

REVISTA

NÚMERO 34 - jul-dez 2024

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



DOSSIÊ CENTENÁRIO DE AMÍLCAR
CABRAL: A LIBERTAÇÃO NACIONAL
NAS LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

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

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

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

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, Universidade de São Paulo, Brasil
Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil
Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil
Helder Thiago Cordeiro Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
Jean Pierre Chauvin, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Lachat, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil
Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil
Mauricio Salles de Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Paulo Fernando da Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Iannace, Universidade de São Paulo, Brasil
Rita de Cássia Natal Chaves, Universidade de São Paulo, Brasil
Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil
Salette de Almeida Cara, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade de São Paulo, Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Ubiratã Roberno Bueno de Souza, Universidade de São Paulo, Brasil
Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil
Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil
André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil
Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil
Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil
Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Geri Augusto, Brown University, EUA
Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil
José Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem, Brasil
Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil
Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra
Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

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

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

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

DIAGRAMAÇÃO

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

Revista Crioula
ISSN: 1981-7169



PPGECLLP



SUMÁRIO

Editorial

Bruno Mariano Horemans, Fernanda Sampaio Gomes dos Santos, Fernando Cambauva Breda, Fernando Martins Lara, Higor Lima da Silva, Letícia Vital Ferreira & Samira dos Santos Ramos **9**

DOSSIÊ CENTENÁRIO DE AMÍLCAR CABRAL: A LIBERTAÇÃO NACIONAL NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ARTIGO MESTRE

Luta AfroQueer: as sementes de Amílcar Cabral
Luísa Semedo **17**

ENTREVISTA

Entrevista com Vera Duarte
Fernanda Sampaio Gomes dos Santos & Simone Caputo Gomes **39**

ARTIGOS E ENSAIOS

Odete Semedo e Amílcar Cabral: Resistência cultural, tradição e memória
Erica Cristina Bispo **51**

“A minha poesia sou eu” - do Cabral poeta ao Amílcar combatente: ecos da libertação nacional na literatura guineense
Luís Carlos Alves de Melo **74**

ARTIGOS E ENSAIOS

A literatura como espaço de resistência em O livro dos guerrilheiros
Alessandra Cristina Moreira de Magalhães **100**

“Leito, mapa, a terra e todos os seus nomes”: paisagens da memória na poesia de Paula Tavares e Conceição Lima
Fernanda Sampaio Gomes dos Santos **117**

O corpo e os afetos: a construção da subjetivação na poesia ondjakiana
Elisangela Silva Heringer **138**

| | |
|---|------------|
| Aspectos da poética de Sérgio Vaz, voz da periferia, em Flores da batalha Fernando Martins Lara | 157 |
| Consumir a nudez: A imagem escrita em Sérgio Sant’Anna Luiz Eduardo Andrade & Rogério Caetano de Almeida | 179 |
| Entre favores e artimanhas: a problemática do favor em A família Agulha Cleiton Rocha Vicentin & Marcos Hidemi de Lima | 203 |
| A odisseia contemporânea do feminino negro em Doramar ou a odisseia, de Itamar Vieira Junior Gabriela Rodrigues Santana dos Santos | 223 |
| A descentralização do sujeito na busca da individualidade como cura pela vida em “A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe: um romance palimpsesto”, de Assis Brasil Cleane da Silva de Lima & Luzimar Silva de Lima | 241 |
| A temática da morte em três crônicas goianas Jeane Adriane Gandra & Nismária Alves David | 264 |

Editorial

Editorial

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

Em 1971, durante um discurso na ONU, Amílcar Cabral apresentou-se como um “combatente anônimo” que lutava em nome de Cabo Verde, Guiné-Bissau e de toda a humanidade — epíteto que descreve muito bem toda a sua trajetória intelectual e política. Sua vida reflete-se, de fato, em sua obra multifacetada, fornecendo indícios sobre como se originou sua expressão peculiar, interdisciplinar e plural. Natural de Guiné-Bissau, embora filho de cabo-verdianos, mudou-se com a família para o interior de Cabo Verde em sua juventude, período no qual vivenciou anos de secas intensas que provocaram, além da imigração em massa, a morte de cerca de 50 mil pessoas. Tendo estudado no Instituto Superior de Agronomia em Lisboa antes de regressar para Guiné-Bissau, seu conhecimento acerca das realidades desses dois países tão diferentes entre si foi determinante para a centralização do Partido Africano da Independência de Guiné e Cabo-Verde (PAIGC), motivo pelo qual o assassinato de Amílcar afetaria tanto sua estabilidade.

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

A obra desse militante influenciou pensadores em áreas diversas ao redor do mundo. A esse respeito, no Brasil, o trabalho do educador Paulo Freire foi influenciado pela “pedagogia da revolução” e as impressões de Amílcar que constam em “Cartas à Guiné-Bissau”, quando o brasileiro foi convidado a desenvolver um projeto educacional nesse país africano. Tendo isso em vista, gostaríamos de repensar quais inflexões atravessaram as reflexões deixadas por Amílcar Cabral ao longo desse centenário e de qual maneira a sua produção pode nos ajudar a interpretar os problemas do nosso tempo. Com este intuito, o número 34 da Revista Crioula apresenta o Dossiê *Centenário de Amílcar Cabral: a libertação nacional nas literaturas de língua portuguesa*.

Compondo o dossiê, no artigo mestre *Luta AfroQueer: as sementes de Amílcar Cabral*, Luísa Semedo, doutora em Filosofia pela Universidade da Sorbonne, parte das metáforas poéticas que evocam o legado de Amílcar Cabral como sementes de luta e resistência, no espaço e no tempo, para explorar a continuidade da sua visão nas batalhas AfroQueer contemporâneas. O texto examina como as ideias de combate interno, de resistência coletiva e de descolonização permanecem férteis nos contextos das opressões interseccionais enfrentadas pelas pessoas AfroQueer. Semeada por Cabral, essa potência resulta na desconstrução discursiva de normas patriarcais e heterocisnormativas, promovendo espaços de resistência, liberdade e justiça.

A seção entrevista traz um diálogo com Vera Duarte, na qual a escritora e magistrada cabo-verdiana relata sua jornada literária, desde a infância rodeada por livros e poesia, até a consagração como autora de destaque na cena literária de seu país. Ela reflete sobre as influências que lhe moldaram a escrita, sua luta pela

emancipação feminina e o impacto da obra de Amílcar Cabral, tema do dossiê, em sua arte.

A seção de artigos do dossiê é inaugurada por Érica Cristina Bispo, com *Odete Semedo e Amílcar Cabral: Resistência cultural, tradição e memória*, partindo da escrita da poeta, a articulista expõe o processo de fixação das tradições guineenses pelo princípio da “reafricanização dos espíritos”, valorização dos saberes africanos contra a assimilação cultural, preconizada por Amílcar Cabral. Para isso, discorre sobre as escolhas linguísticas na poesia da autora guineense, apontando correlações com a tese de doutorado da própria autora, em que se analisam cantigas tradicionais reveladoras da história nacional, o que se demonstra como marca também no conto “Sonéá”, no qual as escolhas narrativas privilegiam os valores da tradição e da herança ancestral enquanto determinantes da narrativa.

Já Luis Carlos Alves de Melo, em *“A minha poesia sou eu” - do Cabral poeta ao Amílcar combatente ecos da libertação nacional na literatura guineense*, analisa a transição de Amílcar Cabral de poeta a combatente, evidenciando a importância de sua obra literária na luta pela independência da Guiné-Bissau. Ao explorar os ecos da libertação nacional na literatura guineense, o texto destaca como sua poesia reflete não apenas a identidade cultural e a resistência contra a colonização, mas também os ideais que orientaram a luta armada. O autor observa que a obra de Cabral, impregnada de uma forte mensagem de compromisso político e social, converteu-se em um instrumento de mobilização, conectando sua dimensão literária à ação revolucionária. A análise também sublinha como a poesia de Cabral antecipa e fundamenta os valores que orientaram a criação de uma nova nação livre e soberana.

A seção de artigos e ensaios inclui ainda textos sobre as literaturas angolana, santomense e brasileira. Alessandra Cristina Moreira de Magalhães, em *A literatura como espaço de resistência em O livro dos guerrilheiros*, analisa a obra de Luandino Vieira a partir de uma reflexão sobre a língua como espaço político, especialmente no que diz respeito ao espaço colonizado. A partir dos referenciais teóricos de Fanon e Memmi, a autora do texto reflete sobre o uso do quimbundo pelo protagonista Eme Makongo, que, através de seu percurso, explicita a possibilidade da literatura como resistência às opressões.

Por sua vez, no artigo *Leito, mapa, a terra e todos os seus nomes*, Fernanda Gomes Sampaio dos Santos investiga comparativamente como as obras de Ana Paula Tavares e Conceição Lima abordam temas de memória coletiva e trauma histórico, com foco na guerra civil angolana e no Massacre de Batepá em São Tomé e Príncipe. Por esse prisma, a explanação de como Tavares explora rituais de iniciação feminina - o efiko - e a consequente construção do ideário de gênero em comunidades angolanas pode ser aproximada da maneira como Lima emprega o símbolo do micondó para refletir sobre a memória do colonialismo e suas consequências, uma vez que ambas propõem uma literatura comprometida com a ética revolucionária, transformando traumas históricos em potência para ação política e reforçando a importância da memória para a formação de sujeitos e valores comunitários.

Em *O corpo e os afetos: a construção da subjetivação na poesia ondjakiana*, Elisangela Silva Heringer analisa a produção poética do escritor angolano Ondjaki. O artigo coleta e mapeia elementos da relação entre corporeidade, afeto – enquanto afecção e como afetividade entre pares – e a possibilidade de perceber o(s) outro(s) em face da busca de (re)construção e (re)definição do “eu” em princípios de devir e

metamorfoses. A autora, a partir da interlocução com a filosofia, afirma que a poética de Ondjaki apresenta um exercício criativo, dialógico, sensível e de alteridade, a partir de uma corporeidade atravessada pela transgressão das representações, “criando personas em trânsitos identitários e afetivos”.

A literatura brasileira é tratada nos seis artigos seguintes. Fernando Martins Lara, autor do artigo *Aspectos da poética de Sérgio Vaz, voz da periferia, em “Flores da batalha”* realiza um panorama da poética de Sérgio Vaz, a partir da construção do éthos que dá corpo ao livro de 2023. Os poemas da obra são discutidos a partir das referências a diversos outros escritos e autores que Vaz retoma explicitamente ou que se mostram relevantes pelo emprego de tópicos comuns, tendo por base os textos anteriores do próprio poeta, o que ilumina a existência de um percurso poético que se constrói ao longo de sua carreira literária.

Em *Consumir a nudez: A imagem escrita em Sérgio Sant’Anna*, Luiz Eduardo Andrade e Rogério Caetano de Almeida examinam o narrador em *O voo da madrugada*, de Sérgio Sant’Anna, e sua relação com a nudez, o olhar e a escrita das personagens. No ensaio, questiona-se, a partir do pensamento de Silvano Santiago e Jaime Ginzburg, quem é esse narrador da literatura brasileira contemporânea e qual a sua perspectiva narrativa. Para os autores, a nudez, chave interpretativa, implica a escrita como um gesto de desnudamento; uma prova do desejo de consumir e ser consumido pela imagem na literatura.

No artigo *Entre favores e artimanhas: a problemática do favor em A família Agulha*, os autores Cleiton Rocha Vicentin e Marcos Hidemi de Lima apontam os fatores de uma sociedade corrompida que compõem o folhetim de Luís Guimarães Júnior. A partir de referências teóricas que remontam as análises de Schwarz e de Freyre, discute-se a centralidade do favor no desenvolvimento do enredo, de modo

a pontuar como, apesar do caráter humorístico, a obra não deixa de discutir aspectos relevantes do comportamento social oitocentista, que se perpetuam hodiernamente.

O artigo *A odisseia contemporânea do feminino negro em Doramar ou a odisseia*, de Itamar Vieira Junior, de Gabriela Rodrigues Santana dos Santos, analisa o conto *Doramar ou a odisseia* (2021), de Itamar Vieira Junior, explorando a condição da mulher negra periférica na sociedade brasileira contemporânea. Isso posto, nesse artigo observa-se que, a partir de um diálogo temático com a *Odisseia*, de Homero, a narrativa do conto tem um caráter épico, apresentando a protagonista em uma jornada introspectiva permeada por memórias, opressões sociais e violência estrutural. Portanto, combinando crítica social e tradição literária, a autora do artigo inverte a perspectiva comum ao representar a subjetividade e resistência de Doramar, ressignificando a experiência urbana e rompendo com a invisibilidade da mulher negra na literatura nacional.

Em *A descentralização do sujeito na busca da individualidade como cura pela vida em "A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe: um romance palimpsesto"*, de Assis Brasil, as autoras Cleane da Silva de Lima e Luzimar Silva de Lima analisam a desintegração do sujeito pós-moderno em *A cura pela vida, ou, A face obscura de Allan Poe, um romance palimpsesto*, do escritor piauiense Assis Brasil, a partir da experiência social e subjetiva dos personagens centrais, Ninguém e Ferida. Para tanto, tem como referencial teórico: Bauman (1998, 2001), Freud (2011) Heidegger (2005) e Sartre (2004, 2011) por estudarem o ser, sua interioridade, desejos e angústias.

Por fim, a partir de uma discussão sobre a percepção da morte na cultura ocidental e sobre sua representação em alguns trabalhos paradigmáticos em língua

portuguesa, as autoras Jane Adriane Gandra e Nismária Alves David, em *A temática da morte em três crônicas goianas*, discutem a presença da morte em “Luzes que não se apagam”, “Covas estreitas” e “Missa de sétimo dia”, de três distintos autores goianos. A partir das concepções teóricas de Morin (1997), Ariès (2012) e Schopenhauer (2014), são discutidas as formas como as instâncias narrativas dos textos discutem suas situações peculiares: a aceitação da própria morte; a experiência da pandemia de Covid-19; e a saudade causada pela morte do pai.

Desejamos a todas as pessoas uma excelente leitura!

DOSSIÊ CENTENÁRIO DE AMÍLCAR CABRAL

ARTIGO MESTRE

Luta AfroQueer: as sementes de Amílcar Cabral

The AfroQueer Struggle: The Seeds of Amílcar Cabral

Luísa Semedo¹

RESUMO: O artigo parte das metáforas poéticas que evocam o legado de Amílcar Cabral como sementes de luta e resistência, no espaço e no tempo, para explorar a continuidade da sua visão nas lutas AfroQueer contemporâneas. O texto examina como as ideias de luta interna, resistência coletiva, descolonização permanecem férteis nos contextos das opressões interseccionais enfrentadas pelas pessoas AfroQueer. As sementes plantadas por Cabral germinam ainda na desconstrução de normas patriarcais e heterocisnormativas, promovendo espaços de resistência, liberdade e justiça.

ABSTRACT: The article draws on poetic metaphors evoking Amílcar Cabral's legacy as seeds of struggle and resistance, in space and time, to explore the continuity of his vision in contemporary AfroQueer struggles. The text examines how ideas of internal struggle, collective resistance, and decolonization remain fertile in contexts of intersectional oppressions faced by AfroQueer individuals. The seeds planted by Cabral germinate in the deconstruction of patriarchal and heterocisnormative norms, fostering spaces of resistance, freedom, and justice.

PALAVRAS-CHAVE: Amílcar Cabral; AfroQueer; Lutas de libertação; Descolonialidade; Interseccionalidade.

KEYWORDS: Amílcar Cabral; AfroQueer; Liberation Struggles; Decoloniality; Intersectionality.

*Meu grito de revolta ecoou pelos vales mais longínquos da Terra,
Atravessou os mares e os oceanos,
Transpôs os Himalaias de todo o Mundo,
Não respeitou fronteiras
E fez vibrar meu peito...
(CABRAL, 1983)*

¹ Doutorada em Filosofia (Especialidade Ética e Política) pela Universidade da Sorbonne, atualmente a realizar um projeto de investigação de pós-doutoramento no CRIMIC (Sorbonne Université) intitulado "Identidades AfroQueer no mundo afro-luso-brasileiro pós-colonial: memórias e resistências", colaboradora do Queer Intersectional/Interdisciplinary Research Hub (Quir Hub) do Centro de Estudos Comparatistas da FL da Universidade de Lisboa.

*As flores da nossa luta
Que tu com carinho plantaste
Estão a desabrochar
Em gargalhadas infantis.
E descansa que não secarão.
Serão sempre regadas
Com o nosso suor e sangue,
Serão sempre alimentadas
Pela força na nossa vontade.
E serão, camarada Amílcar,
Serão livres...livres...
(...)
Livres, como a liberdade com que
sonhaste (REGALLA, 1974).*

A contribuição de Amílcar Cabral para as lutas de libertação transcendeu o perímetro de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. Ainda em vida, a sua influência estendeu-se muito para além dos países onde Cabral e a sua família nasceram², “atravessou os mares e os oceanos” e “não respeitou fronteiras”. Após o seu assassinato em 1973, esta contribuição transformou-se num legado intemporal (LOPES, 1999; CARDINA e RODRIGUES, 2022; MANJI e FLETCHER JR., 2013), cujas sementes, por si plantadas, desabrocharam ao longo dos anos, como evoca Agnelo Regalla na poesia “Camarada Amílcar”, culminando agora na celebração do centenário do seu nascimento.

Os versos de Amílcar Cabral e de Agnelo Regalla, citados em epígrafe, capturam o espírito de revolta, resistência e esperança e ainda a força de transfiguração, de rutura civilizacional que marcaram as lutas de libertação e o movimento anticolonial internacional. Esse mesmo espírito continua a ressoar em

² Amílcar Cabral nasceu em 1924 em Bafatá, na Guiné-Bissau, de uma mãe guineense de origem cabo-verdiana e de um pai cabo-verdiano, e foi viver para Cabo Verde quando tinha oito anos de idade.

várias lutas contemporâneas contra a dominação, a opressão e a discriminação. Neste artigo, vamos analisar de que forma o legado de Amílcar Cabral influencia a luta AfroQueer não somente no continente africano e na Diáspora, mas também o seu impacto na vida das pessoas afrodescendentes. Veremos como na luta AfroQueer ecoa um projeto global de libertação cabralista que não se resume à luta contra o colonialismo enquanto luta pela independência territorial, mas que incorpora simultaneamente uma luta pela descolonização das mentes. Para Cabral, esta luta precisava de ser travada tanto na prática como na teoria (CABRAL, 1980), incluindo a luta armada, mas também um trabalho profundo nos domínios da cultura, da história, da memória e da educação. Não se limitava a enfrentar o inimigo exterior, pois tratava-se igualmente de proceder a um questionamento interno, dirigido em particular ao que Cabral denominava de neocolonialismo³. Enfrentando, paralelamente, as dinâmicas de opressão e discriminação impostas às mulheres, que viviam sob formas de exploração múltiplas, de pelo menos “dois tipos de colonialismo” (URDANG, 1979). Esta visão feminista de Cabral virá a ter, como será explicitado posteriormente, um impacto direto nas lutas contemporâneas das pessoas AfroQueer cabo-verdianas⁴, vistas como um modelo para todo o continente

³ “Dominação indireta — por meio dum poder político integrado na sua maioria ou na totalidade por agentes nativos — à qual se convencionou chamar *neocolonialismo*” (CABRAL, 1980, p. 32).

⁴ Entrevista de Cláudia Rodrigues, socióloga e ex-presidente do Instituto cabo-verdiano para a Igualdade e Equidade do Género (ICIEG) e de Tchinda Andrade, ativista AfroQueer, considerada a primeira mulher trans conhecida de Cabo Verde, para a promoção do documentário “Tchindas” (2015) de Pablo García Pérez de Lara e Marc Serena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DyO5I31mVoc&t=4s>. Publicado em: 19 jun. 2016. Acesso em: 17 dez. 2024.

africano⁵.

1 A luta AfroQueer como “causa da humanidade”

*Outro homem és hoje – e outro serás,
Bem forte na luta, em prol dos Humanos.
Na luta da vida – eu sei – vencerás,
Num Mundo de todos, sem Mal e sem
danos.
(CABRAL, 1983)*

Em 2020, a *BBC World Histories Magazine* solicitou a especialistas em história, incluindo Rana Mitter, Margaret MacMillan e Gus Casely-Hayford, para que nomeassem o maior líder de todos os tempos, tendo em conta a forma como exerceu o poder e o impacto positivo que teve na humanidade, a partir das suas conquistas e do seu legado. Amílcar Cabral foi o segundo líder mais votado, devido “à admiração pelas posições que tomou, ao facto de ter dado a sua vida não apenas pela libertação e progresso da Guiné-Bissau, Cabo Verde e África, mas também pelo progresso de toda a humanidade”⁶. Em 1994, o próprio Nelson Mandela, no dia da sua eleição após ter sido felicitado pela cunhada de Amílcar Cabral com um “*You are the best!*”, respondeu “*No, there is Cabral!*” (CHALIAND, 2021).

Este estatuto de Amílcar Cabral, enquanto líder revolucionário e humanista, não resulta apenas de uma romantização póstuma da sua figura, é sobretudo o

⁵ Comment une petite île du Cap-Vert est devenue une oasis LGTBI en Afrique. Disponível em: <https://fr.euronews.com/culture/2021/04/22/comment-une-petite-ile-du-cap-vert-est-devenue-une-oasis-lgtbi-en-afrique> . Acesso em: 17 dez. 2024.

⁶ Who is the greatest leader in world history? Disponível em: <https://www.historyextra.com/magazine/who-greatest-leader-world-history/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

reflexo de uma real postura teórica, metodológica e prática que o próprio cultivou e incorporou ao longo da sua trajetória, dos seus escritos, dos seus discursos e da sua ação. Amílcar Cabral compreendeu que a luta contra o colonialismo transcendia a conquista da libertação e independência territorial e que os mesmos mecanismos de opressão e as estruturas de dominação, apesar das especificidades locais ou temáticas, transpassavam outros domínios. Não é por acaso que Cabral insiste, nos seus discursos e escritos de sua luta, que é também uma luta coletiva, em “prol dos “Humanos”, ao serviço da “causa da humanidade”, para além do seu compromisso com a Guiné-Bissau e Cabo Verde:

(...) eu jurei a mim mesmo, que tenho que dar a minha vida, toda a minha energia, toda a minha coragem, toda a capacidade que posso ter como homem, até ao dia em que morrer, ao serviço do meu povo, na Guiné e Cabo Verde. Ao serviço da **causa da humanidade**, para dar a minha contribuição, na medida do possível, para a vida do homem **se tornar melhor no mundo**. Este é que é o meu trabalho. Tenho feito o máximo para conseguir isso, não por causa de trabalhar só eu, mas porque tenho sabido encontrar homens e mulheres para trabalharem comigo (PINTO DE ANDRADE, 1973 *apud* CABRAL, 1969. Destaques nossos)⁷.

Estamos, portanto, diante da defesa de uma luta ampla e abrangente, alicerçada nos princípios do humanismo e na defesa dos direitos humanos universais. Neste contexto, os movimentos contemporâneos de luta feminista, antirracista ou pro-LGBTQIA+ encontram legitimamente inspiração em figuras históricas e nas suas estratégias de resistência, como as que foram desenvolvidas

⁷ Intervenção de Amílcar Cabral no Seminário de Quadros do PAIGC, realizado em novembro de 1969, citada por Mário Pinto de Andrade na palestra intitulada "A geração de Cabral", que proferiu na Escola-Piloto, em 8 de fevereiro de 1973, escassos dias após o assassinato de Amílcar Cabral. Disponível em: <https://memorial2019.org/dossier/amilcar-cabral/assassinato>. Acesso em: 17 dez. 2024.

por Amílcar Cabral. A luta AfroQueer, enquanto exemplo contemporâneo de resistência interseccional que enfrenta simultaneamente as opressões raciais, de género e sexualidade, pode não só inspirar-se, mas também beneficiar-se profundamente com o legado estratégico, teórico e prático de Cabral.

O termo AfroQueer tem sido definido de diversas formas: segundo o autor de origem camaronesa, Fabrice Nguena, este é “composto de duas identidades interseccionais: “Afro” que designa as pessoas africanas negras ou afrodescendentes” e “Queer”, uma forma “mais inclusiva e vasta do que o acrónimo” LGBTQI+. O autor, militante e pessoa AfroQueer, cita a este propósito a definição de “Queer” da Fondation Émergence⁸: “termo utilizado pelas pessoas que se identificam com uma identidade de género, expressão de género ou uma orientação sexual fora da norma social e que não aderem ao binarismo” (NGUENA, 2024, p. 21). Para o escritor AfroQueer brasileiro, Pedro Ivo, “afroqueer” como “um entrelugar sempre em trânsito” consiste numa:

(...) autoidentificação híbrida de dor, luta e amor, que perpassa pela crítica aos padrões normativos impostos pela branquitude e pela cis-heterossexualidade compulsória na sociedade; padrões estes existentes inclusive dentro das comunidades lgbt+, tal qual nós negrxs de sexualidades e/ou identidades de género dissidentes e periféricas temos percebido, estudado e cotidianamente vivenciado (exatamente por isso temos total propriedade para nos posicionarmos contrárixs a sua perpetuação) (IVO, 2018).

Assim como Pedro Ivo, Fabrice Nguena enfatiza a importância da autoidentificação e da necessidade de “dizer e escrever nós mesmos quem somos” (NGUENA, 2024, p. 21). Esta preocupação, que se situa simultaneamente no plano

⁸ A Fondation Émergence é um dos principais organismos LGBTQI+ do Quebec.

individual e coletivo, conecta-se a uma questão mais ampla enfrentada por pessoas africanas e afrodescendentes: o sentimento de terem sido despossuídas de seu lugar de sujeitos, e de serem frequentemente relegadas para a posição de objetos passivos e exóticos de estudo. No entanto, nos últimos anos, tem emergido um movimento crescente ativista, artístico e acadêmico (BOULANGER; GEHRMANN, 2024), constituído por pessoas AfroQueer que se afirmam como “sujeito do próprio discurso científico”, determinando “a sua prática com base nas suas próprias normas e critérios” (SARR, 2016, p. 12). É, portanto, a partir do meu lugar de pessoa AfroQueer, que navega entre os meios ativista, artístico e acadêmico, que me arriscarei a propor uma definição do termo, consciente dos diversos limites inerentes a este exercício.

Na sua *Nota Autobiográfica*, James Baldwin, expressou a convicção de que “todas as teorias são suspeitas”, e o mesmo pode ser aplicado às definições:

Acredito que todas as teorias são suspeitas, que os princípios mais elevados às vezes têm de ser modificados ou até pulverizados pelas exigências da vida e que, portanto, cada pessoa precisa encontrar um centro moral próprio e viver neste mundo com a esperança de que esse centro a oriente do modo correto (BALDWIN, 2020).

Cada pessoa incorpora em si múltiplas identidades, vividas de forma plural e dinâmica, por isso qualquer definição implica, inevitavelmente, o risco de exclusão, de essencialização ou de cristalização de identidades, comprometendo a sua fluidez e empobrecendo a sua complexidade. Utilizo, portanto, o termo AfroQueer com o mesmo cuidado que Michaëla Danjé, enquanto mulher trans negra, define o termo AfroTrans, na antologia por si dirigida:

«AfroTrans» não é de forma alguma um conceito fixo, preciso, um movimento unitário ou uma corrente, uma escola de pensamento. Não se trata da construção de uma categoria respeitável, incontornável ou normativa. É o quadro amplo, salutarmente vago, do exercício de associação de textos e realidades que nos une (DANJÉ, 2021, p. 12).

Defino, portanto, AfroQueer como uma designação ampla, complexa e evolutiva, que abrange tanto dimensões coletivas quanto individuais, relativa a pessoas queer africanas e afrodescendentes, sobretudo negras, mas não exclusivamente. Considerando a fluidez, segundo os contextos, e os fenómenos de auto-identificação e racialização, a ambivalência entre o que uma pessoa pensa e/ou afirma ser e como é vista ou considerada na sociedade onde está inserida ou até de passagem. O termo *Queer* é aqui utilizado justamente como termo aberto e evolutivo, que desafia as normas tradicionais, hegemónicas e binárias, principalmente relativas ao género e à sexualidade. A amplitude do termo *Queer* permite, apesar de não ser a solução ideal e definitiva, refletir sobre questões de género e sexualidade que não se adequam, por exemplo, a categorias ocidentais ou contemporâneas. O termo *Queer* permite ainda incluir outras categorias, como a categoria das identidades étnico-raciais híbridas, birraciais ou plurirraciais, que não se conformam com o binarismo negro/branco, como por exemplo a identidade “krioula” cabo-verdiana. A autora afro-americana bell hooks expandiu ainda mais o conceito ao definir-se como “queer-pas-gay”⁹, explicando numa palestra em 2014 no Eugene Lang College, The New School for Liberal Arts, que:

⁹ “I came up with this (queer-pas-gay) with one of my colleagues where we were saying that all of our lives we’ve experienced ourselves as queer” (HOOKS, 2014).

Quanto à essência de ser queer, penso no trabalho de Tim Dean sobre o conceito de queer, não como algo relacionado com quem se tem relações sexuais — embora isso possa ser uma dimensão —, mas como algo ligado ao eu que está em desacordo com tudo à sua volta, sendo obrigado a inventar, criar, encontrar um espaço para se expressar, prosperar e viver (HOOKS, 2014).

A opção pela grafia AfroQueer, numa única palavra e com maiúsculas no Afro e no Queer, reflete a intenção de destacar a dimensão política e histórica do termo no contexto ativista, cultural e social em que as dimensões Afro e Queer estão simultaneamente presentes e interligadas. Esta escolha sublinha ainda a interconexão entre os sistemas de opressão, demonstrando que o racismo e a LGBTfobia não podem ser analisados isoladamente. Longe de se limitarem a camadas sobrepostas, estes sistemas entrelaçam-se, originando uma identidade e uma relação com o mundo, assim como com dinâmicas de opressão profundamente híbridas. A palavra única AfroQueer enfatiza, assim, a inseparabilidade dessas dimensões, enquanto as maiúsculas refletem um compromisso entre a unidade e o reconhecimento das especificidades de cada uma delas.

2 “E Cabral? não se sabe bem o que ele é”

Amílcar Cabral, apesar de não ter tratado diretamente a questão AfroQueer, escreveu sobre as questões de sexualidade, nomeadamente sobre a poligamia, e questionou-se várias vezes sobre questões de identidade, inclusive a sua própria. Adotou, por exemplo, como pseudónimo o nome Abel Djassi, não só por questões de segurança, mas também de forma simbólica para, como explica Marcela

Magalhães de Paula, “(...) afastar sua identidade individual em prol da coletividade da luta, esvaziando o protagonismo pessoal para reforçar a natureza coletiva da revolução”, desejando integrar-se “(...) profundamente aos combatentes, não como um líder distante ou um teórico isolado, mas como um igual — alguém que, tal como os camponeses e guerrilheiros ao seu lado, empunhava não apenas armas, mas o sonho coletivo da libertação” (PAULA, 2024).

Devido à importância da unidade na luta contra a potência colonizadora, Amílcar Cabral, sem negar a diversidade, defendeu, para fins políticos, a união para além da cor ou da origem étnico-racial, lutando, segundo o contexto, por identidades nacionais, bi-nacionais, continentais, pan-africanas e universais. Cabral teve de gerir a sua própria identidade híbrida de filiação cabo-verdiana, nascido na Guiné-Bissau, oficialmente de nacionalidade portuguesa. “E Cabral? não se sabe bem o que ele é”, ironiza no seu discurso *Saudação do Seminário de Quadros do PAIGC* em 1969, onde critica de forma veemente o racismo, ou o que hoje poderíamos chamar de colorismo:

Há gente neste Partido (...) que para eles a luta para a libertação é ter medo de outras pessoas. Por exemplo: nas nossas terras em geral, os que são mais claros um bocadinho, os mulatos, mestiços em geral, tiveram mais possibilidades de ter educação, dadas as condições da nossa terra. Houve um ou outro por exemplo, que a sua preocupação era deixar essa gente para trás, pô-la de lado. Nós disse-mos-lhes claramente, que no nosso Partido não há racismo. Aqui, filho do nosso povo é quem o serve bem, nem que seja branco, como o Zeca por exemplo. Não admitimos aqui nenhuma porcaria de escolher cor, porque isso é oportunismo da pior espécie. Quem quer só de preto, preto — que vá fazer o seu. Quem quer só de mulato, que vá fazer o seu. Nós não fazemos isso, porque isso não é o interesse do nosso povo. Nós não estamos a servir a nossa barriga, é o nosso povo que queremos servir (CABRAL, 1969).

No decorrer do seu discurso, Cabral destaca ainda de forma explícita a necessidade de superar os desafios impostos pela diversidade étnica e cultural, acusando-os de “oportunistas” e de favorecer a estratégia e os interesses das forças colonizadoras e imperialistas, dividindo o povo para que o colonizador melhor possa reinar:

Mas havia também aqueles que diziam: o melhor é juntarmos só os manjacos, só os pepéis, só os mandingas (...). E Cabral? Não se sabe bem o que ele é. Mas se nós fazemos uma exceção com ele, não é mau. Não, camaradas, nós dissemos claro: aqui não há nem manjaco, nem pepel, nem mandinga, nem balanta, nem fula (...). Aqui o que há é filhos de um povo, Guiné e Cabo Verde, que querem servir. Servir o quê? O nosso Partido. Quem servir o nosso Partido, é o nosso povo que está a servir (...). Na política — na luta do nosso povo, não há “raça” nenhuma. Não queremos isso. E quem quer racismo ou tribalismo que vá juntar-se com os oportunistas (...). Porque qualquer um que aceite o racismo ou tribalismo na nossa terra está a destruir o nosso povo, está a fazer o que os imperialistas e colonialistas querem contra o nosso povo. Recusamos o oportunismo, recusamos os oportunistas (CABRAL, 1969).

De forma semelhante, esta preocupação com a união manifesta-se na luta AfroQueer. Por um lado, é essencial preservar como essência das identidades AfroQueer um respeito e uma abertura inegociável à diversidade e fluidez, inclusive ao nível individual. Por outro, torna-se igualmente crucial, por razões políticas, culturais, históricas e memoriais, encontrar uma fórmula de união que reforce essas reivindicações coletivas. A invisibilização, a discriminação, a opressão e a violência dirigidas às pessoas AfroQueer são frequentemente estruturais, atingindo-as sem exceção, embora em graus diversos, dependendo dos contextos. As pessoas AfroQueer enfrentam a interseção entre o racismo e a LGBTfobia, encontrando, inclusive, nos próprios meios que se apresentam como progressistas, manifestações de racismo em espaços LGBT ou de LGBTfobia em espaços *afro* ou antirracistas.

3 África heterossexual: a “negação do processo histórico do povo dominado”

Atualmente, assiste-se a uma tendência preocupante em vários países africanos: o aumento da repressão e da violência contra pessoas LGBTI+¹⁰, sustentado por uma retórica que retrata África como intrinsecamente heterossexual e associa identidades e práticas LGBTI+ a uma suposta importação ocidental. Essa narrativa ignora não apenas a existência histórica de diversas formas de sexualidade e género na África pré-colonial, mas também distorce o papel desempenhado pela colonização. Na verdade, foram frequentemente os sistemas coloniais e a imposição do cristianismo que introduziram normas heterossexuais rígidas, apagando práticas africanas que escapavam à heteronormatividade ocidental (MURRAY e ROSCOE, 2001; MOTT, 2005; EPPRECHT, 2008).

Amílcar Cabral poderia descrever este processo de apagamento e distorção da história como uma “negação do processo histórico do povo dominado” (CABRAL, 1980, p. 33), que ele identificava como uma característica fundamental da dominação imperialista. No entanto, essa negação, outrora imposta por potências coloniais, é hoje perpetuada pelos próprios poderes africanos. Cabral distinguia entre o colonialismo clássico e o neocolonialismo, caracterizando este último como uma forma de dominação indireta, exercida através de um poder político composto

¹⁰ Afrique. Un barrage de lois discriminatoires attise la haine à l'égard des personnes LGBTI. Disponível em: <https://www.amnesty.org/fr/latest/news/2024/01/africa-barrage-of-discriminatory-laws-stoking-hate-against-lgbti-persons>. Acesso em: 17 dez. 2024.

maioritariamente, ou mesmo exclusivamente, por agentes nativos (CABRAL, 1980, p. 32). Assim, no contexto da LGBTfobia e do branqueamento ou negação histórica levada a cabo pelos poderes africanos atuais, pode-se compreender esse fenómeno como uma expressão contemporânea de neocolonialismo.

No entanto, além do neocolonialismo, persiste também o colonialismo clássico, que Cabral definia como a “dominação direta — por meio de um poder político integrado por agentes estrangeiros ao povo dominado” (CABRAL, 1980, p. 32). No contexto AfroQueer, isso é evidente na influência, denunciada pelas associações LGBTI+, das igrejas evangélicas ultraconservadoras de inspiração norte-americana, que exercem grande impacto em determinados países africanos e alcançam também sucesso significativo na diáspora e entre afrodescendentes, ou ainda na crescente influência no continente africano de países como a Rússia, que têm vindo a reforçar no próprio país leis anti-LGBTI+. É necessário, portanto, ainda um esforço essencial de descolonização, tanto no que diz respeito ao colonialismo clássico quanto ao neocolonialismo, inspirando-se no pensamento de Cabral, quando este defendia que: “(...) no plano político, por mais bela e atraente que seja a realidade dos outros, só poderemos transformar verdadeiramente a nossa própria realidade com base no seu conhecimento concreto e nos nossos esforços e sacrifícios próprios” (CABRAL, 1980, p. 25). Embora a luta contra a LGBTfobia possa ser realizada em conjunto, dado que o inimigo pode ser o mesmo, é crucial não ocultar e reconhecer as especificidades de cada contexto. Ignorar essas particularidades enfraquece a luta, como já alertava Cabral ao referir-se às lutas de libertação em diferentes partes do mundo:

(...) por maior que seja a similitude dos casos em presença e a identificação dos nossos inimigos, infelizmente ou felizmente, a

libertação nacional e a revolução social não são mercadorias de exportação. São (e sê-lo-ão cada dia mais) um produto de elaboração local — nacional — mais ou menos influenciável pela ação dos fatores exteriores (favoráveis e desfavoráveis), mas determinado e condicionado essencialmente pela realidade histórica de cada povo, e apenas assegurado pela vitória ou a resolução adequada das contradições internas de várias ordens que caracterizam essa realidade (CABRAL, 1980, p. 25).

Na luta AfroQueer, é fundamental reconhecer que, embora ela se insira num combate mais amplo, internacionalista (para emprestar um vocabulário cabralista), contra a LGBTfobia, esta possui uma especificidade própria. Esta particularidade não é apenas histórica, marcada profundamente pelo impacto do colonialismo e do imperialismo, mas resulta também de uma trajetória singular, que abrange períodos pré-coloniais e pós-coloniais, com dinâmicas e narrativas próprias (EKINE; ABBAS, 2013). Continuando a convocar Cabral¹¹: “a libertação nacional dum povo é a reconquista da personalidade histórica desse povo, é o seu regresso à história, pela destruição da dominação imperialista a que esteve sujeito” (CABRAL, 1980, p. 33).

4 Cabral interseccional

A luta AfroQueer comporta uma outra especificidade que é a sua natureza interseccional, situada na confluência de múltiplas opressões, como o racismo, a LGBTfobia e o sexismo. Nesse sentido, a transfobia e a homofobia dirigida contra homens gays ou bissexuais estão, por exemplo, profundamente enraizadas numa

¹¹ Cabral detalhou de forma mais aprofundada a relação com a história, a descolonização das mentes e a reafricanização na conferência que deu na Universidade de Syracuse, nos Estados Unidos, em 20 de fevereiro de 1970, publicado sob o título “A cultura nacional” em *Amílcar Cabral - A Arma da Teoria*, Carlos Comitini, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1980.

conceção rígida da masculinidade, na qual qualquer associação à feminilidade é percebida como algo de negativo ou degradante, incompatível com a ideia do que é um "verdadeiro homem".

