negro, el recordatorio de que el Caribe hispanohablante tiene su pensamiento fundacional también en las historias de negros herederos de su historia de esclavitud en las plantaciones. Este retrato, acompañado por su historia es el siguiente eslabón y su importancia puede observarse a través del relato que lo acompaña y las caracterizaciones que de él surgen, para entender grosso modo cómo es incorporado el afrocaribeño en el imaginario colectivo boricua y en la narrativa de Rodríguez Juliá.

Figura 5 – Álbum de la sagrada familia V



Fuente: *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia Puertorriqueña a partir de 1898* (RODRÍGUEZ, 1988, p. 27).

Martín Cepeda, “el manco de San Cristóbal”, es relatado como el negro que pidió con gran optimismo ser considerado en la Guerra Hispanoamericana donde perdió un brazo: “Mi capitán, aún me queda el otro brazo.” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 26), dijo al perder el primero, “(Según el cronista en este hombre están representadas algunas que Puerto Rico jamás entenderá el concepto de *seguridad en el trabajo* [...] ¡Esa jodida confianza nuestra!)” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 26). Asimismo, es posible notar el desdén hacia las posibilidades de tragedia o inocencia: “*Ay hombre si no pasa ná, si no va a pasar ná* [...] Es asombroso el sonriente estoicismo de los puertorriqueños al recibir terribles heridas por su imprudencia: *Hombre no, si eso no es ná, qué va!*” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 26). Esa “confianza cósmica” del puertorriqueño es atribuida, según Juliá a la

marginalidad colonial, en ese estar colocados a la vera del transcurrir histórico; hemos padecido la Historia, nunca hemos sido perfectos protagonistas de nuestro destino, una inclinación natural a la picaresca nos hace confiar ciegamente en nuestra supervivencia. (RODRÍGUEZ, 1988, p. 26)

Esta tendencia pícaro y pasiva a la supervivencia puede ser problematizada recordando las luchas independentistas de personajes como Albizu Campos y episodios históricos como la masacre de Ponce en 1937; sin embargo, puede que para el curso histórico del país no sea muy representativa esta lucha en contraposición a todas las guerras y acuerdos presenciados solo como espectadores.

A pesar de toda la jocosidad que se le atribuye a Martín Cepeda, la fotografía expresa mucha sobriedad “sin seña de la personalidad parrandera que cautivó al cronista Rivero” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 27). Parece que el retrato ha conseguido expresar el dolor de la tragedia que estaba eclipsada por la personalidad de Martín. Nótese cómo Rodríguez Juliá está de forma constante atento a las diferencias y encuentros de ambos códigos artísticos, y sobre todo de sus alcances representacionales. Ello porque en la semblanza del cronista citado por Rodríguez Juliá, Martín Cepeda sería el molde de negro bonachón, alegre, jocosos; pero en la fotografía “tiene el semblante del *negro almidonao*, del *moreno serio*, del *prieto decente*, según las categorías burguesas, un hombre *de color* que transforma el resentimiento en respeto y altanera seriedad” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 28). Esto nos ayuda a pensar cuáles son los mecanismos aprobados y legitimados por la burguesía blanca y colonizadora en el Caribe, sobre todo hispano, para incluir en su logística social al negro: el racismo en el Caribe, aún persiste, pero en Puerto Rico estamos hablando de un racismo aún bajo el yugo colonial.

Entonces, “¿Qué hace ese negro manco en el Álbum de Familia? [...] es el abuelo negro de todos nosotros” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 28), un abuelo que traza la línea de la estirpe. Así es incorporado al orden familiar este puertorriqueño que, mediado por sus anécdotas hilarantes de guerra, entra heroicamente al álbum. Es un resquicio que se abre en el texto y lo acepta por tener esa doble lectura ya señalada: negro soldado decente/negro rumbero y sonriente. ¿Es una pertenencia a la familia puertorriqueña a la luz de la discusión racial, y, también, a pesar de ella?

Después de este soldado negro, el autor incorpora al soldado español y al estadounidense al relato, explicando sus puntos en común y señalando la diferencia. También incluye a su propio padre como perteneciente al grupo policial de la isla. Además, continúa con la adjetivación identitaria propia de su proyecto de escritura: pueblo bullanguero, gente novelera, espíritu pueblerino; y hace énfasis en la plena como música típica de los arrabales boricuas, como música proletaria: “¡Que suena la plena! (y al fin surge por los veinte, del pellejo nuestro, el negro, el mulato y democrático, ese pandereteo que sabe a caña y ron, a barricadas de café, irreverencia, a guarapo y luz” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 36). Es decir, todo lo que, creemos, forma parte la personalidad del caribeño. También el béisbol como deporte nacional, factor unificador del pueblo.

En fin, para no alargar esta recolección de personajes-parientes, podríamos nombrar los más importantes: mujeres emancipadas, la novia burguesa, el pelotero, el dandy puertorriqueño, el mulato acomplejado, el fastrén, negro boricua migrante

en New York, el aguacatón, el men, la abuela, el pana del caserío. Evidentemente, de cada pariente resulta una reflexión sobre sus marcas de puertorriqueñidad y cómo colaboran con la dinámica social llevando cada uno, a su modo, su “mancha de plátano”: esa marca inocultable de puertorriqueñidad.

Pero no solo rostros están en el álbum, también postales y casas, es decir: lugares de la nostalgia y el abrigo familiar. En el caso de Puerto Rico, la necesidad de hacer, mantener y cultivar un vínculo de tipo familiar está atravesada, entre otras cosas, por su historia migratoria. Casi la mitad de los puertorriqueños han emigrado a Estados Unidos y, sabemos, los lazos de sangre con la distancia o se sueltan o se subliman. Hacer familia a pesar de una estructura social fragmentada por el desplazamiento y la colonización es una labor de escultor con los materiales rotos. Este libro de Rodríguez Juliá es un intento de eso: presentar una genealogía que no se ordena de forma lineal y diáfana, sino que busca sus parientes en azoteas newyorkinas, en barrios periféricos, en héroes de guerra, y hasta en oficinas de policías colonizadores. Si en *El entierro de Cortijo* parece haber una intención primaria de buscar lo común en el sentido de hacer comunidad, en el *Álbum...* lo común se busca y describe para hacer familia, quizás procurando una forma de inseparabilidad. Ello porque la familia, incluso lejos, da la sensación de no ruptura por ser una institución mediada por la construcción social que la acredita y legitima sobre la idea genética, natural y esencial de pertenencia.

Rodríguez Juliá inaugura un “*family discourse*, discurso que la familia dice acerca de la familia” (BOURDIEU, 2011, p. 136), pues él, siendo parte de ella, asume la posición del padre-hijo fundador que recibe un legado y lo sistematiza a través del discurso cronístico y el fotográfico. Derrida habla de este proceso, el hereditario, a través de la noción de espectro, es decir: “aquello que uno imagina, aquello que uno quiere ver y que proyecta” (DERRIDA, 1995, p. 117). Organizar la familia, hacerla mediante la palabra y la imagen, construyendo un espectro puertorriqueño que imagina, quiere ver y proyecta, es la propuesta del autor. Y es que incluso la idea de tener familia es incorporada y desarrollada como cierre del texto como una marca de puertorriqueñidad: “*es que no nos pueden quitar el derecho a una familia, si nos quitan eso, tú sae, dejamos de ser puertorriqueños*” (RODRÍGUEZ, 1988, p. 172).

En este sentido, es posible afirmar que frente a la doble colonización en Puerto Rico, la obra de Rodríguez Juliá pretendió homogeneizar, ordenar, refundar, reafirmar la idea de la identidad puertorriqueña, a través de un género literario como la crónica, que permite, así como la fotografía, dar un matiz de documento al texto, como una suerte de salvoconducto que compruebe que las reflexiones sobre la identidad no vienen de la ficción, sino que, por el contrario, son tomadas de la realidad y atravesadas por un lenguaje literario que, fusionados, estructuran una idea legitimadora de cierta puertorriqueñidad. Además, crear un álbum de familia

sería entonces una propuesta idónea tanto para el proyecto de escritura de Rodríguez Juliá, como para su proyecto de país/nación: la gran familia puertorriqueña.

GUTIERREZ LEAL, C. Edgardo Rodríguez Juliá: which identity? **Itinerarios**, Araraquara, n. 52, p. 221-237, jan./jun. 2021

■ **ABSTRACT:** *In Latin America, while some countries already formed as sovereigns have lived their process of identity construction in correspondence with the conquest of their independence, the movement made by Puerto Rican literature is the opposite: they have to found a nation that does not exist in reality, because it was doubly colonized, starting from literature. In this case of Puerto Rico, what would be the “specific characteristics”? This question has obsessed Puerto Rican writers. For this paper, I am mainly interested in analyzing the implications of the colonial period in Puerto Rico and its link with identity through the work of Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), in which the main features of modern Puerto Rican writing converge: the search for identity and the production of historical novels. Although he has an extensive novelist work, his greatest fecundity has been in the chronicle genre. Two of his chronicles will be studied in this work: *El entierro de cortijo* (1983) and *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1989*. Juan Duschesne-Winter, Jacques Derrida, and Pierre Bourdieu will support the analysis with some of their theoretical premises.*

■ **KEYWORDS:** *Puerto Rico. Identity. Rodríguez Juliá. Colonial system. Literature.*

REFERENCIAS

BENJAMIN, W. **Discursos Interrumpidos I**. Traducción por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BOURDIEU, P. La ilusión biográfica. **Acta Sociológica**, México DF, n. 56, p. 121-128, 2011.

DERRIDA, J. **Los espectros de Marx**. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

GARCÍA, G. “El otro es uno: Puerto Rico en la mirada norteamericana de 1898”. *In*: Los Americanos. **Revista La Torre**. San Juan, n. 53-54, p. 1-15, 2009. (Kindle edition).

GIMÉNEZ, L. “La formación del Caribe. Rutas de identidad”. *In*: LANCELOT, Cowie & BRUNI, Nina (org.). **Voces y letras del Caribe**. Mérida: Ediciones El otro el mismo, 2005, p. 13-57

HALL, S. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). SOVIK, L. (org). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Traducción de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 25-50.

LÉVI-STRAUSS, C.; SPIRO, M.E. & GOUGH, K. La familia. *In: Polémica sobre el Origen y la Universalidad de la Familia*. Barcelona: Anagrama, 1956. p. 7-49.

RODRÍGUEZ, J. E. **El entierro de Cortijo**. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2015.

RODRÍGUEZ, J. E. **Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1898**. San Juan: Editorial Playor, 1988.

SANCHOLUZ, C. Nación, escritura y duelo: Sobre tres crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá. **Orbis Tertius**, La Plata, v.3, n. 6, p. 1-15, 1998.



VARIA

VARIA

A PRESENÇA ÉPICA NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Christina RAMALHO*
Éverton de Jesus SANTOS**

- **RESUMO:** Abordagem à poesia e ao teatro de João Cabral de Melo Neto a partir do olhar épico, de modo a reconhecer, em *Morte e vida severina* (1955) e no *Auto do frade* (1984), matérias épicas que sustentam a afirmação do caráter híbrido dos dois autos, sem, no entanto, ter qualquer intenção de fixar ou categorizar as obras, mas, ao contrário, pretendendo colocar em prática o instigante exercício de contemplá-las à luz do hibridismo na literatura. Para isso, será destacada a presença dos dois planos que integram obras épicas (o histórico e o maravilhoso), configurando a matéria épica; a representação do heroísmo e as especificidades estéticas que desenharam esse hibridismo. Além disso, a abordagem pretende ser uma homenagem ao centenário de João Cabral de Melo Neto, que, em 2020, teria completado 100 anos de idade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Morte e vida severina*. *Auto do frade*. Teatro épico. Hibridismo.

Em 2020, comemorou-se, no Brasil, o centenário de nascimento do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cuja produção literária é referência fundamental para se compreenderem os passos da poesia brasileira no século XX. Seu estilo conciso pautado por um tratamento lírico orientado pela anulação da subjetividade e sua forma aguçada de ver e descrever os objetos e a paisagem compõem uma poética que ultrapassa o supérfluo e os sentimentalismos. Ademais, não falta ao corolário de obras cabralinas a expressão dramática, representada por vezes em gênero próprio.

Conforme nos lembra Renan Nuernberger (2020), a obra teatral de Melo Neto reúne *Os três mal-amados*, de 1943; *O rio*, de 1954; *Morte e vida severina*, de

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2004), com Pós-Doutorado em Estudos Cabo-Verdianos (USP, 2012) e em Estudos Épicos (Université Clermont-Auvergne, França, 2017). Professora Associada 1 de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade Federal de Sergipe – UFS, Departamento de Letras de Itabaiana, Itabaiana, Sergipe, Brasil. E-mail: ramalhochris@hotmail.com.

** Doutor em Letras pela Universidade Federal de Sergipe – UFS (2021). E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

1955; *Dois parlamentos*, de 1961; *Auto do frade*, de 1984, e *A casa de farinha*, que ficou incompleta. O crítico reflete, ainda, sobre as duas faces distintas, mas complementares, da composição literária de Melo Neto que o próprio poeta identificou na orelha de *Duas águas* (1956): de um lado, há poemas para serem lidos em silêncio (“construção”); de outro, poemas para auditório (“comunicação”). Sobre essa dualidade, vejamos o que Nuernberger diz:

[...] se os poemas “para serem lidos em silêncio” tornaram-se o paradigma daquilo que, em linhas gerais, caracteriza a poética de João Cabral – a permutabilidade serial, a recusa à melodia fluente, o apelo à visualidade –, esses poemas “em voz alta” também constituem a estrutura integral da obra, intensificando as tensões que determinam a forma propriamente cabralina, cujo melhor rendimento se dá quase sempre *entre* essas duas vertentes – ora em disputa, ora em confluência. (2020, p. 184-185)

Nesse sentido, e também tendo como fundamento as próprias afirmações de Melo Neto, *Morte e vida severina* seria uma obra para ser ouvida, uma peça para chegar ao povo que costumeiramente não se debruçava sobre leituras (ATHAYDE, 1998). Já *Auto do frade* terá outra feição, tal como assinala Nuernberger:

Entretanto, uma diferença sutil chama atenção: se *Morte e vida severina* é um “poema em voz alta”, *Auto do frade* é caracterizado como um “poema para vozes”. Essa sinalização da multiplicidade das vozes no poema dos anos 1980 já revela uma novidade da peça: se, antes, as falas eram apenas de personagens de extração popular – os retirantes, os coveiros, as ciganas, os pescadores, as raspadoras, as raladoras etc. –, no *Auto do frade* temos agora outros estratos em disputa, muitas vezes coletivizados como coro. (2020, p. 184-185)

Além de destacar essa multiplicidade de vozes, o crítico sublinha os traços épicos de *Auto do frade*, na esteira do teatro épico de Brecht, que, segundo Nuernberger, contudo, não são suficientes para caracterizar tal obra como uma produção dessa natureza.

Considerando tanto a pretendida feição comunicativa de *Morte e vida severina* quanto as sugestões épicas trazidas por *Auto do frade*, daremos realce ao já destacado caráter híbrido das duas obras, considerando os diálogos possíveis com a poesia épica. Iniciamos com *Morte e vida severina*, um “auto de Natal pernambucano”, tal como a nomeou Melo Neto.

Rogéria Magrone, no artigo “Morte e vida Severina: do hipotexto ao hipertexto”, apresenta a obra, realçando sua motivação:

“Morte e vida Severina” é um poema de João Cabral de Mello Neto (09/01/1920 – 09/10/1999) escrito em 1954/55, em que o poeta descreve o Nordeste, em especial o Recife, mostrando com emoção a realidade miserável do pernambucano que foge da seca em busca do Recife e termina numa favela ribeirinha, como muitos Severinos apresentados pelo escritor como sócios da fome. A origem do poema encontra-se em um pedido de Maria Clara Machado ao poeta, para que ele compusesse um Auto de Natal a ser encenado. Maria Clara, entretanto, alegando ser o poema muito extenso para encenação, recusou-o. João Cabral, então, procedeu à sua publicação, lançando-o no livro **Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta**, pela editora José Olympio. (2009, p. 147)

Massaud Moisés define o “auto”, forma do gênero dramático ibérica “por excelência”, salientando seu vínculo com os “mistérios” e as “moralidades” e explica que ele “designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média” (1974, p. 49). Destaca, no contexto português, a excelência de Gil Vicente e aponta, aqui no Brasil, a produção de José de Anchieta. A ideia da composição de um “auto de Natal”, dentro do contexto que Magrone relata, parecia conduzida por um propósito bem delimitado de proposta de encenação curta, visto que a produção de Melo Neto foi recusada por ser incompatível com as possibilidades de encenação. Assim, podemos imaginar que a situação que originou a produção da obra foi o estopim para uma criação que iria muito além dessa motivação. E, nesse sentido, ao nos depararmos com o artigo de Zahidé Muzart, de 1981, intitulado “Morte e vida Severina – o poema do não”, podemos inferir que “o poema do não”, substituindo “um auto de Natal pernambucano”, já dá indícios de que o poeta, na ocasião ainda envolvido com as reverberações das acusações de práticas comunistas que o levaram, em 1953, a ser afastado do Itamaraty, fez de *Morte e vida severina*, segundo Alfredo Bosi, “seu poema longo mais equilibrado entre rigor formal e temática participante” ([1970] 2017, p. 504) – uma manifestação de alto cunho social, por meio da qual se denunciavam as mazelas e as injustiças sofridas pelos sertanejos e pelas comunidades urbanas condenadas à miséria. Ainda que não tenha sido acolhida por Maria Clara Machado, o auto, lembra-nos Muzart, alcançou grande popularidade ao ser encenado em São Paulo pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo – TUCA – e também no festival mundial de teatro universitário em Nancy, na França, obtendo premiação.

Morte e vida severina é, pois, um auto moderno, organizado em 18 partes, com títulos individuais e descritivos e presença de monólogos e diálogos. No total são 1.215 versos, em redondilha maior e rimas toantes, cuja sonoridade aponta para uma monotonia semelhante à tonalidade das ladainhas. Muzart faz um levantamento das palavras utilizadas no poema e prova sua tese sobre o papel semântico desse tom monocórdico salientando a superioridade de monossílabos, além da ocorrência da palavra “não” 113 vezes. Vejamos seu comentário:

A monotonia do uso de um só metro e a maioria das rimas toantes com os mesmos sons fazem com que o poema se pareça a uma longa ladainha, a uma litania ou uma procissão em que a cada quadro há um encontro com a morte, semelhante a uma “via crucis”. A morte em *Morte e Vida Severina* não tem nada de desesperante – é o dia-a-dia, e o Severino Retirante em momento algum brada a sua revolta. Nele há uma aceitação tranquila daquela existência descarnada. A revolta fica para nós, leitores. (MUZART, 1981, p. 36)

Dessa descrição extraímos o primeiro comentário em torno da aproximação entre *Morte e vida severina* e o gênero épico. Este, de acordo com a “Semiotização épica do discurso”, teoria do semiólogo brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva, desenvolvida nos anos 1980, acentua alguns aspectos estruturais que se mantiveram presentes nas manifestações do gênero no decorrer do tempo. Ressaltamos cinco desses aspectos: a matéria épica, a presença do plano histórico, a presença do plano maravilhoso, o heroísmo épico e o signo da viagem épica, muito comum em obras desse gênero.

A matéria épica se configura pela fusão de duas dimensões: a real, sustentada pela materialidade do acontecimento histórico, configurada no plano histórico da obra; e a mítica, fruto da projeção do histórico no maravilhoso. O heroísmo épico, por sua vez, exige, para que não caiamos no equívoco de ler a história de uma produção literária pelo eixo axiomático orientado apenas pelo referente homérico, que sejam consideradas as transformações que destituíram das elites a quase exclusividade no direito à representação heroica épica, transferindo o protagonismo para uma coletividade também capaz de representar os excluídos, tal como ocorreu, apenas a título de exemplo, com *O Uruguai*, de Basílio da Gama, epopeia brasileira de 1769 em que os indígenas roubam o protagonismo de Gomes Freire de Andrade e se tornam os verdadeiros heróis da epopeia. O signo da viagem, presente na grande maioria dos poemas longos de feição épica, geralmente é o eixo que sustenta as interpenetrações entre história e mito, configurando e contribuindo, pois, para a composição da matéria épica, que pode ter uma existência anterior, independente da criação poemática, como pode resultar da própria criação literária, que funde o histórico e o maravilhoso por meio de recursos próprios, tal como fez Camões, em *Os Lusíadas* (1572), com seus excursos líricos, também como exemplo. Antes de estabelecer as relações a que nos propomos, convém recordar o modo como *Morte e vida severina* foi organizada.

As doze primeiras partes se referem ao percurso traçado por Severino, que peregrina pelo rio Capibaribe, cujo fluxo das águas foi interrompido pela seca, para tentar chegar a Recife, buscando uma possibilidade de continuar vivendo. A saga de Severino – “figura exemplar do nordestino que, na busca por uma vida melhor, desafia a geografia, o meio social e o poder econômico e político que o rodeiam” (PEIXOTO, 2001, p. 32) –, que se depara constantemente

com o enfrentamento da morte e o desejo de desistir da viagem, é permeada por diálogos e monólogos, que refletem o fato de o percurso de Severino ser compatível com o que Joseph Campbell e Bill Moyers definem como “a façanha do herói”. Vejamos:

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno. (2001, p. 131)

Campbell e Moyers trazem outra contribuição para a compreensão do que seria a façanha heroica, reconhecendo as relações possíveis entre o heroísmo e a experiência moderna de vida:

Mas quando se pensa nas dificuldades que as pessoas realmente enfrentam em nossa civilização, percebe-se que ser um homem moderno é algo extremamente árduo. O esforço tremendo daqueles que assumem o sustento das famílias – bem, essa é uma tarefa que exaure e consome toda uma vida. (2001, p. 139)

Observando as duas colocações dos citados estudiosos, considerando a realidade histórica da migração de sertanejos nordestinos brasileiros para os centros urbanos em busca de sobrevivência e somando a tudo isso as reflexões de Muzart sobre a relação entre a viagem de Severino e o relato místico da *via crucis*¹ e o modo ativo como Severino lida com os enfrentamentos, podemos relacionar a presença metonímica de Severino, por ele mesmo afirmada, como veremos, com a façanha heroica de rumar ao desconhecido, realizando um percurso que trará enfrentamentos e possibilitará ao herói alcançar os conhecimentos e as vivências necessárias para tentar alcançar esse “elixir doador da vida”.

Como se sabe, a saga de Severino é iniciada com uma autoapresentação por meio da qual Severino constrói uma imagem de si, expandindo, gradativamente, o sentido amplo de ser “mais um Severino”, tornando-se “Severino/ da Maria do Zacarias,/ lá da serra da Costela,/ limites da Paraíba” (MELO NETO, [1955] 1989, p. 70), o que, no entanto, segundo ele mesmo afirma, ainda não é suficiente para que

¹ Em suas considerações a respeito de *Auto do Frade*, Ênio José da Costa Brito trata rapidamente da Via Sacra, trazendo ensinamentos que também se aplicam a *Morte e vida severina*: “Com isso ele [João Cabral] recupera, talvez sem se dar conta, uma das intenções primeiras da Via Sacra, que pretendia promover uma prece caminhante, uma ‘andança’. A Via Sacra surgiu na piedade cristã, no ano de 1294, por iniciativa do frade dominicano Ricoldo de Monte Croce, depois foi popularizada pelos franciscanos. Esta devoção ocupa um lugar de destaque no imaginário popular” (1997, p. 171).

seu nome marque uma individualidade: “Mas isso ainda diz pouco:/ se ao menos mais cinco havia/ com nome de Severino/ filhos de tantas Marias/ mulheres de outros tantos,/ já finados Zacarias,/ vivendo na mesma serra/ magra e ossuda que eu vivia” ([1955] 1989, p. 71). A viagem realizada por Severino, portanto, tem toda a simbologia do heroísmo coletivo, uma vez que os enfrentamentos, hipoteticamente, poderiam ser vividos por outros Severinos não somente nordestinos, mas seres humanos de diferentes origens, tal como afirma Magrone:

A personagem Severino de retirante nordestino passa a ter uma dimensão humana, tratando de questões relativas ao sentido da vida. Ele é o homem que sofre e, a partir desse sofrimento, é criada uma simbologia para representar o coletivo, passando a ser, não apenas a representação do símbolo nordestino, mas, sim, de todo o sofrimento humano (2009, p. 151).

Como exemplo dos enfrentamentos heroicos de Severino, citamos um trecho da oitava parte, intitulada “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”, em que Severino se vê, tal como o título descreve, confrontado com a imagem antagônica à possibilidade de vida, meta de sua viagem:

— Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
— É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
— Viverás, e para sempre,
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
— Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
Serás semente, adubo, colheita.
(MELO NETO, [1955] 1989, p. 87)

Muzart, tomando como exemplo esse mesmo trecho, acentua a presença do humor na obra, aproximando-a da cantiga de escárnio e do humor negro. O herói Severino, portanto, incorpora, no percurso, mais um componente para a imagem metonímica que representa, já que o destino de seus semelhantes parece ser receber, como recompensa por uma vida de sofrimentos, o abraço de morte da própria terra

que lhes serviu como passos da *via crucis*. Por isso, Severino acelerará a viagem, “apressando os passos para chegar logo ao Recife” (MELO NETO, [1955] 1989, p. 91), tal como diz o título da parte seguinte. No entanto, como recorda Campbell:

Algumas pessoas já saíram pelo mundo à procura do Jardim do Éden. Santo Tomás de Aquino, por exemplo, declara que certamente está nesta terra física, oculto pelas montanhas ou além de mares inexplorados. Mas já atravessamos os mares e as montanhas e não encontramos nenhum paraíso terrestre. (CAMPBELL, 2001, p. 157)

Sempre repetindo “não esperar muita coisa da vida”, Severino, entretanto, não cede ao ímpeto de interromper a viagem, que ainda lhe trará mais decepções. O desejo de suicidar-se marca, no entanto, na décima primeira parte, intitulada “O retirante aproxima-se de um dos cais do rio Capibaribe”, um momento de tensão para o herói, que, ao chegar, constata:

E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.
A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,
mortalha macia e líquida,
coroas de baronesa
junto com flores de aninga,
e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai toda a vida)
(MELO NETO, [1955] 1989, p. 99-100).

A partir da presença de José, mestre carpina, a jornada do herói ganha outro contorno mítico. E, nesse sentido, não podemos esquecer que a obra foi identificada como um “auto de Natal”. E Natal é nascimento e não morte. A pergunta que surge é: que nascimento caberia a Severino, diante do signo da morte, tão categoricamente presente em suas experiências com os diferentes espaços, que, em sua visão inicial, representaria um gradativo acesso a melhores condições de vida? Voltemos a Campbell e Moyers, que se referem à visão religiosa da jornada heroica:

Na nossa cultura de religião fácil, atingida sem esforço, parece que esquecemos que as três grandes religiões ensinam que as provações da jornada heroica são parte significativa da vida, e que não há recompensa sem renúncia, sem pagar o preço. O Alcorão diz: “Você acha que pode ter acesso ao Jardim das Delícias sem passar pelas mesmas provações daqueles que o antecederam?” E Jesus diz, no Evangelho de São Mateus: “Grande é a porta e estreito o caminho que conduz à vida, e poucos os que o encontram”. E os heróis da tradição judaica enfrentam duros testes antes de chegar à redenção. (2001, p. 134)

A jornada de Severino – retirante “em seu desejo de vida perseguido pelo cortejo das mortes nordestinas” (VILLAÇA, 2001, p. 13) –, à luz do paralelismo com a *via crucis*, teria o desfecho da imagem mítica da redenção, do martírio, passando a referenciar a imagem mítica do nascimento do salvador. Assim, se até a décima segunda parte o poema retratou o deslocamento de Severino rumo ao litoral e a revelação de que a miséria, mesmo com outras faces, também seria um signo do litoral, Melo Neto, nas seis últimas partes, extraíndo passagens do folclore pernambucano, tal como registra Magrone (2009), recompõe a cena do nascimento do Menino Jesus, travestido no nascimento de José, mestre carpina, passando da imagem mítica da *via crucis* para a imagem mítica do nascimento de Cristo, o que completa o investimento do plano literário da obra na construção do maravilhoso simbolizado por essas aproximações.

Os presentes que o menino recém-nascido recebe referenciam a condição de pobreza dos “reis magos” travestidos, e a profecia das ciganas também consolida a experiência do maravilhoso, que anuncia os caminhos futuros do menino que nasce:

Minha amiga se esqueceu
de dizer todas as linhas
não pensem que a vida dele
há de ser sempre daninha.
Enxergo daqui a planura
que é a vida do homem de ofício,
bem mais sadia que os mangues,

tenha embora precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,
coisa mais limpa que a lama
do pescador de maré
que vemos aqui vestido
de lama da cara ao pé.
E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquistou:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe.
(MELO NETO, [1955] 1989, p. 109)

Ou seja, o menino – “signo de que algo resiste à constante negação da existência” (BOSI, [1970] 2017, p. 504) –, assim como Severino, terá pela frente a jornada heroica de rumar em busca do elixir de uma vida melhor. Por isso, espectador silencioso dos acontecimentos que compõem a imagem mítica desse nascimento, Severino aprende a última lição a partir das palavras de José:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(MELO NETO, [1955] 1989, p. 112)

O último verso, portanto, funde o herói da *via crucis*, o “Severino/ da Maria do Zacarias,/ lá da serra da Costela,/ limites da Paraíba”, ao menino que é “Belo

porque com o novo/ todo o velho contagia,/ Belo porque corrompe/ com sangue novo a anemia” (MELO NETO, [1955] 1989, p. 111). A viagem, tal como Campbell e Moyers (2001) assinalaram, faz o herói retornar, por meio do menino que nasce, à esperança de lutar por uma vida melhor, agora com consciência da verdadeira face de uma “vida severina”. Consciente, assim, da lição da desigualdade e da injustiça social, como salienta Magrone:

Esta é uma obra de constante movimento espacial. Não há estaticidade. O protagonista sai do sertão, espaço tomado pela seca, onde, portanto, há sofrimento. Dirige-se ao agreste em que, segundo ele, não deveria haver tanta miséria, devido à possibilidade de cultivo (cana-de-açúcar). Seu percurso encerra-se com a chegada ao litoral. Nesse local, onde há água em abundância, não deveria, segundo Severino, existir miséria, pois em sua concepção, ela está vinculada à seca. Entretanto, suas esperanças se esvaem com a constatação de que também no litoral a miséria preside. Conclui-se, portanto, ser esta uma questão muito mais social que geográfica, devido à exploração do homem pelo homem. (2009, p. 151)

Concluimos a leitura de *Morte e vida severina* ressaltando, portanto, que a matéria do poema é épica porque traz, em seu plano histórico, a realidade social do sertão nordestino e, como plano mítico, a projeção simbólica de Severino na trajetória cristã do martírio da *via crucis*, que, em seu desfecho, se transportará para a imagem mítica do nascimento da criança divina, que traz esperança.

Voltemo-nos agora para *Auto do frade*², cujo protagonista, diferentemente de Severino, é um herói individualizado, no caso, o pernambucano Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, nascido em 1779 e morto em 1825, conhecido como Frei Caneca – segundo Boris Fausto (2006), o apelido se deve ao fato de que, quando garoto, o religioso, de origem humilde, vendia canecas nas ruas do Recife. O herói do *Auto* é, nesse contexto, um homem religioso, um frade carmelita ordenado em 1801 que atuou revolucionariamente na política em eventos históricos, como a Revolta Pernambucana, de 1817, e a Confederação do Equador, em 1824. Suas ideias republicanas e seu espírito de liderança logo fizeram dele um inimigo do governo português. Foi preso, após a derrota da Revolução Pernambucana, mas a experiência da prisão não mudou seus pensamentos revolucionários, daí a participação na Confederação do Equador. Com a derrota do movimento, após um período em fuga, foi capturado e condenado à morte. E foi justamente o episódio de sua morte que o projetou no plano maravilhoso, convertendo-o em um herói épico

² Parte desta abordagem compõe o verbete “Auto do frade” que integra o Mapeamento de Obras Épicas, do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas. Ver www.cimeep.com/mapeamento.

relacionado às imagens míticas redentoras dos mártires. Essa projeção no mito teve origem na recusa do carrasco de enforcar Frei Caneca e o respeito que recebeu tanto de outros prisioneiros quanto de quem deveria ser seu executor. Porém, após algumas ocorrências, Frei Caneca, no dia 13 de janeiro de 1825, “acabou sendo fuzilado diante da recusa do carrasco em realizar o enforcamento” (FAUSTO, 2006, p. 154).

Na historiografia literária, a presença de Frei Caneca é situada por Bosi ([1970] 2017) entre a dos produtores de gêneros que, na primeira metade do século XIX, floresceram da aberta inserção na vida pública, como letras anterromânticas, seguindo uma linha ideológica e extraliterária cuja atividade era realizada a partir de sermões, artigos, discursos, ensaios de jornal. Bosi ([1970] 2017, p. 89) também assinala que o nome de Frei Caneca, entre outros, assume clara função simbólica, tendo como denominador comum entre eles “[...] o novo mito que dos iluministas aos homens de 89 passara a ideia-força da burguesia ocidental: a liberdade”, no caso, liberdade das nações, que deveriam ser livres por força da razão e vontade divina.

Frei Caneca encarna “a luta obstinada por mudanças reais e travada sob a luz clara do sol da consciência. É o homem que está no mundo, que sente as pedras do caminho e mesmo assim, ou por causa disso, não deixa de sonhar com ‘um mundo claro, algum dia’” (PEIXOTO, 2001, p. 26), e, nesse cenário, escrevia apóstrofes cujas fontes dos valores eram a divindade, ainda segundo Bosi, demonstrando claramente as raízes religiosas. No entanto, estas se fundiram ao amor ao progresso, culminando na síntese do ardor revolucionário na figura do Frei, cuja postura contrária ao despotismo do Primeiro Reinado foi expressa “primeiro nos panfletos cheios de sarcasmo do *Tífis Pernambucano* e nas *Cartas de Pítia a Damão*, e depois pela adesão à República do Equador (1824), que lhe valeu a pena de morte”, sendo, por isso, “um caso extremo no período” (BOSI, [1970] 2017, p. 90).