O feminismo de Cabral é amplamente reconhecido como uma das suas características mais progressistas (URDANG, 1979, 2013; GOMES, 2013). Com efeito, em contextos onde, ainda hoje, como em Portugal ou França, persiste uma forte resistência em abandonar o masculino como forma neutra, destaca-se a insistência nos seus discursos e escritos, no recurso à formulação inclusiva “homens e mulheres”. Cabral abordou questões de género com frequência, valorizando o papel da mulher e denunciando o machismo, inclusive entre os seus próprios camaradas, e enfatizando a importância de enfrentar não apenas os perigos externos, mas também os problemas internos:

Outra coisa de que temos pena é de que a presença das nossas camaradas mulheres seja tão fraca neste seminário. (...) Os nossos dirigentes, nalgumas áreas, não se lembraram de tomar a iniciativa de incluir algumas camaradas mulheres (...). De qualquer maneira, é bastante pouco para representar (...) aquele papel de tão grande importância que as mulheres da nossa terra, sobretudo aquelas mais novas, militantes do nosso Partido, quadros ou trabalhadoras do Partido, têm desempenhado e desempenharão, para o desenvolvimento da nossa luta e a vitória do nosso Partido (CABRAL, 1969).

(...) a mulher participa no mais amplo processo de libertação da sociedade (...). a nossa revolução nunca será vitoriosa se não conseguirmos a plena participação das mulheres (CABRAL, 1972).

Citada por Marcela Magalhães de Paula, a socióloga cabo-verdiana, Crispina Gomes, destaca que Amílcar Cabral defendia não apenas a participação das mulheres na luta armada, mas também a sua inclusão activa nas instâncias de poder local, particularmente nas tabancas das zonas libertadas da Guiné-Bissau. Nessas

comunidades, as mulheres assumiam posições em conselhos de administração e outras estruturas de liderança, beneficiando da implementação de cotas que asseguravam que, entre cada cinco líderes, pelo menos duas fossem mulheres. Para Cabral, essa medida era fundamental para garantir às mulheres uma voz activa na gestão da vida comunitária. Adicionalmente, Gomes sublinha a prioridade dada por Cabral à educação e à conscientização política das mulheres. Ele considerava essencial que, para além da sua contribuição directa no campo de batalha, as mulheres compreendessem o seu papel transformador no processo de mudança social. A formação política era vista como uma ferramenta indispensável para capacitá-las enquanto líderes, assegurando o sucesso da revolução e promovendo a edificação de uma sociedade pós-colonial mais justa, equitativa e inclusiva (PAULA, 2024). A preocupação de Cabral transcendia, assim, o âmbito do funcionamento do seu partido ou da luta pela libertação, configurando-se não apenas como uma estratégia política, mas como uma genuína reflexão civilizacional sobre as relações humanas, a igualdade e, em particular, as questões de género. Amílcar Cabral reconhecia que a lógica de dominação seguia a mesma mecânica em diferentes contextos, razão pela qual repetia a frase testemunhada e transcrita pela jornalista Stephanie Urdang: "Na Guiné-Bissau, dizemos que estamos a lutar contra dois colonialismos: o dos portugueses e o dos homens" (URDANG, 1979, 2013). Embora o termo *interseccional* ainda não fosse amplamente reconhecido ou utilizado no contexto teórico da época, Cabral já recorria a essa abordagem para analisar as relações de poder, antecipando mais uma vez conceitos que seriam formalizados e popularizados posteriormente. Ele reconhecia que o colonialismo não se limitava a uma ocupação física, territorial, mas constituía um processo de dominação que permeava todas as esferas da vida: económica, social, cultural e psicológica.

Em conversa gravada para a promoção do documentário “Tchindas”, entre Tchinda Andrade e a socióloga Cláudia Rodrigues¹², esta sublinha a relação estreita entre LGBTfobia e sexismo, e evidencia o contributo de Amílcar Cabral e do seu feminismo para a relativa boa aceitação das pessoas AfroQueer em Cabo Verde e nomeadamente de mulheres trans como Tchinda Andrade¹³. Esta relativa aceitação em Cabo Verde leva a que o país seja por vezes descrito como um oásis no continente africano, como um modelo para os outros países e como fonte de esperança para as pessoas AfroQueer¹⁴.

*

A luta AfroQueer pode ser vista como uma das muitas sementes plantadas por Amílcar Cabral que continuam a germinar e a “desabrochar” em novas frentes e contextos, mantendo vivo o seu legado. Estas sementes, regadas pelo sangue e sonhos de gerações que se inspiraram na sua visão, representam mais do que a libertação territorial ou política. Elas simbolizam um projeto contínuo de emancipação humana, que desafia as estruturas de opressão e promove a criação de um futuro mais justo e inclusivo, que participa na desconstrução das normas impostas pelas estruturas coloniais e neocoloniais e contribui para a reconstrução de paradigmas baseados na dignidade humana e na igualdade. Cabral estaria, provavelmente, de acordo com a célebre frase de Audre Lorde quando esta afirmava

¹² RODRIGUES, Cláudia. *A Homoafectividade e as relações de género na Cidade da Praia*. Dissertação de Mestrado, Cabo Verde: UniCV, 2009.

¹³ Entrevista de Cláudia Rodrigues, socióloga e ex-presidente do Instituto cabo-verdiano para a Igualdade e Equidade do Género (ICIEG) e de Tchinda Andrade, ativista AfroQueer, considerada a primeira mulher trans conhecida de Cabo Verde, para a promoção do documentário “Tchindas” (2015) de Pablo García Pérez de Lara e Marc Serena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DyO5I31mVoc&t=4s>. Acesso em: 17 dez. 2024.

¹⁴ Comment une petite île du Cap-Vert est devenue une oasis LGBTI en Afrique. Disponível em: <https://fr.euronews.com/culture/2021/04/22/comment-une-petite-ile-du-cap-vert-est-devenue-une-oasis-lgtbi-en-afrique>. Acesso em: 17 dez. 2024.

que não podemos ser livres “enquanto alguma mulher não o for, mesmo quando as correntes dela forem diferentes das minhas”¹⁵, ou ainda à sua maneira, com o slogan feminista “o pessoal é político” quando, por exemplo, no seu poema “No fundo de mim mesmo” escreve:

No fundo de mim mesmo
eu sinto qualquer coisa que fere minha carne,
que me dilacera e tortura ...
... qualquer coisa estranha (talvez seja ilusão),
qualquer coisa estranha que eu tenho não sei onde
que faz sangrar meu corpo,
que faz sangrar também
a Humanidade inteira!
(...)
este sangue não sangue, que escorre do meu corpo,
este sangue invisível – que é talvez a Vida!
(CABRAL, 1983)

O legado cabralista, com a sua visão interseccional e humanista, permanece uma fonte de inspiração para quem enfrenta e luta contra as múltiplas formas de opressão que ainda persistem. Assim, as sementes de Cabral não se limitaram à luta contra o colonialismo, elas carregam em si a promessa de uma transformação civilizacional profunda, em que o racismo, a LGBTfobia, o sexismo e outras formas de opressão são confrontados de forma interconectada e simultânea. Estas sementes, que Cabral transmitiu para as gerações futuras, continuam a progredir, lembrando-nos de que a luta pela liberdade, igualdade e justiça é um processo contínuo, alimentado pelo compromisso, pela resistência e pela esperança de um

¹⁵ Audre Lorde, “The Uses of Anger: Women Responding to Racism”, presentation at the *National Women’s Studies Association Conference, Storrs, Connecticut*, June 1981.

mundo verdadeiramente livre em que a construção da unidade e o respeito pela pluralidade coexistem de forma harmoniosa e duradora.

Referências

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BOULANGER, Dorothée ; GEHRMANN, Susanne (org.). *Art et activismes afroqueers: Littératures, images, performances*. Paris: Éditions Karthala, 2024.

CABRAL, Amílcar. *PAIGC - Saudação do camarada Amílcar Cabral*, Discurso proferido a 19 de novembro de 1969 no Seminário de Quadros do PAIGC, 19 a 24 de novembro de 1969. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04340.001.001>. Acesso em: 17 dez. 2024.

CABRAL, Amílcar. *PAIGC, Rapport sur le role politique-social et économique de la femme en guinée et aux îles du cap vert*. Conacry, 1972, Fundação Amílcar Cabral, Praia (Cabo Verde).

CABRAL, Amílcar. Discurso para a primeira Conferência Tricontinental dos Povos da Ásia, África e América Latina, de janeiro de 1966, Havana, Cuba. In: COMITINI, Carlos (org.). *Amílcar Cabral - A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980.

CABRAL, Amílcar. *Emergência da poesia em Amílcar Cabral (30 poemas)*, [recolhidos e organizados por Oswaldo Osório]. Coleção Dragoeiro. Praia: Edição Grafedito, 1983.

CARDINA, Miguel; RODRIGUES, Inês N. *Remembering the Liberation Struggles in Cape Verde. A mnemohistory*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2022.

CHALIAND, Gérard. Amilcar Cabral: la révolution en pensée et en action. *Conflits - Revue de Géopolitique*, 23 mars 2021. Disponível em: <https://www.revueconflits.com/cabral-amilcar-mandela-gerard-chaliand/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

DANJÉ, Michaëla (ed.). *AfroTrans - Perspectives. Entretiens. Poésie*. Paris: Éditions Cases Rebelles, 2021.

EKINE, Sokari; ABBAS, Hakima (eds.). *Queer African Reader*. Nairobi: Pambazuka Press, 2013.

EPPRECHT, Marc. *Heterosexual Africa? The History of an Idea from the Age of Exploration to the Age of Aids*. Athens: Ohio University Press, 2008.

GOMES, Patrícia Godinho. From Theory to Practice – Amílcar Cabral and Guinean Women in the Fight for Emancipation. In.: MANJI, Firoze; FLETCHER JR., Bill (org.). *Claim No Easy Victories: the Legacy of Amílcar Cabral*. Dakar: CODESRIA and DARAJA Press, 2013, p. 279-294.

HOOKS, bell. *Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body*. Palestra no Eugene Lang College, The New School for Liberal Arts, 6 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjk0hNROvzs>. Acesso em: 17 dez. 2024.

IVO, Pedro. *AfroQueer - Experiência: Dor, Luta, Amor*. Brasília: Padê Editorial, 2018.
LOPES, Carlos (org.). *Desafios contemporâneos da África. O legado de Amílcar Cabral*. São Paulo: UNESP, 1999.

MANJI, Firoze; FLETCHER JR., Bill (orgs.). *Claim No Easy Victories: the Legacy of Amílcar Cabral*. Dakar: CODESRIA and DARAJA Press, 2013.

MOTT, Luiz. Raízes históricas da homossexualidade no Atlântico lusófono negro. *Afro-Ásia*, Salvador, n.33, 2005.

MURRAY, Stephan O.; ROSCOE, Will (eds.). *Boy-Wives and Female-Husbands: Studies in African Homosexualities*. Albany: State University of New York Press, 2001.

NGUENA, Fabrice. *AfroQueer – 25 Voix Engagées*. Montréal: Éditions Écosociété, 2024.

PAULA, Marcela Magalhães de. Um dos maiores revolucionários anticoloniais do mundo. *Revista Jacobin*, 12 de setembro de 2024. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2024/09/um-dos-maiores-lideres-revolucionarios-anticoloniais-do-mundo/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

PINTO DE ANDRADE, Mário. Assassinato. *Dossier Amílcar Cabral*. Disponível em: <https://memorial2019.org/dossier/amilcar-cabral/assassinato>. Acesso em: 17 dez. 2024.

REGALLA, Agnelo. “Camarada Amílcar”, Conakri, janeiro de 1974. In: *Antologia Poética da Guiné-Bissau*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1990, p. 121-122.

RODRIGUES, Cláudia. *A Homoafectividade e as relações de género na Cidade da Praia*. Dissertação de Mestrado, Cabo Verde: UniCV, 2009.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey, 2016.

URDANG, Stephanie. *Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea-Bissau*. New York: Monthly Review Press, 1979.

URDANG, Stephanie. But We Have to Fight Twice – Reflections on the Contribution of Amílcar Cabral to the Liberation of Women. In: MANJI, Firoze; FLETCHER JR., Bill (orgs.). *Claim No Easy Victories: the Legacy of Amílcar Cabral*. Dakar: CODESRIA and DARAJA Press, 2013, p. 273-278.

Recebido em 16/12/2024

Aceito em 16/12/2024

DOSSIÊ CENTENÁRIO DE AMÍLCAR CABRAL

ENTREVISTA

Entrevista com Vera Duarte

Interview with Vera Duarte

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos¹

Simone Caputo Gomes²

RESUMO: Entrevista realizada por Fernanda Sampaio Gomes dos Santos e pela professora Simone Caputo Gomes, do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Língua Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, em novembro de 2024.

ABSTRACT: Interview conducted by Fernanda Gomes Sampaio and teacher Simone Caputo, of the Program of Comparative Studies of Portuguese Language Literatures, of the Department of Classical and Vernacular Languages of the University of São Paulo, in November 2024.

PALAVRAS-CHAVE: Vera Duarte; Literatura cabo-verdiana; Entrevista.

KEYWORDS: Vera Duarte; Cape Verdean literature; Interview.

Vera Duarte é uma renomada autora e magistrada cabo-verdiana, com uma sólida trajetória literária e jurídica. Iniciou sua carreira literária em 1993 com *Amanhã amadrugada* e publicou diversas obras, incluindo poesia, ficção e ensaios, sendo premiada por sua contribuição à literatura lusófona, como o Prix Tchicaya U Tam'si de Poésie Africaine. Sua obra é amplamente estudada em teses acadêmicas e destacada em coletâneas nacionais e internacionais. Além disso, é membro de importantes academias literárias e culturais. Na área jurídica, atuou como juíza

¹ Universidade de São Paulo, Brasil.

² Universidade de São Paulo, Brasil.

desembargadora, foi ministra da Educação e integrou organismos internacionais de direitos humanos. Recebeu condecorações como a Medalha do Vulcão de Primeira Classe e o Prêmio Norte-Sul de Direitos Humanos. É conferencista internacional em temas como literatura, direitos humanos e cultura.

Nesta entrevista, a escritora e magistrada cabo-verdiana Vera Duarte compartilha sua jornada literária, desde a infância rodeada por livros e poesia até a consagração como autora de destaque na literatura de Cabo Verde. Ela reflete sobre os impactos que moldaram sua escrita, a luta pela emancipação feminina e o impacto de Amílcar Cabral em sua obra. Com um olhar sensível e engajado, Vera Duarte destaca as conexões culturais entre Cabo Verde e Brasil, celebrando o papel da literatura e da arte na construção de uma sociedade mais justa e plural.

Crioula: Como a literatura entrou na sua vida?

Vera Duarte: A literatura entrou naturalmente na minha vida, porque eu já nasci em uma casa que tinha uma grande biblioteca. Os meus pais, quer o meu pai, quer a minha mãe, gostavam de ler. Além disso, a minha mãe e o meu pai liam muito; minha mãe já na casa dela, dos seus avós em Santo Antão, que é uma ilha agrícola, e o meu pai costumava reunir os nove filhos à tardinha para lerem obras de Victor Hugo, Eça de Queirós, os autores que se liam, portanto, nessa altura. Estamos a falar para aí de décadas, da década de 30 do século XX. Depois, em minha casa, o meu pai gostava de tocar guitarra e tocar piano, portanto, tínhamos um ambiente muito artístico e cultural, também gostava de ler. Ou seja, desde pequena eu comecei a ler. Aliás, eu tenho uma miopia acentuada e acho que tem a ver com isso.

Comecei a ler os livrinhos de quadradinhos que vinham, por exemplo, do Brasil... Bolinha, Luluzinha, li os romancinhos Cor-de-Rosa da Barbara Cartland e

outros. Li os Caprichos que também vinham do Brasil e foi assim que eu fui evoluindo. Embora ainda muito jovem, 14, 15, 16 anos, eu também já lia inclusivamente alguns livros proibidos para nós da estante da nossa casa, como Os Maias de Eça de Queirós. Mas continuei sempre na senda de gostar de ler e, portanto, com a ida para a universidade em Portugal, ampliei imenso as minhas leituras, comecei a ler os surrealistas, Paul Eluard, Arthur Rimbaud... Baudelaire, também romances como Dostoiévski, Tolstói, Anton Tchekhov, Nabokov. Portanto, eu posso dizer que a minha leitura foi começando lá atrás, com Jorge Amado, com Júlio Diniz, Morgadinha dos canaviais e outros contos juvenis. Portanto, começando com esses, hoje em dia é uma leitura absolutamente universal.

Crioula: De que maneira decidiu que seria escritora?

Vera Duarte: Eu nunca decidi ser escritora, aliás, demorei muito para aceitar que eu era uma escritora ou uma poeta, só fiz isso na altura em que publiquei o meu décimo livro que se chama Reinvenção do mar e é uma antologia de quatro livros de poemas que eu já tinha publicado. Comecei a escrever novinha quando frequentava a escola dominical da Igreja de Nazareno em São Vicente, onde nasci e cresci. Aprendíamos a dizer pequenos poemas e a escrever pequenos poemas que depois recitávamos normalmente nas festas de Natal. Desde aquela altura comecei a ganhar gosto por escrever pequenos poemas que depois rasgava.

Ah, quando eu era criança, estamos a falar já na década de 60 do século XX, as meninas não eram estimuladas a escrever, portanto, escrevia escondida e depois rasgava, mas a escrita acompanhou-me desde sempre e, sobretudo, quando fui estudar em Lisboa, Portugal. Eu tinha 15 anos, fiz lá 16. Tive de fazer o sexto e o sétimo ano lá porque no meu Liceu em São Vicente, que é o Liceu Gil Eanes, não havia candidatos suficientes para o curso de Direito, que era o curso que eu sempre

quis fazer. Então, fui escrevendo, fui publicando nos jornais nas revistas. Com 40 anos publiquei o meu primeiro livro de poemas, Amanhã amadrigada, e quando cheguei ao décimo livro aceitei que eu poderia me considerar uma poeta e escritora.

Crioula: Quais foram os livros e/ou autores que mais impactaram o seu pensamento e o seu processo de escrita?

Vera Duarte: Como eu sempre gostei muito de ler, fui marcada por muitos livros, mas na verdade só a partir de uma determinada altura é que comecei a ler os romances que tinham efetivamente uma expressão que pudesse imprimir uma marca nos meus escritos. Como disse, aos 14 anos li Os Maias, de Eça de Queirós, antes já tinha lido Júlio Dinis, Jorge Amado com os Capitães da areia e Os subterrâneos da liberdade...

Posso dizer que foram esses os livros que começaram a deixar marcas. Com a minha mudança para Portugal para estudar Direito, comecei a ampliar de forma bastante grande os meus horizontes literários. Li os surrealistas franceses, dos quais fiquei com um gosto especial pelo Paul Éluard, que acho um poeta absolutamente transcendente, e também Arthur Rimbaud, sobretudo, pela posição que ele tomou na carta que escreveu a Paul Démeny em 1871, em que ele fala sobre quebrar a infinita escravidão da mulher, para que ela possa viver por ela e para ela. Apanhei um gosto e uma gratidão por Rimbaud, muitas vezes o citei. Quando quis me tornar uma autora efetivamente muito ligada à problemática da emancipação da mulher, Rimbaud serviu muito de magister dixit. Depois vieram os livros que me marcaram profundamente, como os de Nabokov, Tchekhov, e, na poesia Florbela Espanca ocupou um lugar absolutamente singular. Depois, tomei conhecimento de algumas poetisas brasileiras como Adélia Prado, mas foi depois... Portanto, eu diria que são esses os livros que mais me marcaram. Li, sobretudo, obras que têm a ver com a luta

por sociedades mais democráticas. Por exemplo, o nosso Arménio Vieira com o seu livro *O eleito do sol*, Umberto Eco, Clarice Lispector... Ah, ah sem esquecer o impacto que exerceu nos cabo-verdianos Manuel Bandeira, de que também gosto muito.

Crioula: O seu mais recente livro de poesia, *Urdindo palavras no silêncio dos dias*, foi publicado no Brasil e recebido pela crítica especializada como uma “ode à África”. Que mensagem gostaria de deixar para nós, leitores brasileiros, com esse livro?

Vera Duarte: Os meus livros têm muito do meu sentimento em relação ao Brasil, tenho tido o privilégio de conviver de uma forma muito próxima com muitos brasileiros, sobretudo, estou a pensar nos académicos, professores e estudiosos brasileiros que estão dedicando uma grande atenção também à literatura cabo-verdiana. O meu último livro foi muito bem acolhido no Brasil, até porque muito do que está lá veio de uma inspiração que encontrei em escritores brasileiros, como Castro Alves e Marcelino Freire. Portanto, acho que essa temática do racismo é qualquer coisa que está muito presente na sociedade brasileira devido ao passado escravocrata; isso está no meu livro, de modo que tive que pedir a bênção a Zumbi dos Palmares, Castro Alves e Marcelino Freire, que eu considero que são personalidades que deram a visibilidade para a questão do racismo e dar visibilidade é uma forma de começar a combater.

Culturalmente, sentimos estar muito próximos do Brasil devido ao fato de o país ter passado por um regime escravocrata, como nós, e por ser uma sociedade mestiça. É diferente, mas com muitas semelhanças com a nossa sociedade. Aliás, talvez seja por isso que Jorge Amado, quando veio visitar Mindelo, em São Vicente, que é a cidade onde eu nasci e cresci, ficou muito emocionado e disse que estava a ver lá a sociedade mestiça que ele imaginava em Tenda dos Milagres. Portanto, acho

que temos muitas ligações culturais, para além da língua, temos vários aspectos que nos ligam ao Brasil efetivamente, e nos sentimos em casa quando estamos no Brasil e penso que os brasileiros também se sentem em casa quando estão aqui.

Crioula: Nesse ano estamos comemorando o centenário de Amílcar Cabral. Enquanto intelectual cabo-verdiana, de que forma observa a presença do pensamento de Amílcar na sua obra?

Vera Duarte: A presença de Amílcar Cabral na minha obra é absolutamente recorrente. Comecei na escrita ficcional com um romance que se chama A candidata e ganhou o Prémio Sonangol de Literatura. É um romance que dedico a Amílcar Cabral e também às mulheres que participaram na luta pela libertação nacional, mas antes de tudo dedico a Amílcar Cabral porque ele foi o principal líder e, sobretudo, teve sempre a genial intuição de que a presença da mulher era fundamental. Não só na luta pela libertação como na reconstrução do país como um todo. Aliás, as palavras que ele dedicou à emancipação da mulher são absolutamente paradigmáticas e não podemos esquecer que falou da emancipação das mulheres muito antes desse instrumento jurídico internacional fundamental que é a convenção para a eliminação de todas as formas discriminação contra as mulheres. Antes disso, Cabral, já nas zonas libertadas, fazia intervenções aos guerrilheiros dizendo que a mulher era um ser humano igual, que tinha igual dignidade e que tinha direito a participação em tudo, inclusive no trabalho. Então, há um tributo que presto permanentemente a Amílcar Cabral porque sou uma pessoa que desde muito cedo sentiu e foi sensível à diferença de estatuto que a mulher tinha na nossa sociedade. Desde cedo, senti o impulso de lutar para mudar essa situação da mulher. Por isso, sempre quis fazer o curso de Direito.

Devo dizer que também Amílcar Cabral funcionou sempre ao longo dos tempos como o meu magister dixit quando eu queria defender alguma situação de igualdade das mulheres e lutar por isso. Tive a sorte de ter esse autor e ele já ser um herói da luta pela libertação nacional. Portanto, ele serviu de referência fundamental para eu defender as minhas ideias. Sempre tive a inspiração de escrever sobre Amílcar Cabral...

Nos meus livros, foram publicados poemas dedicados a Amílcar Cabral. Recentemente, em 2024, no Centenário de Amílcar, escrevi um conto do Blimundo que tem o título “Blimundo, o boi que mexeu com o universo” e é uma homenagem a Cabral, pois no texto dou ao libertador o nome de Abel Djassi, pseudônimo que Amílcar Cabral utilizava na luta pela libertação nacional. Aliás, esse livro foi ilustrado e publicado pela Editora Nandyala de Minas Gerais e já está circulando no Brasil e também aqui em Cabo Verde.

Crioula: Durante a sua infância, qual era a importância atribuída ao legado de Amílcar para a história e a cultura de Cabo Verde? Observa que a maneira de lidar com a imagem dele foi sendo modificada ao longo dos anos? Pensando nisso, acredita que o legado de Amílcar pode transmitir algo para a juventude atual?

Vera Duarte: Durante a minha infância, não ouvi falar muito sobre Amílcar Cabral. Já um pouco mais crescidinha, ouvíamos muitas referências sobre Amílcar Cabral, afirmando que ele era um terrorista. E depois, um pouco mais crescidinha, fui ouvindo falar de uma forma mais clandestina, digamos, de Amílcar Cabral, como sendo um herói que estava a lutar para que Cabo Verde pudesse ser um país independente e pudéssemos acabar com as fomes que periodicamente dizimavam grande parte da população das ilhas. Aliás, foi o fato também de Amílcar Cabral ter presenciado a fome de 1947 em Cabo Verde e, principalmente, em São Vicente, onde

ele estava, no Liceu Gil Eanes. Foi uma fome terrível que parece que lhe determinou essa ideia de ir fazer agronomia e depois lutar para que no seu país não ocorressem mais fomes. É o que nós podemos ver depois nos poemas de juventude dele, porque quando estava a estudar no Liceu de São Vicente, integrou uma academia de jovens, a Cultivar, e já escrevia também alguns poemas marcados pelo seu pensamento ideológico, por exemplo, o poema “Rosa Negra”, que diz: a rosa negra amanhã traz vida, ou seja, já apontando para um amanhã com a certeza de liberdade na nossa terra.

A imagem de Cabral realmente foi mudando ao longo dos tempos. Primeiro, a gente ouvia falar dele como terrorista e, depois, jovens e curiosos a pensar sobre uma possível libertação do nosso país, a independência em relação a Portugal, e a ouvir falar sobre a guerra colonial, começamos a entender que ele afinal não era um terrorista, mas sim um herói da libertação nacional e que foi efetivamente esse o papel dele na luta pelas independências.

Crioula: Que cenário artístico e cultural está sendo construído em Cabo Verde nos dias atuais?

Vera Duarte: Quanto ao atual cenário artístico-cultural cabo-verdiano, devo dizer que gosto mais de falar do cenário literário que é aquele que conheço melhor e onde estou integrada, mas antes de ir para o literário devo dizer que realmente o grande motor cultural das ilhas de Cabo Verde é, sem dúvida, a música. Nossa música tem muito a ver também com a música brasileira. Sendo eu de São Vicente, de onde vem a morna, devo dizer que o que se conta é que um dos nossos maiores autores da morna, B. Leza, deu uma inflexão à morna muito significativa com um tal de meio tom que ele aprendeu com músicos brasileiros, aqueles que vinham nos vapores que faziam a ligação entre a América do Sul e a Europa, com escala na minha

cidade (Mindelo), onde deixavam livros e revistas. Também havia músicos que saíam e tocavam com os nossos músicos, de modo que esse meio tom, que foi fundamental para a nossa morna, que é a rainha de nossa terra, veio do Brasil. Mas temos na atualidade um sem número de ritmos além da morna, como a coladeira, a mazurca e a tabanca. Todos os ritmos africanos que antes eram proibidos, depois da Independência ganharam expressão.

Temos vários ritmos, mas temos também no panorama literário uma grande forma de expandir as fronteiras de Cabo Verde. A literatura, desde antes da Revista Claridade, vem sendo um farol que nos ajuda a ultrapassar essas reduzidas dimensões do nosso país. Na contemporaneidade, a nossa literatura ganhou uma grande visibilidade devido a um aspecto que gosto de ressaltar, por ter dado outra dimensão à nossa literatura, que é a visibilidade que foi dada às mulheres escritoras. Embora tivéssemos mulheres a escrever desde o início da construção do edifício literário cabo-verdiano, que eu ou ousaria situar em 1841-1842, quando surge a imprensa nacional em Cabo Verde. A partir daí, começam a aparecer histórias, romances, contos e poemas até os nossos dias. A grande vitória é a presença e visibilidade das mulheres escritoras.

Além disso, temos efetivamente autores a cultivar todos os gêneros literários. Temos dois prêmios Camões: o Arménio Vieira na poesia e o Germano na Almeida na prosa. Temos efetivamente um edifício literário já bem composto tendo em consideração ao número reduzido das nossas dimensões. Temos uma Associação de Escritores Cabo-verdianos para os mais jovens, temos uma Academia Cabo-verdiana de Letras para os mais maduros. Penso que a literatura tem estado a dar passos significativos.

Eu mesma, há poucos dias, estive a falar um pouco em uma conferência sobre o futuro da literatura cabo-verdiana e pude apontar o que veio de novidade em cada um dos ciclos que grosseiramente podemos chamar de pré-claridosos, esses nativistas e precursores, e depois os claridosos. Depois, há o que chamamos de pós-claridosos, onde pomos todas as gerações que vieram posteriormente à Claridade e só quando tivermos a nossa história da literatura cabo-verdiana realizaremos a verdadeira periodização desta literatura. Mas, em cada geração, temos uma crítica às gerações anteriores, obviamente, e ganhos — embora não possamos ainda dizer quais são esses ganhos porque não temos o recuo necessário no tempo para definir o recorte da literatura cabo-verdiana da minha geração e da que veio depois, que também tem trazido muitas inovações.

Como não posso falar do geral porque ainda não temos essa história, digo que falo de mim, que é o que sei melhor. Na minha geração, sei que está indicado que eu trouxe os poemas em prosa para a Literatura Cabo-verdiana e há um texto da Laura Cavalcante Padilha que é muito importante para definir o que é que significou para as mulheres a poesia em prosa e estou muito de acordo com a leitura que ela faz nesse texto. Também tive a oportunidade de ser pioneira nos microcontos. Aliás, a professora Simone Caputo Gomes foi quem fez o prefácio dos meus microcontos, *Desassossegos e acalantos*, e ela nota no prefácio que essa foi uma obra inovadora.

Em relação à nova geração que já veio depois da minha, acho que tem feito coisas absolutamente disruptivas em relação à geração anterior, com o qual tem feito um corte epistemológico mesmo. Estou a falar, por exemplo, do fato de terem elegido mulheres como patronas de bibliotecas. Eu, por exemplo, sou patrona da biblioteca Dra. Vera Duarte, sou patrona de uma livraria com café e, neste momento, sou patrona de um Concurso Literário. Também há jovens que estão a fazer um

concurso de literatura. Penso que isso tudo é enriquecedor para a nossa literatura e é um corte epistemológico com o que havia antes, em que a mulher não tinha visibilidade, depois passou a ter visibilidade, mas nunca tinha sido eleita patrona de uma atividade literária. E isso enriquece o nosso panorama literário aqui em Cabo Verde.

Crioula: O que gostaria de acrescentar, para concluir?

Vera Duarte: Finalmente, para concluir esta entrevista devo dizer que ando com muitos afazeres literários. Desde que me aposentei na minha carreira profissional, que é a de magistrada judicial, tenho me dedicado quase que exclusivamente à literatura. Tenho escrito muitos livros, mas também participado de muitos encontros literários, escrevo muitos textos, prefácios e sinopses, o que acaba por me fazer ter um tempo muito ligado à escrita, sem dúvida, e a escrita criativa.

No que diz respeito a novas obras literárias, devo dizer que estou numa fase muito ligada aos contos infanto-juvenis. Foi assim que publiquei no ano passado um livro que se chama José Mãos Limpas e outros contos, que está a ser reeditado este ano porque esgotou muito rápido. Escrevi um conto agora, “Blimundo, o boi que mexeu com o universo”, e estou com dois contos infanto-juvenis entre mãos para a versão final da escrita, antes de irem para ilustração e publicação.

Recebido em 08/12/2024

Aceito em 28/12/2024

DOSSIÊ CENTENÁRIO DE AMÍLCAR CABRAL

ARTIGOS

Odete Semedo e Amílcar Cabral: Resistência cultural, tradição e memória

Odete Semedo and Amílcar Cabral: Cultural resistance, tradition and memory

Erica Cristina Bispo¹

RESUMO: Este texto tem como objetivo analisar a produção literária da escritora guineense Odete Semedo, considerando o pensamento de Amílcar Cabral. Ressalta-se, nesse contexto, o aspecto da resistência cultural debatido pelo pensador, bem como o princípio conhecido como "Partir da Realidade da nossa terra. Ser realista". A hipótese é a de que o movimento político empreendido por Cabral também compõe o projeto literário da artista, no qual ela visa fixar pela escrita as tradições orais guineenses.

ABSTRACT: This text aims to analyze the literary production of the Guinean writer Odete Semedo, considering the thought of Amílcar Cabral. In this context, the aspect of cultural resistance discussed by the thinker is highlighted, as well as the principle known as "Starting from the reality of our land. Being realistic." The hypothesis is that the political movement undertaken by Cabral also comprises the literary project of the artist, in which she aims to preserve Guinean oral traditions through writing.

PALAVRAS-CHAVE: Odete Semedo; Amílcar Cabral; Resistência cultural; Tradição; Literatura guineense.

KEYWORDS: Odete Semedo; Amílcar Cabral; Cultural resistance; Tradition; Guinean literature.

¹ Professora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) - Campus Pinheiral. Doutora em Letras Vernáculas, especialista nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com ênfase na produção literária da Guiné-Bissau.

Todos os dias tenho de ouvir o mesmo sermão: a nossa tradição não pode perder-se em virtude das coisas da prasa... [...]

Os nossos filhos têm de sentir que existimos, e que tudo faremos para manter a tradição. E o cordão umbilical são estas cerimónias.

Odete Semedo

(SEMEDO, 2000a, p. 76-77)

1 Introdução

A escritora guineense Maria Odete da Costa Soares Semedo, principalmente, em sua produção em prosa, retoma a(s) tradição(ões) guineense(s), seja no que diz respeito às crenças locais, seja na maneira de (re)construir pela escrita o cenário da contação, bem como as estratégias narrativas utilizadas na oralidade dos oralidade dos *griots*, dos *djidius*² e dos *tcholonaduris*³ (cf. AUGEL, 1998; 2007). Inferimos que a ficcionista e poeta se vale da escrita literária como um artifício político no sentido de se valer da escolha estética e temática para afirmar-se culturalmente. Tal movimento deriva, segundo nossa hipótese, da importância dada por Amílcar Cabral à relação intrínseca entre cultura e política.

Sendo assim, entendemos que a produção literária de Odete Semedo se dá observando os princípios traçados por Amílcar Cabral, ao trazer para a cena literária

² Em língua guineense trovador, griot, músico, artista.

³ Em língua guineense intérprete, tradutor, porta-voz.

as tradições e crenças das etnias que compõem a Guiné-Bissau, seja pela presença de elementos fantásticos, cantigas tradicionais ou cerimônias tradicionais de casamento e funeral. Semedo, de acordo com o que cremos, cumpre o papel de fazer caminhar formação política ao lado da formação cultural, princípio defendido por Cabral.

Em síntese, este texto tem como objetivo analisar alguns aspectos da produção literária da escritora guineense Odete Semedo, considerando o pensamento de Amílcar Cabral, líder da Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, em especial, o aspecto da resistência cultural debatido pelo pensador. Além disso, acreditamos que o movimento político empreendido pela escritora também compõe um projeto literário da artista, no qual ela visa fixar pela escrita as tradições orais guineenses.

Além desta introdução, este texto contará com mais quatro partes, a saber: uma reflexão sobre o conceito de resistência cultural e o princípio cabralino intitulado “Partir da realidade. Ser realista”; a segunda parte tecerá um debate sobre a questão do bilinguismo na obra de Odete Semedo e seu papel na Guiné-Bissau; e a terceira parte será dedicada à análise dos contos de Odete Semedo; e por fim, as considerações finais.

2 Resistência Cultural

Para o historiador António Duarte Silva, a independência proclamada em 24 de setembro de 1973 e a subsequente formação da República da Guiné-Bissau “foi um dos principais factores do 25 de Abril e constituiu, por fim, a chave de toda a

descolonização portuguesa”⁴ (SILVA, 1997, p. 22). Nos 50 anos de independência da Guiné-Bissau, é interessante pensar em como se deram as estratégias de luta e combate ao colonialismo.

Diferentemente de outros países de língua portuguesa, como Angola e Moçambique, a Guiné-Bissau não contou com uma produção literária em português veiculada pela escrita fomentando a conscientização política da população antes da luta armada pela independência, tampouco no decorrer da mesma. Isso não significa, no entanto, que tal politização não aconteceu. António Duarte Silva (1997) identifica quatro fases no processo que culminou com o 24 de setembro, a saber: a) a fase de antifascismo e afirmação cultural africana, que teve início em finais da II Grande Guerra até meados dos anos 1950; b) a fase de formação de movimentos nacionalistas, que teve como marco o Massacre de Pindjiguiti, em 3 de agosto de 1963; c) a fase de luta armada de libertação nacional, a partir de 1963; e d) a fase de reconhecimento da independência, de setembro de 1973 a outubro de 1974 (*cf.* SILVA, 1997, p. 22).

No esteio dos movimentos de nacionalismo africano, em 1954, Amílcar Cabral intenta organizar a Associação Desportiva e Recreativa dos Africanos, com o intuito de sensibilizar politicamente as massas por meio da promoção da prática esportiva, em especial o futebol. A ação iniciada por Cabral é decorrente da anterior análise situacional da condição do colonizado. Nas palavras de Cabral,

A experiência do domínio colonial demonstra que, na tentativa de perpetuar a exploração, o colonizador não só cria um perfeito sistema de repressão da vida cultural do povo colonizado, como ainda provoca e desenvolve a alienação cultural de parte da população, quer por meio da pretensa

⁴ Foi mantida a ortografia original.

assimilação dos indígenas, quer pela criação de um abismo social entre as elites autóctones e as massas populares (CABRAL, 2013, p. 273).

O resultado da iniciativa de Cabral foi um convite feito pelo governador para que o engenheiro agrônomo deixasse a, na época, chamada Guiné Portuguesa. A criação de tal associação decorria do fato de que a participação em clubes desportivos “era expressamente reservada aos ‘civilizados’, embora a quase totalidade dos jogadores fosse africana” (SILVA, 1997, p. 32).

A exclusão sistemática das práticas esportivas aqui mencionada exemplifica o *modus operandi* colonial no que diz respeito ao não reconhecimento do colonizado como sujeito de direitos. Tal segregação derivava, na verdade, do pensamento colonial, segundo o qual era necessário cumprir a missão civilizadora dada a Portugal e auxiliar os povos indígenas, uma vez que, na perspectiva colonizadora, os locais apresentavam um vazio cultural. Ou seja, a colonização se pautou na crença de que o africano não tinha cultura e trabalhou para que o colonizado acreditasse nisso, já que o domínio imperialista consistiu na “negação do processo histórico do povo dominado” ou seja, na “negação do seu processo cultural” (CABRAL, 2013, p. 271). Vale aqui lembrar que, para Aimé Césaire, “a colonização [...] desumaniza o homem” (CÉSAIRE, 2010b, p. 29). Dessa forma, a fim de re-humanizar o colonizado, a luta política empreendida pelo fim do colonialismo português na Guiné-Bissau precisava estar aliada à descolonização das mentes, por meio da cultura, reconhecendo as manifestações, conhecimentos e saberes locais como de igual importância a qualquer outra cultura do mundo, não inferior, como propalava o colonizador.