Sendo assim, nota-se que *Auto do frade* gira em torno não de uma matéria trágica, mas de uma matéria épica legítima (SILVA, 1987). Por isso, seu herói já aparece inserido na dimensão mítica, visto ser tratado pela história como um mártir revolucionário, lembrando que a obra faz, conforme Nuernberger,

[...] a retomada da reflexão sobre o processo de independência, que teve em Pernambuco um foco republicano de revolta contra o reinado de D. João VI, em 1817, e contra o império de D. Pedro I, em 1824, se dá numa peça publicada no início da década de 1980, momento da chamada transição democrática, tensionada pelas medidas de controle da própria ditadura civil-militar brasileira. (2020, p. 198)

Auto do frade se organiza em sete partes, acerca das quais Costa Brito (1997, p. 170) escreve que há “a presença religiosa na estrutura interna do poema, isto

é, na geométrica composição de sete quadros, que fazem memória das ‘estações’, das ‘procissões dos passos’: João Cabral apresenta os sete quadros da ‘paixão de Caneca’”, os quais são intitulados: “Na cela”, “Na porta da igreja”, “Da cadeia à Igreja do Terço”, “No adro do Terço”, “Da Igreja do Terço ao Forte”, “Na Praça do Forte” e “No pátio do Carmo”. Como se vê, a obra está centrada no episódio da morte de Frei Caneca e, ao marcar os sete passos até que sua condenação seja cumprida, remonta, tal como vimos, ainda que de outra forma em *Morte e vida severina*, à *via crucis* ou *Via Sacra*.

Outro ponto a evidenciar é a potência do real situado nas ações que estruturam a obra. Quanto a isso, citamos o que escreve Peixoto:

É importante assinalar que todos os elementos contidos na ação têm respaldo histórico: a espera na cela pintada de negro alcatrão; as pessoas na rua acompanhando os acontecimentos. A fala do meirinho repetidas vezes anunciando a morte na forca; a ausência do juiz; a tensão pela espera do indulto; a cerimônia da execração; a recusa dos condenados em enforcar o frei; o fuzilamento; a reação do velho Caneca e o corpo deixado nos degraus da escada da Basílica do Carmo. (2001, p. 24)

Por outro lado, críticos da obra estabelecem relações entre o fato histórico relacionado a Frei Caneca e a visão política e cultural do próprio João Cabral de Melo Neto, considerando, principalmente, o contexto político característico dos anos 80 do século XX no Brasil, quando, ao contrário de muitos, o poeta via com desconfiança o movimento de aparente abertura rumo à democracia. Contudo, tal como aponta Antonio Saraiva, Melo Neto não quis “nacionalizar” Frei Caneca, mas, por meio dele, reafirmar a identidade pernambucana e nordestina. Em outra perspectiva, as palavras de Peixoto (2001, p. 25) elucidam, por sua vez, que “A apresentação de Frei Caneca não deixa de ser um tributo ao pernambucano João Cabral de Melo Neto, que se sentia muito incomodado pela nossa indiferença em relação ao papel ocupado pelo carmelita na construção de uma identidade brasileira”. Voltando a Saraiva, ele salienta:

João Cabral respeita os eventos históricos ou os documentos, tal como respeita as coordenadas espaciais recifenses; mas não resistiu à tentação ou à graça de duas ou três transgressões metalépticas, que implicam uma visão omnisciente do tempo. Numa delas, sai da boca de “gentes das calçadas” este comentário: “Não há música, é bem verdade,/ ainda não se inventou o frevo” (p. 474). Noutra, aparece o próprio Frei Caneca a falar em Malevitch ou em Brancusi (p. 495). E noutra, referido o “duro não” de Frei Caneca ao Império, segue-se esta previsão de “gente das calçadas”: “(Cem anos depois um outro nome/dirá “nego” a uma igual questão)” (p. 484). É de supor que esse home só podia ser

Luís Carlos prestes, que, em 1924, liderou o movimento tenentista e formou a célebre Coluna. (2004, p. 229)

A relação entre passado e presente que *Auto do frade* estabelece, ainda que em pequenas inserções de referentes do futuro no passado, também nos faz pensar no poema épico, que, tradicionalmente, atravessa os tempos projetando história e mito muitas vezes em tempos muito distantes do original que aparece contemplado na obra, justamente pelo potencial de revelar como a coletividade humana necessita dos registros emblemáticos demarcados pelos heróis épicos e pelas heroínas épicas, estejam suas imagens relacionadas à transgressão, à superação ou à redenção, entre outras configurações do mito. O que *Auto do frade* provoca é a reencarnação do ideal revolucionário representado pela figura de seu herói, que, desde o poema de abertura, primeira parte dos sete passos, já aparece projetado no plano maravilhoso:

O PROVINCIAL E O CARCEREIRO

- Dorme.
- Dorme como se não fosse com ele.
- Dorme como uma criança dorme.
- Dorme como em pouco, morto, vai dormir.
- Ignora todo esse circo lá embaixo.
- Não é circo. É a lei que monta o espetáculo.
- Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.
- Já terá tempo de dormir: a morte inteira.
- Não se dorme na morte. Não é sono.
- Não é sono. E não terá, como agora, quem o acorde.
- Que durma ainda. Não tem hora marcada.
- Mas é preciso acordá-lo. Já há gente para o espetáculo.
- Então, batamos mais forte na porta.
- Como dorme. Mais do que dormindo estará mouco.
- Ainda uma vez.
- Melhor disparar um canhão perto da porta.
- Batamos, outra vez ainda.
- Melhor arrombar a porta. Sacudi-lo.
- Dorme fundo como um morto.
- Mas está vivo. Vamos ressuscitá-lo.
- Deste sono ainda pode ser ressuscitado.
- Deste sono, sim. Do outro, nem que ponham a porta abaixo.
- Está dormindo como um santo.
- Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas tem os olhos bem abertos. Vi na igreja. (MELO NETO, 1984, p. 15-16)

Como se percebe, há um contraponto na caracterização de Frei Caneca, comparado a uma criança, a uma pessoa surda, a um morto e, finalmente, a um santo. Ainda que as imagens sejam, paulatinamente, desconstruídas, fica claro que o condenado não se comporta como se imaginaria que se comportasse um condenado prestes a morrer. Assim, Frei Caneca – “inconformista, em seu anseio do justo, rumando para cumprir a condenação trágica de sua vida e de seus projetos” (VILLAÇA, 2001, p. 13) – parece estar acima dos sentimentos comuns. Parece indiferente ao espetáculo do qual seria o protagonista.

Na segunda parte, em que o espaço é a porta da cadeia, um trecho da fala do Frei nos faz recordar de *Morte e vida severina* – “Acordar não é de dentro./ acordar é ter saída./ Acordar é reacordar-se/ ao que em nosso redor gira” (MELO NETO, 1984, p. 23) – quanto ao que foi comentado acerca da viagem como circunstância que propicia a revelação e a consciência social.

Em “Da cadeia à Igreja do Terço”, terceira parte do auto, a fala de “um oficial” remonta à inserção de Frei Caneca no plano histórico e aos motivos de sua condenação à morte:

Que ninguém se aproxime dele.
Ele é um réu condenado à morte.
Foi contra Sua Majestade,
contra a ordem tudo que é nobre.
Republicano, ele não quis
obedecer ordens da Corte.
Separatista, pretendeu
dar o Norte à gente do Norte.
Padre existe é pra rezar
pela alma, mas não contra a fome.
Mesmo vestido como está,
com essa batina de monge,
para receber seu castigo
é preciso que ele se assome.
Que todo o cortejo avance!
Temos que chegar ainda longe. (MELO NETO, 1984, p. 31-32)

As lutas de Frei Caneca, resumidas nessa fala, inserem a consciência da desigualdade que leva à fome, o que é mais um aspecto comum à *Morte e vida severina*, o que nos leva a observar a complementação histórica que uma obra parece estabelecer com a outra. Severino parecia condenado à morte por sua própria condição de abandono, dentro de uma realidade feita para explorar, silenciar e apagar a parcela subalterna e pobre da população. Frei Caneca, entre outros, fora condenado por lutar contra esse estado de coisas, o que demonstra,

segundo Costa Brito (1997, p. 168), a figura vibrante do Frei, que, até a publicação do poema cabralino, em 1984, “não tinha ainda recebido uma homenagem digna, no campo poético”. A curta “viagem” de Frei Caneca rumo à própria morte também se assemelha, em muitos aspectos, à de Severino. O desfecho de *Auto do frade*, contudo, pela configuração do martírio final, remete muito mais diretamente essa personagem para a fusão entre história e mito. Por isso, na última passagem, a “gente do largo” lança a pergunta: “Ser do Amor Divino era pouco/ para dignificar quem ele era?” (MELO NETO, 1984, p. 94). Assim, é possível compreender bem a seguinte colocação de Saraiva:

A qualidade desta obra distingue como nenhuma outra, de cariz histórico ou literário, a figura de Frei Caneca; mas ao mesmo tempo como que a arranca da história para a lançar num espaço mágico, onde, como nas metalepses, o passado encontra o futuro, o real o imaginário, a história a estória, e a verdade a lenda, ou o mito. (2004, p. 230)

Por fim, fazemos uso de uma reflexão de Saraiva para destacar aspectos como as viagens de Severino e Frei Caneca, o recurso das respectivas analogias à Via Sacra, o heroísmo quase mártir de Severino, que resgata a vida a partir da consciência do signo da morte impresso na desigualdade social, e o heroísmo mártir de Frei Caneca, cujas palavras, no *Auto do frade*, também reafirmam a necessidade de se ver, reconhecer e compreender a própria terra e as injunções políticas que a impedem de ser em sua plenitude. Se Severino é o herói épico literariamente construído, Frei Caneca é o herói épico que a própria história desenhcou.

Tal como em *Morte e Vida Severina* também a viagem do *Auto do Frade* exige paragens; numa delas, procede-se à exautoração de Frei Caneca, que assim regressa à condição de leigo; nessa altura também a procissão ou a via-sacra é dessacralizada, ideia reforçada pelas vozes insultuosas e pelo latim paródico. Publicamente convertido outra vez em Joaquim da Silva Rabelo, outra vez passa a ser visto apenas na sua natureza de “homem plantado e terrestre” (p. 487). Por isso, faltar-lhe-á o apoio da poderosa instituição religiosa e nenhum indulto virá do Sul para deter a “morte mecânica” (p. 507) de quem pretendeu “dar o Norte à gente do Norte” (p. 472). Mas nada poderá impedir que essa mesma falta ou falha determine no Nordeste a projecção mítica do herói ou do “santo” mártir que jamais quisera sê-lo. (SARAIVA, 2004, p. 229)

Autos, poemas, epopeias, *Morte e vida severina* e *Auto do frade*, obras interpenetradas de sentidos e possibilidades de leitura, são, no legado cabralino, dois signos reveladores de um mundo injusto, em que, infelizmente, a via sacra continua a ser a viagem realizada por quem vive abandonado pelos desgovernos ou

por quem tenta romper com a lógica perversa da desigualdade e da injustiça como instrumento da exploração do ser humano pelo ser humano. Ser humano? Humanos são os Severinos e os Freis Canecas.

RAMALHO, C.; SANTOS, E. J. The epic presence in the work of João Cabral de Melo Neto. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 241-257, jan./jun. 2021.

- **ABSTRACT:** *This work is an approach to the poetry and theater of João Cabral de Melo Neto from the epic point of view, in order to recognize in *Morte e vida severina* (1955) and in *Auto do frade* (1984) epic matters that support the affirmation of the hybrid character of two works, without, however, having any intention of fixing or categorizing them, but, on the contrary, intending to put into practice the thought-provoking exercise of contemplating them in the light of hybridism in the literature. For this, the presence of the two plans that integrate epic works (the historical and the mythical) will be highlighted, configuring the epic matter: the representation of heroism and the aesthetic specificities that draw this hybridity. In addition, the approach aims to be a tribute to the centenary of João Cabral de Melo Neto, who, in 2020, would have turned 100 years old.*
- **KEYWORDS:** *Morte e vida severina. Auto do frade. Epic theater. Hybridism.*

REFERÊNCIAS

- ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 1998.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, [1970] 2017.
- CAMPBELL, Joseph [Org.]. **Mitos, sonhos e religião** nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- COSTA BRITO, Ênio José da. Cultura popular, Literatura e Religião. **Espaços** – Revista de Teologia e Cultura, v. 5, n. 2, p. 165-172, 1997.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- MAGRONE, Rogéria. Morte e vida Severina: do hipotexto ao hipertexto. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 23, p. 147-154, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. **Auto do frade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1955] 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUZART, Zahidé. Morte e vida Severina – o poema do não. **Revista Brasileira de Literatura**, Florianópolis, n. 3, p. 33-40, 1981.

NUERNBERGER, Renan. João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de *Morte e vida severina* e *Auto do frade*. **Remate de males**, Campinas-SP, v. 40, n. 1, p. 183-204, jan./jun. 2020.

PEIXOTO, Niobe Abreu. **João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade** (poema para vozes). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

SARAIVA, Antonio. *O auto do frade* de João Cabral: o velho e anova história. In: **Literatura e história: Actas do Colóquio Internacional**. vol. II. Porto: 2004. p. 225-230.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

VILLAÇA, Alcides. Apresentação: Falas compartilhadas. In: PEIXOTO, Niobe Abreu. **João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade** (poema para vozes). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001. p. 13-17.



ENTRE MORSAS, PARASITAS E HUMANOS NÃO BINÁRIOS: PISTAS DO CHTHULUCENO EM “*LARGE ANIMALS*” E “*TOGETHER*”, DE JESS ARNDT

Marcelo Branquinho Massucatto RESENDE*

- **RESUMO:** A literatura de autoria trans, no contexto da literatura estadunidense, é tradicionalmente ligada ao gênero autobiográfico. No entanto, verifica-se atualmente uma insurreição de vozes trans autorais que estão se manifestando também no gênero narrativo, mais especificamente, no conto. Os contos “*Large Animals*”, e “*Together*”, de Jess Arndt, apresentam elementos similares no que diz respeito aos desconfortos e incômodos do que significa ser lido socialmente como um sujeito e um corpo trans a partir da alteridade animal, que se manifesta na incômoda presença de um parasita intestinal no casal protagonista de “*Together*” e nas visitas noturnas de uma morosa à cama da protagonista de “*Large Animals*”. Buscaremos aproximar os elementos de identidade trans e alteridade animal que surgem nas narrativas de Arndt com as propostas de Donna Haraway (2016a; 2016b) para a aliança interespécies e a união entre passado, presente e futuro, ao qual ela chama do Chthuluceno, como forma de superação do Antropo/Capitaloceno e dos espectros da modernidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literaturas trans. Chthuluceno. Identidades trans. Jess Arndt. Decolonialidade.

“Eles dizem capital humano. Nós dizemos aliança multiespécies. Eles dizem carne de cavalo nos nossos pratos. Nós dizemos montemos nos cavalos para fugir juntos do abatedouro global.”

Paul B. Preciado (2014)

Em meio às desconstruções e à emergência de vozes minorizadas, testemunhamos, no século XXI, a insurreição de dois grupos em particular: o grupo das identidades trans, que reivindica os direitos negados aos seus corpos marginalizados, por muito impedidos de circular em determinados espaços, e também a

* Bolsista FAPESP processo 2019/07304-1 – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – marcelobranquinho9@gmail.com.

causa antiespecista, que luta para dar voz aos animais, vítimas de todos os tipos de exploração, fetichização e condições análogas à escravidão humana. Em comum, ambos possuem a luta pela descolonização de corpos e a luta para desconstruir um pensamento ocidental baseado na soberania humana sobre toda e qualquer outra espécie.

O filósofo francês Patrick Llored (2015), a respeito da desconstrução derridiana, questiona: “O que resta da soberania, uma vez que ela foi esvaziada de suas ilusões de poder? O que resta do sujeito, uma vez expurgado de seu eu? O que resta do homem uma vez que ele foi aberto às experiências da alteridade radical com respeito ao animal?” (LLORED, 2015, p. 169). A partir das semelhanças entre duas causas decoloniais contemporâneas, pretendemos descobrir de que modo o discurso literário tem antecipado e externado o desconforto antiespecista, contra os mais variados tipos de exploração animal, bem como a opressão transfóbica contra pessoas transgênero, transexuais e travestis, cujos corpos encontram ficções disruptivas para driblar a colonização corporal que lhes é imposta.

Desde as fábulas de Esopo até a narrativa moderna do século XX de Kafka, a alteridade animal tem sido um tema presente na literatura. De acordo com Maria Esther Maciel (2016), é possível falar sobre a existência de uma zooliteratura e uma zoopoética, sendo estas equivalentes aos respectivos termos sem o prefixo “zoo”, para definir conceitos que abrangem a literatura que se sensibiliza quanto às questões referentes aos animais e que, portanto, faz uso de uma poética específica para tratar da temática.

De acordo com Maria Esther Maciel (2016), na Antiguidade, os animais eram usados em fábulas como forma de transmitir mensagens moralistas, com o fito de moldar um culto à superioridade do ser humano em relação a outras espécies, algo hoje identificado como “especismo”. Tal conceito reflete uma série de comportamentos humanos em relação aos animais por meio de um culto ao racionalismo iluminista associado a um discurso de progressismo. Maciel analisa uma série de romances publicados ao longo do século XX em que a zoopoética se faz presente, como é o caso de *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, entre outros. Ao contrário das fábulas da Antiguidade, a alteridade animal se faz presente nas obras literárias citadas acima por meio de uma transcendência da condição humana e da suposta superioridade racional em busca de outras expressões de linguagem que não aquela mediada pelo racionalismo do ser humano, desafiando o nosso poder de entendimento e as bases racionais do pensamento iluminista.

Ao verificar a mudança de foco das narrativas que abarcam a zoopoética, Maciel afirma que:

É nesse sentido que esses escritores abrem um campo fértil para os escritores do início do século 21, que agora têm a tarefa de repensar a questão dos animais sob

o peso de uma realidade marcada por grandes catástrofes ambientais, extinção de inúmeras espécies, experiências biotecnológicas, crescimento acelerado das granjas e fazendas industriais, e à luz das reflexões contemporâneas sobre a questão dos animais em diversos campos do conhecimento. (MACIEL, 2016, p. 94-95)

Desse modo, estabelece-se uma importante ligação entre a zooliteratura e o contexto ambiental do início do século XXI, expondo uma necessidade de reinvenção da zoopoética em função das demandas socioambientais, que agora passaram a assumir caráter emergencial, em consonância com a emergência das discussões sobre pós-extratativismo na América Latina e decrescimento na Europa. Em um mundo que parecia estar dominado pelo negacionismo climático e pela letargia ao tomar atitudes eficazes para frear as mudanças climáticas, a pandemia do novo coronavírus emerge como um ponto de inflexão para pensarmos as relações hierárquicas que estabelecemos com os animais não humanos ao longo de vários anos sucessivos.

Na primeira década do século XXI, é possível destacar alguns romances que trataram da questão animal enquanto uma questão política, já com contornos da relação que se articula com a crise climática e explosão de pandemias, como é o caso de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, publicado em 2003. A obra em questão trata da vida da escritora que dá nome ao romance enquanto viaja para dar palestras sobre vegetarianismo, sexualidade e linguagem em diferentes universidades.

Também merece destaque *A vegetariana* (2007), de Han Kang (2018), em que a protagonista é uma mulher sem voz (literalmente, uma vez que o livro é narrado a partir da perspectiva de três diferentes integrantes de sua família) que decide parar de comer carne, e por conta disso se torna alvo de ataques de seu pai, que, inconformado com a decisão da filha, a força a comer carne, culminando em um episódio asqueroso em que lhe obriga a mastigar um pedaço de bife durante um jantar em família. O romance de Han Kang denuncia a ligação intrínseca do consumo de carne em uma sociedade patriarcal, como a Coreia do Sul, com a manutenção dos valores patriarcais que regem a sociedade carnofalocêntrica², termo cunhado por Jacques Derrida (2002) que denota a associação entre o poder

² Termo que surge em dois textos de Jacques Derrida: *Force de loi: le fondement mystique de l'autorité* (1994) e *O animal que logo sou* (2002). O termo em questão é derivado de um ponto chave da crítica derridiana, o “logocentrismo”, que aponta para a suposta superioridade da palavra escrita em relação à fala oral enquanto um paradigma construído ao longo das histórias das sociedades ocidentais. Essa constatação se torna eixo central em diversas obras do filósofo, escritas ao longo dos anos 1960 e 1970, que têm como objetivo a crítica da linguagem enquanto ontologia, agindo principalmente sobre a predominância do pensamento binário que rege a sistematização de ideias e a produção de verdades científicas, algo recorrente na linguagem predominante que estrutura o pensamento acadêmico.

do falo com o consumo de carne, ato simbólico para a demonstração de uma suposta superioridade da espécie humana em relação a outras espécies.

É a partir do eixo da problematização da masculinidade baseada em um carnofalocentrismo que *Sobre os ossos dos mortos* (2009), da polaca Olga Tokarczuk (2019), traz a protagonista vegetariana Janina Dusheiko, moradora de uma zona rural da Polônia, que testemunha uma série de assassinatos em sequência a caçadores de animais. Em meio à onda de mortes, Dusheiko traça reflexões sobre o consumo excessivo de carne, os direitos dos animais, a poesia, Jung e a astrologia. A personagem principal possui conhecimentos e atributos periféricos à economia patriarcal que sustenta o Ocidente e, portanto, vive como uma misantropa.

Os exemplos de Tokarczuk e Han Kang são o de duas mulheres que não se encontram dentro do eixo principal do capitalismo ocidental, que, no entanto, vivem sob uma economia patriarcal em que seus direitos, assim como os direitos dos animais não humanos, são frequentemente feridos para satisfazer o desejo de homens que querem propagar uma tradição familiar de consumo de carne ou de homens que desejam demonstrar sua masculinidade a partir do assassinato de animais silvestres que não possuem voz ou direitos de defesa.

A ligação entre a identidade feminina e perspectivas ecológicas está presente tanto na literatura ocidental como no território da teoria, em que são desenvolvidas perspectivas ecofeministas a partir de obras como *A política sexual da carne* (2018), da estadunidense Carol J. Adams, que aponta para o fetiche do consumo de carne e a materialização de uma masculinidade predatória.

As duas primeiras décadas do século XXI testemunharam a emergência de vozes de identidades dissidentes no contexto da Modernidade e que agora ganham espaço para construir uma voz autoral. As vozes de autores trans, mais especificamente no contexto estadunidense, não são uma exclusividade da literatura do século XXI, como demonstram os estudos de Patrick Califia (2004), Genny Beemyn (2013) e Susan Stryker (2017), que preconizam uma historiografia de biografias e autobiografias de pessoas trans que perpassa o século XX. No entanto, vozes como a de Jess Arndt, escritore californiane não binária³, apresentam um ineditismo na historiografia trans ao trazer uma coletânea de contos intitulada *Large animals* (2017).

No conto “Together”, acompanhamos a narrativa de um casal que tenta descobrir a origem de uma DST que os dois pegaram. Inicialmente, a narrativa é do casal, que descreve os alimentos que cortaram da dieta, recobrando na memória os locais pelos quais viajaram e de onde a bactéria poderia ser proveniente.

³ Por se tratar de alguém que não se identifica com nenhum gênero binário, optamos por adotar a linguagem neutra para se referir a Arndt.

We had it together; this relative of giardia partying in our now shared intestinal tract, but we reminded ourselves – we could have picked this thing up anywhere. The lack of fault was comforting. Plus the parasite wasn't all. In our Greenpoint yard hard pink asparagus-like weeds were erupting everywhere, pubbing skyward with a level of tenacity I no longer recognized. (ARNDT, 2017, p. 67)⁴

A narrativa então oscila para a voz de apenas um dos integrantes do casal, que rememora uma época em que pesquisava agrotóxicos para aplicar no seu jardim de casa, alternando para o presente, em que, no apartamento minúsculo que divide com o parceiro⁵, compara a situação de ambos com a história do mito bíblico hebraico de João, que foi engolido por uma baleia e residiu por um tempo dentro de seu estômago.

Similar à situação de Jonas, dentro do estômago do casal encontra-se uma bactéria da qual ele tenta descobrir a origem. O incômodo da bactéria aumenta a partir do momento em que a narração é centrada nos diálogos da protagonista com a bactéria, ao longo das madrugadas que passa insone:

“Leon”, the voice said. I stood there dimly and searched for its origin. In plain view was a giant mason jar of kombucha plus dividing mother. A pair of gunk-smearing garden gloves. An ancient Vogue with Tilda Swinton of the swanny-white cover. “It’s me!” the voice said. The room smelled like snapped pile needles. In my chest, a river was bludgeoning heavy stones. “Ms. Swinton?” I stammered. Her alien parts and cinnamon hair, I’d always loved her; the queasy look she gave me! But the voice came from somewhere closer, near my belly. “You have a problem,” the voice said. I digested this halfway. “I do?” I thought hard. I pointed, finally, to the garden. But our parasite disagreed. “Do you know anything AT ALL,” it said, “about the history of Mexican art?”. (ARNDT, 2017, p. 70-71)⁶

⁴ “Nós pegamos isso juntos, esse parente de giardia fazendo uma festa no nosso trato intestinal, mas nós nos lembramos – nós podemos ter pegado isso em qualquer lugar. A falta de culpa era reconfortante. Sem contar que o parasita não era tudo. Os aspargos do nosso jardim estavam com algumas sementes rosas irrompendo por toda parte, saindo em direção ao céu com um nível de tenacidade que não reconheci mais.” (ARNDT, 2017, p. 67, tradução nossa).

⁵ Levando em consideração a especificidade da escrita da autora em relação à identidade de gênero de suas personagens, consideramos pertinente adotar, em alguns momentos, o gênero neutro para se referir a elas.

⁶ “‘Leon’, disse a voz. Eu fiquei ali procurando de onde vinha. À vista de todos, tinha um pote gigante de kombucha com a célula-mãe já em divisão. Um par de luvas de jardim sujas de gosma. Uma Vogue antiga com a capa branca da Tilda Swinton. ‘Sou eu!’ disse a voz. A sala cheirava a agulhas quebradas. Em meu peito, era como se um rio batesse contra pedras pesadas. ‘Sra. Swinton?’, gaguejei. Suas partes estranhas e cabelo cor de canela, eu sempre a amei, o olhar enjoado que ela me deu! Mas a voz veio de algum lugar mais perto, perto da minha barriga. ‘Você tem um problema’,

Mais tarde, o protagonista associa a pergunta derradeira da bactéria sobre seu conhecimento em arte mexicana a uma viagem frustrante ao México com a parceira, cujos parentes habitam o país latino. Na viagem em questão, o protagonista se sentia intimidado pela ancestralidade, pela língua e pela cultura, remetendo-nos, portanto, a uma inversão da suposta superioridade dos países norte-americanos em relação à América Latina.

Assim, o personagem passa a interagir constantemente com a bactéria que está no seu estômago, personificada pela imagem da atriz Tilda Swinton, famosa por sua beleza andrógina, inclusive sendo intérprete de Orlando, de Virginia Woolf, na adaptação do livro homônimo para o cinema. O parasita que ocupa o intestino dos dois protagonistas do conto pode ser lido como um incômodo para o casal, uma forma de expor suas fraquezas, como no momento em que pergunta à protagonista sobre seus conhecimentos em arte mexicana. Ao contrário do mito bíblico ao qual faz referência na narrativa, aqui a bactéria é responsável por trazer a sobrevivência e fagocitar o processo de compreensão das protagonistas. Como afirma Donna Haraway, “desde o início, as bactérias e seus parentes foram, e ainda são, os maiores de todos os terraformadores (e reformadores) planetários, também em uma miríade de tipos de inter/intra-ação (incluindo as pessoas e suas práticas, tecnológicas e outras).” (2016a, p. 139).

Em “*Large Animals*”, conto que dá título ao livro, observamos uma protagonista sem gênero determinado – uma característica recorrente nos contos da antologia de Arndt –, por vezes descrita como um homem, por vezes como uma mulher lésbica, que, ao acordar nas madrugadas, se depara com a presença de uma morsa em seu quarto.

In my sleep I was plagued by large animals - teams of grizzlies, timber wolves, gorillas even came in and out of the mist. Once the now extinct northern white rhino also stopped by. But none of them came as often or with such a ferocious sexual charge as what I, mangling Latin and English as usual, called the Walri. Lying there, I faced them as you would the inevitable. They were massive, tube-shaped, sometimes the feeling was only flesh and I couldn't see the top of the cylinder that masqueraded as a head or tusks or eyes. Nonetheless I knew I was in their presence intuitively. There was no mistaking their skin; their smell was unmistakable too, as was their awful weight. (ARNDT, 2017, p. 115)⁷

disse a voz. Eu digeri isso pela metade. ‘Eu tenho?’ Eu pensei muito. Apontei, finalmente, para o jardim. Mas nosso parasita discordou. ‘Você sabe ALGUMA coisa’, dizia, ‘sobre história da arte mexicana?’” (ARNDT, 2017, p. 70-71, tradução nossa).

⁷ “No meu sono, fui atormentado por animais de grande porte - grupos de ursos pardos, lobos-marinhos, até gorilas apareceram e sumiram no meio dessa bagunça. Uma vez o agora extinto rinoceronte-branco do norte também passou por aqui. Mas nenhum deles vinha com tanta frequência ou com uma carga sexual tão feroz quanto o que eu, mutilando o latim e o inglês como sempre,

Seu namorado não acorda nos momentos em que a protagonista tem as visões. A presença da morsa inspira bastante medo para a protagonista, que passa a alimentar um receio iminente de que a morsa pode matá-la sufocada durante a noite, uma vez que às vezes desperta com o animal dormindo em seu pescoço.

Após a cena de abertura, que apresenta a relação da protagonista com a morsa, ela narra o momento em que se muda para uma casa situada no deserto da Califórnia, um local remoto sem internet, em que o lugar mais próximo era uma fraternidade maçônica que funciona como uma espécie de biblioteca local, com internet e alguns livros. É nesse ambiente cheio de águias e moscas que a protagonista começa a receber visitas noturnas da morsa apresentada anteriormente. Consequentemente, a primeira visita da morsa faz com que ela busque informações na internet sobre o animal não humano:

“the walrus sucks the meat out by sealing its powerful lips to the organism and withdrawing its piston-like tongue”, only one thing of note: Walri, unlike most marine mammals - seals or sea lions or even manatees - were not entirely fluent in water. They had to sleep on land. There was that YouTube video of a walrus giving himself a blow job. He didn't need land for that. Each time he grabbed the tip of his head he sunk down with pleasure, never up.” (ARNDT, 2017, p. 119)⁸

A morsa é, portanto, um animal não humano que, ao contrário de outros com comportamentos e estilos de vida parecidos, rompe com o binarismo de viver apenas na terra ou na água, não sendo, portanto, somente um animal terrestre ou aquático. É um animal apto para desempenhar parte de suas atividades no ambiente terrestre e outras na água, como, por exemplo, a prática aquática de autofelação.

Situada em um não binarismo semelhante ao da morsa, a protagonista do conto é colocada em uma situação constrangedora durante uma conversa com Tamara, a garçonete com quem desenvolve uma amizade após frequentar algumas vezes a lanchonete onde trabalha:

chamava de morsas. Deitado lá, eu os encarei como você faria com o inevitável. Eles eram enormes, em forma de tubo, às vezes a sensação era apenas carne e eu não conseguia ver o topo do cilindro que se mascarava como uma cabeça ou presas ou olhos. No entanto, eu sabia intuitivamente que estava na presença deles. Não havia como confundir sua pele; seu cheiro também era inconfundível, assim como seu peso terrível.” (ARNDT, 2017, p. 115, tradução nossa).

⁸ “a morsa suga a carne selando seus lábios poderosos ao organismo e retirando sua língua em forma de pistão”, apenas uma coisa digna de nota: morsas, ao contrário da maioria dos mamíferos marinhos – focas ou leões marinhos ou mesmo peixes-boi – não eram totalmente fluentes em água. Eles tiveram que dormir na terra. Teve aquele vídeo no *YouTube* de uma morsa fazendo um boquete em si mesma. Ele não precisava de terra para isso. Cada vez que ele agarrava a ponta da cabeça, ele afundava com prazer, nunca para cima.” (ARNDT, 2017, p. 119, tradução nossa).

“So what’s it like being a lesbian?” Tamara said, her legs extending practically inside the stove. “Umm,” I said, hacking out the beer through my throat tubes. “I mean yeah,” I said, “I’ve watched all the big films - *Go Fish*, *All Over Me*, what was it? That heroin one.” She looked at me blankly. My neck burned. “But otherwise, I’m not sure I’d really know?” “Oh,” said Tamara, “huh.” She lit up from a Newport pack. “I just thought, I mean, for a guy, isn’t you Adam’s apple a little small.” (ARNDT, 2017, p. 124)⁹

Tal como a morsa que lhe faz visitas à noite, a única pista que temos sobre a identidade de gênero da protagonista foge a qualquer tipo de binarismo heteronormativo. Ao contrário de *“Together”*, *“Large Animals”* apresenta uma estrutura um pouco mais linear, porém não menos confusa que a do conto do casal com uma bactéria em suas barrigas. As lembranças das conversas com Tamara, as idas à fraternidade maçônica em busca de internet e informações sobre morsas e os detalhes sobre a casa no deserto se misturam com o que parece ser o foco da narrativa – as visitas noturnas das morsas. No entanto, não há nenhum tipo de teleologia na forma como o conto é concluído.

Os dois contos apresentam uma estrutura similar, que se repete nos contos restantes da antologia, consistindo no diálogo de seus protagonistas com não humanos, cuja presença e/ou aparição causam um incômodo e uma desautomatização de suas rotinas. Os dois contos também desenvolvem uma série de histórias paralelas que são relembradas pelos protagonistas a partir de uma tentativa de compreensão do incômodo trazido à tona pela morsa e pelo parasita, mas nenhuma dessas histórias é de fato desenvolvida, o que demonstra uma característica da estética de Arndt, que constantemente subverte o tom teleológico e racional presente em narrativas por meio da sobreposição de diferentes acontecimentos em diferentes espaços e períodos. As narrativas de Arndt podem deixar o leitor confuso em relação à qual é o foco real de suas histórias, o que, por outro lado, traz poder para o leitor ao interpretar segundo o que julgar mais pertinente.