O que aqui chamamos de “descolonização das mentes”, na voz de Amílcar Cabral é chamado de “reafricanização dos espíritos”. Segundo Mario Pinto de Andrade, “A reafricanização não é uma exaltação mítica do homem africano, mas a

valorização do seu papel como portador de cultura” (ANDRADE, 1976, p. 8). Isto é, há um movimento anticolonial expresso nesse conceito que tem início na negação do discurso colonial de que o conjunto de saberes do colonizado consistia em um vazio. Nas palavras de Mario Pinto de Andrade,

Inicialmente, portanto, defendemos a própria noção de civilização, como uma noção que deve ser alargada a todo o mundo. Nós entendemos que não há povos sem civilização, que não há povos sem cultura. E o homem negro também deu uma contribuição à cultura universal. Existe culturalmente (ANDRADE, 1976, p. 8).

Podemos observar nas palavras de Andrade o pensamento de Cabral que, em primeiro lugar, requer o *status* de humanidade a todas as sociedades, na contramão do que pregava a lógica colonial. Como consequência do reconhecimento do outro enquanto sujeito de direito, também é identificada a capacidade de produzir cultura. Pode-se afirmar também que ecoa nas palavras de Mario de Andrade as definições e discussões acerca de negritude, conceito definido, inicialmente, por Aimé Césaire como sendo uma revolta contra o reducionismo europeu (*cf.* CÉSAIRE, 2010, p. 110). O pensador martinicano analisa que

Com a Negritude, era iniciado um empreendimento de reabilitação dos nossos valores por nós mesmos, de aprofundamento sobre o nosso passado por nós mesmos, do re-enraizamento de nós mesmos em uma história, uma geografia e uma cultura (CÉSAIRE, 2010a, p. 110).

Retornando à percepção de cultura por Amílcar Cabral, é Patricia Villen que nos chama a atenção para o papel que esta assume no discurso político. Segundo Villen,

o elemento cultural de uma sociedade e sua organização política devem ser considerados a principal arma de reação aos condicionamentos materiais e culturais de opressão do imperialismo e do sistema colonial (VILLEN, 2013, p. 16).

Aliando a teoria à prática, Amílcar Cabral, no Seminário de Quadros do PAIGC⁵, em 1969, ocorrido em Conacri, anuncia alguns princípios que deveriam ser a base da luta armada e da ideologia do partido. Interessa-nos neste momento o princípio intitulado “Partir da realidade da nossa terra. Ser realista”. Durante esse discurso, Cabral declara o seguinte: “os homens grandes é que eram intelectuais da nossa sociedade genuína” (CABRAL, 2014, p. 100).

Sendo assim, entendemos que a produção literária de Odete Semedo se dá observando os princípios traçados por Amílcar Cabral, ao trazer para a cena literária as tradições e crenças das etnias que compõem a Guiné-Bissau, seja pela presença de elementos fantásticos, cantigas populares ou cerimônias tradicionais de casamento e funeral. Semedo, de acordo com o que cremos, cumpre o papel de fazer caminhar formação política ao lado da formação cultural, princípio defendido por Cabral. Esta análise caminha no sentido de entender a obra de Odete Semedo como um projeto literário da escritora no anseio de fixar pela escrita a cultura oral de seu povo.

3 Bilinguismo e tradição

O caminho de análise que empreenderemos teve início ainda em outro momento que pode ser acessado em Bispo (2010). Tanto agora quanto no texto

⁵ Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde.

anterior, o ponto de partida é a própria escritora em dois textos, a saber: o poema “Em que língua escrever?”, que abre seu primeiro livro, intitulado *Entre o ser e o amar* (1996) e *As mandjuandadis – cantigas de mulher da Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*, tese de doutoramento da escritora, defendida em 2010, na PUC-MG⁶, texto no qual Odete declara: “assumi o compromisso de dar a conhecer as cantigas de mulher guineenses, pela via da escrita” (SEMEDO, 2010, p. 27).

O poema “Em que língua escrever?” demarca um espaço de duplo pertencimento linguístico da poetisa, que se questiona sobre qual caminho deve seguir em sua produção literária, concluindo assim sua elocução: “Deixarei o recado/ num pergaminho/ Nesta língua lusa/ Que mal entendo / No caminho da vida/ Os netos e herdeiros/ Saberão quem fomos” (SEMEDO, 1996, p. 11, 13). Ao longo do texto, a poetisa declara que se expressa melhor crioulo⁷, bem como elege essa como sua língua⁸, contudo, ao final, escolhe a língua portuguesa como veículo de escrita, em razão da fixação e da preservação da memória para as gerações futuras.

O embate observado no poema dialoga com o pensamento de Albert Memmi, segundo quem

A posse de duas línguas não é apenas a posse de duas ferramentas, é a participação em dois reinos psíquicos e culturais. Ora, aqui, os dois universos simbolizados, que as duas línguas veiculam, estão em conflito. São o universo do colonizador e do colonizado (MEMMI, 2007, p. 147-148 – grifos do autor).

⁶ A referida tese de doutorado foi publicada em livro em 2024, pela editora Afrontamento, no Porto.

⁷ Os significados das palavras em crioulo guineense foram obtidos da obra *Kriol Ten: termos e expressões*, de autoria de Teresa Montenegro, cuja referência completa encontra-se ao final do artigo.

⁸ Há um debate entre os pesquisadores da área de Humanidades sobre o uso da terminologia “crioulo” para se referir ao idioma corrente na Guiné-Bissau, conhecido também como língua guineense. Considerando que o guineense é uma língua autônoma, com estruturas completas e complexas, privilegiaremos esta nomenclatura, em detrimento de “crioulo”.

Nesse viés, o bilinguismo aqui se configura como um reflexo de algo anterior que é a dupla pertença, nas palavras de Odete Semedo, ou híbrido cultural, nos termos de Stuart Hall. Para o pesquisador jamaicano, “[o] sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2004, p. 13). Desse modo, fica patente a emergência de sujeitos que se encontram em “entre-lugares identitários”, que, por sua vez, se configuram como uma nova forma de compreender o sujeito, não mais como um ser monolítico, mas plural e multifacetado.

Retomando o mote do poema, que discute a identidade a partir da escolha linguística, é importante refletir sobre não só a opção final apresentada no texto pela língua portuguesa, mas também observar que paradoxalmente o livro é escrito em português e em língua guineense, “recurso único até agora na literatura guineense” (AUGEL, 1998, p. 266). De modo que alguns poemas são produzidos em ambas as línguas, enquanto outros são apresentados apenas em português ou apenas em guineense. Vale destacar aqui o caso do poema “Fala de mindjer”, que é apresentado exclusivamente em língua guineense:

Omi papia na si lingu
Di noti, otcha kau kala iem
I papia lingu di ningin
Nin ningin ka obi
Ningin ka n tindi
N huni-n huni, n huni-n hunidu
Mindjer lanta
I tchebeta palmu
I kanta, i djamu
Tuada di tudu lingu
Lingu di tudu djinti
Djintis n tindi
I fala di padida

(SEMEDO, 1996, p. 64)

Já o poema “Angola” chega ao leitor em ambas as línguas:

Angola

Girta bu tchora
Si es k'i bu distinu
Pupa riso, Angola
Djamu Deus
Djamu orixá, thama irans, ku oxalá
Ma girta risu de
Girta bu pidi pas

Angola

Angola
Grita e chora
Se o destino assim manda
Grita bem alto Angola
Chama os deuses
Os orixás, irans e oxalá
Mas grita bem alto
E grita pela paz.
(SEMEDO, 1996, p. 60-61)

A esse respeito, vale traçar um paralelo entre a prática linguística de Odete Semedo e o que já fora feito por outros escritores africanos de língua portuguesa. A título de exemplo, atentemo-nos para a análise proposta por Laura Padilha sobre o uso do quimbundo no romance *O segredo da morta*, de Assis Júnior:

A utilização do quimbundo por Assis Júnior é um ato de resistência, uma tentativa de fazer com que a angolanidade não se expresse apenas pela descrição de usos, hábitos e costumes, mas se sedimente pela fratura daquela língua no corpo absolutamente hegemônico da expressão literária em língua portuguesa (PADILHA, 1995, p. 64).

Ou seja, quer no âmbito do significado, pela inserção e abordagem de elementos culturais nativos em primeira pessoa, excluindo o olhar colonial, exógeno e estereotipado; quer no espaço do significante, pela demarcação linguística, por meio da adoção de línguas nacionais, o fato é que o plurilinguismo atua como meio de resistência à lógica colonial e aponta para a emergência de uma identidade outra, desvinculada da metrópole (ou da ex-metrópole) e se revelando condensadora de diferentes influências culturais.

O segundo texto que direciona nossa pesquisa é, como já dissemos, a tese de doutorado da escritora. Em sua pesquisa, Odete Semedo demonstra que as cantigas de *mandjuandadi*, presentes no cotidiano guineense, cantadas, na maioria das vezes, em guineense ou em mandinga, registram, a partir do ponto de vista das mulheres guineenses, a história do país. Nas palavras da escritora, “a tradição oral, na sua dinâmica, encarregou-se de trazer até os dias de hoje muito do que constitui a memória coletiva guineense” (SEMEDO, 2010, p. 26).

É interessante pontuar que, para Marcio Seligmann-Silva, “a memória existe no plural” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67). Tal ideia aponta para a potencialidade existente no processo de revisitação do passado e o protagonismo da coletividade nesse movimento. No relato de Semedo acerca do processo de recolha e investigação das cantigas, a pesquisadora registra justamente essa soma de memórias para se construir uma mesma narrativa que pertence a todas as mulheres da *mandjuandadi*. Em meio às entrevistas, por diversas vezes, uma nova entrevistada era chamada para recordar e/ou complementar e até mesmo corrigir a narrativa que ia se tecendo.

Com altos índices de analfabetismo e poucos recursos para publicações, na Guiné-Bissau, a memória coletiva veiculada nas cantigas de *mandjuandadi* se

configura como principal fonte histórica a apresentar a focalização autóctone. Contudo, ainda de acordo com Semedo, “a escrita é ainda a forma, por excelência, de fixar o que a cultura dos povos representa através da fala, da voz, e até para legendar objetos e certas imagens artísticas, embora esses falem por si” (SEMEDO, 2010, p. 28). A preocupação de Odete Semedo expressa nas primeiras páginas de sua tese e que se configura como justificativa de sua pesquisa. Desta feita, reiteramos o que já sinalizamos como hipótese em outro artigo, quando declaramos que “a poetisa identifica o que intuímos ser o seu projeto literário: preservar, pela via escrita literária, a memória cultural e ancestral guineense” (BISPO 2010, p. 91)

É conhecido o texto de Hampaté Bâ intitulado “Tradição viva”, integrante do volume 1 da obra *História geral da África* (2010), no qual o pesquisador apresenta o papel da oralidade, bem como a força da palavra falada entre os povos africanos que integram o recorte investigado. No entanto, nas últimas linhas, quando conclui o texto, Hampaté Bâ tece uma reflexão acerca da sobrevivência da tradição por ele apresentada no contexto da contemporaneidade. Sua análise tem início com o reconhecimento das diversas imbricações de culturas, mundos e mentalidades, nas palavras do historiador:

Para a África, a época atual é de complexidade e de dependência. Os diferentes mundos, as diferentes mentalidades e os diferentes períodos sobrepõem-se, interferido uns nos outros, às vezes se influenciando mutuamente, nem sempre se compreendendo (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 210).

Hampaté Bâ, na conclusão, inicia um processo de revelar ao leitor neófito que uma ida à África não o fará encontrar facilmente os *griots*, os tradicionalistas ou os genealogistas acerca dos quais dissertou. Isso porque o processo colonial deixou suas marcas. As lideranças nacionais, que formam a minoria intelectual do país, se

pautaram nos debates e modelos socioeconômicos de pensadores europeus, reproduzindo, em alguns casos, imposições coloniais. Na contramão desse movimento, Hampaté Bâ registra uma nova demanda:

de um tempo para cá, uma importante parcela da juventude culta vem sentindo cada vez mais a necessidade de se voltar às tradições ancestrais e de resgatar seus valores fundamentais, a fim de reencontrar suas próprias raízes e o segredo de sua identidade profunda (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 210).

Diante do tensionamento que se apresenta entre tradição nativa e modernidade estrangeira, o historiador apresenta um problema no desafio de resgatar a tradição: a ruptura da transmissão. Para Hampaté Bâ, estamos diante da última geração dos grandes depositários da tradição oral. Sendo assim, “o trabalho de coleta deve ser intensificado durante os próximos 10 ou 15 anos, após os quais os últimos grandes monumentos vivos da cultura africana terão desaparecido” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 211).

Odete Semedo conclui em sua tese o mesmo que já sinalizara Hampaté Bâ, dizendo: “Infelizmente, essas riquezas ainda hoje fazem parte da tradição oral, passada de pais para filhos e de avós para netos, pois poucos são os registros” (SEMEDO, 2010, p. 81). Nesse sentido, a poetisa assevera:

diante da reduzida fonte escrita sobre as tradições guineenses, julga-se que, mais do que lamentar essa falta, é preciso tomar iniciativas que possam inverter a situação, abrindo caminhos para estudos e pesquisas sobre esse volumoso e rico patrimônio cultural (SEMEDO, 2010, p. 26).

Diante disso, a própria escritora busca ser parte da solução, tomando para si o papel intelectual de fazer com que “os netos e herdeiros [saibam] quem fomos” (SEMEDO, 1996, p. 13), seja pela via da pesquisa acadêmica, seja pela produção

literária. Em sua tese, Odete não apenas recolhe diversas cantigas, mas também as traduz para o português, analisa-as dentro de seus contextos de produção e as relaciona a outras produções literárias nacionais. Em sua produção literária, Semedo equipara a língua portuguesa à língua guineense e abarca crenças e tradições locais, não como elementos antigos ou “histórias de velhos”, mas como parte integrante do cotidiano, tanto no espaço rural, quanto no urbano.

A fim de exemplificar o processo de manutenção das culturas tradicionais por meio fixação pela escrita, assumindo o movimento de resistência cultural, observaremos o conto “Sonéá”, que compõe o livro homônimo *Sonéá – histórias e passadas que ouvi contar I* (2000a). Para tanto, queremos analisar a presença dos *irans*, para o andamento da exegese, bem como a atuação dos elementos memorialísticos como mecanismos narrativos. O conto “Sonéá” se destaca diante de nossa discussão, uma vez que traz dois aspectos comuns na vida guineense: o casamento e o funeral.

4 A vida diária e os irans

Resumidamente, o conto “Sonéá” versa sobre a protagonista que dá nome à narrativa e sua trajetória que mescla a *prasa*⁹ e a *tabanca*¹⁰. Ainda na infância, ela fora designada pelos *irans* para casar-se com seu tio Kilin, um homem já idoso, a fim de retornar a *djorson di barriga*¹¹, e, conseqüentemente, aplacar as maldições e azares. Contudo, a exegese tem início no contexto citadino e é desencadeada pela

⁹ Perímetro urbano; cidade.

¹⁰ Perímetro rural; aldeia.

¹¹ Família materna.

notícia da morte do tio Kilin. Em razão desse falecimento e pelo fato de Sonéá ser esposa tradicional do defunto, ela precisa retornar à tabanca de Nbirindolo, a fim de participar dos rituais fúnebres tradicionais. De volta a esse espaço, diante de uma série de memórias e recordações, que mesclam cartas e conversas, que ora parecem ser lembranças, ora parecem ser produzidas naquele instante, Sonéá reflete sobre sua história e suas escolhas, reencontrando-se consigo mesma.

Desde as primeiras páginas, fica patente no conto o poder e a força da tradição, inclusive na vida dos moradores da cidade e/ou dos praticantes de religiões cristãs, como é o caso da protagonista Sonéá. A narração deixa clara que a notícia da morte de tio Kilin interrompe a agitação e a urgência presentes na vida da personagem, a fim de que se cumpram os rituais.

Toda a narrativa se desenvolve como um espelhamento que se desdobra a respeito da vida da personagem e que segue a seguinte ordem: interrupção da rotina, execução do ritual tradicional e ressignificação da vida. Esses dois movimentos marcam três momentos da vida na tabanca, a saber: casamento e funeral. Em ambos os casos, Sonéá é a pessoa que tem a rotina quebrada. Quando criança, é obrigada a afastar-se da escola por um ano e, quando adulta, precisa adiar as tarefas de trabalho e escrita do relatório urgente sobre o qual se debruçava no início da narrativa. Em ambos os momentos, essa desestabilização do estado inicial é demandada pelos *irans*.

Vale elucidar que os *irans* são, nas palavras de Carlos Vaz, “figuras sagradas, em peças de madeira esculpida, ostentadas no terreiro junto às moranças, e personificam as almas dos antepassados” (VAZ, 1994, p. 17). O pesquisador ainda

completa dizendo que “o irã¹² expressa a força espiritual, o poder místico baseado em sortilégios e na crença da perpetuação da família” (VAZ, 1994, p. 17).

A presença e o poder exercido pelos *irans* no conto “Sonéá” nos remetem à discussão já realizada por Hampaté Bâ, para quem

A “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 183 – grifo do autor).

Retomando a ideia do espelhamento, a segunda etapa é composta pela realização do rito. Tanto para narrar o casamento quanto o funeral, Odete Semedo insere os elementos ritualísticos na exegese de modo a fazê-los se integrarem aos personagens e ao enredo. Mais do que simplesmente descrever os rituais, a narrativa encena ficcionalmente o passo-a-passo do *toka tchur*¹³, desde a sua preparação até o enterro, explicitando ainda as influências modernas, bem como as inserções de práticas cristãs.

O conto tem início com a notícia da morte de tio Kilin, que é percebida pela protagonista ao ver a ação de sua mãe, que estava “a tirar panos e lençóis da grande mala de madeira envernizada” (SEMEDO, 2000a, p. 62), atitude repetida “sempre que morria algum parente *pertensidu*” (SEMEDO, 2000a, p. 62). Ainda que vivesse na cidade, Nmisa, mãe de Sonéá, se configura na narrativa como o elo entre a geração mais jovem, representada pela protagonista, e os antepassados e demais guardiões da tradição, radicados em Nbirindolo. No mesmo sentido de tal movimento,

¹² A palavra possui ortografia flutuante, podendo ser encontrada como “Irã”, “Iran”, “Yrã” ou “Yran”

¹³ Ritual fúnebre tradicional.

Marilena Chauí explica que “a função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini moneo* – unindo o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir” (CHAUÍ, 1979, p. XVIII – grifo da autora, apud BOSI, 1979). Desse modo, tanto Nmisa, quanto tio Kilin se configuram na narrativa como esse elemento de costura as gerações no intuito de não permitir que as modernidades, os pensamentos coloniais e ocidentalizados subjuguem totalmente as culturais, crenças e tradições locais.

É curioso notar que Sonéá estabelece relações diferentes com a tradição em momentos distintos da vida. Na maturidade, quando precisa retornar à *tabanca* para o *toka tchur*, ela reluta com a mãe sobre ir ou não. Para a protagonista, a princípio, a cerimônia pode ser adiada ou adequar-se à sua agenda de compromissos. A primeira resposta de Sonéá ao compromisso familiar é “essa viagem vai ficar para depois. Pelo menos, para a semana, já estarei menos ocupada” (SEMEDO, 2000a, p. 62). Em um comportamento diferente, na infância, Sonéá acolhe as demandas e ensinamentos vindos de tio Kilin, seu esposo tradicional. No primeiro parágrafo do conto, a memória dos conhecimentos de tio Kilin surge na mente da protagonista dialogando com os debates acerca do desenvolvimento do país, a partir de conceitos ocidentalizados. Em contraponto, Sonéá recorda: “ou será que o tio Kilin voltaria a ter razão? Pois, ele bem dissera a Sonéá que o que aumenta o lixo na *prasa* é o próprio esquema de resolução das problemáticas, porque quem consome a prática deita fora o que não presta” (SEMEDO, 2000a, p. 60 – grifos da autora). Diante disso, pode-se inferir que Sonéá encontra-se em um entre-lugar que, ao mesmo tempo em que resiste à tradição, retorna a ela. Tal imagem é recorrente em diferentes obras africanas, em especial em língua portuguesa. O simbolismo aqui pode ser traduzido no princípio “Partir da realidade da nossa terra. Ser realista”, cunhado por Amílcar Cabral, líder da luta pela independência da Guiné-Bissau. Segundo Cabral, os

métodos, ideologias e técnicas importadas para o país deveriam considerar para a sua execução a realidade local prioritariamente, bem como respeitar crenças locais e tradições, a fim de que a modernização não se transformasse em um novo modo de colonização (*cf.* FONSECA *et al*, 2014, p. 82 ss.).

Retomando o cerimonial do *toka tchur*, nota-se que, no esteio da ideia de dupla pertença, associada ao conceito de Cabral sobre o cuidado com a realidade local, a exegese caminha para revelar imbricações entre os elementos fúnebres. Ao mesmo tempo em que o defunto se encontra “estirado numa esteira, no chão” (SEMEDO, 2000a, p. 65), é levado a ingerir aguardente e é reverenciado e cumprimentado pelos presentes; o padre da cidade é convidado para realizar um rito católico, e Sonéá compra um caixão de madeira para enterrar o corpo, em vez de deixá-lo apenas envolto nos panos de pente, como era costume local.

Como em uma relação de espelhamento, a infância de Sonéá surge em sua memória, revelando ao leitor um outro ritual tradicional: o casamento. Diferentemente da descrição do funeral, a cerimônia de casamento é narrada em consonância à sua própria execução, que se deu de maneira “simples, sem percalços” (SEMEDO, 2000a, p. 92). Em poucas linhas, a narradora resume o rito aos locais e práticas que informavam aos antepassados do acontecido, tais como ir à *baloba*¹⁴ e, diante de um *poilão*¹⁵, oficializar o compromisso, bem como colocar um “cabaz¹⁶ de comida para a cabeceira de cama” (SEMEDO, 2000a, p. 92). A ênfase da relação de Sonéá com a tradição durante a infância se concentra em seu contato com tio Kilin, com quem a menina passava a maior parte do tempo a conversar em

¹⁴ Espaço de culto.

¹⁵ Árvore da família das bombacáceas, considerada sagrada.

¹⁶ Cabaça; vasilhame.

meio à *lala*¹⁷. Foi com ele que aprendera “a ler na natureza os sentimentos humanos” (SEMEDO, 2000a, p. 88). O convívio por um ano com o tio em Nbirindolo aponta para a cadeia de transmissão sinalizada por Hampaté Bâ, já mencionado anteriormente. O conto ficcionaliza tal transmissão oral, que visa à perpetuação da tradição, bem como do modo de vida e da reverência aos antepassados.

Diferentemente da relação estabelecida com o passado e a tradição por meio de Nmisa, a mãe, o aprendizado recebido pela voz do tio Kilin é acolhido e ressoa em Sonéá até mesmo na vida adulta. Vale notar ainda que a tensão desencadeada pelo conflito geracional não se estabelece simplesmente por uma diferença de idades, mas também é um embate espacial, uma vez que as tradições estão para a *tabanca*, enquanto as modernidades se ligam à *prasa*. Tal traço se repete ao longo da produção ficcional de Odete Semedo, o que fica evidente em narrativas como “Aconteceu em Gã-Biafada” ou “A lebre, o lobo, o menino e o homem do pote”, ambas integrantes do livro *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II* (2000b).

O terceiro movimento da protagonista, a partir da intervenção dos *irans*, se apresenta no “depois”, ou na ressignificação da vida. Mais do que impor a execução de um ritual, os *irans* provocam uma mudança no sujeito. O movimento de retornar ao “*djorson di barriga*”¹⁸ se configura, para além da cerimônia, em um processo de aprendizagem e experimentação, a partir do contato com os mais velhos e da escuta a eles.

Na infância, a mensagem que fora recebida como uma crueldade, que “todos, na *moransa*”¹⁹ onde viviam, consideraram que era uma malvez para com a

¹⁷ Plantação de arroz.

¹⁸ Família da mãe.

¹⁹ Conjunto de habitações de uma família extensa.

pequena” (SEMEDO, 2000a, p. 94), transforma-se em uma experiência produtiva, cujo balanço é assim resumido pela protagonista: “meses atrás não pensava noutra coisa que não fosse voltar para a *prasa*, hoje com as malas feitas, tudo pronto para voltar, estou de lágrimas nos olhos” (SEMEDO, 2000a, p. 102). Além de expressar o afeto pelo espaço em que estava e pelas pessoas com quem conviveu, ao final da estada em Nbirindolo, a menina revela o desejo que tem de dividir com as amigas aquilo que vivera e aprendera e até convida tio Kilin para ser o porta-voz de tantas novidades. É evidente como a concepção de conhecimento e saber se modifica para a jovem, que acreditava que a escola era a principal (e talvez única) fonte de sabedoria confiável. A estada na *tabanca* e a escuta atenta evocam e reverenciam os conhecimentos tradicionais, ressaltando a importância neles contidos, bem como a aplicabilidade no contexto da *prasa*.

Na maturidade, a viagem a Nbirindolo se configura para Sonéá como um caminho de reconexão não apenas com a sua ancestralidade, mas principalmente consigo mesma. São o espaço pelo qual transita e a natureza que a cerca os elementos desencadeadores das memórias da infância e de tudo o que aprendera com tio Kilin. Ao final da narrativa, a protagonista sintetiza diversas conversas que tivera na infância contextualizando o aprendizado à vida presente e cotidiana. Sonéá conclui: “o segredo da felicidade, da vida, do mar... está em cada um de nós, basta tirarmos a máscara e sermos apenas nós...!” (SEMEDO, 2000a, p. 104). A autenticidade apontada por Sonéá era um dos temas recorrentes nas falas de tio Kilin, que entendia que a *prasa* criava a falsidade nas pessoas, e era esse um dos elementos que afastava os homens de si mesmos.

Em síntese, na infância, as conversas com Tio Kilin fizeram Sonéá mudar de perspectiva e de compreensão de mundo. Sua cosmovisão é alterada com as

influências da tradição. Na maturidade, por sua vez, Sonéá revê suas concepções e escolhas e ainda repensa o conceito de desenvolvimento.

5 Considerações finais

É notório ao leitor atento que Odete Semedo faz escolhas narrativas no conto “Sonéá” que privilegiam as tradições, seja na descrição de rituais, seja na valorização da herança ancestral. É possível constatar que o conto “Sonéá” se configura como um espelho da própria dupla pertença declarada pela autora em seu primeiro livro, sintetizando na protagonista o conflito e o entre-lugar cultural que a autora ocupa. Se em *Entre o ser e o amar* (1996) a ideia de dualidade identitária foi materializada por meio da produção bilíngue; em “Sonéá”, tal fenômeno vem à luz por intermédio da ficcionalização desse trânsito cultural, que não só aparece nos rituais, mas também se faz presente na mudança de espaço da prasa para a tabanca.

Compreendemos que o conto “Sonéá” exemplifica de forma bastante clara a intencionalidade de Odete Semedo no processo de fixação pela escrita das tradições guineenses. Acreditamos também que outras narrativas e sua poesia caminham igualmente nessa direção.

Além disso, é notório o movimento político realizado por Odete Semedo ao marcar a resistência cultural, por meio da inserção das tradições, das línguas nacionais e da língua guineense no espaço privilegiado da literatura. Dessa forma, ela colabora para a rememoração dos ideais propalados por Amílcar Cabral, que visavam a construir um país que valorizasse a tradição africana, inserindo o progresso trazido pela colonização em um equilíbrio entre o novo e o velho.

Referências

ANDRADE, Mário Pinto de. *Amílcar Cabral e a reafrikanização dos espíritos: um depoimento de Mário Pinto de Andrade*. "Nô Pintcha - Órgão do Comissariado de Informação e Cultura", Domingo, 12 de Setembro de 1976, Fundação Mário Soares / Arquivo Mário Pinto de Andrade. Disponível http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_85920. Acesso em 15 de setembro de 2023.

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998.

BISPO, Érica. A poesia de Odete Semedo: uma introdução. *Revista Mulemba* [Online], São Paulo: 11 (21): 90-106, 2010. Disponível em Volume 11 Número 21, 2010. p. 90-106. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2019.v11n21a31266>. Acesso em: 16 de nov. 2024.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A.Q., 1979.

CABRAL, Amílcar. *Arma da teoria: Obras escolhidas*. Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2013.

CABRAL, Amílcar. *Pensar para melhor agir: Intervenções no Seminário de quadros, 1969*. Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2014.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Tradução de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010a.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Anísio Garcez Homem. Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2010b.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In.: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. v. 1. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MONTENEGRO, Teresa. *Kriol Ter: termos e expressões*. Bissau: KuSiMon Editora, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra*. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História memória literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Campinas, 2003.

SEMEDO, Odete Costa. *Entre o ser e o amar*. Bissau: INEP, 1996.

SEMEDO, Odete Costa. *Sonéá – histórias e passadas que ouvi contar I*. Bissau: INEP, 2000a.

SEMEDO, Odete Costa. *Djênia – histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: INEP, 2000b.

SEMEDO, Odete Costa. *As Mandjuandadi*. Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: Da tradição à literatura. Porto: Afrontamento, 2024.

SILVA, Antonio E. Duarte. *A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1997.

VAZ, Carlos. "Os irãs de Bassarel". *Irr: TCHOLONA*, Bissau: 1 (2-3): 16-19, out 94.
VILLEN, Patricia. *Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo*. São Paulo: Expressão popular, 2013.

Recebido em 11/08/2024

Aceito em 14/10/2024

“A minha poesia sou eu” - do Cabral poeta ao Amílcar combatente: ecos da libertação nacional na literatura guineense

“A minha poesia sou eu” – from Cabral poet to the combatant Amílcar: echoes of national liberation in Guinean literature

Luís Carlos Alves de Melo¹

RESUMO: O presente artigo revisita o percurso histórico-político de Amílcar Cabral e observa como seu pensamento influenciou literariamente a formulação de uma poesia de combate/revolucionária. Para tanto, tomamos como objeto de reflexão os poemas-homenagem registrados na antologia poética *Mantilhas para quem luta!* (1974). A partir dessas reflexões, tem-se como resultados que sua obra revela a face de um mito-vivo cuja influência nos arranjos da luta armada de libertação nacional continuam a fazer eco na literatura guineense.

ABSTRACT: This paper revisits the historical-political path of Amílcar Cabral and observes how his thinking literarily influenced the formulation of a combat/revolutionary poetry. For that, we use as object of reflection the tribute-poems recorded in the poetic anthology *Mantilhas para quem luta!* (1974). From these reflections, the result that this work reveals the face of a living-myth whose influence on the arrangements of the armed struggle of national liberation continue to echo in Guinean literature.

PALAVRAS-CHAVE: Amílcar Cabral; Guiné-Bissau; Literatura guineense; Poesia de Combate.

KEYWORDS: Amílcar Cabral; Guinea Bissau; Guinean literature; Combat poetry.

¹ Professor Adjunto (nível A) de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutor em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Comparada). E-mail: luisacam@outlook.com

1 Amílcar Cabral: um percurso em formato de introdução

A nossa luta tomada no seu aspecto fundamentalmente político, no seu aspecto principal que é o aspecto político. Claro que, para definirmos, por exemplo, a estratégia e até as táticas que adaptamos na nossa luta armada de libertação, outros princípios foram enunciados, embora esses princípios de luta armada não sejam mais do que a passagem dos nossos princípios gerais para o campo da luta armada”.

(Unidade e Luta, de Amílcar Cabral - 1974).

Figura-chave da unidade nacional guineense, Amílcar Cabral completaria um século de existência se ainda estivesse vivo. Filho mais ilustre de Guiné-Bissau, herói nacional e mito das histórias onde a esperança ainda reina, o poeta-combatente nasceu na cidade de Bafatá, na antiga Guiné-Portuguesa, atual Guiné-Bissau, em 12 de setembro de 1924. Filho de cabo-verdianos, naturais da ilha de São Tiago, o pai, o escritor Juvenal Antônio da Costa Cabral, e a mãe, Iva Pinhel Évora, conheceram-se no território guineense, por volta de 1922 (CHABAL, 1983, p. 29). Escritor, agrônomo e político, Cabral tinha fortes ligações com os ensinamentos da teoria marxista, tendo inclusive citado as obras de Lênin inúmeras vezes em seus discursos.

Seu engajamento político despertou logo cedo e as marcas de um nacionalismo africano ficavam cada vez mais evidentes em suas ideias. Parte disso

deve-se indiretamente ao pai, a quem Cabral acompanhou enquanto este ocupava cargos de alto revelo na administração pública. Dessa experiência ele pode ver de perto questões econômicas, políticas e sociais que acometiam tanto a Guiné-Bissau, quanto Cabo Verde. Por outro lado, de seu relacionamento com sua mãe, ao que parece, Cabral desenvolveu seu senso de responsabilidade, força de vontade e determinação para alcançar seus objetivos e metas, qualidades que a mesma possuía (CHABAL, 1983, p. 30-31).

A infância de Cabral foi marcada pelas constantes mudanças de sua família, em parte por conta do trabalho do pai. Entre 1928-1929, a família regressa a Cabo Verde, mas a mãe, já separada de seu pai, retorna a Guiné. Cabral permanece com sua mãe até 1933, quando embarca para Cabo Verde para viver com a família do pai. Mais tarde, no ano seguinte, a mãe retorna à ilha e eles voltam a viver juntos novamente. Cabral iniciou seus estudos primários aos doze anos em São Tiago. Com a mudança da mãe para Mindelo, na ilha de São Vicente, o jovem teve que terminar seus estudos no Liceu Gil Eanes, o que viria a acontecer quando este atingiu os 20 anos de idade.

Em 1944, retorna à Praia e começa a trabalhar na Imprensa Nacional. Ao mesmo tempo, empreende-se em tentativas para conseguir uma bolsa de estudos em Portugal, para concluir seus estudos superiores, algo que viria a ocorrer já em 1945, quando recebeu a bolsa por meio da seção cabo-verdiana da Casa dos Estudantes do Império. Em outubro do mesmo ano, com 21 anos, Cabral parte para Lisboa em busca do diploma de agrônomo, o que se concretizaria em 1950, aos 26 anos (CHABAL, 1983).

O breve contexto que envolve a vida de Amílcar Cabral, a começar pela família de imigrantes cabo-verdianos assimilados, as experiências vividas, as influências recebidas do pai e da mãe, além de todo o percurso de sua formação intelectual são elementos-chave para que possamos compreender seus ideais e refletir sobre a formação de sua vida política que, em parte, se inicia nas experiências junto à Casa dos Estudantes do Império² (CEI), em Lisboa. Na instituição, ao estabelecer contato com estudantes de outras colônias, ele pôde compartilhar experiências, amadurecer uma consciência política e atuar diretamente na criação de um clube desportivo nacionalista, projeto que frutificou no Clube Desportivo e Recreativo de Bissau, em 1954.

Embora seja lembrado com maior vigor por sua trajetória político-revolucionária, foi também exímio escritor, tendo sido antes de herói nacional, um poeta combatente. Os primeiros registros de sua poesia datam de 1945 e provavelmente foram escritos durante sua permanência em Cabo Verde. Sua produção se estenderá até 1970, resultando em um compilado de textos poéticos, teóricos, políticos e discursos proferidos nos Congressos do Partido Africano para Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC). Sua obra poética se situa no que convencionamos chamar de momento revolucionário, ou poesia de combate,

² A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi uma associação de acolhimento de jovens ultramarinos estudantes em Portugal. Criada em 1944, no bojo do Estado Novo português, a CEI possuía uma sede em Lisboa e outra em Coimbra, por onde passaram vários jovens. Segundo Castelo (2011, p. 2), a CEI que foi criada “no contexto da política imperial do Estado Novo, cedo se revelou um espaço de fermentação de uma consciência anticolonial entre jovens oriundos das colônias a estudar em Lisboa”. A mesma teve seu encerramento em 1965, pela PIDE. Para maiores detalhes, consultar artigo disponível em:

https://repositorio.iscteul.pt/bitstream/10071/2244/1/CIEA7_6_CASTELO%2c%20A%20Casa%20dos%20Estudantes%20do%20Imp%C3%A9rio.pdf. Acesso em: 10 jul. 2024

entre 1945 e 1970, utilizando uma divisão sistemática da literatura da Guiné-Bissau (MELO, 2017), que, em certa medida, acabou por influenciar fortemente as fases seguintes e os escritos de outros escritores guineenses.

Nesse sentido, para além de revisitarmos os percursos de engajamento político, da arquitetura da luta armada e construção de um pensamento teórico de base para o processo de libertação da Guiné-Bissau, buscamos refletir sobre o modo como o poeta-combatente influenciou e foi retratado pelos seus pares no desenvolvimento da literatura guineense. Para tanto, além de pensarmos Cabral como marco da chamada poesia de combate/revolucionária, demonstramos que, mesmo após sua morte e, até os dias atuais, seus ensinamentos e sua luta impactaram os modos de se fazer literatura na Guiné-Bissau, a exemplo dos poemas-homenagem da antologia *Mantêhas para quem luta* (1974).

2 Sobre lutas e independência: Guiné-Bissau nos trilhos dos conflitos

“A luta armada de libertação, desencadeada como resposta à agressão do opressor colonialista, revela-se como um instrumento doloroso, mas eficaz para o desenvolvimento do nível cultural, tanto das camadas dirigentes do movimento de libertação como das diversas categorias sociais que participam na luta”.

(Libertação nacional e cultura, de Amílcar Cabral – 2011)

Antes de adentrarmos no aspecto poético, importa refazermos alguns caminhos que nos levam aos trilhos do conflito na Guiné-Bissau. Há cinquenta anos, o país viu resplandecer em seu céu o sol da liberdade, de uma independência conquistada a duras penas e mediante de uma luta que trouxe muita dor e sofrimento aos povos locais; mas não maiores que os flagelos dos grilhões coloniais, que por tantos anos legaram os povos à opressão. Desde que os portugueses chegaram à Guiné, por volta do século XV, até sua partida em 1973, às vésperas da Revolução dos Cravos, o sonho da independência foi perseguido com afinco pelos povos colonizados, mesmo que em algumas vezes de forma inconsciente. Foi um sonho que encontrou no colonialismo as bases para sua formação, enquanto resistência. Acerca dessa narrativa, Mário Pinto de Andrade aponta que “foram as condições históricas, alienantes e subjogadoras do colonialismo clássico que desencadearam a guerra do povo em África, e particularmente na Guiné-Bissau” (ANDRADE, 1975, p. 13).

Segundo Moema Augel, a primeira metade do século XX foi marcada por um clima de intensa insatisfação que envolvia toda a África, numa busca incessante pela liberdade. Nesse contexto, surgem nas colônias alguns intelectuais de grande importância para o período de independência, estudantes da CEI que se reuniram para fortalecer discussões sobre o nacionalismo e para a troca de experiências nas mais diversas áreas. O conhecimento adquirido por esses intelectuais possibilitou que esses, ao retornarem a seus países de origem, pudessem desenvolver ações políticas com vistas à libertação de seu povo (AUGEL, 2007).

Cabral, que estava ligado a duas colônias: Guiné e Cabo Verde, foi o “dirigente intelectual, militar e político da luta da libertação, [...] admirado e aplaudido

internacionalmente como teórico revolucionário, chefe militar e estadista” (AUGEL, 2007, p. 60). Dos anos de CEI e de sua experiência nas zonas rurais da Guiné ou ainda da experiência de sua diáspora forçada³, Cabral fortaleceu as bases de fundação de seu partido concentradas na contestação do regime colonial, na resistência como forma de libertação e na cultura como “arma da teoria”. O massacre dos estivadores, no cais de Pindjiguiti, em 3 de agosto de 1959, viria reforçar os movimentos de libertação nacional, criando estruturas sólidas para a luta armada. Mas essa não seria uma luta que se iniciaria nos grandes centros da Guiné-Bissau da noite para o dia, pelo contrário, necessitava de uma unidade nacional. A confluência entre as forças sociais advindas das camadas rurais mais pobres, trabalhadores assalariados e uma pequena burguesia veio a se transformar na força motriz que impulsionaria a luta armada. Os camponeses viriam “a constituir a principal força física da luta de libertação nacional, mas não a mais importante” (ANDRADE, 1975, p. 14); esta ficaria a cargo da pequena burguesia e dos assalariados.