Apesar de trazer muitas histórias paralelas, que não necessariamente chegam a um desfecho ou trazem alguma razão de serem relatadas, *“Together”* e *“Large Animals”* são permeados pelos respectivos espectros do parasita e da morsa, que acabam por assumir uma posição de protagonismo nos contos, uma vez que as tentativas de racionalização por meio de acontecimentos do passado dos

⁹ “‘Então, como é ser lésbica?’ Tamara disse, suas pernas esticadas praticamente dentro do fogão. ‘Umm’, eu disse, cortando a cerveja pelos tubos da minha garganta. ‘Quero dizer, sim’, eu disse, ‘eu assisti todos os grandes filmes – *O Par Perfeito*, *All Over Me*, e como chama aquele outro? Aquele filme com heroína’. Ela me olhou sem expressão. Meu pescoço queimando de vergonha. ‘Mas, caso contrário, não tenho certeza se realmente saberia?’ ‘Oh’, disse Tamara, “hum.” Ela acendeu um pacote de cigarros Newport. “Eu só achei que, tipo, para um cara, o seu pomo de adão não é um pouco pequeno?” (ARNDT, 2017, p. 124, tradução nossa).

protagonistas não necessariamente terminam por chegar a uma conclusão ou lugar preciso.

Em outros romances do século XXI, a questão da alteridade animal é tão manifesta quanto nos contos de Arndt. A identidade do vegetariano pode ser encontrada, por exemplo, a partir da falta de voz de Yeong-hye, a protagonista do romance *A vegetariana* (2007), de Han Kang (2018), cuja história é narrada por parentes que se equivocam ao julgá-la a partir de um ponto de vista carnista e heteronormativo; também é possível observar a partir do narrador onipresente de *A nossa alegria chegou* (2019), da portuguesa Alexandra Lucas Coelho, ao descrever as condições horríveis do gado do Rei e de seus servos, que têm como missão matar os bois e vacas para sobreviver e alimentar a população de Alendabar; e até mesmo pela perspectiva cansada de Edgar Wilson, o protagonista de muitos dos romances da brasileira Ana Paula Maia, especialmente no que diz respeito ao tratamento dado ao personagem quando na profissão de açougueiro no matadouro em *De gados e homens* (2013). Esses personagens e narradores de diferentes culturas e países convergem para modos de criar uma estética particular que tenta de alguma forma contemplar aquilo que animais sem voz não conseguem expressar a respeito da precariedade de suas condições de vida, falta de liberdade e sujeição à violência.

Embora não apresente uma estética preocupada com a questão do vegetarianismo e do consumo irresponsável de animais, os contos de Arndt trazem à tona um imenso incômodo causado a partir da presença de animais não humanos em situações cotidianas, que levantam questões e refletem questionamentos dos próprios protagonistas – em sua maioria sujeitos não binários, com identidades de gênero fluidas – sobre o que é ter um corpo, o que é ser um sujeito historicamente construído para ser lido enquanto superior a todos os outros tipos de vida na Terra.

Em outras palavras, podemos resumir que, nos contos de Jess Arndt, apesar de não haver a presença da identidade vegetariana perante a violência animal, a alteridade animal surge como forma de evidenciar o desconforto de ter um corpo, mais especificamente um que é colonizado pelo sistema de pensamento racional e construído por diversos discursos cristalizados por uma economia patriarcal e cis-heteronormativa. A estética de Arndt é similar ao movimento que o pesquisador argentino Gabriel Giorgi faz ao pensar em uma alteridade animal que converge para um corpo *queer*, afirmando que:

[...] o animal [...] parece exceder e eludir toda figuração estável – transformando-se numa instância que, a partir da corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma, representação, e reclama modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar isso singular que passa entre os corpos e que resiste a toda classificação e a todo lugar predefinido. Trata-se, então, de pensar os modos como o animal transforma as lógicas de sua inscrição na cultura e nas linguagens estéticas, interrogando, ao mesmo tempo, uma reordenação mais

ampla de corpos e de linguagens da qual essa nova proximidade do animal dá testemunho. Em outras palavras, trata-se de ver como a redefinição do animal ilumina “retóricas” do corporal e do vivente mais amplas, que, por sua vez, refratam uma imaginação biopolítica dos corpos. (GIORGI, 2016, p. 31)

Ao traçar um ensaio sobre a animalidade na literatura contemporânea, expressa em textos que vão de Clarice Lispector a Jorge Luis Borges e João Gilberto Noll, Giorgi traz algumas pistas dos possíveis reflexos de uma corporalidade *queer* deslocada dos espectros da modernidade, que surge fagocitada nas personagens quando confrontadas pela presença de animais não humanos.

É importante salientar o fato de que a maioria dos protagonistas dos contos de Arndt possuem uma identidade de gênero não binária, ou seja, o narrador não define se suas personagens pertencem a um espectro de masculinidade ou feminilidade, ou mesmo a uma identidade trans. Em outro conto da antologia, intitulado “Jeff”, a personagem-título possui uma identidade de gênero indefinida, causando confusão em uma garçonete, que confunde as duas últimas consoantes do nome da protagonista (Jess), atribuindo-lhe, de forma não intencional, uma identidade masculina (Jeff). A partir dessa situação, várias situações passadas – ou futuras, a depender da leitura feita – se sobrepõem na cabeça da protagonista (como um encontro fracassado com um amor platônico da adolescência), que experimenta a violência e o poder que um simples nome próprio, a partir da associação com feminilidades ou masculinidades, pode causar a um ser humano, atribuindo-lhe a obrigação de performar socialmente um determinado gênero sexual.

Somado a isso, é importante levar em conta o fato de que futuro, passado e presente se confundem de modo a jamais alcançar uma unidade temporal ou espacial na narrativa, o que reflete a confusão mental e a fluidez de gêneros presentes nos protagonistas. Salientamos que a unidade, qualquer que seja o tipo, não parece em momento algum ser almejada pelos narradores. Pelo contrário, a multiplicidade, a confusão, a caleidoscopia de acontecimentos e identidades sexuais parecem ser os objetivos.

Partindo de uma perspectiva foucaultiana de realidade, é possível afirmar que identidades, bem como realidades, são moldadas pelo discurso, e uma forma de não sucumbir a realidades esquizofrênicas, tóxicas ou contraditórias reforçadas por uma certa perspectiva discursiva reside não só em compreender estratégias e modos pelos quais esses discursos são criados, mas também resistir a eles por meio da criação de visões alternativas como modos de resistência.

A proposta teórica que Donna J. Haraway (2016b) apresenta em livros como *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* vai ao encontro da proposta rizomática apresentada por Deleuze e Guattari (2012) ao unir o pensamento por alianças, lógica por trás do pensamento rizomático apresentado como alternativa à tradição ocidental baseada em oposições. Essa noção surge unida a uma perspectiva

ecológica para enfrentar as consequências planetárias da modernidade, ou do Antropoceno e Capitaloceno, como Haraway opta por nomear¹⁰. O Chthuluceno¹¹ seria, portanto, uma era geológica construída pelo protagonismo das alianças entre humanos e não humanos, algo que a filósofa já havia esmiuçado em outros ensaios, como *Manifesto das espécies companheiras* (2021), publicado em 2010, em que avalia a aliança histórica construída pelo ser humano com os caninos, de modo que as duas espécies se beneficiassem mutuamente enquanto evoluíam biologicamente.

Ao propor uma aliança de identidades não homogêneas, Haraway aponta para a aliança interespecies como forma de superação do Capitaloceno. A estética de Jess Arndt converge com as propostas de Haraway, uma vez que os animais surgem como um elemento-chave para colocar em xeque a posição de suposta hierarquia e superioridade da espécie humana em relação a outras espécies não humanas. Ao colocar personagens não binários para serem confrontados pela presença incômoda e inusitada de parasitas intestinais e morsas noturnas em situações cotidianas, fazendo aos protagonistas perguntas capciosas, Arndt desestabiliza a racionalidade criada em torno da economia ocidental baseada em uma ideologia que pressupõe o ser humano como o ideal e o normal de uma teleologia evolutiva.

Além disso, outra convergência entre a narrativa de Arndt com as propostas de um Chthuluceno consiste na mescla entre diferentes temporalidades, uma vez que nos contos a sobreposição entre histórias passadas (ou talvez até mesmo futuras) não possuem uma ligação evidente com acontecimentos presentes que dão o pontapé inicial da narrativa. Ao mencionar o Chthuluceno, Haraway afirma que:

O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios. Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios. Então, penso que mais do que um grande nome, na verdade, é preciso pensar num novo e potente nome. Assim, Antropoceno, Plantationoceno

¹⁰ As diferenças epistemológicas entre os dois termos consistem em separar a responsabilidade do ser humano do sistema capitalista no que diz respeito às mudanças climáticas, uma vez que o termo “Antropoceno” englobaria inclusive tribos indígenas que não guardam nenhuma responsabilidade ou contribuição para o momento atual que vivemos, sendo mais razoável atribuir essa culpa à lógica de produção que rege o sistema capitalista.

¹¹ Cthulhu é uma entidade cósmica, ou uma entidade mística, criada por H.P. Lovecraft, que aparece pela primeira vez no conto “*The call of Cthulhu*”, publicado pela primeira vez na revista estadunidense *Weird Tales*. A criatura tem grande impacto na cultura pop dos Estados Unidos até os dias atuais e compõe o projeto estético que seu autor chamava de “Horror cósmico”. O conto foi traduzido para a edição brasileira como “O chamado de Cthulhu” e pode ser encontrado em antologias e coletâneas de contos do autor trazidas para o Brasil.

e Capitaloceno (termo de Andreas Malm e Jason Moore antes de ser meu). E também insisto em que precisamos de um nome para as dinâmicas de forças e poderes sim -chtonicas em curso, das quais as pessoas são uma parte, dentro das quais esse processo está em jogo. Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho colaborativo com outros terranos, será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricos, que incluam as pessoas. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e o que está por vir. (HARAWAY, 2016a, p. 140)

Assim, as preocupações de Haraway são manifestadas com o desejo de criação de novos laços de parentalidades entre humanos e não humanos, além do aprendizado a partir das formas de reprodução de bactérias e parasitas. Para a filósofa, o pensamento por alianças (ao contrário de oposições) é a chave para a aceitação das diferenças e do abandono dos discursos hegemônicos excludentes que nos fizeram chegar ao momento de destruição aparentemente irreversível de territórios naturais e da extinção de espécies. Nos contos de Arndt, o alcance da unidade e da teleologia não parece ser jamais almejado, uma vez que, ao terminarmos a leitura de seus contos, não sabemos ao certo se o que acabamos de ler faz algum sentido, se as histórias sobrepostas vividas pelos personagens em diferentes temporalidades possuem alguma conexão entre si e qual é exatamente o propósito da presença de uma morsa na cama de uma das protagonistas durante a madrugada.

A estética de Arndt, unida às contribuições de Haraway em direção à decolonialidade, trazem-nos o pensamento de que, para romper com os ideais da modernidade, caracterizados majoritariamente por um pensamento cartesiano que vai em direção ao hegemônico, talvez seja necessário primeiro confundir os alicerces teleológicos, racistas e hierárquicos que compõem o Antropoceno, passar por uma grande confusão e ausência de possíveis racionalizações, alcançar a escuridão, para que então novos sentidos e alianças possam ser de fato alcançados. Completo essa reflexão com a observação de Juliana Fausto (2020), ao comentar sobre a cosmoliteratura animal:

Não são mais o homem e o animal fixados, mas ambos desterritorializados em um contínuo, em uma zona na qual algo de um passa ao outro, ao fim de que a reterritorialização aconteça, em uma espécie de antrozoogênese, nas palavras de Vinciane Despret, ou uma “prática de terioantropomorfismo”, como disse Haraway. A escrita, então, e o pensamento ele mesmo tornam-se assim híbridos, escapando para fora de essências e em direção aos encontros que constituem a experiência de vida na Terra. No caso da possibilidade da literatura animal, como aquela dos cervos ou dos pinguins, ela promove uma desterritorialização da própria ideia de literatura, que se abre para aquilo que podem os corpos, para o modo como afetam e são afetados no mundo. Trata-se de olhar com

outros olhos – com os olhos dos outros, olhos situados, desligados do “truque de Deus”; não são só os animais que saem desse movimento como produtores de literatura, mas é a própria ideia de literatura humana, do que é escrever, que se transforma. (FAUSTO, 2020, p. 212-213)

A observação de Fausto sublinha a importância da inclusão da vida política dos animais outros que não humanos na vida de animais humanos, indo ao encontro de uma interseccionalidade entre as identidades trans e a literatura-morsa e a literatura-bactéria que é apresentada nos contos de Arndt. A cosmopolítica dos animais, como defende Fausto, influencia, (des)organiza e desestabiliza o modo racional como o Ocidente tradicionalmente concebe a sua organização.

Completando o pensamento de interseccionalidade entre vidas humanas e de animais outros que não humanos, um dos possíveis eixos de manifestação de alianças interespecies para a construção do Chthuluceno se dá pela construção da identidade vegetariana, como brevemente explorada nos textos de Han Kang e Tokarczuk, bem como na literatura de Ana Paula Maia. Unidos à estética *queer* de Arndt, que alia o estranhamento de ter um corpo com a alteridade animal, vemos que obras como essas pedem por uma teoria que seja capaz de analisar, compreender e falar criticamente sobre a identidade chthulucênica em emergência.

A aliança entre sujeitos não binários, morsas e parasitas podem ser lidos como uma pista do Chthuluceno, como a união das vozes que por anos estiveram enterradas, submersas e afogadas pelo patriarcado. Muito provavelmente não será possível construir o Chthuluceno de forma isolada ou com uma minoria homogênea entre si, mas a partir de alianças com diferentes minorizados, humanos e não humanos, reconhecendo os últimos como sujeitos políticos dotados de voz e direitos, igualmente aliados políticos das subjetividades sufocadas pela modernidade. Que a literatura possa nos transformar em morsas.

RESENDE, M. B. M. Among Walruses, parasites and non-binary humans: trails for the Chthulucene in Jess Arndt’s “Large Animals” and “Together”. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 259-273, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *Trans literature, in the context of American literature, is traditionally linked to the autobiographical genre. However, there is currently an uprising of trans-author voices that are also manifesting themselves in the narrative genre, more specifically, in the short story. The short stories “Large Animals”, and “Together”, by Jess Arndt, present similar elements about the discomfort of what it means to be socially read as a trans subject and a trans body departing from animal otherness, which manifests itself in the inconvenient presence of an intestinal parasite in the protagonist couple of “Together” and in a walrus paying night visits to the bed of the protagonist of “Large*

Animals". We will seek to bring together the elements of trans identity and animal otherness that appear in Arndt's narratives with Donna Haraway's proposals (2016a; 2016b) for the interspecies alliance and the union between past, present and future, which she calls the Chthulocene, as a form to overcome Anthro-/Capitalocene and the specters of modernity.

■ **KEYWORDS:** *Trans literature. Chthulucene. Trans identities. Jess Arndt. Decoloniality.*

REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne:** uma teoria feminista-vegetariana. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

ARNDT, Jess. **Large animals.** New York: Catapult, 2017.

BEEMYN, Genny. A Presence in the Past: a transgender historiography. **Journal of Women's History**, vol. 25, n. 4, p. 113-121, 2013. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/jowh/summary/v025/25.4.beemyn.html>. Acesso em: 24 nov. 2020.

CALIFIA, Patrick. **Sex changes:** transgender politics. Jersey: Cleis Press, 2004.

COELHO, Alexandra Lucas. **A nossa alegria chegou.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Force de loi:** le fondement mystique de l'autorité. Paris: Galilée, 1994.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** Trad. Fabio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais.** São Paulo: N-1 edições, 2020.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns:** animalidade, literatura, biopolítica. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

HARAWAY, Donna J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**, ano 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016a. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

HARAWAY, Donna J. **O manifesto das espécies companheiras:** cachorros, pessoas, e alteridade significativa. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016b.

KANG, Han. **A vegetariana**. Trad. Jae Hyung Woo. São Paulo: Todavia, 2018.

LLORED, Patrick. A ética animal de Jacques Derrida: o antiespecismo radical da desconstrução. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabricia Wallace (org.). **Cada vez o impossível**: Derrida. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015. p. 99-121.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAIA, Ana Paula. **De gados e homens**. Rio de Janeiro, Record, 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Nós dizemos revolução**. Trad. Bárbara Szaniecki. 2014. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2014/08/16/beatriz-preciado-ns-dizemos-revoluo/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

STRYKER, Susan. **Transgender history**: the roots of today’s revolution. New York: Seal Press, 2017.

TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. Trad. Olga Baginksa-Shinzato. São Paulo: Todavia, 2019.



UTOPIAS EM TEMPOS DE COVID: AS CRÔNICAS DE DINA SALÚSTIO

Larissa da Silva Lisboa SOUZA *

- **RESUMO:** No presente de incertezas pela disseminação da covid-19, a mídia tem papel fundamental na divulgação de boletins sobre a doença. Nesse universo, é possível que o cronista ofereça ao leitor um redimensionamento do real através de utopias? Com o objetivo de discutir essa questão, o presente artigo discutirá alguns textos publicados pela escritora cabo-verdiana Dina Salústio, na imprensa virtual, pela observação da perspectiva discursiva que ambienta a esfera literária do país, na busca pela constituição identitária de Cabo Verde. Portanto, ainda que o contexto não aponte para saídas ou direcionamentos mais objetivos, frente à doença e aos problemas desnudados, o posicionamento discursivo da artista demonstra que há possibilidades para a construção de utopias.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crônica. Covid-19. Utopia. Mídia.

Introdução

Notícias, reportagens, entrevistas, ensaios... Textos, muitos textos. Há pouco mais de um ano a pandemia do novo coronavírus tem feito parte do cotidiano de todos. Como em qualquer emergência sanitária, as informações são propagadas para que as nações apresentem os seus planos de contenção da doença e para que cada indivíduo compreenda a urgência do cuidado e atenção consigo e com o outro. Assim, abre-se espaço às publicações em tempo real de boletins, descobertas e reflexões, na esperança de que em breve tudo se resolva e todos possam voltar à “normalidade” da vida.

A veiculação dessas informações, contudo, também desencadeia algumas consequências inversas às perspectivas do cuidado, visto a significativa quantidade de materiais publicados no universo jornalístico. No presente incerto de uma doença transmissível, a qual muitos pensavam se tratar de algo passageiro, o crescente

* Doutora em Letras. Professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Departamento de Letras Vernáculas (literaturas africanas de língua portuguesa) – Faculdade de Letras – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – lari.lisboa@gmail.com.

número de mortos e infectados – “números frios”, como trouxe o cordelista brasileiro Bráulio Bessa² – tem se tornado parte do dia a dia coletivo.

O real banalizado não é novo. Produto do desenvolvimento midiático gerado pela corrida tecnológica, durante o século XX, muitas tragédias já se resumiam a um pequeno televisor observado durante o jantar ou a um jornal lido durante o café da manhã. Hoje, o sujeito assiste ao número de mortos no golpe em Mianmar da mesma forma em que observava os mísseis em tempo real da Guerra do Golfo, na década de 90. A fatídica “novidade” da covid-19, porém, é o tempo de veiculação da informação. Enquanto outras tragédias são colocadas junto a inúmeras notícias tratadas, a pandemia tomou conta de grande parte da distribuição dessas narrativas. A obsolescência da doença, nesse sentido, “contamina” o cotidiano e não apaga a preocupação de cada indivíduo, se não pela própria vida, pela vida de alguém que ama. A covid-19, portanto, produz um indivíduo que consome a notícia ativamente, constituindo-se pela diária calamidade.

Nesse universo midiático, um gênero textual ultrapassa a esfera da narrativa que informa, na possibilidade de um “respiro” discursivo no contexto pandêmico, visto nutrir-se de certa liberdade. Em sua livre demanda, a crônica oferece ao escritor a observação de seu tempo junto à criatividade artística, no redimensionamento do real.

A imagem da flor no asfalto, nos versos do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade, “É feia/ mas é uma flor/ furou o asfalto/ o tédio/ o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2012, p. 13-14), bem poderia ser traduzida como uma crônica. A comum notícia veiculada seria uma narrativa cotidiana qualquer, a informação do rotineiro, a rua, o concreto; enquanto a crônica, algo que aparentemente não faz parte daquele universo jornalístico, mas que sempre esteve lá, escondida embaixo (ou acima) do real, uma flor.

No século XX, a crônica se afastou de sua característica predominantemente histórica para experimentar outras ferramentas estéticas e discursivas na observação do cotidiano. Quanto aos países de língua portuguesa, os textos brasileiros são fundamentais exemplos das inovações em que o gênero possibilitou – o convite ao riso, o sentimental olhar às relações humanas ou mesmo o desnudamento da melancolia da vida, seja nos ácidos textos de Lima Barreto, no humor de Luís Fernando Veríssimo e Rubem Braga ou no lirismo de Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. Como não se emocionar, por exemplo, com a indignação de Lispector pelos treze tiros que mataram o criminoso – mas humano – “Mineirinho”?

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto

² Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/leia-na-integra-o-poema-inumeraveis-do-cordelista-cearense-braulio-bessa-1.2248744>. Acesso em: 02 mar. 2021.

desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1999, p. 52)

Com o contexto de pandemia, todavia, o cronista se vê ilhado na discussão: como produzir algo para além da observação da doença em seu cotidiano? Ou, ainda, se a doença se torna protagonista nos discursos midiáticos, como ressignificá-la na escrita criativa?

Utopias no discurso cabo-verdiano

Ilhado pela doença, bem como pelo arquipélago, encontra-se o cronista cabo-verdiano. País africano com uma população de aproximadamente 550 mil habitantes, Cabo Verde iniciou o mês de abril de 2021 com uma média de 130 novos casos diários da covid-19. O número, inclusive, tem aumentado – reclamando maior atenção das autoridades e, conseqüentemente, no cuidado redobrado da população pelas políticas de isolamento.

A palavra isolamento é parte constituinte da identidade cabo-verdiana. Resultado de sua história, enquanto arquipélago inicialmente ocupado como entreposto militar português, no século XV, com uma dificultosa atividade agrícola nos séculos seguintes (longos períodos de seca, além do solo vulcânico) e geograficamente distante do território continental africano, o sujeito cabo-verdiano experiencia forçosas migrações. Nesse universo, faz-se a cultura do país, a exemplo das inúmeras cantigas de tradição oral ou das prestigiadas mornas – essas ilustradas nos versos em crioulo cabo-verdiano “*Vapor di imigrason*”, na voz da cantora Mayra Andrade, “*Oh mar, resebi es morna bu intrega-s/ Fla-s ma um dia nós fidjus Ka’l xinti mas sodadi/ Nós mais Ka’l txora ses fidjus ki bai pa terá lonji/ Na vapor di imigrason*”³.

A partida, a separação, a saudade, a espera, os desmembramentos familiares e afetivos são traduzidos na dualidade de um sujeito que precisa emigrar ao mesmo tempo em que deseja a terra. Para Fernando Arenas (2019), a música popular, como a morna, é fundamental à interpretação da “realidade pós-colonial” em Cabo Verde, na compreensão das experiências desses sujeitos diaspóricos (ARENAS, 2019, p. 139).

³ Tradução: Oh mar, recebe esta morna e entrega-lhes / Diz a eles que um dia já não mais sentirão saudades / Nossas mães já não chorarão por seus filhos que partiram para uma terra longe / No vapor de imigração. Link disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZSQRfqu_mLg Acesso em: 13/02/2021.

Na literatura, o isolamento também é recorrente. Desde os iniciáticos versos de Eugénio Tavares, no poema “Canção ao mar”, “Dá-me notícias do meu amor / amor / que um dia os ventos do céu / oh dor / Nos seus braços furiosos / levaram / e ao meu sorriso, invejosos / roubaram / não mais voltou ao lar [...]”, aos contemporâneos textos em prosa, como em “A viagem”, de Vera Duarte (2001), “Aguarda contudo com ânsia o dia da partida. A viagem. O vapor. Sabe que um dia, escondido em algum navio cargueiro, ela irá demandar novos horizontes, zarpará à procura da terra prometida [...]” (DUARTE, 2001, p. 82), a inquietude dos sujeitos isolados, muitas vezes caracterizada na melancólica espera, “contamina” as palavras.

Se Stuart Hall (2006), na discussão sobre a constituição da identidade cultural como parte da identidade nacional, questionava como as identidades eram afetadas pelo processo de globalização (HALL, 2006, p. 47), a pergunta que se faz agora, através da particular experiência cabo-verdiana, é: se o isolamento identitário é parte constituinte do sujeito cabo-verdiano, como se dá a experiência do isolamento social pela covid?

A escritora Dina Salústio tenta responder a essa pergunta em suas crônicas publicadas no Jornal *Expresso das Ilhas*. Felizmente, os mecanismos internos do gênero, unidos à contundente reflexão da artista, têm possibilitado ao escritor – e talvez ao próprio leitor – algumas saídas.

Bernardina Oliveira Salústio, nascida na Ilha de Santo Antão (1941), iniciou sua trajetória literária com o livro de contos *Mornas eram as noites* (1994). Na sequência, publicou os romances *A louca de Serrano* (1998) e *Filhas do Vento* (2009), retornando ao gênero conto com *Filhos de Deus* (2018). Além dessas obras, a escritora reúne dois livros infanto-juvenis, *A estrelinha Tlim-Tlim* (1998) e *O que os olhos não veem* (2002), este último em coautoria com Marilene Pereira.

Suas diversas profissões (professora, assistente social e jornalista) talvez tenham resultado no que Simone Caputo Gomes (2011/2012) elucida quanto aos seus textos artísticos – o questionamento; no diálogo com a cultura, a memória e a história de Cabo Verde (GOMES, 2011/2012, p. 273). Observa-se, assim, uma artista cujo texto literário não apenas intenta a preocupação com a linguagem, mas traz as experiências do cabo-verdiano na constituição de sua cultura, na memória coletiva e protagonística da história, mediante os discursos pós-coloniais, os quais rasuram as visões coloniais sobre os territórios africanos.

Outra particular característica de sua escrita é a escolha do protagonismo feminino nas narrativas. O livro de contos *Mornas eram as noites* (SALÚSTIO, 1994) constrói um quadro identitário da mulher cabo-verdiana, também encontrado nas obras seguintes. Demonstrando ao leitor as dificultosas experiências de mulheres comuns – a lavadeira, a menina pobre, a prostituta, a mãe solo, etc. –, o rosto feminino de cada ilha é formado na densa narrativa cuja visão descortina o dia a dia da mulher em primeiro plano.

A obra traz uma perspectiva híbrida quanto ao gênero. Com traços da crônica, na história narrada a partir de uma conversa, como parte “da vida de todo dia” (ARRIGUCCI, 1987, p.51), Dina Salústio oferece ao leitor o olhar sobre as duras experiências da vida.

O cotidiano, desse modo, fundamenta-se na obra da escritora, seja para observar a continuidade das limitações à mulher no quadro socioeconômico do país, mesmo após a Independência (1975), seja no enaltecimento de sua figura, munida de uma visão ética, através da sororidade. A mulher não nomeada no primeiro conto, “Liberdade adiada”, apresenta ao leitor uma suicida cuja dura realidade é o limite à concretude de seus desejos, “O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final” (SALÚSTIO, 1994, p. 5).

Fugir, porém, do real contexto de miserabilidades não seria possível, pois existe, além da mulher, uma mãe. Logo, o amor e o desejo de cuidado pelos filhos são traduzidos no esforço à continuidade da vida, “À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito. O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhor!” (SALÚSTIO, 1994, p. 6). Não a nomear, portanto, é um interessante artifício discursivo, visto a possibilidade de convocar não uma personagem em si, mas a mulher que simboliza o país.

No exercício da narrativa curta, a artista parte para novos desafios – a publicação de crônicas em diversos jornais. E, no atual contexto da pandemia, apropriando-se de seus “questionamentos” (GOMES, 2011/2012) exercitados ao longo de sua trajetória como escritora, no cenário jornalístico cabo-verdiano, a cronista constrói alguns dos mais interessantes textos do período, caracterizando, diversamente à distópica visão contemporânea, suas utopias.

A crônica na pandemia ou a ressignificação das utopias

O olhar à atual situação pandêmica pressupõe reflexões cujos caminhos são desafiadores, como um convite à distopia. Enquanto “lugar destruído, dividido, perverso e malévolo” (CHAUÍ, 2008, p. 377), oposto à ilha de *Utopia*, de Thomas More (MORE, 2009), nas leituras políticas e filosóficas contemporâneas, a distopia estaria relacionada ao “esgotamento” das sociedades (PELBART, 2013). As diversas crises, as quais dificultam a perpetuação (ou mesmo a constituição) da democracia, nos formatos de sociedade mais integradoras, éticas e igualitárias, exemplificam o esgotamento. Distópica, portanto, é a sociedade da falta, do não reparo, das feridas que surgem e que não saram, constituindo uma história rasurada. Para Leyla Perrone-Moisés (2016):

As utopias que se consideravam terminadas são as da modernidade: as que se baseavam no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça

social e paz entre as nações. De fato, neste início do século XXI, esses objetivos não se concretizaram. Nenhuma das ideologias políticas evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da matança, tanto nos exercícios das nações democráticas quanto nas ações terroristas dos que a ela se opõem. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221)

No atual contexto da covid-19, a crise do contemporâneo se une às problemáticas da doença. Todavia, os 195 países do globo não a experienciam da mesma forma. As distopias, isto posto, são vivenciadas através das particulares desigualdades que se sobressaem. E, ainda que alguns países africanos de língua portuguesa estejam observando um tímido aumento da doença quando comparado às realidades mais trágicas, a exemplo do Brasil, é notório que sua disseminação em espaços desiguais acentue ainda mais os problemas não solucionados.

Em Cabo Verde, a pandemia já demonstrava os seus impactos em 2020, a exemplo do que consta no documento oficial sobre a doença pela *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa* (CPLP):

Cabo Verde registou a sua a primeira infecção por SARS-CoV-2, importada, em 18 de março de 2020, em Boa Vista, uma das ilhas mais turísticas do país. Até 27 de agosto de 2020, acumulou 3.699 casos e 38 óbitos, concentrados na capital Praia (80%), Sal (15,5%) e Fogo, mais recente (0,8%), os três principais focos de infecção. Há casos dispersos pelas outras ilhas, menos a Ilha Brava. O impacto da covid-19 foi sentido nos diversos setores, como um dos maiores desafios para o sistema nacional de saúde. Atingiu os setores econômico-financeiro e sociais e interrompeu o fluxo turístico, responsável por cerca de 25% PIB. As medidas de Emergência Nacional, estado de calamidade, distanciamento social, quarentena para os contatos e isolamento dos casos positivos, e apoio ao setor informal de economia e às famílias mais desfavorecidas amenizaram os primeiros impactos, mas não os travaram. O vírus chegou provocando uma espécie de cataclismo, instalando o medo, “outra epidemia”: logo após o primeiro caso positivo, cerca de 50 pessoas estavam infectadas. Algum fatalismo era percebido entre as pessoas, talvez por causa da grande rapidez e quantidade de contágios e óbitos noticiados, na altura, em países como a Itália e a Espanha. (DELGADO *et al.*, 2020, p. 59)

Para o cronista, escapar da obrigatoriedade da escrita sobre a doença, como recorrência à visibilidade da tragédia, é um árduo exercício. Mas se os textos literários, como trouxe Benedito Nunes, “destroem o mundo circundante, cotidiano” (NUNES, 1998, p. 42), a crônica possibilita a ressignificação do presente, inclusive pelas utopias.

É exatamente essa a perspectiva de ressignificação do real observada nos textos de Diná Salústio, enquanto resgate de um ideal de humanidade. Com a publicação da crônica “Vamos sobreviver” (SALÚSTIO, 2020e), o “novo normal” é discutido pela observação das fugazes vivências do cotidiano pandêmico:

Vou à padaria. Uma jovem apressada agarra o pão e antes de sair manda-me um olhar como quem pergunta: o que faz uma idosa na rua? Não a levo a mal. Estou tolerante. Pouco depois, já em casa, chega o meu filho de armas e bagagens: – Vim para fazer a quarentena contigo – diz, enquanto se lava, muda de roupa, desinfeta, torna a lavar as mãos e a desinfetar-se. Pede-me detalhes sobre a minha saúde e, como os amigos com quem falo sobre a minha estada no Hospital, as perguntas soam como se eu tivesse facilitado uma transgressão. Lembro o médico de São Vicente que me diz: – Procura não ir às urgências. Aguenta enquanto puderes. Muitas milhas nos separam e as recomendações são como medicamento. – vamos sobreviver. (SALÚSTIO, 2020e)

Na trágica situação em que as vacinas circulam lentamente, o cotidiano é “contaminado” por restrições, medos, angústias, distanciamentos e recomendações. Mas talvez o cabo-verdiano – pela experiência do isolamento identitário - encare o isolamento pela doença através da resiliência: “vamos sobreviver”.

As contradições contemporâneas também fazem parte das reflexões da artista. Na triste constatação da ascensão de grupos conservadores, unida aos atuais problemas de circulação das informações, como as *fake news*, na (in)consequente desinformação de grande parte das populações sobre a importância da ciência e de seu desenvolvimento, há espaço na escrita à indignação ao que se considera negacionismo:

Quem, com a consciência toda não sabe que não nos cabe a liberdade de dizer: “Faço o teste à Covid-19 se eu quiser”, “Fico em casa se me apetecer”, “A morte é certa e por isso não me preocupo”, ou “Quando a minha hora chegar, chegou”? (SALÚSTIO, 2020b)

A crônica “Lentidão é beleza”, aliás, traz uma interessante construção discursiva a partir de uma conversa com o pianista Vasco Martins sobre o que se considera parte da identidade cabo-verdiana: o festejo da vida em meio às miserabilidades. Contudo, a cronista é crítica a essa visão, na compreensão da generalização enquanto marca de uma herança colonialista, inclusive como empecilho à disseminação da doença, “Como estão as ilhas, Vasco? De algumas chegam-nos notícias de dor o que nos indica que basta um descuido para que a nossa fragilidade venha à tona. De facto, nada está garantido como, aliás, para Cabo Verde, nunca nada esteve garantido” (SALÚSTIO, 2020b).