Cabral percebeu que dificilmente poderia haver uma solução que não passasse pela luta armada quando se pensava em independência, e diante disso, em 3 de janeiro de 1963, depois de um longo período de discussões e preparo, “foi desencadeada a luta armada para a libertação do país, nas frentes do Sul e do Leste, a partir de bases militares de guerrilha na vizinha República da Guiné. Meses depois, em julho, foram abertas frentes de combate ao Norte” (AUGEL, 2007, p. 60). Resistir aos momentos violentos que estavam por vir e tornarem-se independentes a qualquer custo eram premissas a serem perseguidas pelos combatentes. Serem

³ Dispersão. O termo faz referência aos sujeitos de uma determinada nação que por questões de força maior precisam abandonar sua terra. No caso de Amílcar Cabral, a dispersão se deu por conta das perseguições do regime colonialista.

independentes era uma meta a ser alcançada, “uma condição indispensável à existência de homens e mulheres verdadeiramente libertos, isto é, donos de todos os meios materiais que tornam possível a transformação radical da sociedade (FANON, 1968, p. 267).

As lutas para a independência tinham como um de seus pressupostos a recuperação do direito inalienável de um determinado povo, “a ter sua própria cultura”. “O objetivo da libertação nacional é, portanto, a reconquista desse direito, usurpado pelo domínio imperialista, ou seja: a libertação do processo de desenvolvimento das forças produtivas nacionais”. (CABRAL, 2011, p. 361). Logo, ser independente pressupunha a completa libertação do jugo e do domínio estrangeiro. Note-se que uma das primeiras armas da dominação colonial é tentar apagar a cultura de um povo, renegar sua língua, sua religião, torná-lo um grupo que precisa da civilidade das “culturas superiores”. Não quer dizer, entretanto, que esse povo liberto deve abandonar completamente a cultura colonial. Cabral acreditava que reconhecer as contribuições importantes do opressor e outras culturas era a única maneira de tornar-se livre culturalmente. Segundo ele, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um *ato de cultura* (CABRAL, 2011, p. 361).

Nesse sentido, escreve:

Como é sabido, a luta armada de libertação exige a mobilização e a organização de uma maioria significativa da população, a unidade política e moral das diversas categorias sociais, o uso eficaz de armas modernas e de outros meios de guerra, a liquidação progressiva dos restos de mentalidade tribal, a recusa das regras e dos tabus sociais e religiosos contrários ao desenvolvimento da luta (gerontocracia, nepotismo, inferioridade social da mulher, ritos e práticas incompatíveis com o carácter racional e nacional da luta, etc.) e opera ainda muitas outras modificações profundas na vida das

populações. A luta armada de libertação implica, portanto, uma verdadeira marcha forçada no caminho do progresso cultural (CABRAL, 2011 p. 373).

Sartre (1968, p. 14) afirmara que “a arma do combatente é a sua humanidade”. Esse é um princípio que, ao que nos parece, Cabral conhecia bem e carregou consigo durante todo o processo de construção poética e da luta armada de libertação nacional. Ele buscou trazer à tona a consciência política e social do seu povo, levando-os a reformular as suas identidades e ao mesmo tempo reforçá-las, enquanto membros de uma nação. Nessas condições, a libertação nacional não é sinônimo de luta armada, mas um fenômeno que consiste em um “conjunto socioeconômico determinado, em negar a negação do seu processo histórico. É a reconquista da personalidade histórica deste povo, é o seu regresso à história pela destruição da dominação imperialista à qual ele estava submetido” (ANDRADE, 1975, p. 24-25).

Mário Pinto de Andrade considerava que a luta de libertação “é o principal motor da marcha atual da história” (ANDRADE, 1975, p. 22). Se, no contexto no qual este autor é publicado, essa parece ser uma constatação lógica, é bem possível que nas trincheiras da luta armada nas matas também o fosse. Já Frantz Fanon afirmara que as lutas que um povo trava são meios de contestar uma determinada ordem, aqui no caso ilustrada em termos da “administração civil colonial, pela ocupação militar, pela exploração econômica” (FANON, 1968, p. 254). Quando a política falha ou não alcança os efeitos esperados, entra em cena o combate como única forma de romper com uma ordem opressora e reestabelecer a liberdade.

A luta que se iniciou na Guiné em 1963, tendo o PAIGC como articulador, utilizou de táticas de guerrilha operadas em Angola, que Cabral durante seu período

diaspórico conheceu de perto. Augel afirma que “a luta armada se tornou cada vez mais cruenta e desesperada, desenvolvendo-se por onze anos, em sistema de guerrilha, conquistando pouco a pouco quase todo o território guineense” (AUGEL, 2007, p. 61-62). A resistência e os confrontos intensos são marcas fundamentais desse período, das quais a maior, infelizmente, não foi a vitória do movimento de libertação, mas o assassinato do líder revolucionário Amílcar Cabral, em 20 de janeiro de 1973, em Guiné-Conacri. Tal crime ficou para a história e dele nunca se conheceram os mandatários (AUGEL, 2007).

Amílcar nunca veria (fisicamente) seu país se tornar livre como tanto idealizou, mas seus compatriotas não deixaram seu legado e sua luta ser um esforço em vão. Poucos meses após sua morte, no dia 24 de setembro de 1973, militantes e dirigentes do PAIGC declaram a independência unilateral da Guiné, tornada nesse momento Guiné-Bissau. O país foi a primeira, entre as colônias portuguesas, a declarar a independência. Há que se ressaltar, no entanto, que Portugal não reconheceu de imediato tal condição, embora a mesma tenha sido endossada por parte da comunidade internacional (CAMPATO, 2012). Apesar disso, o regime ditatorial português já agonizava diante da força e expansão das lutas coloniais nos demais territórios africanos, somado, posteriormente, ao movimento articulado pelas patentes médias das Forças Armadas Portuguesas, o que culminou na Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Não tendo outra alternativa, Portugal se vê obrigado a reconhecer, em 10 de setembro de 1974, a independência da Guiné-Bissau (AUGEL, 2007).

Apesar do corpo físico de Amílcar Cabral jazer pelo caminho da libertação, seu espírito se manteve vivo e como bússola apontou os rumos que deveriam ser

tomados. Sua influência nas lutas e seus pensamentos impactaram diretamente a produção poética na Guiné-Bissau, seja por seus escritos em forma de literatura combativa, seja pelas referências a ele nos livros e coletâneas que foram surgindo ao longo do tempo.

3 *Mantanhas, camarada: a poesia de e para Amílcar Cabral*

As primeiras menções que temos ao nome de Amílcar Cabral dentro da literatura guineense estão registradas naquilo que condicionamos chamar de poesia de combate ou poesia revolucionária (MELO, 2017). No período revolucionário surge também a primeira obra, em prosa, de um nativo guineense chamado James Pinto Bull, autor do conto “*Amor e trabalho*”, publicado no *Boletim cultural da Guiné Portuguesa* em 1952 (COUTO; EMBALÓ, 2010), além de observarmos o surgimento da primeira obra de poesias de autoria de Carlos Semedo.

Nesse período se enquadram os chamados poetas da revolução que ganham essa alcunha por estarem inseridos ou participarem diretamente do período em que se iniciaram os movimentos revolucionários, que vão desembocar na independência da Guiné-Bissau. Segundo a escritora guineense Saliatu da Costa⁴, nesse momento deparamo-nos “com uma poesia revolucionária, onde começam a aparecer os primeiros poetas guineenses, com uma linha que visava combater a dominação e

⁴ Em 2012, por ocasião dos estudos sobre a literatura da Guiné Bissau, a escritora Saliatu da Costa nos concedeu uma entrevista em que aborda alguns aspectos sobre suas obras e a produção literária de seu país. As respostas ao questionário, enviado por e-mail, constam no anexo da dissertação de mestrado sobre a poesia da Guiné Bissau intitulado “Entrevista com a poetisa guineense Saliatu da Costa”. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6888>. Acesso em: 15 jul. 2024.

incentivando, sobretudo à luta de libertação”, e onde destacam-se nomes como os de Amílcar Cabral, Vasco Cabral e António Baticã Ferreira. (MELO, 2017, p. 187). Além disso, a literatura ganha forte caracterização combativa, cujo intuito não é outro senão denunciar os processos de dominação colonial, a miséria do país e o sofrimento do povo guineense, com vistas a iniciar as lutas para a libertação nacional. Nesse momento, suas obras assumem uma visibilidade além das fronteiras africanas, que são marcadas pela contestação do sistema colonial e pela convocação do povo à luta (EMBALÓ, 2004).

Cabral foi o primeiro poeta guineense a liderar uma guerra de libertação, considerado entre seus pares como um verdadeiro herói nacional, fato que pode ser notoriamente comprovado no país, o típico poeta do *entre-lugar*. Segundo Couto e Embaló (2010), seus primeiros poemas foram escritos entre 1945 e 1946, em Cabo Verde, o que, por seu turno, o enquadraria, em certa medida, na transição da fase colonial da literatura guineense para a literatura combativa. Dentre suas obras mais importantes destacam-se: *Unidade e Luta* e *A arma da teoria*. Além de vários artigos e obras teórico-políticas, Cabral possui ainda uma obra poética riquíssima, embora curta, com a recolha de diversos poemas escritos ao longo de sua vida pelo caboverdiano Oswaldo Osório.

Curiosamente, durante muito tempo, pouco se produziu sobre o poeta combatente em termos de pesquisas, tendo Cabral sido lido e interpretado na maior parte dos casos por sua luta política e pensamento revolucionário. Em outras palavras, o poeta foi ficando esquecido na medida em que o revolucionário foi ganhando corpo a partir de seus discursos políticos e lutas em prol da libertação guineense e caboverdiana. Segundo Gerald Moser (1978), existem duas hipóteses

explicativas para o desconhecimento em torno do poeta Amílcar Cabral: 1) diferente de hoje, é provável que nenhum de seus versos tenha sido publicado à época, e, 2) o pouco que foi tornado público, surgiu em jornais de limitada circulação (MOSER, 1978, p. 177). É bem verdade que os tempos são outros e que com o advento das tecnologias podemos ter acesso a um acervo de obras e escritos da Guiné-Bissau, embora ainda encontremos alguma dificuldade de acessar obras e documentos fora de Portugal ou da Guiné-Bissau.

Apesar do poeta Cabral ser costumeiramente dissociado do combatente, não podemos nos esquecer de que se trata do mesmo homem, cuja individualidade representa toda uma coletividade de duas nações. Isso fica claro no poema intitulado “A minha poesia sou eu” (1946), em que ele revela essa indissociabilidade entre o homem e o poeta. Senão, vejamos:

... Não, Poesia:
Não te escondas nas grutas de meu ser,
não fujas à Vida.
Quebra as grades invisíveis da minha prisão,
abre de par em par as portas do meu ser
— sai...
Sai para a luta (a vida é luta)
os homens lá fora chamam por ti,
e tu, Poesia és também um Homem.
Ama as Poesias de todo o Mundo,
— ama os Homens
Solta teus poemas para todas as raças,
para todas as coisas.
Confunde-te comigo...
Vai, Poesia:
Toma os meus braços para abraçares o Mundo,
dá-me os teus braços para que abrace a Vida.
A minha Poesia sou eu.

O poema escrito em 1946, provavelmente em Cabo Verde, revela um homem inquieto diante das grades coloniais e que vê na luta a única fonte de libertação. Mesmo estando diante de uma colonização de corpos, Cabral entendia que o pensamento não poderia ser aprisionado. A luta, portanto, não se faz apenas com elementos físicos, com armas, mas também com letras e conhecimento.

Os elementos dessa premissa de Amílcar Cabral podem ser vistos na poesia de outro poeta guineense, o escritor Vasco Cabral, cujas obras abordam temáticas que envolvem o oprimido e a luta, a miséria e a esperança, o amor e a paz, algo típico dos discursos proferidos pelo líder revolucionário. Esse é um poeta que transita entre duas fases da literatura guineense, haja vista que sua obra mais famosa de poemas, *A luta é a minha primavera*, foi publicada em 1981, enquadrando-a na fase denominada *poetas da independência* (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 70).

Os traços de uma poesia revolucionária e de combate, de viés político, podem ser vistos mediante de sua composição “O último adeus de um combatente” (1955), apresentada na obra de Campato Jr. (2012, p. 50).

Naquela tarde em que eu parti e tu ficaste
sentimos, fundo os dois a mágoa da saudade
Por ver-te as lágrimas sangrarem de verdade
sofri na alma um amargor quando choraste

Ao despedir-me eu trouxe a dor que tu levaste!
Nem só o teu amor me traz felicidade
Quando parti foi por amar a Humanidade
Sim! Foi por isso que eu parti e tu ficaste!

Mas se pensares que eu não parti e a mim te deste
será dor e a tristeza de perder-me
unicamente um pesadelo que tiveste.

Mas se jamais do teu amor posso esquecer-me

e se fui eu aquele a quem tu mais quiseste
que se conserve em ti a esperança em rever-me!

O canto-poema de Vasco Cabral insere-se num contexto social da representação das guerras de revolução pelos quais o país há de passar. Ao tecer as tramas do soneto, o autor não apenas apresenta um viés histórico de seu país (com manutenção da estética), mas traça os caminhos de edificação da poesia guineense. Em certa medida, o que se nota tanto em Amílcar Cabral quanto em Vasco Cabral, é uma confluência temática que ao fim das contas representa um ideal nacional, ou seja, a luta pela libertação nacional é uma premissa de toda uma coletividade.

Entre 1970 e 1980, no período denominado de poesia/poetas da independência, observamos o surgimento de uma literatura com viés de afirmação nacionalista, no qual temas como colonialismo, escravatura e repressão passam a fazer parte das produções da época, conduzindo a um discurso de apelo à construção nacional, à liberdade e à esperança. As identidades, antes submetidas às grades coloniais, tornam-se questões fundamentais entre os escritores, de modo que sua evocação é uma busca pela reafirmação de uma cultura nacional.

Os primeiros registros sobre essa fase dão conta que *Poílão* (1973) foi uma das primeiras obras lançadas, não exclusivamente por guineenses, mas com o contributo de poetas cabo-verdianos. Dos guineenses que participaram da obra, destacam-se Pascoal D'Artagnan Aurigemma, Atanásio Miranda, António Baticã Ferreira e Tavares Moreira, dos quais Miranda e Moreira parecem não ter dado continuidade aos trabalhos, pelos menos não que se saiba, haja vista que não se encontram registros de poesia posteriores. Em 1977, teve registro a obra *Mantenhás para quem luta*, com contributo de 14 autores de destaque entre os intelectuais

guineenses, dentre os quais encontramos Agnelo Regalla e Antônio Soares Lopes Jr., o Tony Tcheka. Nessa antologia em especial, é possível visualizarmos alguns poemas endereçados diretamente a Amílcar Cabral e que, dentre outras coisas, exaltam seu papel na luta de libertação nacional e sua influência nos rumos futuros do Estado-nação livre e liberto.

Da obra em apreço, resgatamos uma das mais emotivas composições escritas por Agnelo Regalla, que presta homenagem ao líder revolucionário Amílcar Cabral, morto em 1973. O poema é lido em muitos encontros culturais guineenses, conforme registra Campato Jr. (2012, p. 123), e estampa as páginas iniciais da antologia. Desfrutemos, pois, de “Camarada Amílcar” (1974, p.9-10):

No chão vermelho
Do teu sangue, Camarada,
Caem como gotas de orvalho
As lágrimas sinceras de dedicação.
As flores da nossa luta
Que tu com carinho plantaste,
Estão a desabrochar
Em gargalhadas infantis
E descansa, camarada Amílcar,
Descansa que não secarão.
Serão sempre regadas
Com o nosso suor e sangue,
Serão Sempre alimentadas
Pela força a nossa vontade.
E serão camarada Amílcar,
Serão livres... livres...
Livres como as gargalhadas que saltam
Livres como o sol do nosso hino,
Livres como o vento que desfralda
A nossa bandeira,
Livres, como a liberdade com que sonhaste.
É assim camarada, é assim...
Uns chegam ao fim,
Mas outros ficam pelo caminho

Não por desfalecimento,
Mas pelo seu valor e coragem.
E dentre todos,
Os mais felizes
Serão os que conseguirem plantar
As flores que deixaste,
No canteiro livre
Da Guiné e Cabo Verde.

Mais do que uma simples homenagem ao poeta combatente, Regalla lança mão de sua poesia para exaltar o Camarada Cabral e seus feitos. Note-se, por exemplo, que a composição demarca a dedicação e a coragem para a luta do líder revolucionário que tendo plantado as sementes da resistência não pode contemplar os frutos que vicejam “das flores de nossa luta”, agora regados pelo sangue do combatente morto no prenúncio da libertação (REGALLA, 1974 p. 9). O poema, como se nota, é o próprio Cabral – símbolo da luta e da liberdade guineense –, cuja herança e os ensinamentos semearam e farão surgir a tão sonhada liberdade nos solos surrados da Guiné e de Cabo Verde.

Da mesma antologia, podemos colher o poema de Antônio Soares Lopes, ou apenas Tony Tcheka. O poeta representa, sem equívocos, a maior figura de representação do engajamento e de uma poesia de caráter militante da história guineense, além de figura-chave na promoção e difusão da literatura produzida dentro e fora das fronteiras guineenses. É, conforme sustenta Campato Jr., (2016, p. 153), “o patrono da literatura da Guiné-Bissau”. Na composição homônima ao livro, o poema “Mantinhas” (1974), é possível se verificar de início ao fim um movimento de deferência e saudação aos combatentes e espaços de luta da Guiné-Bissau. Acerca disso, importa registrar que o termo mantinhas é uma expressão em crioulo utilizada tanto na Guiné-Bissau, quanto em Cabo Verde que pode significar

saudações, cumprimentos ou lembranças. Em outras palavras, o poema (e a própria antologia) é uma saudação em forma de cumprimento aos combatentes direta ou indiretamente ligados às lutas de libertação de ambas as nações. Vejamos o poema “Mantinhas” (TCHEKA, 1974 p. 31-32)

Mantinhas da luta tenho!...
Mantinhas, para quem luta!...
E não só...
Mantinhas... são mantinhas
Tenhas ou não participado...
Mantinhas trago para ti
Mantinhas de quem o povo serviu
Mantinhas de quem, sendo simples
Grandemente o povo serviu.
Mantinhas daquele que sucumbindo
Com o próprio sangue o inimigo acertou
(A Lua é assim exige Sacrifícios)
Por isso mantinhas...
Mantinhas para os que merecem
O merecimento do Pindjiguiti
O merecimento do Como
O merecimento de Cassaká
O merecimento de Guiledje
O merecimento de Cabral
O merecimento da Luta
O merecimento das mantinhas
A mantinha Combatente!!!
A mantinha para aqueles
Que engajados continuam
Mantinhas para que não mais haja
Botas estrangeiras espezinhando o nosso sentimento...
A nossa cultura...
A nossa razão...
Por isso mantinhas... Mantenho
Decididamente, mantinhas!!!
Mantinhas de firmeza
Mantinhas militantes
Mantinhas na certeza
De que nada será, como ontem
Jamais as nossas crianças

Matarão a sede
Com as lágrimas da fome
Por isso e por tudo isto
Mantenhas, mantenho nas mantenhas.

Ao longo da composição, Tcheka vai fazendo referência a alguns locais importantes dentro da história de libertação da Guiné-Bissau, ao mesmo tempo em que mostra certa deferência ao utilizar a forma de saudação por meio do termo *mantenhas*. Em suas palavras, o agradecimento em forma de cumprimento e saudação é para “os que merecem” (TCHEKA, 1974 p. 31). Assim, inicia fazendo uma saudação ao *Pidjiguiti*, numa referência ao massacre que ceifou a vida de estivadores e marinheiros do porto guineense pelas autoridades coloniais portuguesas em 1959. O acontecimento marca o fortalecimento dos movimentos de libertação nacional e da luta armada, sendo considerado o ponto de efervescência para a guerra colonial na Guiné-Bissau. A citação aos setores administrativos de Como, Cassaká e Guiledje, de igual modo, indicam um cumprimento em forma de saudação a estes espaços em que as lutas de libertação se iniciaram e se prolongaram (Como), onde foram realizados os primeiros congressos do partido de libertação nacional (Cassaká), e onde ocorreram os primeiros ataques aos quartéis portugueses, tomados pelo partido de libertação (Guiledje). E, por fim, temos o merecimento das saudações ao símbolo da luta independentista guineense, Amílcar Cabral, ao movimento de luta simbolizado pela coletividade dos combatentes e para todos aqueles que “engajados continuam [...] para que não haja botas estrangeiras espezinhando o nosso sentimento, a nossa cultura, a nossa razão” (TCHEKA, 1974 p. 31-32).

Por derradeiro, mas não menos importante, extraímos da antologia um poema de Nagib Said na qual temos uma verdadeira homenagem ao poeta

combatente que mesmo deitado pela morte nos caminhos da libertação nacional, se faz presente como símbolo de liberdade, esperança e de um futuro melhor em que Guiné-Bissau e Cabo Verde tenham os filhos libertos e possam experimentar o progresso (SAID, 1974 p. 83). Vejamos, pois, o poema “Em género de homenagem à memória do camarada Amílcar Cabral” (SAID, 1974 p. 81-83).

Na noite colonial
Sou apenas a máquina
Que tritura o teu nome
Num ritmo dolente.
Sou a sombra apagada
Que busca uma luz para se refugiar.
Sou o pintor fanático
Que será sem tintas e sente a inspiração nascer

Sou alcoólico louco
Que não tem vinho mas tem necessidade de beber

E olha, lembras-te...
Sou como o velhinho
Que dormita cansado de ainda viver.
Sou o remorso oco
Dum edifício louco
Sou o doido incompreendido
Que foge e procura a solidão para renascer.
Sou o esfomeado
Que grita mais e mais até ficar rouco
E exausto chorar:
As lágrimas caem
O sorriso apaga-se
O eco vai-se
Perde-se contigo
Na imensidão opaca
Que te tragou.
E a máquina
Apática
Insensível e feia
Continua sozinha
Num ritmo dolente

A triturar teu nome
Pela noite adiante.
Mas nós, irmão
Carne duma mesma carne africana,
Sangue dum mesmo sangue,
Somos
O Eco triste da voz materna
Que chora calada
Até que cansada
Se vai prostrar orando na angústia do amanhã,
As mágoas tristes do nosso discurso, sem nada dizer.

Eu sinto, sinto como tu sentiste a rebeldia faminta do meu corpo
Convulsionando-se contra as amarras de aço,
Que me tiram os movimentos,
E me recalcam o orgulho são
Desta divina vontade de criar.
E ponho-me de joelhos, beijo o aço, beijo a poesia
E adoro a minha loucura.
E juro-te, farei como tu fizeste.
Darei o meu sangue palpitante por esta terra bem amada,
E mesmo que o faça com um fio de lágrimas
A beijar-me o rosto menino,
Quero que saibas
No frio da tua tumba,
Que o faço com orgulho e esperança
De que os nossos pais repousem em paz
E os nossos filhos nasçam libertos
Por uma Guiné e Cabo Verde voltados para o progresso.

O tom emotivo do poema se mistura ao sentimento de esperança que a figura de Amílcar Cabral representou e ainda representa aos filhos da Guiné-Bissau e, porque não dizer, de Cabo Verde. A morte do poeta combatente foi um duro golpe para o movimento de libertação do país, mas ao mesmo tempo serviu de fonte de inspiração para a busca pela liberdade. Mesmo repousando em tumba fria (SAID, 1974), os ideais cabralinos se espalharam pelos quatro cantos da Guiné e traçaram

nos campos de batalha os caminhos a se perseguir. Apesar da morte, o pensamento e os ensinamentos de Cabral permaneceram.

Os versos finais do poema refletem uma das premissas do compromisso de Amílcar Cabral com a luta na Guiné-Bissau: ela era apenas um homem em busca de liberdade, mas que não poderia fazê-lo sozinho e sem o povo. A pecha de herói nacional que lhe foi atribuída, apesar do valor, foi algo do qual ele sempre tentou se desvencilhar e desconstruir. O uso dessa desconstrução no discurso de Amílcar Cabral busca trazer compreensão ao povo de que a luta é do povo e que ele é o vetor de execução desse enredo. Para ele, a vitória só seria conquistada na medida em que cada um dos guineenses compreendesse seu papel na luta, no qual só permaneceriam aqueles que se doassem por completo à causa do “povo” (CABRAL, 1974).

4 Uma palavra final em forma de conclusão

De tudo o que foi dito ao longo desse artigo, resta claro que a figura de Amílcar Cabral é, sem margem para dúvidas, um marco tanto na história de Cabo Verde quanto da Guiné-Bissau. Como combatente e como poeta, desempenhou papel importante na construção da luta armada e nos processos que culminaram na independência do seu chão-pátria, assim como demarcou um importante processo de transição entre a literatura colonial guineense e a literatura de combate/revolucionária. O corpo físico acabou tombado pelos caminhos tortuosos e espinhosos do chão da luta, mas seu espírito permanece vigilante aos abalos e fantasmas que ainda hoje assombram a Guiné-Bissau.

Tal qual um grande *Iran*, Cabral é evocado de tempos em tempos para olhar para os filhos da Guiné-Bissau, trazer proteção e guiar os homens e mulheres para os caminhos da liberdade, revelando a face de um mito-vivo (ainda que morto) cuja influência nos arranjos da luta armada de libertação nacional continuam a fazer eco na literatura guineense. É verdade que a Guiné-Bissau, ainda hoje, sofre com os resquícios da colonização, causando abalos internos e desestabilização político-social, mas esse é um capítulo da história a ser contado em outro momento.

Referências

ANDRADE, Mário Pinto de. A guerra do povo na Guiné-Bissau. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa Editora, Cadernos Livres, 1975.

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

CABRAL, Amílcar. Unidade e Luta. Nova Aurora. Lisboa. 1974.

CABRAL, Amílcar. Libertação nacional e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. (Org.). As malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 355-376.

CAMPATO, Jr., João Adalberto. A poesia da Guiné-Bissau. São Paulo: Arte&Ciência, 2012.

CAMPATO, Jr., João Adalberto. Manual de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal, Brasil, África Lusófona e Timor-Leste. 1. ed. Curitiba/Rio de Janeiro: CRV, 2016.

CANDÉ MONTEIRO, Artemisa Odila. Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994). Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38994>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CHABAL, Patrick. Amílcar Cabral: Revolutionary Leadership and People's War. London: Cambridge University Press, 1983.

COSTA, Saliatu da. Entrevista (2012). In: MELO, Luís Carlos Alves de. Poesia em conflito: marcas identitárias na poesia guineense contemporânea de Odete Semedo, Saliatu da Costa e Tony Tcheka. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2017. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6888>. Acesso em: 20 jul. 2024.

COUTO, H. H; EMBALÓ, F. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau: um país da CPLP. Papiá: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, Brasília, v. 20, 2010.

EMBALÓ, Filomena. Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau. 2004. Disponível em: <http://www.didinho.org/Arquivo/resenhaliteratura.html>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MELO, Luís Carlos Alves de. Poesia em conflito: marcas identitárias na poesia guineense contemporânea de Odete Semedo, Saliatu da Costa e Tony Tcheka. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2017. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6888>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MOSER, Gerald. The Poet Amílcar Cabral. Research in African Literatures, v. 9, n. 2, p. 176–197, 1978. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3818936>. Acesso em: 20 jul. 2024.

OSÓRIO, Oswaldo. Emergência da poesia em Amílcar Cabral - 30 poemas. Praia: Grafedito, 1980.

REGALLA, Agnelo. Poemas. In: CONSELHO Nacional de Cultura. (Coord.). Mantêhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1974 (p. 9-17).

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FRANTZ, Fanon. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SAID, Nagib. Poemas. In: CONSELHO Nacional de Cultura (Coord.). Mantêhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1974 (p. 77-83).

TCHEKA, Tony. Poemas. In: CONSELHO Nacional de Cultura. (Coord.). *Mantinhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau*. Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1974 (p. 29-36).

Recebido em 22/08/2024

Aceito em 16/12/2024

ARTIGOS E ENSAIOS

A literatura como espaço de resistência em *O livro dos guerrilheiros*

Literature as a space of resistance in *O Livro dos guerrilheiros*

Alessandra Cristina Moreira de Magalhães¹

RESUMO: Este artigo aborda *O Livro dos guerrilheiros* (2009), de José Luandino Vieira, destacando que a literatura pode servir como um espaço de resistência ao colonialismo. A análise foca na dupla apresentação da trajetória do guerrilheiro Eme Makongo pelo narrador Kene Vua. Ademais, a partir dos ensinamentos de Albert Memmi (2007) e Frantz Fanon (2008), o texto reflete sobre o papel da linguagem nessa construção, apresentando a literatura como possibilidade de contestação da opressão cultural.

ABSTRACT: : This article discusses *O Livro dos guerrilheiros* (2009) by José Luandino Vieira, highlighting how literature can serve as a space of resistance against colonialism. The analysis focuses on the dual presentation of the guerrilla fighter Eme Makongo's journey by the narrator Kene Vua. Moreover, drawing on the teachings of Albert Memmi (2007) and Frantz Fanon (2008), the text reflects on the role of language in this construction, presenting literature as a potential means of challenging cultural oppression.

PALAVRAS-CHAVE: Luandino Vieira; Literatura angolana; Resistência.

KEYWORDS: Luandino Vieira; Angolan literature; Resistance.

O objetivo desse artigo é abordar a obra *O Livro dos guerrilheiros* (2009), do escritor angolano José Luandino Vieira, destacando que a literatura pode servir como um espaço de resistência ao *modus operandi* do colonialismo. Esse livro é o segundo volume da série *De rios velhos e guerrilheiros* e retrata o contexto da luta anticolonial

¹ Professora do CEFET-RJ, doutora em Literatura Comparada pela UFF e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

em Angola, utilizando a narrativa literária para questionar e desafiar as estruturas de opressão e dominação colonial. A análise foca na apresentação dúplice de Eme Makongo, um dos guerrilheiros que participou, juntamente com o narrador Kene Vua, da missão do Kalongololo, em 1971. Ademais, o texto reflete sobre o papel da linguagem na construção dessa personagem, apresentando a literatura como possibilidade de contestação da opressão colonial. A literatura se constrói, portanto, não apenas como um registro dos eventos ocorridos, mas também como uma possibilidade de valorização de outros saberes, diferentes daqueles levados pelos colonizadores portugueses.

Nesse sentido, a interlocução da literatura com a História e a política se constitui como uma esfera fundamental no desenvolvimento do sistema literário angolano. Nesse diálogo, o papel da literatura não é o de testemunhar ou apenas recontar ficcionalmente um acontecimento, mas o de se abrir como espaço de questionamento, de crítica e, por conseguinte, de possibilidade de reinvenção da ordem discursiva. Quando reinscritos em um novo espaço – o literário – os destroços, os resíduos da memória tomam diferentes contornos e sentidos.

Nesse sistema literário, o eixo no qual se enredam as linhas de um texto tem como centro discursos sob os quais se abrigam diferentes vozes. Assim, ao se abrir para a multiplicidade, a literatura alarga a escuta dessas vozes, por vezes dissonantes, subvertendo o monolitismo discursivo e se instaurando também como gesto político. Em um continente onde as fronteiras se constituíram artificialmente, a literatura afirma-se na direção da mobilidade e do trânsito, assegurando o texto como câmbio, como diferença. Nesse sentido, coloca em pauta a questão do instável e do inacabado, ou seja, o definitivo é posto em xeque, fazendo emergir a transitoriedade, a fluidez e a errância. A escrita literária, dentro desse contexto,

rompe com força a rigidez de um pensamento hegemônico, possibilitando uma ampliação da visão de mundo dos leitores, contribuindo para a emancipação do seu olhar crítico e constituindo-se, assim, como um espaço de resistência.

Em *O livro dos guerrilheiros*, José Luandino Vieira ficcionaliza questões referentes à luta de libertação nacional através do olhar dos guerrilheiros. O narrador Kene Vua, que no primeiro livro – *O livro dos rios* – havia feito um profundo mergulho em sua subjetividade, dessa vez, multiplica-se em mais vozes, em mais histórias, coletivizando a memória. Ao emprestar sua voz discursiva aos personagens, ele também se coloca como sujeito da enunciação, questionando a forma política e cultural como o colonialismo tentou subjugar os angolanos. Como afirma Margarida Calafate Ribeiro, “(...) narra uma possível história a partir das muitas estórias que compõem a história colectiva de todas as nações, alertando-nos assim para a impossibilidade e o perigo de uma história única” (RIBEIRO, 2010, p. 96).

O colonialismo buscou empreender, além da exploração econômica, uma despersonalização cultural dos povos colonizados, tentando desligá-los de seu passado e afastá-los de sua própria história. Havia uma convocação para que assumissem o repertório de conhecimentos e saberes do colonizador como sendo o seu. Nas palavras da professora Rita Chaves, “a desterritorialização, mais que um conceito, tornava-se uma experiência diária” (CHAVES, 2004, p. 149).

Em *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, Albert Memmi (2007) mostra que, durante muito tempo, a imagem do colonizador foi desenhada como a de um aventureiro, desde a roupa com que era representado até mesmo sua estatura e os instrumentos que portava. Ele era um pioneiro, um desbravador que empreenderia uma missão cultural e moral em relação aos povos chamados de selvagens. No entanto, conforme Memmi atesta, há tempos já ficou claro que a

empreitada colonial tinha outros motivos, nomeadamente econômicos. Para conservar e fortalecer os seus privilégios, o colonizador procurava engrandecer-se, ao mesmo tempo em que aviltava o colonizado.

Nesta perspectiva, o capital simbólico dos povos colonizados era marcado com o signo do exótico, do primitivo, do tribal, do selvagem, da obscuridade, contrastando diretamente com a glória e a luminosidade do processo civilizatório levado pelos colonizadores. Era preciso fazer germinar um sentimento de inferioridade nos colonizados para que se legitimasse a missão salvadora e civilizatória dos europeus. Assim, tudo aquilo que dizia respeito aos indivíduos colonizados era desvalorizado: seus saberes, seus modos de vida e a maneira como se organizavam socialmente apareciam sempre como desfavoráveis. Claro que o racismo também entra nesse sistema como uma vivência cotidiana. Nas palavras de Memmi, “o racismo colonial é tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista” (MEMMI, 2007, p. 107).

A violência colonial afetava os indivíduos desde a infância. A escola, muitas vezes, reproduzia o discurso colonialista. Quando se referia à História da nação, por exemplo, estava se falando da nação colonizadora, e não da sua própria. Nessa conjuntura, a escola era vista como um mundo estrangeiro, até mesmo porque a língua ensinada era a do colonizador. A distância que se impunha, quase sempre, entre crianças e professores era enorme. E, eventualmente, aquelas crianças cuja percepção e entendimento, em certa medida, incorporavam esse discurso, confrontavam-se diretamente com o legado e a memória familiar e coletiva. Dessa forma, a cisão desses sujeitos era inevitável.

Para aquele indivíduo cuja língua materna não era a do colonizador, a problemática da língua nesta situação colonial se apresentava como uma das maiores arenas de conflito. Segundo Memmi, o bilinguismo colonial, quer dizer, o uso da língua do colonizador e da materna, não diz respeito apenas a um dualismo, não era uma “diglossia” ou “uma simples riqueza poliglota”. O bilinguismo encarnava o conflito entre os dois universos veiculados através das duas línguas. De um lado, estão a burocracia, a tecnicidade, os recibos; e, de outro, a memória afetiva, as sensações e os sonhos. Não se trata de traduzir apenas palavras ou frases, mas de traduzir a si mesmo para um mundo do qual esse indivíduo não faz parte (MEMMI, 2007, p. 147-148).

Em *O livro dos guerrilheiros*, o percurso do personagem Eme Makongo, que também se apresentava como Mau Pássaro, o Mau-dos-Maus, expõe esse combate diário. Para nos apresentar esse personagem, o narrador se embrenha no universo tradicional e místico que lhe é devolvido pela memória que tem de seu próprio avô, Kínhoka Nzaji. É no diálogo com ele que o narrador pode abrir ao leitor esse novo caminho de entendimento. Só assim, depois de preparar o leitor, ele poderá oferecer o espaço da narrativa para a história de um guerrilheiro que era filho de pássaro e fugiu nas costas de um holococo, uma ave noturna. Nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro, “um pioneiro da revolução cuja infância foi marcada pela violência do colonialismo expresso na escola colonial, com todo o seu grau de violência física e epistémica sobre os meninos angolanos (...)” (RIBEIRO, 2010, p. 99).

Eme Makongo era aviltado na escola, sua língua era menosprezada, ele se sentia rebaixado. Vivia com as orelhas cheias de pancadas e as mãos inchadas dos castigos que a professora lhe infligia porque ele não se dobrava e defendia os seus saberes contra os saberes hegemônicos do império. A professora, Zeza Barros,

submetida aos ideais do colonialismo, agia de forma violenta. Ela tentava “desarredondar” a pronúncia do menino. Além disso, desqualificava o quimbundo como língua que “soava mal”, uma língua de ignorantes, uma língua que só tinha palavras que diziam asneiras, enfim, uma língua que não prestava para ser uma língua de estudo, de saber, de conhecimento. A professora insistia em dizer que em quimbundo não poderia nomear, por exemplo, “lanche”, “recreio”, “aula” (VIEIRA, 2009, p. 35). Essas palavras não são escolhidas aleatoriamente ou inocentemente, elas denotam a falta de autoridade para refletir sobre esse saber escolar.

O menino, num ato de resistência, de modo desafiador, diz a ela que se poderia falar a palavra professor: “*mesene*”. No entanto, a professora reconhece esse vocábulo como sendo o modo como os alunos se dirigem aos professores protestantes e grita com ele na frente de todos os outros alunos.

E aí, saliente, saltei de mindinho levantando no cu do ar:

– Pode-se dizer professor: *mesene!*

– Isso é professor de protestante, judas! – ela gritou.

E o Felito, com riso dos outros todos, bombiadores de sua bicicleta, riu:

– É língua de cão. Nem pode-se dizer bicicleta!

Que tínhamos que dizer xikeleta, xika, bina, biscla (VIEIRA, 2009, p. 35).

Nesse sentido, confirma-se que a língua é um espaço político e ideológico. A relação de aprendizado da língua na escola estava ao lado do processo civilizatório, logo, a depreciação da língua nativa se dava na esteira de uma desvalorização da cultura e do indivíduo que a produzia. Ao evocar essa palavra em quimbundo, o menino também coloca em cena o fato de que as missões protestantes, diante da calamitosa situação educacional da colônia, abriram várias escolas também para se aproximar dos angolanos. Diferentemente das missões católicas, que “rezavam na cartilha” do Estado português, essas missões procuravam se aproximar das

produções culturais, das tradições dos povos e até mesmo das línguas locais (BITTENCOURT, 1999, p. 91-93).