Já em “O beijo nos tempos do coronavírus” (SALÚSTIO, 2020d), a cronista continua sua busca pelo que se compreende como identidade cabo-verdiana através do estudo dos modos de cumprimento, na construção cultural do beijo no país. Munida de algumas características da crônica histórica, a escritora caminha pela história de Cabo Verde para entender a importância do beijo em seu cotidiano e como ressignificá-lo no contexto da covid-19.

Em Cabo Verde, para nos localizarmos, o hábito do beijo social era comum apenas nas classes sociais mais elevadas e normalmente eram as mulheres que se cumprimentavam com o beijo ou ainda e raramente com os homens da família. Nos restantes grupos sociais não se praticava esse tipo de cumprimento e só mais recentemente, num horizonte de poucas décadas, é que o hábito se popularizou até se tornar comum, seja no meio rural ou urbano. (SALÚSTIO, 2020d)

O que poderia ser entendido enquanto ato banal, o beijo é, em verdade, parte da constituição histórica desigual do país. Logo, a frágil compreensão da identidade cabo-verdiana singularizada mais uma vez é desconstruída pelo olhar da cronista. No contexto da covid-19, em que o contato físico deve ser evitado, Salústio penetra na dor de cada sujeito pela impossibilidade do ato já popularizado: “Novos comportamentos têm custos, provocam incômodos e desconforto, porque implicam escolhas, cortes e perdas” (SALÚSTIO, 2020d).

A dificultosa mudança de hábitos inclui, inclusive, as suas vivências. Se refletir sobre os novos hábitos gerados pela pandemia é compreender uma significativa mudança nos padrões comportamentais da sociedade, Dina Salústio não deixa de se contaminar na discussão, trazendo ao texto o seu descontentamento, ainda que compreenda e reafirme a necessidade do cuidado:

Quando, no final do almoço com um amigo a quem falei do conteúdo desta crônica, ele se despediu de mim com um elegante gesto da cabeça, soube que ele aprovara a mensagem. Desci a rua com uma espécie de vazío nos braços. (SALÚSTIO, 2020d)

A melancólica constatação das mudanças de hábitos e preocupações de uma doença letal que se dissemina, ambientada pela visão distópica do presente, também possibilita a construção discursiva de suas utopias, nos vislumbres de futuros (im) possíveis:

[...] eu quero notícias que me encham a alma de alegria. Uma hora de alegria. Só uma hora. Vinte minutos. Dez. Depois ficarei atenta a todos os noticiários e

às chamadas que os familiares e amigos fazem, algumas a altas horas da noite. (SALÚSTIO, 2020b)

O desejo por uma sociedade melhorada, todavia, é discutido por meio de questionamentos críticos sobre o presente. A cronista, desse modo, convida o leitor a refletir sobre a perpetuação dos espaços periféricos e sobre como a doença potencializa a necessidade de que sejam construídas sociedades mais igualitárias. Na crônica “*Las letras solo brillan cuando el cielo está oscuro*” (SALÚSTIO, 2020a), ela traz:

Não é tempo de se esquecerem os prazos e seus relógios? Esquecermos os preconceitos? Esquecermos as astúcias... as singularidades, a pequenez? Que história estamos a construir onde o medo do outro é o pano de fundo e a ideia de uma hegemonia nos ameaça? Será que para uma voz brilhar as outras terão de se calar? Que seria das orquestras ou dos coros fabulosos deste mundo se apenas uma voz ou um instrumento se pudessem ouvir? [...] Não é tempo de rivalidades mesquinhas serem apenas uma ideia passando? Para quê restringirmos as coisas e os espaços à nossa dimensão momentânea e às nossas ligeiras particularidades? (SALÚSTIO, 2020a)

Outra perspectiva utópica encontrada em suas crônicas é a proposta de discussão sobre a memória coletiva. Parte constituinte da história cultural do país, é através da memória que se constroem as relações afetivas com a terra. Assim, no isolamento social da doença, recordar é um importante exercício de resiliência, cuja ação, inclusive, aproxima os indivíduos em um momento de distanciamento físico:

Sem dúvida que foram as memórias que trouxeram pessoas queridas para junto de nós quando o distanciamento não permitia, e não permite, abraços ou nomes. São elas que ajudam a lembrar vozes, a rever risos, a recordar lágrimas. São elas que nos mostram o caminho luminoso que temos de construir para o amanhã. (SALÚSTIO, 2020c)

Nas “estratégias de sobrevivência”, pelo exercício do não apagamento de suas memórias, há uma contraposição às experiências pandêmicas; estas bem poderiam ser esquecidas: “Penso que são essas fraquezas que nos motivam a querer esquecer a pandemia, a inventar alegrias e a adaptarmo-nos ao silêncio que cresce à nossa volta, procurando dar outro tom à escrita ou outro respiro às palavras” (SALÚSTIO, 2020c).

Considerações finais

Se é possível dizer que em toda a reunião de textos há o seu ápice, na crônica “Falas de amor sem truque” (SALÚSTIO, 2021), o leitor encontrará um tratado utópico nos tempos da covid-19.

A cronista inicia o seu texto a partir de uma interessante reflexão sobre o exercício da escrita – seria mais fácil ao escritor escrever tragédias a discorrer sobre o amor:

Escrever sobre o amor é tão ou mais difícil do que vivê-lo, porque ao escritor faltam redes que o aparem numa desilusão criativa, faltam os suportes físicos e emocionais que ditam a respiração da frase, o brilho de uma tarde na folha esguia ou a sutileza necessária para que o jogo prossiga. (SALÚSTIO, 2021)

Questionada por não inserir em seus escritos a temática do amor, a cronista refuta a afirmativa trazendo ao leitor o que considera, verdadeiramente, o significado da palavra. Diferentemente da perspectiva do amor romântico, a compreensão de Salústio dialoga com o que Pierre Bourdieu traz sobre o “*Amor fati*” (BOURDIEU, 2012); não o amor passional, mas como forma de sobrevivência. Essa mesma perspectiva dialoga com o posicionamento crítico de Célestin Monga na observação do amor, no contexto africano, enquanto um exercício utilitarista do cuidado de si (MONGA, 2010).

Ainda que essas duas visões tragam as suas complexidades, visto os autores observarem as experiências dos sujeitos em situações particulares (no primeiro caso, na observação das camadas populares francesas; no segundo, nas desigualdades em alguns territórios africanos), a visão utilitarista do amor pelo cuidado de si parece ser parte constituinte da utópica experiência de escrita de Dina Salústio, em seu particular olhar sobre a covid-19 em Cabo Verde.

Nesse universo, amar, para a escritora, seria mais do que o desejo avassalador pelo outro, mas sim o desejo avassalador pela sobrevivência de si e do outro:

Hoje, nesta crônica, quando a situação sanitária do país e do mundo e o jornal implicitamente me obrigam a mais uma vez falar da Covid-19 repito, em reforço, as recomendações dos Serviços de Saúde sobre o uso da máscara, a desinfecção das mãos e o distanciamento social. Fazer isso é uma forma de amar. Sem truques. Haverá maior prova de amor do que proteger a Vida? (SALÚSTIO, 2021).

O presente artigo assim se encerra, com a maior das mensagens utópicas deixada pela cronista, nesses novos tempos em que o presente é marcado pela

incerteza de uma doença que ainda se dissemina: apenas através do amor os sujeitos conseguirão seguir por todas essas tormentas.

SOUZA, L. S. L. Utopias in times of covid: the chronicles of Dina Salústio. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 275-287, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *In the present of uncertainties due to the dissemination of covid-19, the media has a fundamental role in the diffusion of bulletins about the disease. In this universe, is it possible for the chronicler to offer the reader a resizing of reality through utopias? In order to discuss this issue, this article will discuss some texts published by Cape Verdean writer Dina Salústio, in the virtual press, through the observation of the discursive perspective that sets the country's literary sphere in the search for the constitution of Cape Verde's identity. Therefore, even though the context does not point to more objective exits or directions, facing the disease and the naked problems, the artist's discursive position demonstrates that there are possibilities for the construction of utopias.*

■ **KEYWORDS:** *Chronicle. Covid-19. Utopia. Media.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENAS, F. **África lusófona: além da independência**. Trad.: Cristiano Mazzei. São Paulo: EDUSP, 2019.

ARRIGUCCI, D. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHAUÍ, M. Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*. In: **Boletim SBPC**. v. 60. São Paulo: 2008. p. 7-12.

DELGADO, A. P.; CORREIA, A. J.; MENDONÇA, M.L.L; MONTEIRO, F.S.L. **Covid-19 nos Estados-Membros da CPLP de março a agosto de 2020**. Brasília: Conselho Nacional de Secretários de Saúde, 2020.

DUARTE, V. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Edições Artiletra, 2001.

GOMES, S. C. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-veridana. **Forma Breve**, Aveiro, p. 265-284, 2011/2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MONGA, C. **Niilismo e negritude**. As artes de viver na África. Trad.: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MORE, T. **Utopia**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

NUNES, B. Ética e leitura. In: NUNES, B. **Crivo de Papel**. São Paulo: Ática, 1998. p. 175-187.

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo**. Cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SALÚSTIO, D. **A estrelinha tlim**. Ilustrações: Júlio Resende. Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

SALÚSTIO, D. **A louca de Serrano**. São Vicente: Spleen-edições, 1998.

SALÚSTIO, D. Falas de amor sem truque. **Expresso das Ilhas**, Praia, 25 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2021/01/25/cronicas-da-dina-salustio-falar-de-amor-sem-truques/73064>. Acesso em: 16 abr. 2021.

SALÚSTIO, D. **Filhas do vento**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1999.

SALÚSTIO, D. **Filhos de Deus**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2018.

SALÚSTIO, D. Las lettas solo brillan cuando el cielo está oscuro. **Expresso das Ilhas**, Praia, 21 de setembro de 2020. [2020a] Link disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2020/09/21/cronicas-da-dina-salustio-las-estrellas-solo-brillan-cuando-el-cielo-esta-oscuero/71382>. Acesso em: 14 dez. 2020.

SALÚSTIO, D. Lentidão é beleza. **Expresso das Ilhas**, Praia, 04 de maio de 2020. [2020b]. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2020/05/04/lentidao-e-beleza/69214>. Acesso em: 03 mar. 2021.

SALÚSTIO, D. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 1994.

SALÚSTIO, D. Nós somos as nossas memórias. **Expresso das Ilhas**, Praia, 15 de julho de 2020. [2020c]. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2020/07/15/nos-somos-as-nossas-memorias/70398>. Acesso em 02 fev. 2021.

SALÚSTIO, D. O beijo nos tempos do coronavírus. **Expresso das Ilhas**, Praia, 24 de fevereiro de 2020. [2020d]. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opinio/2020/02/24/o-beijo-nos-tempos-do-coronavirus/68098>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SALÚSTIO, D. Vamos sobreviver. **Expresso das Ilhas**, Praia, 20 de abril de 2020. [2020e]. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opinio/2020/04/21/vamos-sobreviver/69020>. Acesso em: 28 fev. 2021.

SALÚSTIO, D.; PEREIRA, M. **Que os olhos não veem**. Praia: Centro Cultural Português, 2002.

TAVARES, E. Canção ao mar. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20041224014012/http://www.instituto-camoes.pt/cvc/oceanoculturas/07.html> Acesso em: 04 dez. 2020.



RESENHA
REVIEW

UM PONTO DE INFLEXÃO NA OBRA DE FÁBIO DE OLIVEIRA: *AS TRILHAS DO TORRÃO COMUM* (2019)

Franco Baptista SANDANELLO*

OLIVEIRA, Fábio de. **As trilhas do torrão comum**: um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Candido Portinari. São Luís: EDUFMA, 2019.

Fábio de Oliveira não é nenhum novato nas Letras. Até o momento, já publicou dois livros de contos, dois livros de poesia e dois livros de crítica¹. Trata-se de alguém tão prolífico que parece fazer tudo em pares: é o que se depreende, ao menos, de seus dois doutorados (um pela USP, outro pela Univ. Paris 8), de seus dois pós-doutorados (um pelo IEB, outro pela Sorbonne) e das duas instituições em que leciona, tanto na graduação quanto na pós (UFS e UFMA).

Seu mais recente trabalho – *As trilhas do torrão comum: um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Candido Portinari* (2019) –, embora pareça continuar tal dualidade desde a proposta comparativa prevista em seu subtítulo, parece ser um *turning point* em sua produção, pois, de maneira *ímpar*², recupera seu trabalho mais antigo, dos tempos de mestrado, entre 2007 e 2010, sob orientação de Betina Bischof.

A razão do mencionado *turning point* decorre da revisão integral do texto e do acréscimo de um ensaio final (enganadora e sumariamente indicado sob o rótulo de “Considerações Finais”), que arremata os dois capítulos de análise e faz somar, ao estudante de outrora, o professor e pesquisador de hoje. Tal soma de olhares proporciona uma confluência temporal única – a qual certamente não passará despercebida àqueles que tiveram o privilégio de ouvir suas aulas ou de conviver consigo.

Falemos, primeiramente, sobre algumas generalidades. A proposta do livro é, a um primeiro olhar, a de um estudo comparativo entre Graciliano e Portinari, evocando obras que parecem ter muita parença temática: de um lado, o romance

* AFA – Academia da Força Aérea – Divisão de Ensino – Pirassununga – SP – Brasil. 13643-000 – fbsandanello@gmail.com.

¹ Respectivamente: *Da insensibilidade e seus afluentes* (2010) & *O livro da perda* (2011); “,” (2014) & *Ossatura das ruas* (2017); *O poema inquieta o papel e a sala* (2017) & *A curvatura das retas e a linearidade das curvas* (2018).

² Trata-se, afinal, e em primeira análise, de seu *sétimo* livro, ou de sua *terceira* obra crítica.

Vidas secas; de outro, a série “Retirantes”. Porém, a pretensão do texto é de superar a óbvia leitura temática em prol de uma “aproximação artística mais profunda” (OLIVEIRA, 2019, p. 14), capaz de cuidar da passagem das “relações analógicas imediatas” para as “equivalências homológicas” entre romance e pintura (GONÇALVES *apud* OLIVEIRA, 2019).

A questão se coloca, assim, cautelosamente. Para tanto, Fábio recupera, de um lado, o parecer de Mário de Andrade – que considera Portinari “o mais moderno dos antigos” – e, de outro, retoma Otto Maria Carpeaux – para quem Graciliano é “um clássico experimentador” –, sintetizando sua pergunta (e já prevendo, imediatamente, as respostas dos capítulos seguintes):

[...] o que eles teriam de moderno e que faria par com o clássico referido? O combate academicista que se percebe na *secura* da escrita de Graciliano e na maneira como ele avalia criticamente o que está em jogo nas relações interpessoais e sociais flagrantes nas narrativas; e, no caso de Portinari, nas distorções plásticas, no afrouxamento da perspectiva e na liberdade do uso cromático. (OLIVEIRA, 2019, p. 20)

Como fio condutor da análise, Fábio de Oliveira se vale da relação entre as personagens e o meio, que lhes subjuga e limita seu campo de atuação. Ou, em suas palavras, de “uma confluência de arquitetura imagética entre Graciliano e Portinari, o que classificamos como ‘relação homem/ambiente’.” (OLIVEIRA, 2019, p. 22)¹.

O primeiro capítulo – “Quem é do chão não se trepa” – cuida especificamente de tal relação em *Vidas secas*: a influência negativa do meio sobre a psicologia das personagens; a coisificação dos seres como efeito direto da injustiça social; o uso estratégico da cor na descrição de Fabiano e do soldado amarelo; a bestialidade dos filhos anônimos de Fabiano (equiparados a porcos na lama); o desengonço de Sinha Vitória ao calçar sapatos de verniz (comparada então pelo marido a um papagaio); o orgulho de Fabiano em se ver como um “bicho” – orgulho mitigado por raros momentos de consciência (como ao poupar o soldado, um “bichinho” ruim e covarde); a fuga da terra enquanto decisão última de escapar às tragédias tantas vezes anunciadas, etc.

Por sua vez, o segundo capítulo – “A caminhada dos que mal andam” – faz uma análise da pintura de Portinari sob as mesmas coordenadas anteriores e propõe, à coisificação do homem, analisada em *Vidas secas*, o perpasso dos corpos pelo meio, nas telas de Portinari – doravante discutidas à exaustão².

¹ Alternativamente, em nota posterior, o eixo da análise é sintetizado em termos de “*imbricação* homem/ambiente” (p. 180, grifo meu). Fala-se igualmente em *imbricação* entre homem e ambiente quando da análise da série “Retirantes”.