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008) analisa os efeitos do colonialismo sobre a psique dos negros. No seu texto, ele aborda o modo como muitos negros, principalmente os antilhanos, devido às pressões sofridas com o colonialismo, passavam por um processo de branqueamento, por isso o título tão emblemático do seu estudo. Quando trata da problemática da linguagem, como ele mesmo diz, está estudando a relação dos negros antilhanos com sua própria língua e a língua francesa; no entanto, não ignora que “os mesmos comportamentos podem ser encontrados em meio a toda raça que foi colonizada” (FANON, 2008, p. 40). Ele afirma que o assimilado se tornava, muitas vezes, uma caricatura do europeu e que havia a necessidade de falar um idioma castiço para ter certo reconhecimento social. Isto porque, no caminho desse branqueamento, utilizar bem a língua “da nação civilizadora” significa cada vez mais assimilar os valores e a cultura da metrópole, afastando-se assim “da sua selva” (FANON, 2008, p. 34).

É importante retomar e reforçar sua ideia, que também foi discutida por Memmi, de que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50). O seu objetivo era desvelar esses processos psíquicos de alienação justamente para que isso possibilitasse a inversão desses valores alienantes. Ele defende que se tornava urgente a desalienação a partir de uma tomada de consciência das realidades econômicas e sociais porque o complexo de inferioridade decorria tanto da questão econômica quanto da “epidermização da inferioridade”.

É no diálogo com Albert Memmi e Frantz Fanon que leremos a posição de Zeza, a professora, “mulata-de-roça”, como diz Eme Makongo, que se travestiu com “máscaras brancas”, assumindo a ideia de civilização que a metrópole reiterava

dentro do ideário do império. Logo, falar cada vez melhor o português castiço, abandonar de vez o quimbundo, e, para além disso, assumir o repertório cultural do colonizador eram os seus objetivos.

Apesar das humilhações que sofria, Eme Makongo não desistiu de provar que sua língua poderia, sim, ser usada na escola. Ele recorre ao seu tio que, diferentemente de sua mãe, era alguém que compreendia o seu sofrimento e compartilhava a revolta em ter que “baixar a cabeça”. Quando o menino lhe perguntou se havia uma palavra em quimbundo para dizer “bicicleta”, o tio lhe respondeu, ensinando-o muito além do que ele lhe havia perguntado. É um momento profundamente poético:

Se riu muito, de seguida, dentes como raios de bicicleta no sol, faiscando entre as folhagens; sua mão em minha carapinha, tilintava campainha de meu coração. E aí me puxou ainda no fundo daquele canto daquela mata do Bom-Branco, perto da cacimba, para me ensinar meio risado:

– Kadimbula, karimbula...

E mais sério depois, parecia era alguma nuvem lhe atropelava o riso dos olhos:

– Temos todas as palavras, meu filho, todas!...

E muito mais sério, triste quase, virado à mata:

– Temos suficiente sofrimento para isso...

Saiu embora (VIEIRA, 2009, p. 36).

Os gestos e a fala do seu tio contrapõem duas situações muito distintas de transferência de saberes. Na escola, a professora reforça o uso da língua como um instrumento do saber escolarizado, disciplinado, colocando-o, assim, como instrumento de poder e submissão ao colonialismo. Já no momento vivido com o seu tio, tudo se apresenta de maneira completamente diferente pelo carinho com que o tio lhe envolve e pela visão outra que ele lhe apresenta. A língua não é algo que vá transmitir sentenças vazias, a língua é resultado da experiência, do vivido. O universo

que o quimbundo descortina, assim como aquela paisagem em que eles estavam, pode parecer escondida “no fundo”, “no canto”, mas é ampla como a mata. A língua vai lhe transmitir todo o legado e a história do seu povo, é a língua que vai estar ligada à memória, às vivências e aos saberes. Esse episódio coloca em cena, portanto, não só uma maneira de traduzir uma palavra, mas dois modos, muito diferentes, de compreender o mundo. O menino, claro, saiu muito mais fortalecido dessa experiência.

Os colonizadores estavam de posse dos bens materiais e também eram os “donos” do discurso científico e da racionalidade. A ideologia do imperialismo se assentava justamente nesse binômio: poder e conhecimento, que é deslocado pelo menino angolano, nesse episódio. Ele coloca sob suspeição o império como sendo esse centro, desautoriza a língua portuguesa e instala o quimbundo como língua de resistência.

Para reforçar essa ideia de violência simbólica, havia ainda o fato de que o filho do capataz tinha uma bicicleta e fazia questão de humilhar e xingar os meninos negros que tinham de ir a pé para a escola. A perversidade do colonialismo inculcava em muitos indivíduos, desde criança, o racismo e a noção de privilégio. A bicicleta é praticamente um fetiche na infância, por ser um símbolo de autonomia, de equilíbrio, já que ela depende somente do esforço da pessoa para ir à frente, tornando-se um signo de liberdade. No entanto, o menino Felito, que também era colega de escola de Eme Makongo, profundamente tocado pelos ideais do colonialismo, usa a bicicleta como um símbolo de iniquidade. Ao invés de estar livre, ele se prende mais ao racismo, aos privilégios, à violência.

Quando chegam notícias sobre os episódios em Luanda, em 1961, esse menino e sua família são mortos, o único que resta vivo na casa é a bicicleta. É esse

objeto, símbolo de toda a humilhação pela qual passou, que o menino Eme Makongo “mata”: ele destrói aquele símbolo de poder e opressão que fora usado contra ele.

[Felito] Estava tirado no chão da escada da porta da casa dele, eu vi bem. Torto, naquele cacimbo da manhã; seus pais esquartejados; a casa, sacada; a varanda vazia de plantas e pássaros, sanga d'água rebentada. Só a bicicleta estava viva, me esperava. E eu fui buscar faca na cozinha, rasguei pneus, parti-lhe toda a martelo, pau e pedra. Até ficar com o garfo dela, só. O que ficou espetado no peito do meu inimigo, até hoje (VIEIRA, 2009, p. 32).

A violência da cena é bastante forte, atormentando-o mesmo quando adulto, voltando na forma de um sonho, com a bicicleta como um fantasma que ainda o assusta. A morte da bicicleta, assim como a morte do menino Felito e de sua família, não garante que morreriam com eles tudo aquilo que simbolizavam. A violência e a opressão não estão definitivamente mortas, retornam de quando em vez para atormentar.

Quando o narrador-personagem passa a palavra para Makongo, depois de nos apresentá-lo, a primeira fala de Makongo, que corta o silêncio e chega a assustar o narrador, é “– Kene Vua?! Eu sofro...” (VIEIRA, 2009, p. 30). Mais adiante, ele reitera essa posição: “– Kene Vua!... Sofro, camarada. Saudade de bicicleta...” (VIEIRA, 2009, p. 33). Pode-se interrogar a causa desse sofrimento: a dor das humilhações que sofrera; a visão da violência da morte do menino Felito; a culpa que sente por causa desse episódio; o sonho que volta para atormentá-lo? Uma pista de leitura é o nome do personagem: eme significa “eu” (pronome pessoal), e makongo significa dívida, em quimbundo. Mas que dívida seria essa que ele carrega no seu próprio nome?

Makongo é um personagem marcado pela ambivalência; já na sua apresentação, o personagem é duplamente inscrito pelo narrador: a partir da imagem criada pelos ensinamentos do avô, Kinhoka Nzaji, por um lado; por outro, a partir da tradução que faria seu pai, Kimongua Paka. Primeiramente, Kene Vua,

tomado pelo espírito do avô, apresenta-nos Eme Makongo em quimbundo: “– *Eme ngateletele Kamona Ka Kanjila Makongo, uia ku mabia, uia ku xikota. Kioso ki uia ku xikola, uasange kibolongonho. Kibolongonho uxi: Uandala ´nhi”...**” (VIEIRA, 2009, p. 28). Em nota ao final da página, referenciada pelo asterisco, fica-se sabendo a tradução: “Vou contar do Makongo Kamona Ka Kanjila. Ia à escola. Ia às lavras. Quando ia para a escola encontrou uma caveira. A caveira perguntou: o que é que queres?...” (VIEIRA, 2009, p. 28).

Kene Vua imagina que o pai, por ter frequentado a escola e estar, assim, atravessado pelos paradigmas da educação colonial, traduziria para o português de modo contido. No entanto, Kene Vua rasura a tradução do pai, localizando no espaço-tempo do agora, essa apresentação:

Meu pai, Kimongua Paka, iria de reclamar: quem que foi amigo-de-escola como nosso quilamba Agostinho Neto quer traduzir tudo, prudente:
– Era uma vez um menino de mau coração chamado Makongo. Ia para a escola. Encontrou uma bicicleta...
Só que isto tinha que ser no era uma vez no tempo em que não tinha minas nas picadas, a gente ainda andávamos descalços de medo [...] (VIEIRA, 2009, p. 28).

Essa dupla inscrição em quimbundo e em português informa que, através do trabalho com a linguagem, rasurando a língua, quimbundizando-a, angolanizando o português, o autor Luandino Vieira constrói em suas obras um espaço de resistência porque evoca um universo de saberes subalternos que se opõem a uma cultura hegemônica.

O registro em quimbundo à moda do avô está totalmente envolvido no universo da tradição oral. O do pai, retomando o início clássico dos contos de fadas, traduziria e apresentaria o personagem com a expressão “era uma vez”. Nessa expressão, o sujeito da enunciação se coloca completamente fora do discurso, ao

passo que na tradução do que o avô disse, o sujeito está lá, na primeira pessoa, “vou contar”. Além disso, a tradução do pai é atravessada pela moral, “um menino de mau coração”. Na fala do avô, não há essa inscrição moralizante, muito pelo contrário, coloca-se a abertura de um universo que não está subjugado pela racionalidade moderna, abrindo possibilidades de entendimento (ou de ambiguidades) sobre o episódio que marcou Eme Makongo.

A marca desses dois “universos”, representados pelo pai e pelo avô, vai ser contributo fundamental não apenas para pensar sobre Makongo, mas também para refletir acerca da identidade de Kene Vua, pois o pai e o avô, que são fundamentais na sua formação, apesar de serem representantes da mesma matriz cultural, apresentam a Kene Vua os matizes do tempo e das experiências de cada um. O pai, por exemplo, fora transpassado pelas ideologias de um colonialismo mais intenso, logo, suas referências estão baralhadas, entrecruzadas com as do colonizador. Assim, é possível compreender que Kene Vua se constrói como um sujeito que se abre a um espaço de negociação, mas também de confrontação, entre esses dois universos.

A ambivalência do personagem Eme Makongo também aparece quando Kene Vua conta duas versões da sua história: sua morte na guerrilha ou sua sobrevivência no pós-independência. Na primeira versão, Kene Vua diz que “escreveram que morreu em combate, na Frente Leste, em 1972, sem deixar cadáver” (VIEIRA, 2009, p. 37). Mesmo compreendendo toda a complexidade dos discursos sobre a guerra, podemos dizer que seria uma morte “digna” para um guerrilheiro que estava lutando pela independência.

No entanto, depois dessa frase dar a entender que o capítulo sobre o guerrilheiro Eme Makongo, o Mau-dos-Maus, estava encerrado, o narrador o reabre,

separando-o da outra parte por três asteriscos (***)). Isso é muito significativo, porque é como se nessa segunda parte, Eme Makongo fosse outra pessoa. Nessa nova versão da vida de Makongo, a voz já não está mais com o personagem. Ele reaparece através de uma notícia que Kene Vua viu em um jornal impresso:

Mas onde estará; então, Makongo, mau pássaro, meu amigo?
Muitos anos mais tarde vi, em jornal impresso, uma notícia assim: um antigo combatente tentou se matar, não juro mais se era no Lubango. Que no meio de uma farrá-de-terraço saiu a voar como pássaro grande, gritando seu nome de Kinjila Kadimbula, o que ninguém percebeu logo, fala de forasteiro em terra alheia (VIEIRA, 2009, p. 38).

Se a primeira versão da morte em combate confere, como já dissemos, uma dignidade para o fim da vida desse guerrilheiro, já não se pode dizer a mesma coisa da segunda versão. Nessa outra história, depois de tentar se matar, ele cai em cima de um colchão de *quipupo* de milho dos tempos do colonizador e consegue sobreviver, mas perde uma das pernas e passa a usar uma perna-de-pau. Makongo torna-se um maltrapilho que pede cerveja “Cuca” para as pessoas que saíam das lojas de compras.

Essa segunda versão da história de Eme Makongo carrega duas constatações sobre os tempos pós-independência. A primeira é que o universo mítico da cultura estava sendo quase que completamente apagado. Kene Vua diz: “Dizem – porque desconseguiram de lhe traduzir no nome – que caiu em cima dos restos de um colchão [...]. Mas quem lhe salvou foi mesmo sua muondona de pássaro holococo” (VIEIRA, 2009, p. 38). Quer dizer, nesses novos tempos, a ideia de espíritos tutelares já não cabe, não tem seu lugar, não há quem possa traduzi-la ou mesmo compreendê-la no ambiente urbano. A outra constatação é a de que aqueles guerrilheiros que participaram das lutas pela independência em postos que não eram de chefia foram abandonados à própria sorte, não tiveram nenhum suporte

psíquico ou material por parte do governo angolano. Nessas duas constatações, tem-se uma forte crítica de Luandino Vieira tanto à submissão a uma esfera de pensamento hegemônica da razão quanto a uma desumanização no trato com esses ex-combatentes.

Não se pode deixar de pensar também sobre a relação simbólica do personagem de Eme Makongo com os pássaros. A estratégia narrativa em *O livro dos guerrilheiros* é radical, pois o personagem tem um pássaro como sua “miondona”², seu espírito tutelar. E, na narrativa de Kene Vua, a tentativa de voo de Makongo é inconclusa e seu membro é amputado. No lugar de sua perna, surge uma perna-de-pau, que “nunca aceitou substituir por pena de plástico alemão, prótese do governo” (VIEIRA, 2009, p. 38). Nessa perna-de-pau, ele gravou e pintou um holococo, substituindo seu membro mutilado por um novo membro, praticamente se metamorfoseando em pássaro.

Esse voo imperfeito que o fez perder um de seus membros de apoio é o símbolo de uma liberdade cortada, amputada mesmo. Esse ideal de liberdade incompleto, inconcluso, que se desenhou com contornos mais firmes nos tempos de lutas pela independência, mas que não se efetivou por completo, pode ser uma leitura para a trajetória desse personagem. Ele foi o menino que resistiu à potência devastadora da tirania da professora e também às humilhações por que passou, tornou-se um *piô* do EME – um pioneiro do MPLA–, depois um guerrilheiro, sofreu com a fantasmagoria dessa sua infância violenta e, talvez, tenha tido um resto de vida canhestra.

² A. de Assis Junior, no seu Dicionário Kimbundo-Português, define miondona da seguinte forma: sortes; um ente espiritual que a cada um encaminha para o bem.

É preciso lembrar que o narrador não tem certeza se esse guerrilheiro-pássaro-maltrapilho é de fato Eme Makongo. Mais uma vez, a ambivalência que se instaura no percurso desse personagem, coloca, para a literatura, um espaço de diálogo em que diferentes versões podem até mesmo se completar. Embora tivessem escrito que ele morrera em combate, seu corpo não foi encontrado. Enfim, a literatura se abre, deixando uma brecha para se compreender um pouco mais um mundo sem tantas certezas, sem tantos lugares demarcados. O espaço da dúvida e da incerteza vem sendo cada vez mais estrangulado e, em contraponto a isso, Luandino Vieira traz esse movimento para dentro do próprio texto.

Ao fim e ao cabo, ao se colocar a questão da possibilidade desse guerrilheiro-pássaro ser Eme Makongo, mais uma vez o pensamento de Kene Vua leva a resposta a ser multiplicada por duas vozes: a do avô e a do pai. O avô responderia que sim, claro que é Eme Makongo, recolocando, assim, o universo mítico em cena para valorá-lo ainda mais, “A pessoa é pássaro, o pássaro é pessoa...”. Já o pai responderia dizendo que não: “Um homem honesto não voa...”. (VIEIRA, 2009, p. 39)

Para concluir essa pendenga encenada entre seu avô e seu pai, Kene Vua mostra a formação negociada de sua própria identidade, com apenas uma palavra, em quimbundo, “Aba...”, que, em nota ao fim da página, é traduzida de duas maneiras que se antagonizariam: “Certamente... / Quem sabe...”. Contudo, esse antagonismo se desfaz quando se pensa em soma e multiplicação, não em divisão ou cisão, na construção de sua identidade. Ao se dizer respeitoso pelos seus mais-velhos, apenas essa palavra poderia equacionar esses universos nos quais ele está efetivamente inscrito.

Retomando a possível fala do pai de Kene Vua, podemos dizer que sua frase é bastante emblemática porque pode ter muitos sentidos. O mito de Ícaro, que habita

o imaginário ocidental há muito tempo, mostra-nos como o desejo de liberdade, o desejo de sair do labirinto pode ser perigoso e, ao mesmo tempo, fascinante. É perigoso porque faz com que se deseje voar cada vez mais alto e, então, a queda pode ser ainda maior. É fascinante porque nos move, mobiliza a nossa criatividade, a nossa força e, então, fica difícil controlar esse desejo. A posição dele, atravessada pelos ideais opressores do colonialismo, é a da moralidade que pretende, sempre, castrar o desejo.

Portanto, ao ficcionalizar a experiência desses combates, a obra de Luandino Vieira se relaciona com a política e a história, valorando as lutas da população, dos oprimidos pelo poder colonial, colocando a literatura como um espaço de resistência. O escritor angolano retoma, pois, através do texto literário, essas lutas contra a opressão. Sem perder de vista uma posição de reflexão nessa relação com a História, o que ele propõe aos leitores é que olhem para a dinâmica colonial com olhos bem atentos.

Referências

ASSIS JÚNIOR, A. *Dicionário Kimbundo-Português*. Luanda: Argente, Santos & Cia. Lda., sem data. Disponível em:

<https://archive.org/details/dicionrikimbu00assiuoft/page/288/mode/2up?view=theater>.

Acesso em: 14 nov. 2024.

BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas: Trajectórias da contestação angolana*. Lisboa: Veja, 1999.

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura angolana. In.: *Scripta*, Belo Horizonte: 3 (6): 245-257, mar. 2000. Disponível em

<https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10367>. Acesso em: 29 set. 2024.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Caminho, por outras margens: de rios e guerrilheiros por José Luandino Vieira. In.: BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle. *Áfricas contemporâneas*. V. N. Famalicão: Húmus, 2010, p. 93-105. Disponível em:

<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/79429/1/Caminho%2C%20por%20outras%20margens.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2024.

VIEIRA, Luandino. *O livro dos guerrilheiros: De rios velhos e guerrilheiros II*. Lisboa: Caminho, 2009.

Recebido em 30/09/2024

Aceito em 15/11/2024

“Leito, mapa, a terra e todos os seus nomes”: paisagens da memória na poesia de Paula Tavares e Conceição Lima

“Bed, map, the earth and all its names”: landscapes of memory in the poems of Paula Tavares and Conceição Lima

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos¹

RESUMO: Este ensaio pretende apresentar e aproximar a produção poética das escritoras Paula Tavares e Conceição Lima, de Angola e São Tomé e Príncipe, respectivamente. Para isso, o ensaio mobilizou principalmente o conceito de “enraizamento”, de Simone Weil, com a intenção de refletir sobre a presença da alteridade e da memória nos textos produzidos pelas escritoras em questão, buscando compreender como essas questões estão comprometidas com uma ética revolucionária

ABSTRACT: This essay intends to present and approximate the poetic production of writers Paula Tavares and Conceição Lima, from Angola and São Tomé and Príncipe, respectively. To this end, the essay mainly used Simone Weil's concept of “the need for roots”, with the intention of reflecting on the presence of otherness and memory in the texts produced by the writers in question, trying to find out how these issues are committed to a revolutionary ethics.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Literatura angolana; Literatura são-tomense; Enraizamento.

KEYWORDS: Poetry; Angolan literature; Santomean literature; The need for roots.

¹ Doutoranda na Universidade de São Paulo, onde pesquisa a autoria feminina na poesia de Angola, Cabo Verde, Portugal e São Tomé e Príncipe. Mestre, bacharel e licenciada na mesma instituição, com período de estágio na Unipiaget da Ilha de Santiago, Cabo Verde. Bolsista CAPES. E-mail: fernanda.sampaio.santos@usp.br.

"Acende a candeia, deixa passar a luz no teu caminho, lê os poetas e deixa que a liberdade que escreveram em todas as línguas te seja leito, mapa, a terra e todos os seus nomes."

Ana Paula Tavares

Ana Paula Tavares (que assina a sua obra poética somente como Paula Tavares) nasceu no ano de 1952 em uma pequena comunidade rural em Huíla, província localizada ao sul de Angola. Em todos esses anos, Paula tem atuado como poeta, cronista, historiadora e professora da Universidade Nova de Lisboa, onde também concluiu a sua pesquisa de doutoramento na área de Antropologia, tendo escrito um estudo sobre as sociedades angolanas Lunda e Cokwe. No entanto, um dos aspectos que mais se sobressaem em sua biografia é o fato de Paula ter passado toda a infância e adolescência com seus padrinhos portugueses em um ambiente relativamente urbanizado, o que deu a ela uma socialização que estava de acordo com o conjunto de hábitos culturais que foram impostos pela antiga metrópole, Portugal.

Paula cresceu em um país em guerra, cenário motivado pelo processo de descolonização que teve fim em 1975, dando origem à guerra civil perpetuada pela rivalidade de grupos políticos distintos. Além disso, a escritora passou todos os seus primeiros anos observando, ainda que à distância, os hábitos que compõem o cerne da tradição *cuanhama*, nome dado ao grupo étnico pastoril que povoa parte da sua região de origem. Esse dado, por si só, já revela muito acerca da sociedade angolana, que não deve ser vista de forma alguma como etnicamente homogênea. No entanto, o interesse de Paula pelas questões que dão o tom para o imaginário e o cotidiano da região não se manifestou somente por essa razão, uma vez que as diferenças e

especificidades encontradas na Huíla parecem ter afetado o imaginário da escritora de um modo muito particular.

Com isso, a escritora foi desenvolvendo o que podemos chamar de uma *dupla consciência* do espaço em que habitava: Paula nasceu como uma descendente das culturas agropastoris, mas foi afastada dessas mesmas culturas ao ser levada para crescer em um ambiente urbanizado — no entanto, não deixou de ser uma mulher do sul de Angola, ainda que tenha recebido uma educação que caminhava na contramão da identificação cultural que a escritora poderia ter criado com as suas próprias origens.

Esse deslocamento cultural a colocou no centro de um processo de desenraizamento sem que para isso fosse exigido um afastamento geográfico dos signos que representavam a sua identidade. Portanto, as referências que compunham o cenário do seu local de origem marcaram fortemente a subjetividade de Paula nos anos iniciais de sua formação. A escrita literária veio, anos mais tarde, por meio de uma tentativa de compreensão dessas duas sociedades completamente distintas entre as quais a escritora viveu, conforme ela mesma relatou em uma entrevista fornecida ao pesquisador francês Michel Laban (1991, p. 849).

Refletindo acerca dos diferentes *ethos* angolanos, Paula dá início a uma tentativa de restituir as narrativas circunscritas à experiência comunitária que povoaram o seu imaginário desde a infância. Para isso, Paula escreve sobre temas que costumam surgir com frequência no imaginário e no cotidiano de todas as pessoas, por exemplo, o amor, a morte, a guerra, a infância, o casamento, a traição, mas de uma forma que não costuma ser comum na tradição da literatura ocidental — sem que, para isso, ela tenha que se furtar de travar um diálogo com essa própria tradição.

Conceição Lima nasceu em 1961 no arquipélago de São Tomé e Príncipe, na vila de Santana, situada na ilha de São Tomé. É em busca de uma forma expressiva do real que a poeta resgata elementos como o micondó, as mulheres *palayês*, o imbondeiro e a gravana, entre outras imagens que compõem a paisagem da sua ilha natal, São Tomé. Entretanto, a poeta também elenca como parte da sua dicção poética a memória de traumas recentes como um caminho para criar um fio condutor entre a palavra escrita e a tessitura material da vida. Por esses motivos, seus textos acabam ganhando contornos autobiográficos constituídos por uma evocação memorialista.

A palavra poética, portanto, se esquivava de uma vocação de cunho transcendental, indo em busca da realidade concreta das coisas do mundo. Do mesmo modo, esses elementos são evocados com o intuito de fazer com que aqueles que enxergam a beleza sejam capazes de enxergar também a violência. Portanto, essas memórias acabam adquirindo uma dimensão coletiva ao serem confrontadas pelas marcas do trauma histórico que atravessa o imaginário dos habitantes do pequeno arquipélago localizado na costa equatorial ocidental do continente: o massacre de Batepá, um genocídio colonial cometido pelas tropas portuguesas em fevereiro de 1953. Na ocasião, o grupo etnicocultural majoritário no país, chamado *forro*, estava descontente com as condições de trabalho na lavoura imposta pelo coronel Carlos de Sousa Gorgulho, governador português das ilhas. Ordenados por ele, os latifundiários locais iniciaram uma onda de perseguição e assassinatos contra os africanos revoltosos.

A ilha elegida como o seu *lugar de memória*, utilizando a expressão de Pierre Nora (1984, p. 15-43), é descrita através de um emaranhado de afetos e reminiscências do passado, entre eles, cenas domésticas ou familiares e lembranças

da infância, além da presença ostensiva dos fantasmas dos mortos na ocasião do Massacre de Batepá, que continuam presentes na memória social pela forma de um trauma histórico.

Desse modo, Conceição Lima e Paula Tavares inserem a experiência e a memória como elementos sociais que se tornam intrínsecos ao texto a partir das suas imbricações com elementos puramente textos e/ou literários. Portanto, uma leitura atenta e engajada de seus poemas contribui para que o leitor faça uma reflexão acerca das condições materiais de existência que organizaram a vida e a trajetória dessas escritoras, além de como os aspectos de ordem econômica e política que influenciam a vida social retornam na forma de elementos íntimos e subjetivos em suas produções escritas — dando uma nova visão para as relações que já são bem consolidadas entre literatura, história e sociedade.

Em seu segundo livro, chamado *O lago da lua* (1999), a escrita de Paula Tavares reflete o amadurecimento de certas questões relativas ao universo cultural angolano e, para isso, a escritora se aproxima de novas formas e métodos de criação literária. Entre eles, destaca-se o afastamento da poesia mais politicamente engajada que foi predominante em seu livro anterior, *Ritos de passagem*, para que ocorra uma apropriação mais consistente das questões que transpassam a experiência íntima e profunda das mulheres da província de Huíla. Para que isso aconteça, há uma retomada de temas clássicos, mas para que eles possam ser repensados de acordo com o universo particular que mapeia o imaginário poético da escritora. Nesse sentido, na medida em que a Paula se aproxima de um *tropos* que foi historicamente oculto na retórica oficial, a sua linguagem poética apresenta uma inclinação crepuscular como no poema a seguir:

No lago branco da lua

lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos para tomar (TAVARES, 2011, p. 73).

Nesse local, que chamaremos aqui de “lago da lua”, o sujeito lírico narra a sua iniciação dentro de uma manifestação da unidade na qual está integrado. Há, sobretudo, uma imensa intimidade com o elemento aquático que, de acordo com o filósofo Bachelard em seu estudo sobre as formas, simboliza um tipo de destino essencial que “[...] que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1998, p. 6). No entanto, a substância da água representa ontologicamente a transitoriedade dos ciclos — incluindo a representação dos ciclos da vida e da morte.

No poema, há a figuração da passagem de um ciclo: a menarca (do grego, *mēn+arkhē*, lua e mês do princípio ou origem), que delinea o fim ou a morte da infância e, com isso, o início da idade reprodutiva. O início da menstruação, principalmente para meninas que vivem em comunidades tradicionais, marca o início do processo de *tornar-se uma mulher*, ou seja, assumir uma participação ativa na vida social dentro do papel estabelecido previamente pela comunidade. Isso as diferencia fisiologicamente dos rapazes e essa diferenciação implica modificações concretas em seus cotidianos e modos de estar no mundo. O poema, que possui

uma estrutura circular, emula o ciclo biológico experimentado pela voz lírica, sobretudo ao trazer a lua como uma imagem poética central para o seu desenvolvimento.

A observação das fases da lua, desde a antiguidade, foi utilizada como forma de regular o tempo geológico e marcar as mudanças periódicas, indicando o momento ideal para a colheita, o plantio ou o acasalamento de animais, entre outros eventos importantes para a organização da vida comunitária e a subsistência da humanidade como um todo. No entanto, as características da lua são diametralmente opostas às do planeta Terra: sua estrutura é gelada e incompatível com qualquer forma de vida que até então se tornou conhecida por nós.

Assim como a lua está oposta à Terra, as oposições marcam toda a estrutura lexical do poema. Um exemplo desse movimento está nos versos: “a água amarga da minha sede sem fim/o mel dos dias claros”. Esse jogo de contraste imagético não escapa do cenário que percorre as linhas gerais do poema — o aspecto crepuscular ou noturno está misturado com a claridade que é atribuída à figura central da lua, renegando um possível traço obscuro. Isso acaba por gerar, por fim, uma impressão de *melancolia lúcida*.

O tom elegíaco, entretanto, parece ser uma opção feita pela escritora para retratar questões que perpassam a existência feminina ao longo de sua obra poética. No entanto, essa característica começa a surgir no segundo momento de sua obra, a partir da publicação do livro *O lago da lua* — uma vez que, conforme foi mencionado anteriormente, a escritora assumiu um tom mais efusivo em seus textos em um momento inicial. Entre esse livro e a sua publicação de estreia, *Ritos*

de passagem (1985), houve um hiato bastante significativo que resultou em quase quinze anos sem a realização de alguma publicação editorial.²

No poema, a lua indica os períodos mensais em que o sangue menstrual deixa seus vestígios. Além disso, a atemporalidade do movimento do sujeito lírico remete a um gesto ancestral: o sangue eterno, que vem a cada mês, reintegra todas as mulheres da linhagem familiar da voz lírica. Com isso, há uma abertura para a participação das forças não visíveis dos antepassados na dinâmica social da comunidade, mas também há uma demonstração da imobilidade da posição social da mulher ao longo do tempo, culminando em uma sensação cíclica de *eternidade*.

É justamente essa relação temporal e simbólica que a voz lírica mantém com a sua tradição familiar feminina que coloca o fato experimentado por ela no campo da *experiência* da história de uma comunidade e não da *vivência* individual e imediata — conceitos retirados da teoria crítica postulada por Walter Benjamin, que definiu a experiência como matéria da tradição fixada na memória coletiva (1989, p. 105) —, além de aproximar o poema do conceito de enraizamento proposto pela filósofa francesa Simone Weil. Para a filósofa, o enraizamento é uma das necessidades mais importantes para a alma humana, de forma que “[...] Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes” (WEIL, 2001, p. 43).

² Em 1998, um ano antes da publicação de *O lago da lua*, Paula Tavares publicou um livro em prosa chamado *Sangue da buganvília*. No entanto, essa dissertação tem como objeto estudar a participação do gênero lírico na formação de uma literatura nacional de autoria feminina, de modo que as discussões suscitadas por esse livro serão reservadas para pesquisas posteriores.

O movimento circular do poema, portanto, insere a voz lírica em uma corrente que liga as gerações passadas ao presente, confirmando a ideia geral que está presente na epígrafe do livro: “... lá onde és amado constrói a tua casa”³. Além disso, essa afirmação inicial demonstra uma abertura maior para o afeto na maneira de lidar com as asserções feitas pelo livro.

A ligação telúrica é uma marca de estilo que percorre toda a obra da escritora. Nesse poema, o elemento terra estabelece com a voz lírica uma relação primordial, uma vez que esse elemento é apresentado ao leitor pela forma do barro. O barro está relacionado com o gesto criativo e com a própria criação, pois é o elemento central da gênese humana em diversos mitos criacionistas, estando presente na tradição grega e judaico-cristã, por exemplo.

Na esteira disso, a voz lírica cumpre a função de artesã, produzindo com as próprias mãos uma caneca de sangue menstrual e barro, que utiliza para matar a sua própria sede. Esse pequeno gesto coloca o plano externo em confluência com o plano interno; o sangue, matéria humana, é misturado ao barro, matéria do mundo, retornando para a esfera íntima através da água que a voz lírica ingere para saciar a sua sede. Por outro lado, esse elemento insere o poema no contexto do sul de Angola, uma vez que muitas mulheres oriundas de culturas tradicionais da região dedicam seu tempo ao trabalho de oleiras, sendo o trabalho com o barro uma arte exclusivamente feminina na região (LIMA, 1969, p. 47).

Portanto, a voz lírica se enxerga como parte de uma natureza que está em estado total de integração. O lago, figura central do cenário que é descrito, funciona como um imenso espelho onde a voz lírica se vê refletida como parte de uma

³ Provérbio tradicional cuanhama (ou kwanyama).

totalidade em coexistência absoluta. A relação que os elementos que integram a paisagem mantêm com a voz lírica é a de fusão total, indo além de uma antropomorfização radical. No cenário descrito, a voz lírica e o universo no qual ela se encontra inserida olham juntos para a sua própria imagem refletida na água do lago e, por sua vez, o lago olha de volta para eles, sendo uma testemunha desse primeiro olhar.

O que o lago vê, contudo, foi colocado em estado de absoluto silêncio. Assim como a lua, que tem um dos seus lados oculto, a menarca também o tem: a incompreensão do processo que envolve a menstruação construiu diversos tabus em torno do tema, fazendo com que ele seja tratado sempre em sigilo e, dessa forma, acaba entrando em ressonância com o aspecto noturno aventado pelo poema.

O estigma criado em torno da menstruação é uma das formas da misoginia — no livro *Blood Relations: Menstruation and the Origins of Culture* (1991), sem tradução, o antropólogo Chris Knight demonstra com diversos exemplos que nas sociedades em que o poder simbólico atribuído ao processo menstrual não foi usurpado há uma possibilidade maior de existência de igualdade de gênero. Por outro lado, o fisiologismo aristotélico, bastante importante para a construção retórica da imagem da mulher no ocidente, presumia que a menstruação fazia com que as fêmeas fossem, na verdade, “machos deformados”.

De todo o modo, o início da menstruação é um processo fisiológico que, em sociedades tradicionais, redefine o papel social das meninas, que passarão a ser submetidas a novas condições de vida por terem seu corpo pronto para o parto. Essas diferenças fisiológicas, como destaca Engels, foram a principal causa da divisão sexual do trabalho e, conseqüentemente, da subordinação das mulheres na

sociedade de classes e da formação da família como unidade de reprodução econômica (ENGELS, 1984, p. 70-71). Desse modo, o trabalho escrito por Engels trouxe contribuições para uma maior compreensão do modo pelo qual a dominação masculina está relacionada ao surgimento da propriedade privada, além de estabelecer uma relação dialógica entre a superação da opressão de sexo e a de classe.

A primeira menstruação (ou menarca) é retratada no poema que inicia o livro por um motivo: é ela que dita o tom dos poemas escritos em sequência, cumprindo uma função ritualística que indica que todos eles estabelecem uma dinâmica temporal. Nos planaltos da região sul de Angola, é após a primeira menstruação e o amadurecimento do seu corpo que as meninas dos grupos agropastoris bantus estarão autorizadas a fazer parte das festas e rituais sazonais que marcam a transição para a puberdade, sendo o mais conhecido deles o *efiko*. Nessa festa, tradicional entre as comunidades nhaneca, humbi, mucubais, kwanhamas, meninas entre catorze e dezesseis anos são iniciadas na sociedade enquanto mulheres adultas, prontas para gerar filhos e ter uma vida sexual (MELO, 2005, p. 141).

Em torno da socialização feminina nas comunidades agropastoris do sul de Angola, a antropóloga ainda afirma que as distinções de gênero são marcadas desde o nascimento de uma menina com o intuito de definir o local das mulheres no seio do grupo, sendo o ritual *efiko* nomeadamente a etapa final da construção de gênero nas sociedades em que ele é predominante, trazendo consequências graves para as mulheres que escaparem dos seus modelos.

Por exemplo, a mulher que gerar filhos antes de passar pelo ritual de iniciação é apartada do grupo, passando a ser vista como uma mensageira da má sorte. De certa forma, isso traduz o caráter pedagógico do *efiko*, ainda que ele seja

violentamente imposto aos grupos de meninas que porventura não quiserem participar do ritual, mas a sua preponderância talvez se deva ao estreitamento e a organização das relações comunitárias proporcionadas por ele. Desse modo, a escrita de Paula Tavares entrelaça a forma como o corpo feminino é materialmente ritualizado aos outros elementos da cultura do sul de Angola — imagem poética que é reiterada continuamente ao longo de sua obra, como na máxima: “VOU/para o sul saltar o cercado”⁴ —, criando uma poética dos sentidos que são frequentemente rejeitados ou escondidos, como os ciclos da vida e da morte, os rituais de passagem que estão entre eles, além da maneira como isso afeta a realidade material da vida das mulheres.

No que tangencia a visualização de uma comunidade de leitores no ato da escrita, assim como Paula Tavares, Conceição Lima também demonstra ter uma forte relação afetiva com um espaço geográfico identificado como *sul*. Para isso, a escritora utiliza o termo “sul” como uma metáfora para demonstrar a construção de um local que pode ser humanamente habitável, tendo escrito em seu último livro, *Quando Florirem Salambás no Tecto do Pico*: “[...] escrevo a Sul, para nomear / a casa que me habita” (LIMA, 2015, p. 22). A partir disso, a escritora estrutura um projeto de releitura poética da história das ilhas que formam o seu país natal. Esse movimento pode ser encontrado em poemas como “São João da Vargem”, incluído no livro *A dolorosa raiz do micondó* (2006).

O título do poema faz uma menção a uma zona suburbana da capital do país, a cidade de São Tomé. Nele, o sujeito lírico remonta uma paisagem familiar e infantil, sugerindo uma inclinação para um percurso autobiográfico que está presente desde

⁴ Versos finais do poema “Desossaste-me”, incluído no livro *Ritos de passagem* (1985).

o título do livro, que evoca a imagem do micondó. O micondó, árvore também conhecida como imbondeiro, calabaceira ou baobá é uma espécie de árvores do gênero *adansonia*⁵, endêmica no continente africano, onde muitas vezes é vista como um símbolo que remete ao sagrado. A imagem do micondó funciona como um fio condutor que compõem uma cadeia de significados ao longo do livro, sendo uma figura central em poemas como “Sóya”⁶: “Há-de nascer de novo o micondó — / belo, imperfeito, no centro do quintal” (LIMA, 2012, p. 67).

Na cultura tradicional, o micondó é um símbolo de *axis mundi*. Por serem conhecidas popularmente como árvores milenares, as suas raízes são interpretadas como uma forma de representação da ligação existente com os mortos do passado e do conhecimento adquirido por meio da memória coletiva. Em muitas culturas, o *cosmos* é figurado sob a forma de uma árvore gigante, assim como o micondó (ELIADE, 2008, p. 213). Ao centralizar novamente o micondó no centro do quintal, Conceição Lima entrega uma chave de leitura do seu projeto literário, que funciona como um embasamento para a leitura do poema “São João da Vargem”.

Quando eu não era eu
Quando eu ainda não sabia que já era eu
Quando não sabia que era quem sou
os dias eram longos e redondos e cercados
e as noites profundas como almofadas.

O sol nascia todos os dias e todas as tardes e se despedia
e a lua brilhava todas as noites para morrer ao amanhecer.
[...]
O micondó era a força parada e recuada
escutava segredos, era soturno, era a fronteira
[...]

⁵ Nomenclatura binomial.

⁶ “Sóya” é uma expressão local para histórias curtas, como fábulas ou contos tradicionais.

Quando eu voava com as viúvinhas
e me perdia nos canaviais
minha mãe, a voz, descia as escadas
aberta como uma rede.

Então vinha Dadá, do senhor Adálio
suave gigante de olhos de pomba
mãos de algodão p’ra me socorrer

Vinha Dadá, gigante suave de pombas nos olhos
vinha por mim com mãos de algodão
que agora estão mortas e não me salvarão.

[...]

Havia Dadá e seu vulto sereno
cercado p’la brisa dos canaviais

Havia Dadá e as mãos de algodão
que me punham de volta no centro do mundo (LIMA, 2012, p. 57-60).

Esse poema, mesmo apresentando uma perspectiva bastante pessoal, traz o afastamento do sujeito poético (“quando eu não era eu”) como forma de assimilação subjetiva dos elementos externos, que são extraídos da paisagem local e de personagens que povoam o imaginário do sujeito poético para a criação das imagens que compõe o poema — buscando uma alternativa estética para organizar a experiência outrora vivida e elaborar a ausência de algo que ficou no passado. O tema da ausência, clássico na lírica escrita em língua portuguesa, surge como uma figuração do mundo da infância, colocando a *poética* em seu sentido mais amplo, que é o contato com o mundo. Aqui, a poesia aparece como a primeira língua, aquela que é formulada a partir do olhar infantil para o cenário exterior, resultando em imagens como: “noites profundas como almofadas”, “olhos de pomba” e “mãos de algodão”, por exemplo. Por meio do resgate dessas imagens, o sujeito lírico, que nesse poema se mistura com a voz autoral, é colocado novamente no “centro do mundo”.

No entanto, há uma tensão entre elementos que se tornam diametralmente opostos diante da presentificação de figuras que, pertencendo ao passado, não fazem mais parte do estado atual do sujeito lírico. Desse modo, o sujeito lírico se ressentido da impossibilidade de participar do mesmo universo das figuras que evoca, assumindo que elas “[...] agora estão mortas e não me salvarão”.

Por outro lado, a produção poética de Conceição Lima aborda uma *outra* forma de memória, que é a do trauma histórico que está enraizado pela memória coletiva:

Falo destes mortos como da casa, o pôr-do-sol, o curso
[d'água.
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova
a patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo
e uma longa, centenária, resignada fúria.

Por isso não os confundo com outros mortos.

Porque eles vêm e vão mas não partem
Eles vêm e vão mas não morrem.

Permanecem e passeiam com os passos tristes
que assombram o barro dos quintais
e arrastam a indignidade da sua vida e sua morte
pelo ermo dos caminhos com um peso de grilhões.

Às vezes, sentados sob as árvores, vergam a cabeça e choram.

Erguem-se depois e marcham com passos de guerrilha
Não abafem o choro das crianças, não fujam
Não incensem as casas, não ocultem a face
Urgente é o apelo que arde por onde passam
Seus corações deambulam à sombra nas plantações.

Por isso não os confundo com outros mortos [...] (LIMA, 2012, p. 22-23).

Ao contrário do poema anterior, essa forma de memória continua tendo uma participação ativa na vida cotidiana dos habitantes das ilhas de São Tomé e Príncipe.

Uma forma de dar corpo para a lembrança da violência do passado é criando fantasmas que assombram o presente buscando uma compensação para eventos traumáticos que viveram. Em certa medida, a escritora em questão insere parte de sua obra nessa forma de figurar o passado, trazendo à tona a imagem dos mortos que “permanecem e passeiam com os passos tristes”. Apesar disso, os mortos evocados pelo discurso do sujeito lírico são apresentados em sua singularidade uma vez que a escritora os toma como *seus*, gerando um efeito comunitário dentro do texto — afinal, é por meio dos processos de rememoração que esses mortos permanecem no mundo, tendo as suas existências ancoradas na memória coletiva.

Paula Tavares, por sua vez, também remonta o conflito civil que assolou seu país, iniciado após Angola conquistar a independência política de Portugal. Nesse sentido, a despeito da perspectiva do sujeito lírico, que lança um olhar interno e singularizado, os poemas das duas escritoras tocam em assuntos que estão no domínio da experiência coletiva, abordando a questão da alteridade. O conceito foi longamente explorado por Tzvetan Todorov em seu livro *A conquista da América: a questão do outro*, publicado pela primeira vez em 1982.

No livro, o autor estuda o momento em que ocorre o encontro do “eu” europeu com o “outro”, os nativos da América, ao mesmo tempo em que recusam a estadia do “outro” em seu território, após a expulsão dos mouros da península ibérica. Buscando definir o que seria *alteridade*, Todorov escreveu:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em

relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos (TODOROV, 2003, p. 3-4).

O autor também refletiu acerca dos “abusos da memória”, tomando a memória como um processo interpretativo que excede e seleciona fatos. Com isso, Todorov definiu alguns casos em que a memória é repetidamente reiterada a uma comunidade, ainda que os acontecimentos não tenham relação direta com a experiência de vida dos indivíduos em questão. Ainda que a memória seja um aspecto fundamental para a formação da identidade de um sujeito ou grupo, ela apresenta também o potencial de destruir os inimigos desse mesmo sujeito ou grupo, quando manipulada para isso. Por outro lado, Todorov também destaca a existência da “memória exemplar”, que a partir da libertação da dor contida em fatos traumáticos os toma como um guia para as mudanças que estão por vir: “o passado transforma-se, portanto, em princípio de ação para o presente” (TODOROV, 2000, p. 31).

No poema “A mãe e a irmã”, de Paula Tavares, a questão da alteridade pode ser observada a partir da solidariedade expressada por um grupo diante de uma morte e da experiência do luto que está abalando a estrutura familiar. No poema, as imagens da mãe e da irmã figuram como um veículo de transmissão da memória de um trauma, definindo uma experiência que pode ser vista como uma “memória exemplar” em um âmbito coletivo:

A mãe não trouxe a irmã pela mão
viajou toda a noite sobre os seus próprios passos
toda a noite, esta noite, muitas noites
A mãe vinha sozinha sem o cesto e o peixe fumado
a garrafa de óleo de palma e o vinho fresco das
[espigas vermelhas
A mãe viajou toda a noite esta noite muitas noites
[todas as noites

com os seus pés nus subiu a montanha pelo leste
e só trazia a lua em fase pequena por companhia
e as vozes altas dos mabecos.
A mãe viajou sem as pulseiras e os óleos de proteção
no pano mal amarrado
nas mãos abertas de dor
estava escrito:
meu filho, meu filho único
não toma banho no rio
meu filho único foi sem bois
para as pastagens do céu
que são vastas
mas onde não cresce o capim.
[...]
As tias do lado do leão choraram duas vezes
e os homens do lado do boi
afiaram as lanças,
A mãe preparou as palavras devagarinho
mas o que saiu da sua boca
não tinha sentido.
A mãe olhou as entranhas com tristeza
espremeu os seios murchos
ficou calada
no meio do dia. (TAVARES, 2011, p. 148-149).

Esse poema foi publicado no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos* em 2001, período em que a guerra civil angolana ainda estava em curso. Além dos oitocentos mil mortos, cerca de quatro milhões de angolanos foram deslocados de suas casas, o que causou uma ruptura incontornável nas relações de afeto e sociabilidade.

Apesar do silêncio ter sido a escolha feita pela mãe — como observou Walter Benjamin, as vítimas de trauma histórico retornam mudas, resultando na perda de capacidade de transmissão das narrativas orais descrita pelo autor (1994, p. 115) — o sujeito lírico observa a postura dessa mãe e adota uma perspectiva oposta ao do *desenraizamento* provocado pela violência histórica. Ao longo do poema, são recordados os objetos longamente recusados pela mãe enlutada, como as pulseiras

e os óleos de proteção utilizados pelas mulheres após os ritos de iniciação. O clã familiar também permanece presente, trazendo a insígnia do boi, objeto que costuma dar o tom para as relações de poder constituídas pelos grupos pastoris da região na qual o poema se inscreve.

Além disso, a cartografia do poema está espacialmente localizada pelas montanhas do leste e os ecos das vozes dos mabecos, espécie de cão selvagem que habita as savanas subsaarianas, de modo que o sujeito lírico se posiciona como alguém familiarizado ao cenário do local. Portanto, ainda que a mãe esteja sofrendo um processo de desenraizamento potencializado pela morte precoce de seu filho, o sujeito lírico apresenta uma relação de profundo enraizamento com a região, trazendo uma perspectiva oposta da mãe que tem o seu percurso narrado por ele — o que parece instaurar um movimento dialético no interior do poema.⁷

O percurso poético traçado por Ana Paula Tavares e Conceição Lima traz à luz os rastros que foram historicamente deixados pela guerra civil, em Angola, e o Massacre de Batepá, em São Tomé e Príncipe, criando uma literatura engajada no combate ao desenraizamento. Dessa forma, as duas escritoras nos mostram que é possível encarar o fazer literário como uma técnica que está profundamente comprometida com uma ética revolucionária fundamental para a realização daquilo que podemos dar o nome de utopia concreta, afinal a memória é um elemento importante para a constituição individual e comunitária. Ainda na esteira de

⁷ O termo “sujeito lírico” é utilizado para designar a voz que enuncia um poema. Essa voz não corresponde à voz autoral, embora muitas vezes traga registros próprios da ficção autobiográfica — como no poema da Conceição Lima. No poema “A mãe é a irmã” de Paula Tavares, o sujeito lírico é um(a) observador(a) da cena descrita, não podendo ser confundido com a mãe que está no centro da situação presenciada por ele(a).

Benjamin, narrar é o oposto de informar, de modo que a literatura proporciona um encontro imediato com o estado de conhecimento mais profundo das coisas.

Portanto, sendo indispensável aos seres humanos, o trabalho com a linguagem caminha em conjunto com a formação de sujeitos políticos e o fortalecimento de vínculos e valores comunitários, acrescentando uma outra perspectiva para uma comunidade que se torna mais humanizada na medida em que lê — como propõe Antonio Candido ao defender o direito à literatura, arte e ficção.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v. 3. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trad. Ruth M. Klaus. São Paulo: Centauro, 2002.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LABAN, Michel. (Comp.). *Angola*: encontro com escritores. v. 2. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. p. 845-861.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

LIMA, Conceição. *Quando florirem salambás no tecto do Pico*. São Tomé e Príncipe: Edição da Autora, 2015.

LIMA, Maria Helena de Figueiredo. *Paisagens e figuras típicas do cuanhama*. Lisboa: edição da autora, 1969.

MELO, Rosa Maria Amélia João. Mulher é aquela que *comeu o boi*. *Lusotopie*, XII (1-2), 2005, p. 139-160.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre. (Dir.). *Le lieux de mémoire – I*. La République. Paris: Gallimard, 1984. p. XV-XLII.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TENREIRO, Francisco José. *A Ilha de São Tomé*, Lisboa: Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzevetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru: EDUSC, 2001.

Recebido em 14/07/2024

Aceito em 22/10/2024

O corpo e os afetos: a construção da subjetivação na poesia ondjakiana

The body and affections: the construction of subjectivation in Ondjakian poetry

Elisangela Silva Heringer ¹

RESUMO: Este artigo pressupõe analisar a produção poética do escritor angolano Ondjaki com o intuito de coletar e mapear alguns elementos da relação entre corporeidade, afeto – enquanto afecção e como afetividade entre pares – e a possibilidade de perceber o(s) outro(s) em face da busca de (re)construção e (re)definição do “eu” em princípios de devir e metamorfoses.

ABSTRACT: This article aims to analyze the poetic production of the Angolan writer Ondjaki in order to collect and map some elements of the relationship between corporeality, affection - as affection and also as affectivity between peers - and the possibility of perceiving the other(s) in the face of the search for (re)construction and (re)definition of the "I" in principles of becoming and metamorphoses.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Afeto; Corpo; Subjetivação; Ondjaki

KEYWORDS: Poetry; Affection; Body; Subjectivation; Ondjaki

*“de tanto imitar os bichos moldei-me mais humano.
soprar com afecto o chão que se pisa traz ecos de
sabedoria” (ONDJAKI, 2010, p. 39)*

¹ Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

A citação em epígrafe aponta para a temática basilar deste artigo: a relação entre o EU², o afeto e a subjetivação na produção poética do angolano Ondjaki. Ndalu de Almeida (Ondjaki) nasceu em Luanda, em 1977, onde lançou seu primeiro livro em 2000: o *Actu Sanguineu*, que, segundo o próprio autor, é “uma reunião, talvez extensa, de poemas escritos no fim da adolescência” (ONDJAKI, 2010, p. 7). Dono de vasta produção literária, que inclui romance, conto, texto teatral e poesia, recebeu importantes prêmios literários, como o Prêmio Literário José Saramago, em 2013, com *Os transparentes* (2013), e o Prêmio Jabuti de Literatura, em 2010, com o também romance *Avódezaneve e o segredo do soviético* (2009). No âmbito acadêmico, muitos são os trabalhos que se dedicam ao estudo da prosa e das produções infanto-juvenil do autor. No entanto, apesar da publicação dos cinco livros de poesia de relevante valor estético e literário, o estudo da sua poética ainda é incipiente.

Em suas obras, percebe-se certas recorrências temáticas que envolvem a presença da infância em produções autoficcionais e o exercício da revisitação do passado em tom memorialístico e crítico, problematizando a história angolana e o tempo presente. Contudo, sua obra é reconhecida pelo caráter otimista, pela poeticidade que emerge das construções linguísticas e textuais – bem como na constituição dos personagens – e pela presença de fragmentos históricos e elementos culturais angolanos.

Nas produções poéticas, afloram questões relativas ao fazer poético e à subjetividade. Desta forma, para além da fruição estética, busca-se perceber, pelas

² O termo será destacado dado o caráter enfático que se busca na construção da subjetividade nas obras analisadas.

obras aqui analisadas, as relações entre texto poético, corpo, subjetividade e afeto, que figuram como facetas refratárias na composição textual e temática. O retorno à epígrafe já permite vislumbrar a potência da simbiose que sinaliza que se tornar humano, ou seja, construir uma identificação, é possível a partir da imitação de um outro ser. Essa prática aposta, portanto, na projeção e no constructo de um devir-subjetivo. A relação entre o fazer poético e a elaboração de uma subjetividade associada à existência dá a tônica em muitos poemas do autor, como observado no poema de *Dentro de mim faz sul*.

escrevo no corpo
com o sangue da noite
(...)
inscrevo no corpo
novas margens
para o meu território
busco o sono e a paz
– um olhar manso – o retrocesso no que fosse
avanço
escrevo no corpo
porque o outro de mim
se afasta
porque o mundo assim como sou
não me basta
(ONDJAKI, 2010, p. 57)

Algumas questões atravessam esse poema quanto à subjetividade, às suas formas de representação e à corporeidade, elementos que se relacionam intimamente entre si na obra ondjakiana. Nesse sentido, o corpo – local onde se escreve e se inscreve, e que se quer representar e ser representado – se tensiona com o mundo que não basta ao sujeito poético que nele se enuncia. Esse território próprio busca no poder da palavra outros limites – ou não – para a sua dimensão corporal, que se quer expandida e expansível. Nessa procura, deseja explorar outros

meios de ser pelo experimentalismo de outras formas e de outras figurações para si. Interessa notar, portanto, que, ao longo da produção poética ondjakiana, observa-se uma recorrência a esses deslimites do corpo e das identidades, refletido em outras formas de estar e de ser no mundo representado ficcionalmente. Essas modulações identitárias, sendo material de produção e de reflexões poéticas, permitem fugas de possível automatismo relacionado à identificação e à relação do homem consigo e com o seu mundo. Elas sustentam a possibilidade de vivenciar outros modelos de ser/estar, como expresso nos versos: “regresso porque / acima de tudo / me quero experimentar” (ONDJAKI, 2010, p. 125).

Esse desejo pela experimentação subjetiva e pelo (re)conhecimento de si aparece também em “apetece-me chã-ser-me.” (ONDJAKI, 2010, p. 9). Nesse verso, o jogo fônico no neologismo proposto utiliza dois vocábulos comuns na poética do autor – “chã” e “ser” – que são constantemente referenciados nas obras e reforçam o seu caráter plurissignificativo e identitário nas obras. Esses termos se relacionam com elementos identitários e provocativos de outros sentidos que o labor poético acolhe, promove e transforma na (re)configuração do sujeito.

Acerca dessa peculiaridade da linguagem poética, Octavio Paz afirma que “[p]alavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformando-se em ‘outra coisa’” (PAZ, 2012, p. 30). E essa outra coisa pode ser associada à representação e à construção da identidade por meio de transposições metafóricas e de deslizamento de sentidos, que exploram a potencialidade das palavras e dos recursos literários.

Mapear os elementos simbólicos e poéticos nas obras do poeta angolano e tentar precisar as suas escolhas é tarefa escorregadia – tal qual peixe ensaboado –,

ainda que certos indícios e índices, presentes nas epígrafes, dedicatórias e prólogos, parecem apontar e sugerir leituras e ainda alguns (possíveis) sentidos que vão sendo construídos ao longo da análise do *corpus* poético.

Quando se analisa as obras *Dentro de mim faz sul seguido de Acto sanguíneo* (2010), *Há prendisajens com o xão (o segredo húmido da lesma & outras descoisas)* (2002) e *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas* (2009), nota-se um *continuum* temático que aponta para a relação entre corporeidade e construção da subjetividade. Essas presenças constantes nos conduzem ao pensamento de Linda Hutcheon sobre a ideia de adaptação. Para a teórica, das três perspectivas acerca desse conceito, a ideia de “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (Hutcheon, 2013, p. 29) interessa aqui porque ela se materializa na recorrência de elementos utilizados para a feitura dos poemas e das imagens poéticas que se relacionam diretamente a ideia de corporeidade e a de subjetivação. A aceção de que a “adaptação é uma forma de intertextualidade (...) palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013, p. 30) também é profícua para nossa análise, uma vez que esses poemas parecem compor um grande mosaico problematizador do EU, que não se quer fechado, completo ou único. Nesse sentido, as permanências e as adaptações são faces de um projeto estético, poético e afetivo elaborado pelo autor e observado em sua produção como um processo intertextual e dialógico, que se dá também com outros escritores.

Para um mergulho na poesia ondjakiana, o prólogo “dentro de mim...”, da obra *“Dentro de mim faz sul”* (2010) é um ponto de partida de onde se pode eleger algumas possíveis chaves de leitura e alguns códigos cartográficos para acessar o mundo poético ondjakiano. Quando nele discorre sobre seu primeiro livro de poesia,

“Actu sanguíneu³”, publicado em 2000, o autor confessa, apostando na poeticidade, que a descoberta de “manobras linguísticas se tornara veículo para dizer os mundos que me andavam por dentro” (ONDJAKI, 2010, p. 7). Nessas viagens internas, como nomeia, figuravam “poemas vestidos de cores, cheiros, dores. Ecos do que também andava a ler e a descobrir” (ONDJAKI, 2010, p. 7), em flagrante exercício do sensível, além da defesa de que havia um mundo interno que precisava ser experimentado e materializado via produto poético. Ondjaki alerta ainda para as marcas trazidas em seus textos de leituras feitas de outros poetas com quem afetivamente dialoga em muitas de suas poesias.

Após considerar o amadurecimento e as experimentações linguísticas e formais experimentado nos anos que separaram o primeiro livro, *Actu Sanguineu*, do que celebra em edição especial, *Dentro de mim faz sul seguido de Acto Sanguíneo* (2010), o poeta nos revela que “o universo da poesia (...) são portas que conduzem a um lado mais interno”, (ONDJAKI, 2010, p. 8) para as entrâncias, logo, para o universo de dentro do EU. Confessa ainda que “também escrevo para me redescobrir, para errar, para (me) aprender novamente” (ONDJAKI, 2010, p. 9). Dessa forma, esse “actor sanguíneo” (ONDJAKI, 2010, p. 125) requisita e encena uma multiplicidade de EUS que propicia a experimentação de outras formas de existência nos poemas. A relação entre o sujeito e o mundo – interno ou externo – se revela mediado pelo processo de revisão e de construção da subjetividade pelos territórios, pela interação entres os seres e pela poética dos afetos. Mas a pergunta gerativa até aqui é: que EU é esse que se busca acessar pelo exercício poético?

³ Utilizo aqui a grafia do título original publicado em 2000. Na edição de 2010, o autor adota a grafia “Acto sanguíneo”.

Esse EU, que se problematiza e se reconhece em falta ou em transmutação identitária nas poesias, é dotado de um corpo ou corpos que, por meio da percepção e da corporeidade, constroem relações entre si, o outro e o mundo. Essas interações construtivas, subjetivas e de alteridades, sem a intenção de singularizar e nem esgotar a construção do sujeito poético e nem as suas realizações internas e externas, promovem o deslocamento de significações e as práticas de subjetivação. Essas se constituem como processos de tornar-se sujeito, que incide sobre a construção da subjetividade a partir das relações que o indivíduo estabelece consigo mesmo e com o seu espaço e os elementos que o compõem. Conseqüentemente altera o seu modo de pensar, de ser, de agir e de perceber a existência, tanto a sua própria como a dos demais seres.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (1999), afirma que “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). Sustenta ainda que é o mundo que fornece a consciência sobre o corpo, de forma que eles figuram, portanto, como estruturas recíprocas e refratárias em constante relação. Nesse sentido, quando Ondjaki relata, no prólogo já referido, que seus textos são marcados por “explosões sensoriais” (ONDJAKI, 2010, p. 7), ele estaria se referindo a corpos que percebem o mundo empírico tornado ficcional e nele atuam, criando outras formas de representá-los, por intermédio da percepção e das sensações corporais, entendidas muito além da ideia da sinestesia como figura de linguagem. Sensações essas que o discurso poético vai ressignificar e ampliar em outros sentidos, investindo nas transposições metafóricas, na assunção e na valorização de outros formatos corporais metamórficos. O corpo acaba sendo o espaço por excelência

para as experimentações e para as buscas de representações do EU como observados nos versos: “o mundo /assim como sou/não me basta” (ONDJAKI, 2010, p. 57). Esse EU deixa transparecer que encarna em si a simbiose com o mundo – note os termos MUNDO e SOU –, mas que estar inserido nele ou o sendo não é o bastante para a satisfação de uma identidade ou para a defesa de um propósito existencial. Por isso, o sujeito poético assume: “quero outras dimensões que não eu” (ONDJAKI, 2010, p. 51) e “uma nova pele” (ONDJAKI, 2010, p. 59). Ele assim, requisita outros EUS e outros mundos, que não se dissociam e que podem ser acessados e experimentados por estratégias poéticas e transposições subjetivas.

A obra *Dentro de mim faz sul* (2010) já traz no próprio título provocações relativas à identidade, ensejada, *a priori*, pela metáfora do sul como indicadora de um outro lugar, um outro ponto cardeal para além daquele ocupado pelo sujeito. Na seção “heras cintilantes”, um longo poema se dedica a descrever como o sujeito poético se define e/ou se compõe. A circularidade do poema, que se inicia com referência ao chão com o verso “ou o meu chão” (ONDJAKI, 2010, p. 44) e termina evocando a metáfora da semente, evocando uma relação vital, para além da alusão ao processo cíclico de se constituir como sujeito e da busca identitária, permite ilustrar o percurso que o EU faz para a constituição de si. Para tal, elege elementos reais e poéticos como o lodo, a noite, o raio, a nudez da música, a luz ou o lado secreto da lua ilustrando as suas matérias-primas. A corporeidade também se faz presente nesse processo por meio da referência às sensações e às sinestésias como nos fragmentos poéticos: “sou o olhar curioso”, “a quentura da areia”, “o cheiro antigo do livro” (ONDJAKI, 2010, p. 45). Nessa simbiose de fragmentos formadores desse complexo que é o EU, a voz poética finaliza seu processo identitário com uma assertiva acerca de si:

Sou o meu chão
a minha chuva
(...)
sou um qualquer bicho
formiga lesma gafanhoto
(...)
sou um pássaro fugaz
inquieto
esperando a vez do novo ser
e olhando a chuva
em mim me deito
raiz, semente
pessoa
por acontecer. (ONDJAKI, 2010, p. 44-46)

A estrutura do poema reforça os experimentalismos que se associam tanto à feitura textual como à busca da constituição de um EU. Observa-se, pela subversão das regras gramaticais, o fenômeno da singularização dos bichos escolhidos, que constituem um único verso e sem a utilização da vírgula para separar cada espécie. Tal recurso é utilizado como um fomentador de elementos identitários, pois os animais deixam de ser únicos para aderirem a uma identidade coletivizada, de modo que sejam apenas bichos.

O poema traz em seu bojo a ideia de que o sujeito, enquanto semente e raiz, é um ente ainda por ser e por acontecer, logo, um devir. Nesse sentido, a indefinição de qual forma será a sua constituição corporal, dilui as fronteiras entre humanos e animais, que podem dividir ou transmutar identidades.

Além disso, esse sujeito que se reconhece “nas lacunas das partes e o resto” (ONDJAKI, 2010, p. 45) sabe que um dos pontos de partida para a concepção de um EU é o seu próprio eu-corpo, que se transforma em chão e em base. Isso porque, pela corporeidade, ele capta do mundo os elementos com que tenta se (re)construir, ciente da incapacidade de se completar e que faz da percepção corporal um instrumento para o exercício existencial e subjetivo. Nessa seara, Merleau-Ponty

defende que “as sensações, as qualidades sensíveis, estão longe de reduzir à experiência de um certo estado ou de um certo *quale* indizível (...) estão envolvidas por uma significação vital” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 282-3). Logo, as relações entre corpo, objeto e espaço, em face de capacidade perceptiva, fomentam o processo de subjetivação.

No referido poema, opta-se por reforçar a condição indefinida e de incompletude do EU e utiliza-se para tal o sujeito oculto nas construções sintáticas do poema. A utilização do verbo “sou” (e a sua omissão), ao longo do texto, confirma que esse sujeito poético não se figura como um todo constituído, solidificado, cartesianamente apresentado, mas em “uma celebração móvel, formada e transformada continuamente” (HALL, 2011, p 13). Poeticamente, é aquela semente lançada ao chão e regada à chuva, que não sabe o sementeiro – do grão ou da palavra, ou de ambas – qual novo ser brotará.

Esse processo não concluído do ser revela que, citando ainda Stuart Hall, “identidades são, pois, identificações em curso.” (HALL, 2011, p. 135), que trazem como marcante o fato de que elas “não são rígidas, nem muito menos, imutáveis.” (HALL, 2011, p. 135). Isso justifica o uso do conceito de subjetivação, utilizado já algumas vezes, em face da ideia de movimentação que o processo sugere, em vez da de estagnação e da rigidez presente no sufixo “-dade” de subjetividade, embora também recorramos a ele.

Essa ideia é defendida por Michel Foucault que também imprime à questão da subjetividade um caráter ativo quando a associa a um processo ou a práticas em relação ao mundo. Na evolução das ideias foucaultianas, a subjetividade que estava ligada à sujeição, passa a se relacionar com a ideia de liberação e de liberdade, como defende:

Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. Eu sou muito cético e hostil em relação a essa concepção de sujeito. Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição (assujeitamento) ou, de uma maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (FOUCAULT, 2006, p. 291).

Nessa toada, tornar-se sujeito é um processo que está relacionado com práticas de si que são alimentadas pelas experiências e pelas relações entre os seres de forma dinâmica, histórica e cultural. Nesse sentido,

o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social (FOUCAULT, 2006, p. 276).

O sujeito poético de Ondjaki promove a busca da prática de si e a subjetivação do EU. Nesse processo, o corpo e a corporeidade possibilitam a assunção de outras identificações e de experimentar outras subjetivações e outros devires, como ocorre nos versos do poema “PARA PÔR PAZ”. Na obra, o contato com o outro ou com o próprio meio transforma o indivíduo, que se assume metamorfoseado: “Eu libelizo-me.” (ONDJAKI, 2011, p. 12). Por intermédio da construção verbal e das marcas da 1ª pessoa, fica notório que é o próprio sujeito o agente do seu processo de metamorfose, logo, da constituição e da expansão do próprio EU. Ao longo do poema, evidencia-se ainda a metaforização na busca e na transposição identitária para outros seres, reiterando o processo metamórfico que se encontra entre o homem e os elementos naturais como práticas de se sujeitar, de modo que essa

simbiose promove a subversão das suas funções biológicas pré-definidas, desestabiliza os arranjos semânticos e cria novos sentidos para o ser e para a sua corporeidade.

PARA PÔR PAZ
libélulas avoam danças
aranhas cospem tranças;
morcegos ralham noites
ursos linguam potes;
raposas agalinham-se
ondas engolfinham-se;
carochinha avoa voa
preguiça dorme à toa;
toupeiras entumam-se
grilos estrelam-se;
noites adescuem
estrelas agrilam-se
eu libelizo-me. (ONDJAKI, 2011, p. 12)

A associação entre o EU e os elementos da natureza, em reforço do processo de subjetivação, é reiterado em vários poemas do escopo poético do autor, por meio de diferentes estratégias e pela constituição de várias camadas textuais. Nos jogos metamórficos, é interessante ressaltar que, muitas vezes, não se trata apenas de assumir uma outra forma identitária, momentânea e superficial, mas, ao contrário, se afirmar como mais humano, ciente da exposição e da necessidade de investir na subjetivação. Essa ideia é expressa poeticamente na epígrafe que novamente recuperamos pela força simbólica que os seus versos expressam: “de tanto imitar os bichos moldei-me mais humano. / soprar com afecto o chão que se pisa traz ecos de/ sabedoria” (ONDJAKI, 2010, p. 39).

Na construção da subjetivação, o afeto exerce papel preponderante na poética ondjakiana, seja pelo seu entendimento como relações de proximidade entre indivíduos ou por afecção, no sentido spinoziano. O filósofo Baruch Spinoza defende

que “[p]or afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2021, p. 98). A busca por experimentar outros EUS é norteadada pela afetação do corpo e pelo movimento de permitir ser um outro, de forma que a construção de uma subjetividade passa tanto pelo desejo como pela afecção, uma vez que o “desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira” (SPINOZA, 2021, p. 140).

Ao se debruçar sobre a relação entre afeto e poesia, a professora Carmem Lúcia Tindó Secco sustenta também que o afeto é “uma força propulsora” que se relaciona com o corpo e com a mente. E sobre as afecções, defende que

[a]s afecções são modos de sentir que afetam, principalmente, o corpo; são imagens ou ideias que se manifestam como emoções, sentimentos, provocados por causas externas, sensações. A emoção (*emotus*) age sobre o corpo. Já os afetos são provocados por algo interno; encontram-se na dimensão do sensível, das pulsões, dos desejos, das paixões, atuando, ao mesmo tempo, sobre o corpo e a alma.” (SECCO, 2014, p. 14)

Nesse sentido, o corpo do sujeito poético experimenta tanto as afecções como os afetos, enquanto causa e efeito. As relações, que partindo da corporeidade motivam as subjetivações, passam pela afecção que a observação de animais e suas formas de interação com o mundo propiciam. Esse mesmo corpo que percebe o seu redor experimenta o afetar-(se), processo capaz de agir sobre o seu processo identitário, que lhe fornece subsídios para a sua des- e re-construção por meio de figurações afetivas. Esses elementos figurativos retirados dos espaços naturais surgem como potências emancipatórias do EU, que não quer ser fixado em e por modelos padrões de ser e de existir.

Para a construção de poemas, o afeto, como aquela provocação interna ligada agora à afetividade e enquanto sentimento projetado ao outro ou oriundo dele, ocupa espaço relevante na recolha desses traços recorrentes do sensível e do lirismo na formulação do EU. O próprio Ondjaki afirma, em entrevista à Carmem Lucia Tindó Secco, que “os afetos aparecem na forma de familiares, amigos, pessoas queridas, mas também de bichos e ambiências, lugares e memórias fazendo desses afetos pontos de partida (ou de chegada) do próprio poema” (SECCO, 2014, p. 153). Nesse ínterim, compreende-se o afeto também como ponto de partida e de chegada para a própria subjetivação.

Ler as poesias de Ondjaki é perceber traços afetivos com o poeta Manoel de Barros, que também utilizava os elementos da natureza e os animais para subjetivar o indivíduo, como perceptível em “A maneira de dar canto às palavras/ o menino aprendeu com os passarinhos” (BARROS, 2010, p. 459). O poeta brasileiro elegeu o natural como profícuo mote para sua produção poética, na qual se observa o caráter de valorização do desimportante e do desvalorizado e a sua relevância para os processos de constituição do EU. Tanto na sua poética como na ondjakiana, na imitação dos bichos para se humanizar, reforça-se a incompletude do homem e o poder transformador e complementar da natureza. As imagens naturais surgem, portanto, como provocadoras ao indivíduo e à sua existência incompleta.

Em *Há prendisajens com o xão* (2011), Ondjaki marca textualmente essa referência afetiva quando o cita nos agradecimentos: “manoel de barros – distante, me ensinou a importância do chão: que deve ser promovido a almofada, mas ele sobre nós” (ONDJAKI, 2011). E ainda quando a ele dedica o poema Chão, o primeiro do livro, e que, de certa forma, fornece um mapa de leitura da obra. É, portanto, da

poética do escritor brasileiro que o angolano recolhe afetivamente muitas das imagens poéticas que utiliza em suas produções

Seja pelas motivações afetivas ou para a percepção dos exercícios da subjetivação, faz-se necessário analisar o uso das imagens poéticas que o poeta angolano cria ou se apropria. Ao se debruçar sobre fundamentos da poesia, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), dedica-se ao estudo da imagem e a sua relação com o poema, afirma que

A imagem não se explica: convida a recriá-la e, literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando se *torna outro*. (PAZ, 2012, p. 119)

O teórico assevera ainda que “[a] poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si.” (PAZ, 2012, p. 119). Tal postulação reitera o movimento de retorno, de busca e de metamorfoses presente tanto na poética de Manoel de Barros como na Ondjaki.

O poema “Chão”, além de um elogio afetuoso ao resgatar elementos comuns da poesia de Manoel de Barros, sustenta a ideia anteriormente expressa de um eu-mente e a todo o movimento circular de se desconhecer e voltar-se novamente para si para se (re)conhecer e se esculpir, em analogia com o exercício bíblico criacional.

CHÃO
apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;

isto seja, engolir-me para mim
poucochito a cada vez.
um por um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece chãonhe-ser-me.
(ONDJAKI, 2011, p. 9)

O jogo fônico-semântico com os vocábulos e com as construções sintáticas reitera o reencontro com o chão que propicia a busca de um EU que seja maior do que os limites impostos pelo corpo físico humano. No poema, enquanto semente que se quer cuspidada para dentro, o EU expõe o desejo de adquirir outras formas de ser, nascente dentro de si mesmo. O porvir, que a metáfora do chão propicia, se relaciona com a ideia de reconfiguração da forma e da origem porque o eu-semente lançado ao solo brotará e assumirá outras estruturas corpóreas.

Esse corpo constantemente transmutado remete ao devir deleuziano. Segundo Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (2012), o devir não é imitação e nem busca por semelhança. Para os filósofos,

[o] devir não produz outra coisa senão ele próprio. (...) como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexistem, que faz bloco com o primeiro. (...) Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação (...) devir nada produz por filiação (...) O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19)

Uma vez que o “devir é um processo do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67), o sujeito poético, ao almejar ser pássaro, lesma ou outro animal, inaugura em si, pela lógica dos devires, a experimentação e a potência do novo. Consequentemente produz as alianças capazes de projetar novas formas de ser, de fazer e de pensar, além de explorar a alteridade (ou a outridade) do homem.

Nesse sentido, a subjetivação, enquanto processo de desvio de uma identidade projetada, rasura o padrão e o esperado, tornando-se linha de fuga de projeções identitárias que, por sua vez, são construídas tanto fora do próprio indivíduo como internamente quando ele segue modelos pré-fixados e que não dão conta de sua experiência existencial.

O processo de subjetivação ocorre, portanto, no deslizamento dos sentidos, das interações e da imagem do próprio corpo e do EU. Acontecem no entre-lugar em que se relacionam e se tensionam o sujeito, as visões de si e do outro, os (des)limites corporais e o mundo. Se para Spinoza, os afetos nos relacionam com o mundo e com a existência e, se para Deleuze e Guattari, há um devir que pode ser associado ao sujeito, a corporeidade que se desenha na poética de Ondjaki é aquela que rompe com a ideia de corpo imutável e aposta na produção de subjetividades e nas formas de impermanências dos seres. O sujeito poético encena, portanto, novas subjetividades em estado poético e apresenta um corpo-devir potente de sentidos para os muitos EUS que podem ser experimentados e construídos.

Os versos do poema “Adeus” revelam que o sujeito poético testemunha outras formas de interagir com o espaço perceptível: “vi o mundo pela sedução da lesma: / tudo artilhado de simplicidade” (ONDJAKI, 2009, p. 25). Essa percepção de outras maneiras de sentir o mundo impacta na forma como o sujeito se reconhece e atua. A partilha dos espaços e do existir em constate integração se revela um propósito de comunhão e de ensinamento porque, para o poeta angolano, “o mundo, mesmo partilhado, / é muito a pele de cada qual” (ONDJAKI, 2009, p. 25), da mesma forma que, pelos ensinamentos simplórios da lesma, “reaprendemos assim o lugar das nossas almas” (ONDJAKI, 2009, p. 25).

O corpo presente na poética de Ondjaki não se encerra em si e nem na busca de um EU cartesiano porque é palco de exercício criativo, dialógico, sensível e de alteridade. Ele se constitui no elogio e na convocação do Outro em si mesmo. Revela-se como uma linha de fuga deleuziana na medida em que “para ser grilo / há que ter desnoções” (ONDJAKI, 2011, p. 20). Logo, para escapar das contenções subjetivas há de se reinventar e se transmutar na essência e no corpo. Essa corporeidade é, por conseguinte, atravessada pela transgressão das representações e pelas interações estabelecidas entre pessoas, bichos e coisas, criando personas em trânsitos identitários e afetivos.

Referências

BARROS, Manoel de. *Toda poesia*. São Paulo: Leya, 2010.

CORTES, Mariana Machado. *Processos de identificação na poética ondjakiana*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik *et al.* São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos vol. V. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 254-287.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos vol. V. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 288-293.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ONDJAKI. *Há prendisajens com o xão* (o segredo húmido da lesma & outras descoisas). Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ONDJAKI. *Dentro de mim faz sul seguido de Acto sanguíneo*. Alfragide: Caminho, 2010.

ONDJAKI. *Material para confecção de um espanador de tristezas*. Alfragide: Caminho, 2009.

ONDJAKI. *Os transparentes*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

ONDJAKI. *Avódezanove e o segredo do soviético*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *Afeto e poesia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

Recebido em 04/06/2024

Aceito em 17/10/2024

Aspectos da poética de Sérgio Vaz, voz da periferia, em *Flores da batalha*¹

Aspects of the poetics of Sérgio Vaz, voice from the periphery, in *Flores da batalha*

Fernando Martins Lara ²

RESUMO: Este artigo tem por objetivo principal analisar a constituição do éthos de Sérgio Vaz em *Flores da Batalha* (2023), compreendendo-a dentro da trajetória editorial do poeta. Dessa forma, a análise perpassa outras obras do autor, como *Colecionador de Pedras* (2011), *Literatura, pão e poesia* (2011) e *Flores de Alvenaria* (2016). Além disso, a partir da abordagem comparatista, busca-se iluminar aspectos intertextuais e interdiscursivos de sua composição, que sustentam a caracterização do orador.

ABSTRACT: This article aims to analyze Sérgio Vaz's éthos in the book *Flores da Batalha* (2023), understanding it within his own editorial trajectory. The study takes into account other titles, like *Colecionador de Pedras* (2011), *Literatura, pão e poesia* (2011), and *Flores de Alvenaria* (2016). Moreover, by the comparatist methodology, some intertextual and interdiscursive aspects of his composition will be considered to characterize the orator.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Periférica; Comparatismo; Teoria literária; Sérgio Vaz.