² São muitas as telas de Portinari discutidas pelo autor. Respeitando a ordem da primeira menção

Dentre as análises de Portinari, duas merecem destaque pelo relevo particular que conferem à “relação homem/ambiente”. A primeira é aquela dedicada a “Domingo no morro” (1935):

O domingo que nomeia a tela não guarda o vigor reconfortante dos dias de lazer e descanso. O homem se encurrala na densidade dessas poucas cores que pesam. [...] Além do mais, que são as crianças na pintura? Manchas indistintas. Mais do que as mães que as conduzem pelas mãos. [...] O fato de o tom terroso do chão se igualar ao do corpo das figuras diz muito sobre a relação entre homem/ambiente de que tratamos. É procedimento que une um e outro, como se falar do morro fosse também falar do homem que nele vive. (OLIVEIRA, 2019, p. 111)

A segunda diz respeito à série “Retirantes”:

Lembremos os cenários de fundos vastos, de onde uma ironia de percurso parecia desvendar-se: tanto chão a trilhar e não haver forças para isso, tanta terra a possuir e não se ter direito sobre ela. A vastidão denuncia a penúria do homem. As tonalidades, ainda que levemente afins entre homem e ambiente, evidenciam a imbricação dolorosa entre ambos. Uma profundidade telúrica do homem, o qual foge do espaço sem que este fuja dele. Na intersecção das cores, percebemos que a ligação mútua, que é plástica, remete a uma marca social. [...] Aí a imbricação nos parece mais aguda. É como que a chegada ao cume de uma série de retratos sobre desvalidos. Imbricação que, é claro, não isenta aquela distinção também do homem com referência ao espaço que o circunda. Ou melhor: sempre a dualidade da figura presa e libertada. (OLIVEIRA, 2019, p. 157-158)

Quando das considerações finais, Fábio discute as condições de escrita e revisão do texto original, primeiramente, numa espécie de *mea culpa*, que se escusa talvez desnecessariamente pela incipiência de certas passagens de seu texto (e.g. duas ressalvas pontuais na pág. 179). A seguir, retoma pontos de contato entre Graciliano e Portinari a partir de uma nova reflexão sobre o contexto histórico e social das artes entre os anos 1930 e 1950, com destaque para a defesa do figurativismo de Portinari dentre os posicionamentos conflitantes de Léon Degand e Di Cavalcanti

a cada tela, são elas: “Autorretrato” (1930); “Retrato de Maria” (1934); “Médicos de loucos” (1934); “Operário” (1934); “Lavrador de café” (1934); “Cafê” (1935); “Domingo no morro” (1935); “Família” (1935); “Enterro no morro” (1936); “Espantalho” (1936); “Meninos com balões” (1936); “Sonho” (1938); “Crianças brincando” (1937); “Namorados” (1940); “Mãe preta” (1940); “Jeremias” (1943); “O sacrifício de Abraão” (1943); “Meninos brincando no balanço” (1960); “Árvore da vida” (1957); “A barca” (1941); “Criança morta” (1945); “Retirantes” (1945); “Grupo” (1945); “Meninos brincando” (1944); “Festa de São João” (1936-1939); “Menino com carneiro” (1954).

nos primeiros anos de existência do MASP. Há ainda uma comparação inédita entre uma cena de *Vidas secas* e a tela “Menino com carneiro” (1954), que demarca certa ulterioridade, antes complementaridade, entre o corpo do texto e a sua conclusão.

Alfim, explica-se o sentido do título, como forma de fechar em círculo, nas últimas linhas do texto, sua significação:

O torrão é, semanticamente, “um pedaço de terra aglutinada, mais ou menos endurecida”. O torrão de areia, por exemplo, é porção que resiste em passar pelos furos de uma peneira e que sobra entre os cascalhos da terra peneirada. Os grãos de areia dos torrões estão tão grudados entre si que resistem à passagem no ato de peneirar. No caso de Graciliano Ramos e Candido Portinari, a metáfora toca nessas arraias-miúdas que lhes servem de tema e que resistem, em bloco, à força dissolvente que atua sobre elas. [...] E é esse embate entre diluição e persistência que arquitetam, segundo a percepção artística e social de ambos, as obras aqui estudadas. (OLIVEIRA, 2019, p. 202)

Assim, a conclusão evoca o eixo comum de análise, indicado desde a introdução – a relação homem/ambiente –, sem fatigar nem frustrar seu leitor. Aliás, é preciso elogiar a leveza de leitura do estudo em questão. Talvez seja este, afinal, o desafio maior da crítica: cuidar da precisão conceitual e fazer-se clara, sem fatigar demasiado o leitor nem baratear o conteúdo da análise.

Parece escusado recomendar, alfim, os préstimos da obra. Qualquer diletante ou estudioso que se preze sabe da importância de Graça ou Portinari para a cultura brasileira. Faço votos de que, em pouco tempo, essas mesmas pessoas atentem para a produção intelectual de Fábio de Oliveira.

Em suma, adapto um comentário circunstancial de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, a propósito da poesia de Dantas Mota, como arremate: “Você já leu o Fábio de Oliveira? Carece”.



UMA VOZ POÉTICA NEGRA DESPONTA NO CENÁRIO DE PORTUGAL

Rosangela SARTESCHI*

LIMA, Raquel. **Ingenuidade Inocência Ignorância**. Oeiras: Boca; Caldas: Animal Sentimental, 2019.

Figura 1 – Capa do audiolivro.



Fonte: Site da editora Boca¹.

A presença negra em Portugal tem sido historicamente subestimada, ainda que essa presença remonte ao século XV em decorrência do sistema colonial escravista e, já no século XX, como resultado dos movimentos imigratórios das antigas colônias africanas.

* USP – Universidade de São Paulo – FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – rosecpq@usp.br.

¹ Disponível em: <https://www.boca.pt/product/ingenuidade-inocencia-ignorancia>. Acesso em: 09 set. 2021.

Como desdobramento desse apagamento histórico, contemporaneamente, os sujeitos negros nascidos em território português ou que para o país deslocaram-se há mais de 40 anos encontram ainda inúmeros impedimentos para serem reconhecidos como cidadãos portugueses. Entre outros aspectos que contribuem para a manutenção de quadro de exclusões e silenciamentos, é preciso mencionar a lei da nacionalidade em vigor. Além dela, cabe sublinhar a persistente recusa do poder público em aferir a dimensão da população negra em Portugal. O mais recente movimento nesse sentido foi a decisão do INE em não incluir, no censo de 2021, questões sobre pertença étnico-racial dos consultados, perpetuando-se, assim, as conhecidas limitações dos dados oficiais.

As lógicas discriminatórias foram institucionalizadas e incorporadas às relações sociais e raciais no âmbito da sociedade portuguesa com reverberações que ainda perduram no século XXI: nos discursos e nos silenciamentos, nos atos e nas omissões, tudo contribui para que os negros portugueses sejam cotidianamente invisibilizados, expondo algumas mazelas sociais como o racismo estrutural e as tensas relações raciais do país.

Diante desse panorama, a cultura e, em especial, a literatura colocam-se como espaço privilegiado de resistência e enfrentamentos. Surgem escritoras e escritores que assumem seu pertencimento racial e cuja produção encena formas de luta e de recusa a silenciarem-se diante de uma sociedade que apresenta marcas inequívocas de seu passado colonial ainda não superado: são escritas empenhadas em recontar histórias, assumindo o lugar de fala/escrita e, assim, constituindo-se em perspectivas negras de ver e estar no mundo.

É nesse contexto que é preciso saudar *Ingenuidade Inocência Ignorância*, de Raquel Lima, seu primeiro audiolivro lançado no Brasil e em Portugal, que reúne a produção poética da autora do período de 2009 a 2019. São 24 poemas no livro e 11 deles performados em áudio. Publicado pelas editoras independentes Boca e Animal Sentimental, é o primeiro volume da coleção *Boca de Incêndio*, série que será dedicada à poesia falada.

A poeta, arte-educadora, investigadora, produtora cultural e ativista da *spoken word* organiza sua trajetória poética pela escrita e, sobretudo, pela oratura, resgatando nesse percurso experiências e práticas, além de vivificar saberes e formas de existência. Projeta, assim, no plano do imaginário, o combate ferrenho a todo o processo de preconceitos e hierarquizações e uma saída possível à alienação. Não é por acaso que o poema “Insipiente / incipiente”, que abre o livro, anuncia sua tópica literária de resistência e confrontos e cujos versos finais evidenciam uma voz lírica como enunciadora do que está por vir:

a minha insegurança
está
entre
sentir-me insipiente
e sentir-me incipiente
reside nesse intervalo
inaudível entre duas letras
e vive desse silêncio que grita
sobre a minha ingenuidade
a minha inocência
e a minha ignorância
(LIMA, 2019, p. 21)

É preciso apontar que Raquel Lima é grande divulgadora do *slam* dentro e fora de Portugal. Idealizou, entre outras atividades, o *Poetry Slam Sul* e o 1º *Poetry Slam Lusófono* no âmbito da 4ª Bienal das Culturas Lusófonas. Foi coordenadora geral e diretora artística do Portugal *Slam* de 2012 a 2017. Destaque-se que venceu o 3º *Poetry Slam* Portugal. No Brasil, participou da Flup – Festa Literária das Periferias e da Flip – Festa Literária Internacional de Paraty.

Seu audiolivro retoma, modernamente, a noção do compartilhamento da poesia de modo a garantir o direito de voz a todas e todos. As questões da oralidade como traço fundacional da cultura afro-diaspórica são, portanto, seminais em sua trajetória e estão presentes nos poemas incluídos no livro que, organizado simetricamente em três partes (com oito poemas cada) a partir dos três termos que nomeiam a obra, conjuga-se pelas intermitências do silêncio e do som, produzindo uma musicalidade e andamento rítmico e melódico que são centrais para a construção dos sentidos. O poema “Sucubu”, que também integra o áudio, é sua expressão exemplar:

su cu bu
sucumbu
suculento
sucuri
sucumbir
sucumbrigar
sucumbrigo
sôco umbigo
sucumbu
sucubu
suculento
sucuri.

(LIMA, 2019, p. 46)

A voz amplifica, assim, a poesia escrita, porque, sendo uma dimensão do próprio corpo, traz consigo uma memória existencial, marcas de sua genealogia pessoal que, no entanto, ressoa uma experiência coletiva. Nesse sentido guarda uma dimensão política de intervenção, porque quando diz, afirma-se.

A autora mostra-se uma observadora atenta ao que acontece a seu redor, à vida e aos sujeitos que transitam pelos centros urbanos, sobretudo Lisboa, espaço que surge em diálogo com uma voz lírica cuja origem africana e negra confronta os discursos hegemônicos, instigando o leitor a refletir sobre as histórias que liricamente desfilam em seus poemas:

a criança entra às oito da manhã no barco para pedir esmola
estômago vazio, equilíbrio por um fio, sapato sem sola
nos olhares há um misto de ternura e censura
quem é que, em pleno juízo, permite tamanha loucura?

(LIMA, 2019, p. 57)

Em resumo, o trabalho literário dessa poeta engajada assume o papel histórico da resistência política, fortalecendo um olhar cada vez mais direto e objetivo por meio de dezenas de vozes que emergem de seus textos, evocando narrativas e distanciando-se de uma projeção ideológica e oficial de um Estado dominante que as restringem à subserviência social. São vozes que rompem definitivamente com o jogo de opressões dentro do qual foram compulsoriamente inseridas

O livro é para ler e para ouvir, pois os poemas que surgem nessas configurações não se ajustam, transbordam os limites da escrita:

então abro mais uma gaveta
à procura de um sentido
no formato circular da oratura
porque a tradição não é feita só de livros
fotos e palavras por traduzir [...]
(LIMA, 2019, p. 24-25)

Abrir a gaveta destitui a escrita como única forma de ler o mundo ao mesmo tempo em que liberta a voz do cenário da opressão colonial, alçando-a para o epicentro poético, em que novas perspectivas podem ser desenhadas. Agora lidos, escutados, imaginados, os poemas de Raquel Lima resgatam a inteireza dos corpos negros e impelem os ouvidos a escutar uma voz pujante capaz de ultrapassar a ingenuidade, a inocência e a ignorância.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A mulher de pés descalços, p. 151.
Alma da África, p. 133.
Americanah, p. 203.
António Lobo Antunes, p. 81.
Antonio Olinto, p. 133.
Auto do frade, p. 241.
Autoficção, p. 49.
Chthuluceno, p. 259.
Comunidades imaginadas, p. 115.
Contemporaneidades periféricas, p. 49.
Covid-19, p. 275.
Crítica, p. 49.
Crônica, p. 275.
Dany Laferrière, p. 33.
Decolonialidade, p. 115, p. 259.
Denúncia, p. 151.
Estudos pós-coloniais, p. 187.
Feminismo, p. 115.
Hibridismo, p. 241.
Hiperimagem, p. 81.
Identidade, p. 221.
Identidade portuguesa, p. 65.
Identidade, p. 33.
Identidades trans, p. 259.
Identidades, p. 15.
Imagem, p. 81.
Jacinta Passos, p. 115.
Je suis fatigué, p. 33.
Jess Arndt, p. 259.
Linguagem, p. 203.
Literatura brasileira, p. 187.
Literatura indígena brasileira, p. 167.
Literatura, p. 221.
Literaturas trans, p. 259.
Macunaíma, p. 167.
Makunaimã, p. 167.
Manuel Alegre, p. 65.
Matriarcado, p. 133.
Memória, p. 151.
Metaficção pós-colonial, p. 133.
Michelle Cliff, p. 15.
Mídia, p. 275.
Mito, p. 65.
Mitologia dos orixás, p. 133.
Morte e vida severina, p. 241.
Negro e Mulato, p. 33.
Novo Mundo, p. 33.
Paródia, p. 65.
Poder, p. 203.
Pós-colonialismo, p. 167.
Posicionamento, p. 203.
Preservação, p. 151.
Puerto Rico, p. 221.
Rasuras, p. 49.
Refiguração narrativa, p. 95.
Registros de viagem, p. 95.

Resistência, p. 15.

Revisionismo, p. 15.

Rio de Janeiro, p. 187.

Rodríguez Juliá, p. 221.

Scholastique Mukasonga, p. 151.

Sistema colonial, p. 221.

Teatro épico, p. 241.

Tipologias, p. 95.

Trauma, p. 81.

Utopia, p. 115, p. 275.

Violência urbana, p. 187.

Violência, p. 81.

SUBJECT INDEX

- Alma da África*, p. 133.
Americanah, p. 203.
António Lobo Antunes, p. 81.
Antonio Olinto, p. 133.
Auto do frade, p. 241.
Black and Mulatto, p. 33.
Brazilian indigenous literature, p. 167.
Brazilian literature, p. 187.
Chronicle, p. 275.
Chthulucene, p. 259.
Colonial system, p. 221.
Contemporaneities, p. 49.
Covid-19, p. 275.
Criticism, p. 49.
Dany Laferrière, p. 33.
Decolonial Studies, p. 115.
Decoloniality, p. 259.
Denunciation, p. 151.
Epic theater, p. 241.
Erasures, p. 49.
Feminism, p. 115.
Hybridism, p. 241.
Hyper image, p. 81.
Identities, p. 15.
Identity, p. 33, p. 221.
Image, p. 81.
Imagined communities, p. 115.
Jacinta Passos, p. 115.
Je suis fatigué, p. 33.
Jess Arndt, p. 259.
Language, p. 203.
Literature, p. 221.
Macunaíma, p. 167.
Makunaimã, p. 167.
Manuel Alegre, p. 65.
Matriarchy, p. 133.
Media, p. 275.
Memory, p. 151.
Michelle Cliff, p. 15.
Morte e vida severina, p. 241.
Myth, p. 65.
Narrative refiguration, p. 95.
New World, p. 33.
Orisha's mythology, p. 133.
Parody, p. 65.
Peripheral, p. 49.
Portuguese identity, p. 65.
Positioning, p. 203.
Post-colonial metafiction, p. 133.
Postcolonial studies, p. 187.
Postcolonialism, p. 167.
Power, p. 203.
Preservation, p. 151.
Puerto Rico, p. 221.
Resistance, p. 15.
Revisionism, p. 15.

Rio de Janeiro, p. 187.

Rodríguez Juliá, p. 221.

Scholastique Mukasonga, p. 151.

Self-fiction, p. 49.

The Barefoot Woman, p. 151.

Trans identities, p. 259.

Trans literature, p. 259.

Trauma, p. 81.

Travel records, p. 95.

Typology, p. 95.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ATTIE, Juliana Pimenta, p. 15.
CAETANO, Érica Antonia, p. 151.
COSTA, José Ricardo da, p. 133.
CUNHA, Rubens da, p. 115.
FAZZINI, Luca, p. 187.
FONSECA, Carlos Henrique, p. 81.
FREITAS, Viviane Ramos de, p. 115.
GOMES, Luis André Pereira, p. 167.
GONZÁLEZ, Uruguay Cortazzo, p. 33.
GRACIANO, Igor Ximenes, p. 49.
GUTIÉRREZ LEAL, Cristina, p. 221.
HOFFMANN, Rachel, p. 65.
MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, p. 167.
PONTE, Charles Albuquerque, p. 203.
RAMALHO, Christina, p. 241.
RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto, p. 259.
SANDANELLO, Franco Baptista, p. 291.
SANTOS, Éverton de Jesus, p. 241.
SARTESCHI, Rosangela, p. 295
SILVA FILHO, Joel Vieira da, p. 167.
SOUSA, Larissa Lacerda de, p. 203.
SOUZA, Larissa da Silva Lisboa, p. 275.
ST VIL, Christopher Rive, p. 33.
VECCHIO, Daniel, p. 95.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