KEYWORDS: Peripheric literature; Literary comparatism; Literary theory; Sérgio Vaz.

Sérgio Vaz, ícone da literatura marginal em São Paulo, começou sua atuação como poeta oriundo do movimento *Hip-hop*. Integrando coletivos como o do sarau popular da *Cooperifa* - que até hoje acontece semanalmente, às terças-feiras, no Bar

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Um agradecimento especial à professora Salete de Almeida Cara e ao Rafael Franzese Salmim, que em leituras atentas e generosas, em momentos distintos da pesquisa, contribuíram com sugestões e questionamentos fundamentais.

² Mestrando Em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, USP.

do Zé Batidão, em Taboão da Serra – e outras iniciativas editoriais, chegou à Global Editora em 2011, quando fechou o contrato de distribuição que amplificou seu alcance. Com isso, o rótulo de “Literatura Periférica” tornou-se a melhor opção para sua inserção no mercado, uma vez que os textos, híbridos, não cabiam propriamente no gênero crônica, nem na poesia.

Naquele ano, republicava o *Colecionador de pedras*, livro em que predominam poemas, exceptuando-se “Procura-se poeta”, crônica que abre a edição na qual recoloca a pergunta de Drummond em “Procura da poesia” acerca do que é poesia, reforçando o traço de hibridismo que iria aprofundar-se nos livros subsequentes. *Literatura, pão e poesia*, lançado também em 2011, é, por sua vez, considerado um livro de crônicas por Heloísa Buarque de Hollanda e por Eliane Brum, autoras, respectivamente, do prefácio e do posfácio. *Flores de alvenaria* (2016), seguindo a coerência editorial, numa diversidade de gêneros, alternava crônicas poéticas, poemas em prosa e aforismos na intenção de permitir a fala a personagens oriundas da periferia, outrora silenciadas, enaltecendo suas façanhas invisíveis e os saberes populares que forjam sua moral. Em *Flores da batalha* (2023), lançamento mais recente na mesma editora, o que se observa é o ápice do projeto de trânsito entre gêneros textuais.

Sobre as nuances que compõem o *éthos* ao longo da construção desse discurso, cabe investigar como Sérgio serve-se de diversos modelos retóricos. Um poema exemplar dentro de *Colecionador de pedras*, “Ao mestre, a flor” traz no bojo a semente do que virá a ser desenvolvido em suas obras mais recentes, conforme nos sugerem os últimos títulos:

Adubar a terra
com números e letras
asas e poemas
para colher lírios

cravos e alfazemas

Agricultor
o bom mestre sabe
que espinhos
e pétalas
fazem parte da primavera

porque ensinar
é regar a semente
sem afogar a flor (VAZ, 2022, p. 233).

A natureza da flor, enquanto significante, contém espinhos e pétalas, elementos da agudeza e delicadeza que a compõem. A alegorização da sabedoria, na segunda estrofe, despe a figura do “mestre” de qualquer prestígio de que possa desfrutar sua posição ao equipará-la à figura do agricultor, cuja sabedoria advém da experiência manual. Por conseguinte, a autoridade, exclusivamente fruto do mérito de saber, agrega a esse eu-poético uma ascendência veneranda e sincera. O ensinamento traduz um ato de amor, uma verdade lírica a partir da colheita de flores distintas entre si: cravos, lírios, alfazemas, metáfora de que cada indivíduo “brota” diferente do mesmo cultivo, indício de igualdade apesar das múltiplas formas de existir.

Esse *modus operandi* de recuperar a tópica cristã do semeador induz o leitor/ouvinte a uma comunicação arvorada no sacro, porém simples, advinda de um saber geral e não elitizado, avessa à complexidade. Na terceira estrofe, já embebido na humildade de quem manipula esterco, o mestre prepara o outro para que aprenda, ele mesmo, a desenvolver o próprio saber. A descrição alegórica, efetuada por metonímias, composta por números e letras e pela metáfora das asas, corresponde à capacidade de imaginação e de reflexão, respeitando o letramento adquirido pela vivência não letrada. Assiste ao mestre auxiliar outras pessoas a

conhecerem o que necessitam para realizarem os processos de sua individuação, devir da semente. A alegoria do trabalhador que, com justa medida, pode cumprir sua lavoura, implica a hipótese de, em solo fértil, o futuro germinar. Esse ensinamento sobre quem lê, desdobrado no enredo entre personagens igualmente humildes – agricultor e mestre –, orienta-nos a respeitar as estações e o desenvolvimento de cada planta.

A tópica configurada pela reincidência da linguagem bíblica, comum aos católicos e protestantes, remete à parábola do semeador utilizada pelo Padre Vieira, dedicado à evangelização no inóspito mundo das colônias. A atualização do emprego retórico dessa imagem decorre da aproximação com o agricultor ao espalhar as sementes na lavoura, de modo semelhante ao texto bíblico que serve de mote ao *Sermão da Sexagésima*, proferido por ele na Capela Real em 1655. Opunha-se Vieira aos padrões de decoro excessivamente eruditos empregados nos sermões da época, de oradores mais afeitos a acumular riquezas e empregar “as palavras de Deus” que a cumprir a palavra de Deus, como o faz Sérgio Vaz. “Eis que o semeador saiu a semear” é argumento para que confiemos no orador, obedientemente resignado à missão que lhe fora confiada a ponto de aventurar-se entre os gentios:

Ecce exiit, qui seminat, seminare. Diz Cristo, que saiu o Pregador Evangélico a semear a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus. Não só faz menção ao semear, mas também caso do sair: *Exiit*, porque no dia da messe hão-de nos medir a semeadura e hão-de nos contar os passos (VIEIRA, 2001, p. 29).

Para Vieira, a simplicidade era fundamental para que a “palavra de Deus” atingisse a alma dos fiéis de seu auditório. Como quem lança, semelhante à ordem aleatória das estrelas, seu discurso, o padre jesuíta transmite a palavra divina com maior clareza que aquele que a constrói em “xadrez de palavras”. Para que possa

converter as almas, a partir do sermão, ensinava, “(...) há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando” (VIEIRA, 2001, p.33). Como não falta a palavra, e chuva e sol não são negados nem aos maus, cabe ao orador a tarefa de semear a verdade às pessoas, independente de caírem as palavras-semente em solos inóspitos. Trata-se, portanto, a entrega do semeador de um exercício de amor, à medida que transcende a vontade de quem vai receber essa verdade para, também, poder frutificá-la.

A simplicidade da linguagem, princípio conceptista de Vieira que Sérgio Vaz emula, explica muito sobre as sementes que irão tornar-se *Flores da batalha*. A humildade do orador (semeador) é fator crucial na constituição do *éthos* daquele que respeita, como mestres, os próprios aprendizes a quem se dirige. Em outras palavras, aprende-se e se ensina pelo amor mediado pelo respeito ao outro, à palavra e ao processo de aprendizagem.

Poeta mais experimentado, oriundo do universo *hip-hop*, Sérgio Vaz realizou “Novos dias”, em *Literatura, Pão e Poesia*, com frases contundentes que extrapolavam o verso com suas colcheias e semicolcheias, típicas de um MC:

Então, que venham os dias.
Um sorriso no rosto e os punhos cerrados que a luta não para.
Um brilho nos olhos que é para rastrear os inimigos (mesmo com medo, enfrente-os!)]
É necessário o coração em chamas para manter os sonhos aquecidos.
Acenda fogueiras.
Não aceite nada de graça, nada. Até o beijo, só é bom quando conquistado.
Escreva poemas, mas se te insultarem, recite palavrões. Cuidado, o acaso é traiçoeiro e o tempo é cruel, tome as rédeas do teu próprio destino.]
Outra coisa, pior que a arrogância, é a falsa de humildade.
As pessoas boazinhas também são perigosas, sugam energia e não dão nada em troca.]
Fique esperto, amar o próximo não é abandonar a si mesmo. Para alcançar utopias é preciso enfrentar a realidade.

Quer saber quem são os outros? Pergunte quem é você.
Se não ama a tua causa, não alimente o ódio.
Por favor, gentileza gera gentileza. Obrigado.
Os erros são teus, assumo-os. Os acertos também, divida-os.
Ser forte não é apanhar todo dia, nem bater de vez em quando, é perdoar e pedir perdão, sempre (...)]
Muito amor, muito amor, mas raiva é fundamental.
Quando não tiver palavras belas, improvise. Diga a verdade.
As manhãs de sol são lindas, mas é preciso trabalhar também nos dias de chuva.]
Abra os braços. Segure na mão de quem está na frente e puxe a mão de quem estiver atrás.
Não confunda briga com luta. Briga tem hora para acabar, a luta é para uma vida inteira (...) (VAZ, 2012, p.15-16).

Vieira, em seus sermões, utiliza-se da língua latina seguida de sua tradução, alimentando o argumento de que a postura dos da Companhia de Jesus de sair da metrópole a pregar cumpre a recomendação de Cristo. Desfere, a seu modo, socos estrategicamente encaixados, como um habilidoso pugilista do real que sabe alcançar nocaute a partir de sua habilidade e força de argumentos contundentes, lançando mão de expressões comuns aos ouvintes para fazê-los concordar com cada fragmento de argumentação, na totalidade de seu ponto de vista missionário. Na intenção de possibilitar as trocas humanas diretas, Vaz, da mesma forma, parte da gentileza instaurada entre orador e auditório - um dos modelos de assembleia que ele atualiza no ambiente do sarau periférico. A necessidade de ter coragem para a luta, assim, não se opõe, conforme afirma, ao princípio do amor ao próximo. Espelhando-se nessa forma de instituir a autoridade (*auctoritas*), aconselha seus leitores (ouvintes presumidos) com frases imperativas em registro baixo, impregnando a sua identidade com os traços de humildade necessários para a exposição franca das razões que deverão ser consideradas pelo auditório para que delibere sobre o assunto debatido.

Herdeiro da cultura do *hip hop*³, o poeta que compõe o sarau *Cooperifa* até hoje realiza semanticamente uma apropriação do evento das classes dominantes do século XIX. Ressignificando o encontro burguês típico do romantismo, transmuta e adapta essa instituição à realidade dos bairros afastados dos centros da cidade. Qualquer cidadão pode inscrever-se para expressar sua própria produção, autoral ou não, o que torna esse espaço privilegiado para que a referência periférica altere a circunstância de imposição eurocêntrica de hierarquias sociais no âmbito da produção cultural⁴.

O “eu” no sarau popular pode assumir democraticamente a palavra e declamar o que sabe, pelo mérito de ter sobrevivido para compartilhar o que as cicatrizes ensinam sobre lidar com a dor, qual um testemunho de que há um caminho possível, uma verdade brutal e uma vida indiscutível. Sabedoria compartilhada, o ato de solidariedade ameniza o caráter da advertência, da bronca, do lamento, uma vez que toda expressão, legítima permite a leitura do que se enuncia na chave da troca de gentilezas. No poema de Vaz, por conseguinte, o emprego sistemático do imperativo e a instauração de um discurso em registro baixo configuram, frase a frase, a subversão do *status quo* em função da apropriação de metáforas comuns aos trabalhadores simples e aos estudantes, extraídas do cotidiano independentemente da escolaridade ou capacidade intelectual.

³ Termo cunhado por “(...) Africa Bambaataa em 1968 para nomear o encontro dos dançarinos de Break, DJs e MCs (mestres de cerimônia nas festas de rua no Bairro do Bronx, em Nova York)” – e da tradição do “RAP (Rythm and Poetry), gênero musical criado nos Estados Unidos na década de 1970” (LEITE, 2014, p. 25-27).

⁴ “O sarau surgiu para se declamar a poesia do arcadismo, romantismo, parnasianismo. Parece uma ideia fora do lugar se realizada no ambiente de um bar de bairro popular. São poucos, porém, os autores dessa tradição que têm espaço nos saraus periféricos. O que se vê são muitos RAPs (declamados à capela) que abordam a realidade local numa representação lírica das vivências dos poetas que fazem uso desse recurso estético para se expressarem, e, principalmente, poemas de autoria dos próprios frequentadores” (LEITE, 2014, p. 27).

O discurso de superação dos percalços, sob o qual o poeta forja sua sabedoria – num misto entre aconselhamento e argumentação exortativa – entusiasma o ouvinte, encorajando-o a lutar. Segundo Acauam Silvério de Oliveira, em seu ensaio “O evangelho marginal dos Racionais MC’s”, os mestres de cerimônia da periferia dirigem-se ao auditório sem poupá-lo da crueza narrativa, com marcas de coloquialidade, traços que atestam a autenticidade do ponto de vista. Em outras palavras, o movimento periférico, sujeito da análise, concebe que “(...) o termo periferia designa não só ‘pobreza e violência’ – como até então ocorria no discurso oficial e acadêmico, mas também ‘cultura e potência’, confrontando a lógica genocida do Estado por meio da elaboração coletiva de outros modos de dizer” (OLIVEIRA, 1998, apud RACIONAIS MC’s, 1998, p.23). Esse estilo, em tom pentecostal e sem maiores ornamentos, é um dos modelos que se encontra nas letras de RAP de *Sobrevivendo no Inferno* e na cosmovisão de Vaz, o que, paradoxalmente, se coaduna no princípio da generosidade que empodera o orador estabelecido como enunciador coletivo do sarau, imbuído de consensos sobre a vida e os direitos de cada um.

Sérgio Vaz partilha da mesma urgência e da mesma cultura hip-hop, embora afinadas em sua poesia antes no diapasão do amor ao próximo que no sentimento de revolta violenta que move Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edi Rock. Mestre de cerimônia no Sarau (MC), emprega o decoro comum ao RAP em registro coloquial, amplificando a multidão de que faz parte o orador para potencializar o coro com sua contribuição de solista. Atendendo a tal premissa, é compreensível, por exemplo, a escolha estilística na qual a alternância entre segunda e terceira pessoas, indistintamente empregadas para os mesmos sujeitos, obedeça antes a critérios sonoros e enfáticos – convencionais na comunidade de falantes – que às convenções

da norma culta, o que implica a redundância de pessoa na uniformização entre pronomes e verbos. De acordo com Lopez Del Rei (2019), essa rejeição à institucionalidade, identificada pelos menos escolarizados como academicismo, condiz com a proposta estética de subverter a norma adotando as formas de comunicação de grupos marginalizados, conseqüentemente potencializando e elevando-as como dignas de prestígio social.

Personagem também dos livros que o antecederam, em *Flores da batalha* (2023), o sarau está presente, dividindo o protagonismo com outras situações cotidianas, cenas em que a fala das personagens é sempre mais importante que o cenário, seja em conversas flagradas ao telefone, seja numa confraternização no parque, embora documentem o território de maneira fidedigna. Ao lado desses retratos e crônicas que documentam a periferia, coabitam poemas exortativos que imitam a situação de discurso ou de pregação.

No poema “Flores da batalha” (VAZ, 2023, p.161), da obra homônima, os versos abaixo desse título declaram dialeticamente que, apesar de a dor e o amor serem transitórios, o passar do tempo, paradoxalmente, reabre as feridas que todos trazemos internalizadas, dia após dia, nessa luta constante, tornando as cicatrizes eternas. A luta pela sobrevivência iguala e a todos implica na mesma coletividade, o que impulsiona o poeta a conclamar, em emprego semelhante a “Novos dias”, que o leitor insista na utopia “enquanto a felicidade não vem/ aprecie as flores da batalha”.

As reminiscências da tradição literária, com citações que vão de Pablo Neruda a Jorge Ben (VAZ, 2023, p.109), justificam-se porque, além de belas, as palavras precisam ser úteis, ou seja, a arte fornece vocabulário para a população expor o que sente uma vez que, brutalizada, é incapaz de o exprimir. Nesse sentido, *Flores da batalha* configura um discurso que entende a necessidade de conscientizar os

oprimidos para que rompam as correntes que os atam ao passado repressor, para que a revolução da equidade dos indivíduos irrompa na direção da posse de seu território e de seus direitos.

A voz como arma: Vaz, mineiro nascido no Vale do Jequitinhonha em 1964 e radicado em São Paulo, é parte da classe sobre a qual projeta centelhas de futuro, no destino oposto àquele da violência e das privações. Ciente de que o momento roga mobilizações coletivas para promover mudanças, defende a universalização da leitura e apropriação do erudito pela comunidade, motivo constante em todos os seus títulos consultados nesta pesquisa. Ademais, como metáforas, as *Flores de alvenaria* (2016) e *Flores da batalha* estão próximas, pelo intuito e pelo significante, de *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade. A ideia de democratização radical da palavra aproxima essas utopias, a exemplo da escolha das autoridades precursoras, na música e da literatura, da luta de Vaz. Essas vozes populares, referências relevantes para ambos os autores, são portadores de saberes ancestrais não acadêmicos, como o da mulher do “Caso do vestido”, de Drummond. A nobreza, em ambos os mineiros, advém da escuta do outro ou, em melhores palavras, “É preciso democratizar a palavra, /dessacralizar a literatura. /Sagrado não é quem escreve, /sagrado é quem lê” (VAZ, 2023 p. 47).

O realismo poético assume a antipoeticidade da prosa como antídoto ao deformismo de nossa educação capitalista, em oposição às convenções normativas. Poemas como “Amizade”, “Despedida” e “Despedida II” (VAZ, 2023, p.237, 225, 229), por exemplo, chegam ao limite de concordar em número e pessoa conforme o registro do interlocutor, em atitude avessa ao padrão poético da tradição desde Aristóteles, o que confere dramaticidade à ocasião, em detrimento das convenções gramaticais de registro culto da linguagem poética.

Igualmente prosaico é o convite à espiritualidade na quadrinha “quem não enxerga/ o ser humano/ como pode ouvir/ a voz de Deus?” (VAZ, 2023, p.103), composta de versos quase todos tetrassílabos, ainda que soem brancos, como na maior parte do livro, sob a égide do decoro religioso. Amparados no paradoxo enquanto figura de pensamento, sem maiores adornos, esses versos emprestam do tom proverbial o apelo à elocução religiosa do auditório. Espera-se que seu ouvinte/leitor reflita e compreenda, pelo estranhamento, em que medida o discurso religioso só tem valor se reconhece o diferente como humano e, portanto, um semelhante.

Retoricamente, o que anima o poema, conforme explicita o metalinguístico “Lâminas”, “(...) é aquilo que o poeta /quer dizer num grito /e muitas vezes a gente/ não quer ouvir /em silêncio” (VAZ, 2023, p.199). A denúncia social é, assim, um exercício de vaticínio que aproxima o *éthos* de Vaz de um ideal cristão, mas também do que almeja um materialista histórico em sua utopia. O sacrifício simbólico do *vate*, tópica do cordeiro de Deus, aproxima a figura do poeta periférico da imagem do profeta, mais tradutor do transcendental que demiurgo de um novo mundo, porque o poeta submete-se à imolação, sabendo que compor a partir da dor é necessário para a sublimação do sofrimento dos semelhantes pelo intermédio das palavras (VAZ, 2023, p.229).

Se é uma premissa que “para um poeta/ ganhar na loteria/ é escrever sozinho/ um poema que caiba/ na voz da multidão” (VAZ, 2023, p.205), decorre que ser leitor, pressuposto da legitimidade de dizer com os outros, humaniza quem se expressa e quem é representado ou traduzido pela voz poética. Postura semelhante se explicita no fragmento de “Vida dura”, em que cada rosto é “feito um livro que nunca termina”

(VAZ, 2023, p.159-160), isto é, o *vate* é responsável por traduzir a poesia que se pode ler, infinita, no semblante do povo.

O poema “Nós”, em imagem análoga, sugere caber a leitura da vida “nas páginas do tempo que é capa dura” porque “o despertar para a sabedoria” (VAZ, 2023, p.203), apesar das carências provocadas pela injusta distribuição de recursos no modelo econômico excludente, acarreta, adversamente, a consciência de classe. Como Drummond faz em “Mãos dadas”, a colheita de *Flores da batalha* crê no porvir e depende da união dos excluídos e da valorização de seus esforços, em mutirão (ANDRADE, 2002, p.80). A argamassa da solidariedade é a oposição ética necessária contra a indiferença do capital.

As dificuldades de medrar à revelia do que oferece o ambiente ecoam na página vazia sem título, lembrando-nos que há mais sabedoria em acreditar na superação de inúmeros invernos pela primavera inelutável que sucumbir à dor.

É preciso aprender
a sorrir espinhos
enquanto as pétalas
caem das flores.
Quem é semente sabe,
mil invernos
não valem uma primavera (VAZ, 2023, p.250).

A utopia (a primavera) vale todo sacrifício (invernos). É importante para toda a comunidade que todos possam colher verdades e transmiti-las pelo milagre das palavras, alegoria que perpassa, qual raiz subterrânea, toda proposta social que embasa sua obra, o advento da resiliência. Em linguagem cotidiana, num presente omnitemporal típico dos aforismos, a voz sábia novamente aconselha, professoral, que o leitor precisa aprender também a “sorrir espinhos” e superar tais dissabores. Ver além da dor imediata acarreta ao *vate* que seja responsável por, a partir das

palavras que também lhe permitiram a alforria, auxiliar os demais indivíduos em suas próprias lutas pela libertação da caverna – em que se encontram todos aprisionados. É, enfim, sua missão arquetípica auxiliar os semelhantes a acessarem o lado de fora dessa escuridão alegórica, no qual as verdades poderão discernir-se (talvez claras e distintas).

Denunciar o mundo caduco, obrigação do poeta, acarreta que reconheça moralmente que “quem não vê as cordas/ dança com os pés no lamaçal/ e se afoga num raso profundo/ cuspiendo o bem engolindo o mal (...)” (VAZ, 2023, p.207). A constatação, semelhante à do clássico poema de Drummond em *Alguma poesia* (1930), de que “há pedras demais em nossos caminhos” (VAZ, 2023, p.179), revela a premissa estoica de que “viver dói” e “o resto é poesia”. Além disso, esse jogo entre os dois poetas evidencia o diálogo temático entre suas *Flores da batalha* e a poesia de Carlos Drummond de Andrade, o qual satirizava, por seu turno, o esforço da poesia brasileira em incorporar as tópicas europeias, traduzindo a tensão que Bilac erigiu em seu “Nel mezzo del camin...” nos termos simples e prosaicos de “No meio do caminho”, de *Alguma poesia*. Sérgio Vaz apropria-se do discurso drummondiano com o intuito de legitimar-se dentro de uma tradição combativa – a dor nos iguala enquanto humanos e essa aproximação permite-nos, leitores, cotejar. Tanto em *A rosa do povo* (1945) como em *Flores da batalha*, a radicalização do dever de ouvir as pessoas silenciadas e permitir que venham à tona valores de classes sociais pouco representadas em nossa literatura e constata a aproximação entre os *éthos* das vozes em Vaz e em Drummond, contrapondo-as a formas eurocêntricas de poesia em nome da justiça social. Ambos são, portanto, motivados pela democratização da palavra como estratégia de empoderamento social.

Segundo análise de lumina Simon sobre *O sentimento do mundo* (1940), de Drummond, a premissa de que é preciso romper com um passado para participar do destino do mundo arrasado pela Segunda Guerra demonstra uma subjetividade complexa, que se orienta entre memórias e afetos:

Mas o poeta tem muito presente que essas questões se entremeiam, que tudo está em tudo e que é impossível uma pureza subjetiva tanto quanto uma pureza comunista. Do ponto de vista dos procedimentos de composição ocorre semelhante processo de entrelaçamento e contaminação, visto que a expansão discursiva do verso, cheio de prosa, longo, narrativo, solicitada pela objetivação de fatos e acontecimentos do presente, não se limita aos poemas de combate e a outros tantos de cunho político e social, mas comparece, com igual força, nos poemas de memória, de exposição dos percalços da subjetividade, comparece intrometendo-se no lirismo individual e até mesmo nas composições mais secretas (SIMON, 2015, p. 171).

Essa análise também pode ser aplicada a Vaz no que tange o manejo do verso prosaico, ainda que não seja a imitação o que acarretou a preferência pelo verso livre. A estética combativa de Drummond era, por si, um questionamento sobre o lugar do lirismo num mundo em estado de guerra permanente. Sérgio Vaz busca, no emparelhamento com os maiores ícones da literatura brasileira, como ocorre também com João Guimarães Rosa e Graciliano Ramos em “Grande Sertão: Quebradas” (VAZ, 2023, p.241), filiar-se perante o leitor no campo de batalha desses grandes escritores.

O *Sentimento do mundo* pode ter inspirado ainda as formas de caracterizar as personagens de “Teimosia” (VAZ, 2023, p.73), uma vez que o choque do eu-poemático que se descreve por metonímias, como a voz fragmentada de “Sentimento do mundo” (ANDRADE, 2002, p.67) – em que o insólito deriva da ilusão gerada pela cristalização do discurso na dialética da luta de classes – não encontra correspondência na simplificação de Sérgio Vaz, que, do campo em que luta, colhe apenas flores idealizadas e bons exemplos na comunidade. Composição de imagem

semelhante ocorre em “Sabedoria de vida”, em que “um peito cheio de lágrimas/escorre nas mãos vazias”: Sérgio postula uma pedagogia da revolta numa quase homenagem ao modelo drummondiano (VAZ, 2023, p.193-194).

É preciso admitir que a metáfora da rosa, em Drummond, remete à imagem da aurora revolucionária preconizada por poemas como “A noite dissolve os homens” de *Sentimento do mundo*, (provável referência ao navio cruzador símbolo da revolução russa). Nesse poema, a voz vaticina que “havemos de amanhecer”, pois “O mundo se tingem com as tintas da antemanhã/ e o sangue que escorre é doce, de tão necessário/ para colorir tuas pálidas faces, aurora” (ANDRADE, 2002, p.84). É a mesma solução presente em “Morte do leiteiro”, de *A rosa do povo* - liricamente, revolução possível em que a força de trabalho (sangue) há de encontrar a mercadoria (leite), cromatismo que, rosa, por fim à escuridão abordada em *Sentimento do mundo*:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho mais sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora (ANDRADE, 2002, p. 170).

A grande noite na qual não se pode discernir a face dos semelhantes há de dar lugar a um novo dia, em que as utopias serão possíveis, apregoa Drummond na trilogia *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*, (1940-1945). Alvorecer que não se resolverá mesmo após o fim da Segunda Guerra, o que acarreta o ceticismo

motivador de *Claro enigma* (1951), quando se averiguará a impossibilidade de perpetrar a revolução social. Ainda em *A rosa do povo*, “O anúncio da rosa” esclarece o quão valiosa é essa última flor que despetala em plena revolução de primavera (ANDRADE, 2002, p.149-150). Conforme preconiza Drummond é preciso ousar descer a espada, cortar o braço, se necessário e, porque a América merece a própria liberdade, se faz demanda, em tempos de guerra, nomear quem são os inimigos (ANDRADE, 2002, p.147). Na poética de Vaz, entretanto, nas primeiras décadas do século XXI, a instância dos poderosos é produzida mormente com sujeitos indeterminados, sem a nomeação dos agentes das mazelas.

Sérgio, nas frases de efeito, busca produzir o impacto capaz de incomodar os sujeitos “anestesiados”, implicando não só que haja premissas distintas quanto à ideia de arte, conforme prevê o ensaio de Simon, mas principalmente que o público-alvo e o efeito a ser produzido distingam-se. Drummond, poeta sensível, busca ouvir, de seu apartamento de classe média carioca, as vozes dos trabalhadores invisibilizados, confessando sua incapacidade de percebê-los senão pelo viés da diferença (ANDRADE, 2002, p.88-89) ao passo que Sérgio Vaz diz ser parte do mesmo território invisível das periferias.

Sobretudo para Drummond, a palavra é insuficiente, e a guerra não parece esmorecer, apesar da insatisfação de pedra, náusea, que assiste o rebentar da vida na flor sem graça, feia, cujo nome não está nos livros, embora tenha furado “(...) o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2002, p.119). Para Vaz, de maneira mais simples, a ilusão do discurso advém do autoengano: “se todo mundo /que fala que é, fosse. /O mundo não estaria / nessa fossa” (VAZ, 2023, p.99).

Em “O operário do mar”, a dificuldade de um olhar burguês reconhecer-se no rosto de um pescador, avistado de um confortável apartamento à beira-mar

(ANDRADE, 2002, p.71), contrasta com a identificação de Sérgio Vaz, oriunda do amor. Ainda que a ira de *Flores da batalha* coincida com a de *A rosa do povo*, a voz de Drummond tem raízes distintas, não obstante da compaixão, por força de a consciência originar-se do incômodo com o mundo qual se apresenta:

A flor desbotada e insegura que nasce na rua nasce do ódio do poeta - do ódio de classe, do ódio a si mesmo, da opressão cotidiana da vida na cidade cinzenta sob o ritmo do capitalismo que avança -, é uma flor que oferece uma “esperança mínima” e talvez a uns poucos (SIMON, 2015, p. 170).

Vaz, em contrapartida, delega protagonismo aos “deuses inferiores” em um discurso pleno de esperança, subversão da tradição que erige uma nova história a partir da palavra projetada no poema. A difusão, assim, atende à necessidade de nomear um mundo novo a partir das próprias narrativas dessas personagens periféricas, diversidade que garante a equidade e aponta para um horizonte de cidadania.

Nos contos e crônicas baseadas em fatos, todavia, o efeito de narrativa realista se dá pelos verbos no pretérito ou por meio da reprodução dramática do diálogo das personagens em discurso direto. Esse emprego do tempo e modo verbal é um traço estilístico recorrente, como se cada um desses poemas fosse um “salve”, um conselho fraternal, feito vinhetas conceptistas interpostas entre os textos, independente da aparência de contos, poemas ou de crônicas poéticas em prosa. Assim, apesar de segmentar sujeito e predicado na oração subordinada adverbial por uma vírgula, e de separar essa condicional da oração principal, a que está ligada pelo ponto terminativo, a mensagem coloquial é facilmente compreendida por falantes da língua, independentemente de seu grau de instrução. Tal expressão, dotada de credibilidade, confere ao enunciador o lugar de autoridade sobre o que

discorre, investida da força proverbial cujo decoro assevera o caráter da humildade, fundamental para a consciência plena que leva em conta as próprias falhas, implica a verdade aforística de que aquele que fala de si sem conhecer a si mesmo demonstra apenas a própria ignorância.

Ao lado dos poemas e sentenças proverbiais, o desfile de personagens periféricas – dentre as quais Sérgio Vaz, narrador autodiegético, também figura – ganha protagonismo nas crônicas, permeando, com suas vozes pouco usuais, a cultura múltipla. Assim como a *Cooperifa*, outros espaços, como a escola, a biblioteca, as igrejas, os bares e as ruas são reconhecidos cenários da população periférica e permitem o flagrante de pessoas, seja ao telefone, seja sobre uma moto e sob a égide da precarização do trabalho, para que se entenda onde florescem suas próprias batalhas. Tiradas da invisibilidade, sujeitas aos erros e acertos que as irmanam, como no relato “Feiura nas ideias”, “dão um salve” essas personagens urbanas, motivo pelo qual “as ruas são excelentes professoras de filosofia” (VAZ, 2023, p.257-258).

Tais considerações aproximam a visão de Vaz das premissas do *Teatro do Oprimido*. Para Augusto Boal a empatia, arma mais belicosa de todo o arsenal da arte, consiste em aproximar duas pessoas justapostas, “uma fictícia, outra real”, para uma transformação do olhar à medida que o homem (real) renuncia à personagem (vetor fictício) o seu poder de decisão, implicando que “tudo o que acontece com o personagem, acontece *vicariamente* com o espectador; tudo o que pensa a personagem, pensa *vicariamente* o espectador” (BOAL, 1977, p. 109, grifo original), processo que nomeia *diánoia*. O fator humanizador deriva, segundo Boal, não do estabelecimento modelar de um comportamento moral que deve ser imitado, mas da existência plural das narrativas, desde as formas mais simples de organização

ficcional – como as quadrinhas, as parlendas, as fábulas, os provérbios – até aquelas mais sofisticadas, orais ou escritas, do mundo social.

Deve-se notar o potencial filosófico do discurso sincero, em tom humilde, perante a precarização das relações humanas. Em “Velho normal”, texto no qual as consequências do mundo competitivo e da pandemia agravaram ainda mais as distâncias sociais, Vaz usa de parábolas em prosa e de analogias alinhadas à finalidade conceptista: como Vieira, transfunde o pensamento socrático e o cristão, fusão de poeta e messias pelo exemplo de lutarem ao lado dos mais necessitados:

Não me cobrem religião
não sei de nada.
Só sei que ando com o povo,
o povo que Jesus andava (VAZ, 2023, p. 83).

À consciência de que nada se sabe sobrepõe-se a de que, seguindo o modelo de Cristo, é importante lutar do lado certo, ao lado do povo, fator que engendra simultaneamente ideais cristãos e comunistas em seu discurso poético. Ignorantes daqueles que nos são semelhantes, nós nos cegamos para o fato de que “dignidade é tudo” (VAZ, 2023, p.89). As pessoas, sujeitas a um mundo cruel e violento, precisam aprender a crescer sem se apequenar, visto que quem se pensa grande periga descobrir-se menor (VAZ, 2023, p.115). É fundamental entender a precariedade do outro em decorrência de uma ética humana. No formato *haiku*, a sentença “a cabeça cheia de nada/ não entende a revolta/ da panela vazia de tudo” (VAZ, 2023, p.153) denuncia a reificação da realidade pela ilusão de igualdade entre os indivíduos que impede, qual a metáfora da noite de Drummond, a compaixão. Tal distorção move também a população carente a ambicionar menos do que merece e leva o poeta a alertar seu destinatário reiteradamente que “tem gente à venda na vida/ que nem

desconfia a venda/ nos olhos” (VAZ, 2023, p.55), o que resulta no triste fato de que mesmo quem luta em favor da liberdade queira ser dono de alguém (VAZ, 2023, p.113).

Em chave religiosa, “Um inferno chamado Brasil”, reflete que de “(...) nossa música, do poema, da nossa dança, sai o lamento, o chamado para luta” (VAZ, 2023, p.157). Vaz recorre às máximas “Amai-vos uns aos outros!” e “Amai o próximo como a si mesmo” como “coisa do Demônio” no culto a “(...) um Deus chamado trabalho (...)”. A inversão dos valores cristãos a partir da releitura materialista leva à conclusão de que “o inferno somos nós” (VAZ, 2023, p.158). Dessa maneira, Deus e Demônio, ambas grafadas em letras maiúsculas, somando o reconhecimento da figura de Jesus como capaz de julgar os “pecadores”, amplificam a ironia da paródia da expressão de Sartre – “o inferno são os outros” – a respeito de como se constrói o autoconhecimento, colocada como um parágrafo ao final da crônica, à maneira de um verso que sentencia aqueles que corroboram com as queimadas da Amazônia e do Pantanal. Conclui a denúncia de que “(...) o país marcha para trás, e pega fogo, literalmente” enquanto os eleitores, obnubilados, escolhem o retrocesso político por ignorância.

Sonhando com as mãos e os olhos nos livros, a utopia de eliminar os silenciamentos e reverter a desigualdade social pelo empoderamento da população “num país onde quase ninguém lê, escrever é quase um sacerdócio”, missão difícil “(...) porque escrever dói, arranca pedaços e deixa marcas profundas no coração” (VAZ, 2023, p.51), para que o leitor consiga respirar enquanto o poema submerge e o eleva sobre as ondas figura heroico. Esse eu-trágico emerge da profundidade de um mar de palavras, após o descenso ao inferno, em gesto que imita Ulisses, Heracles, Dante e tantos heróis, permitindo “(...) que o leitor suba ao céu e leia sua

dor como se fosse alheia” a partir da “magia das palavras” (VAZ, 2023, p.51). Isso liberta, já que “(...) a palavra que não foi / atormenta quando fica (...)” (VAZ, 2023, p.167).

Dando voz aos sábios da quebrada pelo recurso do discurso direto no sarau do “Zé Batidão”, crônica que fecha o livro, Sérgio Vaz permite-nos ouvir em primeira pessoa os heróis invisibilizados. Em “Sabe, como é que vai?” (VAZ, 2023, p.265-269), como em todo o livro, o *éthos* que se abordou ao longo deste ensaio, jardineiro experiente da lavra de seus versos pungentes e prosa quase documental, mestre legitimado heroicamente pela entrega devota de seu eu pela compaixão com os semelhantes, é o autor personagem do texto que narra sob sua identidade civil. O *vate* periférico é a voz que subverte o centro das referências da plateia mais ou menos letrada, população que procura o futuro tateando a penumbra das ilusões de um mundo caduco, em que as coisas que parecem raramente são. Semeando, no seio da comunidade, as palavras que podem armar a revolução, Sérgio Vaz cultiva o porvir na alma de cada leitor ou ouvinte de seu auditório e colhe a equidade nas mãos calejadas dos que caminham juntos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LEITE, Antonio Eleilson. *Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo*. Mestrado (dissertação) em Filosofia – Escola de Artes, Ciências e Humanidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12112014-085405/publico/mesmoceumesmocep.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2024.

LOPES Del REI, Priscilla. Literatura e poesia marginal contemporânea no Brasil: a periferia na voz de Sérgio Vaz e Ferréz. In.: *Studia Iberica (Studia Iberystyczne)*, Cracóvia: 18 ([S. l]): 213-30, dez. 2019. Disponível em <https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.15>. Acesso em: 14 jan de 2024.

SIMON, lumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. In.: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo: 103: 169-191, nov. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500030009>. Acesso em: 14 jan 2024.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2022 [2011].

VAZ, Sérgio. *Flores de alvenaria*. 1ª ed. São Paulo: Global, 2016.

VAZ, Sérgio. *Flores da batalha*. 1ª ed. São Paulo: Global, 2023.

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia: história de um povo lindo e inteligente*. São Paulo: Global, 2012 [2011].

VIEIRA, Antônio. Sermão da sexagésima. In.: Alcir Pécora (org.). *Sermões: Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Hedra, 2001.

Recebido em 06/04/2024

Aceito em 15/11/2024

Consumir a nudez: A imagem escrita em Sérgio Sant'Anna

Consuming nakedness: The written image in Sérgio Sant'Anna

Luiz Eduardo Andrade¹
Rogério Caetano de Almeida²

RESUMO: O ensaio examina o narrador em *O voo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna, e sua relação com a nudez, o olhar e a escrita das personagens. Questiona-se quem é esse narrador da literatura brasileira contemporânea e qual a sua perspectiva narrativa, a partir do pensamento de Silviano Santiago e Jaime Ginzburg. A nudez é a chave interpretativa que revela a escrita como um gesto de desnudamento; uma prova do desejo de consumir e ser consumido pela imagem na literatura.

ABSTRACT: This essay examines the narrator in *O voo da madrugada* and explores the intricate dynamics between to nudity, look and writing. The study aims to understand the perspective and narrative style of this narrator within contemporary Brazilian literature, based on the thoughts of Silviano Santiago and Jaime Ginzburg. The consumption of the image serves as a metaphor for literary writing and reading, with nudity acting as the interpretative key.

PALAVRAS-CHAVE: Nudez. Imagem. Narrador. Sérgio Sant'Anna.

KEYWORDS: Nakedness. Image. Narrator. Sérgio Sant'Anna.

¹ Professor de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Doutor em estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

² Professor de Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutor em literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus. Gênesis, 3, 7

Olhar e conhecer estão imbricados no pensamento ocidental como formas de acesso ao saber. Nem tudo o que se olha é para ser visto ou conhecido. A sequência da epígrafe bíblica resulta em punição. Olhar demais pode confundir também. Por mais que o ditado popular insista que “olhar não arranca pedaço”, olhar é consumir, é recusar a indiferença e demonstrar interesse. Tomando esse pressuposto, o conhecimento é como um recipiente de afetos experimentados com o consumo de determinado objeto: quanto mais se vê, mais se conhece. Tal qual a lente de uma câmera, o tempo de exposição à imagem condiciona a quantidade de luz e o resultado após a captura da cena.

Platão e Aristóteles, que tinham visões diferentes sobre o conceito do real, partem de lugares distintos e, mesmo assim, entram em conformidade sobre o papel do olhar/ver enquanto metáforas do conhecimento. Na alegoria da caverna, livro VII d'*A república*, Platão constrói a famosa imagem daquelas pessoas que desde a infância estão presas dentro da caverna, de costas para a entrada luminosa, de modo que só lhes é permitido olhar em frente e ver as sombras projetadas no fundo da caverna. Nessas condições, restaria a esses sujeitos pensar que “a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (Platão, 1996, p. 318). Ainda que essa forma de conhecimento não seja aquela defendida pelo filósofo, é a primeira ideia de realidade oferecida em seu texto. Em seguida é que haveria a depuração dos sentidos e o acesso ao mundo das ideias.

Aristóteles, ao contrário, não condena o mundo sensível e diz que é natural para os seres humanos desejarem o conhecimento. Para o filósofo, “isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, pois independentemente do uso

destes nós os estimamos por si mesmos, e mais do que todos os outros, o sentido da visão” (Aristóteles, 2012, p. 41). Em ambos os filósofos, a visão constitui meio natural para o conhecimento, como se ver fosse expressão do desejo. Pode-se entender, portanto, que no interior afetivo desse gesto está a formação de uma subjetividade nascida da experiência de realidade proporcionada pela visão.

1 Primeira peça retirada

Retornamos ao *Gênesis* para lembrar da epígrafe e tratar da nudez. É com o abrir dos olhos que Adão e Eva perceberam que estavam sem as vestes. Antes de comerem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal “os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam” (Bíblia de..., 2012, p. 37). Essa imagem está enraizada de tal forma nas culturas que, por exemplo, Caminha relatou isso sobre os nativos em 1500. Acrescente-se a isso que, segundo Agamben (2015, p. 91), a imagem da nudez que temos na nossa cultura é fundamentalmente assinada pela teologia.

A descoberta do corpo desnudado metaforiza o conhecimento do mundo tal qual ele é, nas suas vicissitudes e amarguras – como se a naturalidade do corpo nos permitisse acesso ao real, ainda que isso não fosse desejável por *lahweh*. Na visão dos teólogos, segundo Agamben, a percepção da nudez por Adão e Eva, na passagem mencionada do *Gênesis*, ocorre porque perderam a “veste de graça” que os envolvia como um “traje glorioso” (2015, p. 91-92). O corpo desnudo, ou a percepção dele, é sinônimo de transgressão, do olhar que, pela evidente exposição à forma *natural* do ser humano, passa a conhecer a realidade do bem e do mal.

O olhar, a imagem e a nudez são o ponto de partida entrarmos em *O voo da madrugada* (2003), de Sérgio Sant'Anna, especificamente na terceira parte do livro, intitulada de "Três textos do olhar", cujas narrativas são: "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus". Vale ressaltar que, nos enredos da primeira e da última histórias, o narrador trata de pinturas e na segunda de uma fotografia. Em todos, é constante o destaque para a nudez. Em diferentes perspectivas o narrador descreve reflexiva e imaginariamente os afetos sobre as mulheres nuas que protagonizam as três histórias. A escrita oscila entre a vulgaridade no olhar e a contemplação estética apurada; com traços do folhetim, também vulgarizado à sua época, utilizados na composição de uma análise crítica representada pela metáfora no desnudamento dessas personagens.

O objetivo aqui é pensar qual o lugar do narrador dessas histórias e discutir os processos de composição literária que transitam pelas imagens pictórica e fotográfica. A nudez aparece como elemento cognoscível entre a imagem e o leitor, muito embora o gesto do aparente desnudamento metaforize a própria leitura. O narrador de Sérgio Sant'Anna se constrói por meio da complexidade inerente à conformação das três histórias, uma vez que, ao mesmo tempo, ele é leitor das imagens e narrador delas nos contos. A malha tecida pela imagem, pela nudez, pelo narrador, pelo texto, pelo leitor e pelo real tem uma trama muito sensível e ajustável às diferentes configurações desses elementos.

O que mostra a imagem da nudez em Sérgio Sant'Anna? Como se estabelecem essas histórias construídas a partir do olhar que vê e recria? Nas três narrativas o leitor elabora o pensamento enquanto vê esse gesto plasmado no narrador, qual é a imagem que o leitor faz dessas imagens narradas? Até que ponto o narrador interfere nessa reconfiguração das imagens descritas? Certamente não vamos

responder tudo aqui, essas questões valem mais como exercício de reflexão, inclusive para fora dos gêneros literários – quando imagens e textos se encontram nas demais mídias.

Em Sérgio Sant'Anna, a nudez e o desejo são chaves de leitura encarnadas nas personagens através do narrador. Nas últimas linhas do conto sobre as pinturas de Balthus o narrador questiona por que escreve, já que se propôs apenas a contemplar. Olhar e desejar não bastam, pois somente como sujeito da escrita que o narrador de Sant'Anna conseguiria consumir as imagens. Apesar da aproximação ao crítico ser indireta, a ironia do narrador está em mostrar que a escrita é um gesto de desnudamento, ou melhor, é uma prova do desejo de consumir e ser consumido pela imagem (da pintura, da fotografia, da literatura).

Para Jean-Luc Nancy, “a imagem é o efeito do desejo”, pois reúne o outro e escancara esse espaço de participação de quem vê. Por isso o teórico reforça: “Toda imagem é a ideia de um desejo”. No entanto, esse desejo é um “si” e não um “ente-posto” diante da imagem, que não pode ser vista ontologicamente como objeto, pois a sua conformação se dá por meio do olhar (Nancy, 2015, p. 59).

A relação de prazer com a imagem, segundo Nancy, apresenta dois aspectos congruentes: *méthexis* e *mímesis*. Inicialmente a imagem participa da *méthexis* (*meta* da *héxis* – ter e se manter, se dispor, se juntar a ...). Já sobre a *mímesis*, Nancy volta a Aristóteles para reafirmar o prazer do homem nas produções da *mímesis*, no entanto acrescenta que o prazer perante a imagem não está mais na recepção ordinária que na constituição e na identificação de suas representações.

O olhar sente e dá sentido ao que vê. “Isso que nomeamos ‘imagem’ é aquilo com o qual entramos na relação de prazer” (Nancy, 2015, p. 59). Ela não se confunde com o sujeito que olha, deseja e reproduz, mas depende de um prazer por buscar a

“posse” da imagem. É nesse lugar de apropriação da imagem que se identifica o narrador de Sérgio Sant'Anna.

2 O narrador da imagem

Silviano Santiago conceitua o “narrador pós-moderno” e explica que o narrador moderno está apegado à palavra, enquanto o pós-moderno à imagem. Para o estudioso, este último “retira do campo de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*” (Santiago, 2002, p. 59, grifo do autor). A hipótese inicial é que esse sujeito “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste [...] ele não narra enquanto atuante” (2002, p. 45). Embora não se diferencie completamente da concepção acima, o narrador de Sérgio Sant'Anna não entra realmente no campo de ação das histórias, mas simula um trânsito, uma troca de lugar com o leitor. Constrói-se, então, uma imagem privilegiada como narrador, mas centrada no olhar de alguém que está lendo. A imagem se converte em texto para depois ser “re-formada” no olhar do leitor.

O paradigma do narrador pós-moderno é centrado no olhar, decerto, porém não significa o afastamento de toda experiência, como também não é uma pura descrição sem análise. O gesto narrativo sustenta uma “potência do dizer”, sem que tudo seja dito, senão apenas mostrado como possibilidade mediante as interações com a imagem. O narrador de Sant'Anna ultrapassa a tradicional função de lente de aumento – para os olhos do leitor – e estabelece um convite a participar da cena em que as imagens são apresentadas. Todas as três histórias são em terceira pessoa, mas não demora e logo o narrador introduz o “nós”, como se optasse antes pelo compartilhamento que pela mera transmissão do que vê. Mas ele não esconde o

“hiperlink”, ao final das narrativas tem a indicação das imagens, como uma espécie de referência para buscarmos comprovar ou experimentar por outra imagem o que acabamos de ler. A palavra se desloca para fora do texto e vai ao encontro das personagens fora da história.

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin diz que “há uma irresistível necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, na melhor reprodução” (1987, p. 101). A diferença desse narrador pós-moderno de Sant'Anna é que o gesto de possuir a imagem vem acompanhado do desnudamento dela, junto a possibilidade de ofertar dois olhares ao leitor. Esse sujeito que narra não parece almejar a onisciência do que descreve – suas reflexões entrecortam as histórias – nem mesmo parece querer reproduzir aridamente – num puro *voyeurismo*.

O prazer dele está em dois pontos: formular um pensamento sobre a imagem que permita a introdução do outro na cena, assim teríamos um narrador *expectador*, ou se colocar igualmente no lugar do outro como um narrador *espectador*, isso é feito com uma espécie de plural majestático que retiraria a condição onisciente de quem narra.³

No primeiro caso, como dissemos, o narrador cria a expectativa de que o leitor pode acompanhá-lo naquele voyeurismo. No conto inicial, a mulher nua está solitária na tela, mas “nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos” (Sant'Anna, 2003, p. 212). O nosso lugar de *voyeurs* não é secreto porque ela sabe que estamos ali, revelando como funcionam os nossos desejos. Quem de fato está vendo a tela é o narrador, mas ele introduz o

³ A ligeira diferença na grafia dos dois vocábulos aumenta no significado: *expectador*, do latim *expectator*, refere-se àquele que espera, que está na expectativa; *espectador*, do latim *spectator*, refere-se àquele que contempla, que observa.

leitor dizendo que ela nos olha e revela os “nossos” desejos, como se ambos estivessem dentro da imagem sendo, também, observados pela mulher nua de Cristina Salgado. O “real da imagem” é a inclusão do leitor no quadro.

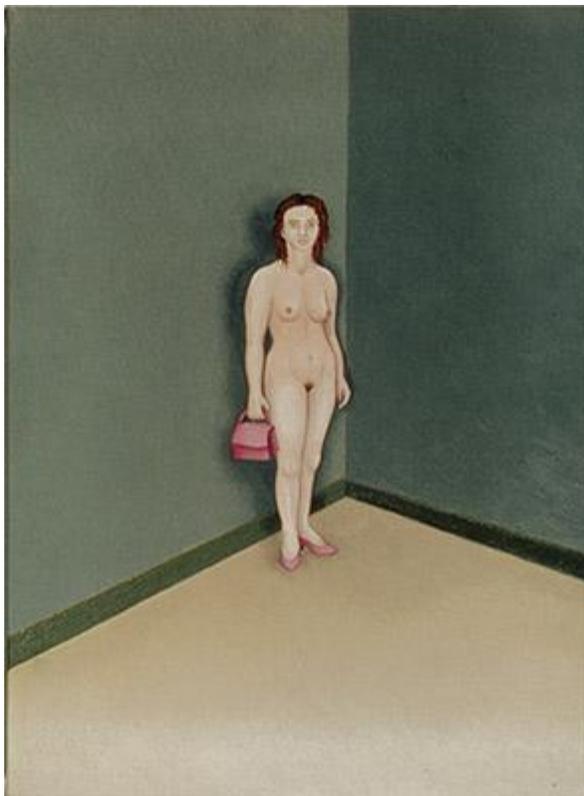
No segundo caso, o narrador se desloca para a posição de observador, muito próximo do outro que também está ali vendo. No conto “Contemplando as meninas de Balthus”, logo de início, o narrador faz questão de marcar o lugar do observador: o da lascívia. Para ele, a lascívia não está nos quadros de Balthus, mas no olhar de quem contempla (Sant'Anna, 2003, p. 236). Naturalmente que o leitor só tem acesso a essa ideia porque foi apresentada pelo narrador, no entanto este faz questão de dizer que a lascívia está em qualquer um que contemple a imagem, não é exclusividade dele. Obviamente que o leitor só teve acesso a essa ideia porque o narrador mencionou falaciosamente, inclusive, isto é dito nas primeiras linhas da história para simular uma petição de princípio, como se fosse regra do jogo o leitor aceitar que a lascívia também está em si. Ao contrário do primeiro exemplo, “igualar-se” ao observador, que está fora do quadro, é uma espécie de “imagem do real” proporcionada pelo quadro.

Os dois exemplos são apenas ilustrações com finalidade didática, esses lugares são intercambiáveis. O narrador de Sant'Anna cria a figura ficcional de um leitor que ele leva para dentro da imagem tanto quanto se coloca no real – como leitor – que observa de fora. O “dentro” e o “fora” da imagem é apenas uma abstração, mesmo porque a narrativa já é uma leitura das pinturas – ela não está dentro nem fora, ela está através das imagens. Dado o trânsito, esse foco narrativo já não se ajusta completamente à concepção de Silviano Santiago, mas também não deixa de converter sua experiência em imagens para o leitor.

3 Leituras da imagem

No conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o filósofo deixa claro que a obra de arte sempre foi reproduzível. Os discípulos imitavam os mestres e assim por diante (Benjamin, 1987, p. 166), por causa disso os gêneros clássicos, por exemplo, se sustentaram durante séculos. É justamente a reprodução da obra de arte que permite sua emancipação. Isso ocorre porque o objeto artístico acaba agregando novos valores e sentidos em cada época, moldando a sua imagem de acordo com o tempo e com o sujeito que reproduziu. Note-se que esse debate ainda não contemplava a participação do observador na reprodução das imagens.

No conto “A mulher nua”, o narrador suaviza a sua condição de leitor privilegiado por meio da simulação de um diálogo conosco. Prevalece o caráter descritivo analítico, cuja ambivalência entre o espectador e o expectador busca a compreensão do quadro de Cristina Salgado.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23246/sem-titulo>

Comparar é o jogo da experiência. A mulher nua do narrador é diferente dos nus pintados por Edward Hopper, pois as personagens deste estão sempre sozinhas, distraídas em seus quartos, olhando a cidade. A solidão é um tema que se sobressai em Hopper, o narrador diz que as reproduções do pintor se tornaram populares “nas paredes de lojas, consultórios, capas de livro, lanchonetes e lares” (Sant’Anna, 2003, p. 213).

Essa série de comparações metaforiza mais um desnudamento da mulher nua. O que o narrador deseja nessa exposição da mulher é defender um processo de composição da imagem que fale do comum: “A mulher nua em nada se assemelha a uma atriz ou modelo, ou a qualquer outro tipo de profissional que posasse nua,

conhecedora de todos os truques do *métier* [...] é a mulher comum” (Sant'Anna, 2003, p. 216).

Narrar que “ela se dá a cada um de nós” (Sant'Anna, 2003, p. 217) é como se estivesse o tempo todo desejando a restituição da arte ao seu lugar comum, para sujeitos comuns, sem os dispositivos que fracionam o olhar – os críticos literários, de arte, talvez. De alguma forma, o narrador critica a arte-conceito e propõe uma arte mais apegada ao sensível do leitor, pois é justamente esse espaço de “vulgaridade” que a mulher nua ativaria. De alguma maneira, ao escrever o conto a imagem seria novamente aprisionada, mas nos dispositivos de controle da linguagem.

Tânia Pellegrini dirá que “toda a prosa do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar” (2008, p. 103). A linguagem seria uma aposta lúdica utilizada pelo autor numa tentativa de controlar e dominar a realidade, certamente indomável. Buscar no teatro, na pintura, na fotografia, no cinema e na própria literatura o artefato da sua escrita significa, segundo Pellegrini, uma tentativa de apreender o real que poderia ser. Entretanto, o final é sempre um fracasso, seja porque está contido em cada campo dessas artes ou porque a realidade não tem como ser reduzida à concretude da escrita (2008, p. 104).

Note-se, dessa forma, que a natureza do real se aproxima bastante à do ficcional, ou seja, ambas carregam um traço inapreensível. A linguagem seria, talvez, esse modo de se aproximar desses campos, mas ainda imperfeita porque está na ordem do significado. A imagem construída na escrita pode ser um experimento de Sérgio Sant'Anna a esse limite da significação. Sem que se retire a noção de realidade, entende-se que escrever a imagem está mais próxima da impressão que do

significado, desse modo o autor ganha liberdade para manipular as suas histórias nesse espaço permeável onde a ficção toca no real: o leitor.

O contato da imagem com o real, intermediado pela literatura e seu leitor, lembra Didi-Huberman quando diz que “a imagem arde em seu contato com real” (2012, p. 208). É intrigante pensar como isso de fato ocorreria – mais adiante vamos retomar esse pensamento. O estudioso diz ainda que a imitação “avança de crise em crise”. Diante das narrativas de Sérgio Sant'Anna, deliberadamente escritas a partir de imagens, cabe-nos questionar se o autor estaria apontando uma crise da imagem ou da literatura. A indagação, não retórica, parte da hipótese de que as histórias não são legendas das imagens, ao contrário disso, o narrador acrescenta impressões que transpassam o exposto na tela ou na fotografia. A narrativa da mulher nua consome a imagem e a realidade, introduzindo nesses entremeios um excedente que não se reintegra à “origem”, mas restitui um lugar “comum”.

Susan Sontag, ao tratar da imagem fotográfica, diz que a razão final para que hoje desejemos fotografar tantas coisas repousa na própria lógica do consumo. “Consumir significa queimar, esgotar – e portanto, ter de se abastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda” (Sontag, 2004, p. 195). Hoje as redes sociais demonstram isso com bastante clareza, mas é certo que o desejo pela imagem remonta mais tempo do que a fotografia tem de idade.

Escrever a imagem sem o apego à descrição é um consumo sofisticado. A mulher nua da pintura figuraria como a melhor imagem da própria escrita de Sérgio Sant'Anna. Como se nessa busca da nudez o autor encontrasse um espaço mais permeável de contato do leitor com a arte, sem as roupas que afastam o leitor. No início do conto o autor parece mostrar essa chave de leitura ao dizer que “é preciso

apontar que, para que haja completa nudez da mulher nua, é indispensável que não haja mobiliário ou objetos que dispersem a nossa atenção pelo aposento” (Sant'Anna, 2003, p. 211).

4 A fotografia da imaginação

Walter Benjamin publica em 1931 o ensaio “Pequena história da fotografia” e nele diz: “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (Benjamin, 1987, p. 107). Diante da quantidade de imagens que circula contemporaneamente pelos mais diversos canais, a passagem do filósofo assume um tom premonitório quase inquestionável. Hoje a fotografia é uma das categorias da arte que mais se elevou em meio às demais, sobretudo porque permeia e se agrega a diversas manifestações. Segundo Natalia Brizuela (2014, p. 81), a partir de 1950, a fotografia se torna uma tela onde se pode projetar “qualquer ideia, conceito, realidade ou fantasia”, ao passo que deixa de ser entendida apenas como documento ou registro. Uma das indagações da estudiosa é justamente o que ocorre quando a literatura e a fotografia se encontram, inclusive porque na literatura contemporânea isso se tornou frequente.

A partir de uma série de obras latino-americanas recentes – incluindo os brasileiros Bernardo Carvalho e Nuno Ramos –, Natalia Brizuela diz que já não é possível ajustar um formato conceitual, por isso prefere tratar essas obras como “abertas”. O pressuposto de seu pensamento é embasado na expressão “uma literatura fora de si” (Brizuela, 2014, p. 85), que recupera as ideias do crítico paraguaio Ticio Escobar. Essa noção propõe uma “série de formulações sobre limites,

fronteiras, extremos, beiras, meios e passagens que vêm se fazendo desde o final dos anos 60 até hoje numa diversidade de disciplinas” (Brizuela, 2014, p. 85-86).

O segundo conto de Sérgio Sant'Anna, “A figurante”, é um exemplo de como literatura e fotografia podem dialogar, neste caso destaca-se a função do narrador como elemento articulador desse contato. A narrativa refere-se a uma imagem que foi publicada “num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte” (Sant'anna, 2003, p. 218). Em verdade, não se sabe se a imagem é real ou imaginária, a única informação que o narrador fornece é essa.

A descrição é de uma cena cotidiana, com predominância de homens na movimentada rua, até o ponto em que o narrador destaca uma mulher no canto direito, ao alto, da imagem. Em seguida, essa personagem é descrita em seus trajés, sobre os quais o narrador conclui ser uma “jovem senhora” indo a algum lugar (Sant'anna, 2003, p. 219). Tânia Pellegrini (2008, p. 105) diz que o enredo é banal, pastiche proposital de vários folhetins do século XIX, inclusive com o uso do clichê de “ir ao dentista como pretexto para as escapadelas” que o narrador vai imaginar para Eduarda, a figurante.

Em “A figurante” a pretensão é refletir como funciona essa relação da literatura com a fotografia e destacar a importância desse narrador na construção dessa escrita contemporânea “fora de si”. Nos contos “A mulher nua” e “Contemplando as meninas de Balthus” os focos narrativos ainda se prendem ao gesto do olhar, diferentemente do que ocorre em “A figurante”.

Jaime Ginzburg (2012), assim como Silviano Santiago, sustenta uma visão reformada desse narrador contemporâneo, cuja hipótese defendida é que

na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (Ginzburg, 2012, p. 201).

Ginzburg parte dos seguintes autores: Luiz Alberto Mendes, Cristóvão Tezza, Ana Maria Gonçalves, Cíntia Moscovich e Tulio Carella. É nas obras deles que o estudioso aponta a presença desse narrador descentrado, o qual está desvinculado de uma tradição literária brasileira. A partir dessas colocações, pretendemos verificar até que ponto o narrador de Sérgio Sant'Anna também está descentrado, neste caso o pastiche de sua escrita seria o modo de revisar e subverter uma tradição realista da literatura brasileira.

O primeiro indício é a citação da fotografia como marca referencial de um tempo-lugar, que logo será subvertida ganhando movimento; o segundo é o deslocamento “imaginativo” desse narrador para o obscuro da narrativa, notadamente o *punctum*⁴ da fotografia, até o momento em que a cena principal está na escrita e não mais na imagem; o terceiro está no modo como o narrador envolve

⁴ Para Barthes, o *punctum* e o *studium* formam uma dualidade sempre presente na fotografia, de modo que o primeiro termo seria da ordem do subjetivo e o segundo do objetivo. O teórico diz que ninguém vai buscar o *punctum*, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 2015, p. 29). Há pontos sensíveis na fotografia, pontos que atingem o espectador no detalhe do olhar. Barthes diz que o “*punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Esse detalhe não é colocado intencionalmente lá, ao contrário do *studium*, que “é encontrar as intenções do fotógrafo” (2015, p. 31). O *punctum* é uma espécie de contingência da fotografia que, embora não seja intenção do fotógrafo, ele não tem como deixar de fotografar. É o objeto parcial que forma ao mesmo tempo o objeto total da imagem fotografada. Como exemplo, Barthes (2015, p. 33-34) cita o boné, a gravata, o corte de cabelo de algumas pessoas que ele “nota” numa fotografia de William Klein.

o leitor e com este compartilha, supostas, imaginações de ambos, gesto voluntariamente escancarado pelo tom de pastiche da história, semelhante às narrativas do realismo.

A escrita da narrativa parte de uma fotografia, que já não importa se real ou imaginária, e centra o olhar numa mulher que está fora do primeiro plano. Após descrever o que está no plano frontal, o narrador desvia para descrever essa personagem que ele nomeia de Eduarda. O foco se movimenta para um ponto da imagem onde dá um *zoom* e encontra a figurante, transformando-a em protagonista. Ciente do que faz, ele se aproxima de nós e sugere que “imaginemos”. Daí em diante a fotografia ganha o movimento de um filme.

Colocando-se retoricamente na posição de observador, o narrador diz que “não seria difícil para o observador *mais imaginativo* pensá-la como a esposa ainda jovem, perto dos trinta, de um funcionário graduado do governo” (Sant'Anna, 2003, p. 219, grifo nosso). Note-se que, mesmo apontando para o desvio de quem apenas observa, ele converte “observar” em “imaginar”, por isso que é bastante retórico de sua parte dizer que está imaginando. Em seguida, novamente, ele diz que “nossa *imaginação vai além* disso” e sugere que o chapéu usado pela mulher acabara de ser adquirido (Sant'Anna, 2003, p. 219, grifo nosso). Adiante ele diz “ah, mas essa nossa *imaginação voa mais* e julga” (Sant'Anna, 2003, p. 220, grifo nosso), sugerindo que a mulher estática na fotografia está desconfiada como quem não quer ser vista ali.

Como estratégia retórica de reforço da participação do leitor, o narrador diz que “somos sempre nós que imaginamos” (Sant'Anna, 2003, p. 220) e sugere que a mulher está vagueando pelo Centro do Rio, olhando as vitrinas enquanto espera alguém. Certo de que o leitor já estava na fotografia (ou num filme) acompanhando a mulher, o narrador diz que “agora fica tudo por *nossa conta*” (Sant'Anna, 2003, p.

220, grifo nosso). Desse ponto em diante, a figurante da imagem vira protagonista da história e só “retorna” à fotografia no congelamento do seu clímax com o pintor Lucas de Paula.

Os grifos das citações acima são para mostrar como a sensação de movimento é crescente. Isso faz parecer natural que a partir de um determinado ponto a nossa imaginação dominasse a história, no entanto esse é o efeito retórico e sugestivo de que tudo fica por conta “dele”, do narrador.

É possível supor que, em algum momento, Eduarda metaforiza o próprio leitor. Marie-José Mondzain diz que a imagem comporta duas coisas em uma: “ao mesmo tempo uma operadora em relação e um objeto produzido por essa relação” (2015, p. 39). O intrigante é que o operador em relação e o objeto produzido são gestos de desnudamento, como se o autor sugerisse que na leitura e nesse prazer estético estivesse entremeado um desnudamento de si e da história.

5 Olhar é consumir

Partir de uma fotografia para construir esse efeito no texto é uma sugestão de que o desejo está muito mais próximo da imagem (mental) que do texto. Didi-Huberman diz que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (2012, p. 214, grifos do autor). O olhar do autor para a imagem é o apontamento do sintoma, ele consegue perceber onde o saber cedeu espaço para o ver. Nesse mesmo gesto o autor faz sua narrativa e produz um conhecimento acerca do olhar sobre a imagem, talvez isso seja o restabelecimento do comum e interrupção do caos. O problema é que se aceitarmos completamente a assertiva de que o texto faz esse

restabelecimento, poderíamos estar apontando para uma supremacia dele sobre a imagem.

Sobre isso, Vilém Flusser, defendendo a imagem, diz que “as imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da *textolatrid*” (Flusser, 2002, p. 17). Por outro lado, Jacques Rancière propõe que “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública” (Rancière, 2009, p. 49). Essa cena nunca cessa de existir, visto que as questões humanas alimentam a literatura, sem detrimento da imagem.

Didi-Huberman (2012) não propõe a colocação da imagem no primeiro plano, fica claro que ela necessita do real (leitor) para que faça sentido. A “ardência” da imagem é pontual e localizada, não se consome a imagem completa, assim como uma narrativa – que tem início, meio e fim. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reversa espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma” (Didi-Huberman, 2012, p. 215, grifo do autor). Uma leitura possível para essa ardência da imagem é justamente a necessidade de consumo para que ela seja vista.

Sem qualquer pretensão de estabelecer minuciosamente as diferenças semânticas, “Ver/Olhar” é a forma contemporânea de “consumir”, e dependerá do leitor distinguir e consumir o que lhe for necessário, seja no texto ou na imagem. Talvez por isso o narrador de Sérgio Sant'Anna opte pelo congelamento da última cena, no gozo de Eduarda. É o momento em que imagem e texto se fundem numa mesma figura. Para Tânia Pellegrini (2008, p. 112) o autor se vale de um hiper-realismo que escapa ao imaginário e traz para o texto uma obscenidade, como excesso de cena, que dá uma evidência absoluta do real.

O hiper-realismo do texto seria um modo de se aproximar da realidade da fotografia. Didi-Huberman diz que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (2012, p. 216). O experimento da escrita de Sérgio Sant'Anna tangencia esse momento de desconcerto.

A sofisticação da literatura de Sant'Anna não está nesse narrador que analisa imagens, a qualidade se revela no modo como as descaracteriza. O que está escrito é feito para mostrar um real que pode ser acessado pela linguagem panfletária, que de tanta descrição chega a ser obscena. Essa linguagem pretende absorver o real para devolver ao sabor lascivo do leitor. O excesso não está na escrita, está na impressão de real que as imagens mostram após serem descaracterizadas. O problema dessa descoberta do “real” é bem sintetizado por Mondzain: “ao longo da história humana, o desejo de ver e o de mostrar serão habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo” (2015, p. 45).

Dessa forma, resta-nos questionar dois pontos: a leitura é uma forma de desnudamento ou de vestimenta? Essa percepção está no leitor ou depende da retórica do narrador? São questões que levantam mais questões – como uma lente de telescópio que se aproxima até o nível microscópico – e é justamente isso que o narrador contemporâneo descentrado, nas palavras de Ginzburg, parece buscar. Vale pensar que não estar no centro não significa estar fora do processo, mas experimentando o contato com outros campos.

Em termos de literatura contemporânea, segundo Natalia Brizuela (2014. p. 102), essa expansão da literatura estaria na própria concepção estética da literatura. O fazer literário é parte de um todo cultural, que, por conseguinte, é um todo

econômico. Dessa forma, “uma literatura fora de si” tem seu campo de ação nos extremos, na experimentação e na historicidade das categorias e meios. Ela já não se define nem pela operação conceitual nem pela concepção de obra aberta. Talvez esse seja o (não) lugar da literatura de Sérgio Sant'Anna.

6 A nudez na escrita da imagem

Como tratamos no início do texto, a visão é uma metáfora do conhecimento bastante recorrente, ao menos no Ocidente. Ver não é apenas compreender, é também analisar, julgar, refazer, rejeitar. No caso das narrativas de Sérgio Sant'Anna, o narrador costuma ampliar suas observações nas cenas, de forma que o leitor é chamado a também desnudar as mulheres das histórias.

Ao tratar da nudez, Agamben (2015) repete que a ideia de nudez é acompanhada da perda da graça, ou seja, há uma dessacralização do objeto. Foi assim com o pecado de Adão e Eva, que serviu para dividir “a natureza e a graça, a nudez e a veste”. Significa dizer que o “pecado não introduziu o mal no mundo, mas simplesmente o revelou”, ou seja, o pecado introduz a corrupção da natureza (Agamben, 2015, p. 100). Aproximando isso à tarefa do escritor, entendemos que ele usa a nudez não como uma espécie de esvaziamento de sentido, mas como um tipo de preenchimento. A imagem nua é como uma foto, nas palavras de Sontag, “é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (2004, p. 26).

O narrador dos contos faz o texto funcionar com suas impressões acerca das imagens, agora compartilhadas com o espectador. No caso específico dessa narração da nudez, a partir de pinturas e da fotografia, é semelhante a retirar duas vezes o nu do ambiente privado e trazê-lo para uma esfera de lucidez incomum na

nossa cultura. Diz Agamben que “na experiência que podemos ter a partir dela, a nudez é sempre desnudamento e pôr a nu” (2015, p. 101). Narrar a nudez pode ser tanto desnudamento quanto vestimenta, uma vez que imagens serão sobrepostas àquela formada pelos quadros e pela fotografia. Simula-se um véu tramado no texto narrativo.

Enquanto método narrativo, o autor emula histórias que ajudam a compreender e neutralizar teoricamente o dispositivo que deu origem à oposição teológica nudez-veste, natureza-graça, como coloca Agamben (2015, p. 102). Essa pode ser a forma mais bem-acabada de eliminar a distância que haveria entre o real da imagem e da narrativa, fazendo com que para ambas ocorra a manifestação de uma nova imagem “foto-gráfica”. A escrita da imagem seria, então, a idealização do conhecimento pleno a partir do olhar que consome até recriar o objeto desejado. O movimento inverso é bastante conhecido, são várias as pinturas e fotografias que remontam alguma cena da literatura.

Agamben afirma que “o desejo é a tentativa de despir o corpo dos seus movimentos tal como das suas vestes para fazê-lo existir como pura carne; é uma tentativa de *encarnação* do corpo do outro” (2015, p. 111, grifo do autor). Dessa forma, tirar a roupa da imagem é um modo de se fazer encarnado nela, ideia semelhante aos narradores dos três contos de Sant'Anna.

A imagem da nudez que o autor constrói está muito próxima de uma imagem do desejo. Desejo que revela a impureza do objeto, pois ele só é visto cruamente quando lhe tiram as vestes da graça, ou seja, o objeto literário (e artístico) precisa vir à esfera do comum, do pecado, do mundano porque somente nesse instante é que seria possível pensar sobre ele. Nesse sentido, esse narrador de Sant'Anna está mais próximo de uma profanação que uma elevação da veste da graça. Ainda que a escrita

costure novos véus, ela o faz primeiro mostrando a nudez das personagens para depois desnudar as imagens.

Dessa forma, é necessário destacar que a nudez é uma abstração, ela é o que permite a cognoscibilidade do objeto, porém é inapreensível. A imagem é algo vivo, ela é o meio de tornar cognoscível o objeto na mente e a coisa no real (Agamben, 2015, p. 121).

O gesto de recorrer às pinturas e à fotografia para escrever narrativas funciona como a criação de uma chave de leitura da realidade artística na dobra onde se acessa a realidade do mundo. A imagem não é necessariamente o objeto representado, o que permanece nesse contato entre as artes é a sua potência de ser pensada enquanto fragmentos do real. Em Sant'Anna, essa potência é depositada na nudez. Escolha que ajuda muito mais a descentralizar o significado que concretizá-lo – suposta tarefa do crítico.

No conto sobre os quadros de Balthus o narrador busca uma experimentação da imagem de forma contemplativa, mas percebe que essa tarefa é sempre um fracasso porque a escrita seria uma reelaboração. Resta para ele a pergunta do porquê cometeríamos essa transgressão de escrever sobre arte. Ele responde que “contemplando as meninas de Balthus, somos às vezes acometidos pela exasperação do amor e do desejo por tanta beleza, na qual não podemos nem devemos tocar. Então, insensatamente, é como se quiséssemos estar no quarto com *Katia lendd'* (Sant'Anna, 2003, p. 246, grifo do autor).

Na impossibilidade de despir ainda mais essas histórias, recorreremos a essa citação de Agamben:

A imagem, enquanto manifesta o ser nu, é um meio perfeito entre o objeto na mente e a coisa real e, como tal, não é um simples objeto lógico nem um

ente real: é algo vivo (“uma vida”), é o tremor da coisa no meio da sua cognoscibilidade, é o frêmito em que se dá a conhecer “As formas que existem na matéria” (2015, p. 121).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 89-129.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 91-107.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2012.
- BRIZUELA, Natalia. A literatura na época contemporânea: uma literatura fora de si. *In*: BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 80-103.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 1 abr. 2024.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2790/2999>. Acesso em: 31 jan. 2017.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-73.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 101-116.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996. p. 317-362.

RANCIÈRE, Jacques. Das artes mecânicas e da promoção e da estética e científica dos anônimos. In: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO; 34, 2009. p. 45-51.

SANT'ANNA, Sérgio. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

Recebido em 04/06/2024

Aceito em 11/10/2024

Entre favores e artimanhas: a problemática do favor em A família Agulha

Between favors and tricks: the problem of favor in A família Agulha

Cleiton Rocha Vicentin¹

Marcos Hidemi de Lima²

RESUMO: O presente artigo pretende verificar de que forma as representações da problemática do favor se fazem presentes no romance folhetinesco *A família Agulha* (1870), do escritor carioca Luís Guimarães Júnior (1845-1898). Para isso, ancorar-se-á nas considerações teóricas de Gilberto Freyre (2013) e nos conceitos de Roberto Schwarz (1981), Roberto Reis (1987) e de Mary Del Priore, (2011).

ABSTRACT: This article aims to verify how representations of the problem of favor are present in the serial novel *A família Agulha* (1870), by the Rio de Janeiro writer Luís Guimarães Júnior (1845-1898). To this end, it will be anchored on the theoretical considerations of Gilberto Freyre (2013) and the concepts of Roberto Schwarz (1981), Roberto Reis (1987), and Mary Del Priore (2011).

PALAVRAS-CHAVE: *A família Agulha*; Romance brasileiro oitocentista; Ordem patriarcal.

KEYWORDS: *A família Agulha*; 19th century; Brazilian novel; Patriarchal order.

1 Introdução

O romance-folhetim exerceu um papel importante na literatura brasileira do século XIX mesmo tendo sua circulação limitada por encontrar-se em um país onde o número de alfabetizados não chegava a vinte por cento e a prática da leitura

¹ Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus de Pato Branco.

² Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *campus* de Pato Branco.

literária concentrava-se apenas na elite e na classe média. Isso, todavia, não impediu que se fizessem, por parte dos artistas, descrições apuradas de todo o panorama social da classe média carioca, a qual constituiu a clientela folhetinesca por excelência. Para alguns críticos, como Sílvio Romero, a literatura folhetinesca foi o *dandy*³ da literatura feita no país. Em uma publicação do *Diário do Rio de Janeiro*, cuja data aponta para 1º de janeiro de 1870, ela é comparada a um sujeito que “usa bigode, *pince-nez e chibata*”, que “tem a voz de tenor, apara as unhas, usa *frac* inglês, botim estreito, não ambiciona nada em política” e é “vaidoso, petulante, inútil como as melhores coisas da vida”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 17).

Surgido na França, no mesmo século XIX em que apareceu por aqui, o folhetim circulou nas páginas dos principais jornais brasileiros sob o caráter, na maioria das vezes, de uma leitura humorística fácil, com linguagem simples e destinado à diversão e à mera passagem do tempo da classe burguesa. Outras vezes, ele tomou a qualidade do tipo de humor ao qual Baudelaire chamou de “cômico absoluto”, ou seja, aquele que possui algo de “grotesco”, que se deixa levar pela “vertigem da hipérbole, da dualidade”, que se posiciona no campo da “invenção” e não da imitação, cujo efeito produzido no leitor é um riso que apresenta “qualquer coisa de profundo, de axiomático, de primitivo” (SÜSSEKIND, 1987, p. 11). Entre os romances-folhetins que pertencem a esse segundo tipo, destaca-se *A família Agulha* (1870), objeto das considerações realizadas no decorrer deste artigo. O romance foi publicado entre 21 de janeiro e 26 de abril no *Diário do Rio de Janeiro* e é de autoria do escritor carioca Luís Guimarães Júnior (1845-1898).

³ Palavra de origem inglesa (aportuguesada para *dândi*) que define aquele que se veste e se comporta de modo elegante, distinto e possui apurado senso estético. A outra definição do vocábulo, de cunho negativo, observa que *dândi* é aquele que dá cuidado exagerado às aparências. É sob esta perspectiva que Romero assinala a obra de Guimarães Júnior, julgando-a marcada pela ausência de identidade nacional e pelo pouco aprofundamento.

Poeta, dramaturgo, contista, biógrafo, romancista, e proveniente de uma família abastada, Luís Guimarães Júnior iniciou em 1862 o curso de Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo, bacharelando-se apenas em 1869 em Recife, onde teve contato com Castro Alves e Tobias Barreto. Seu primeiro romance, escrito aos 16 anos de idade e intitulado *Lírio branco*, foi precedido por colaborações em diversos jornais cariocas, paulistas e pernambucanos, nos quais utilizou muitas vezes os pseudônimos de “Feliz Vandenesse”, “Mefistófeles”, “Oscar D’Alva”, “Vitor Murilo”, Luciano d’Ataíde”, entre outros. Aos 28 anos de idade, quatro anos após ter publicado o livro de poemas *Corimbos* (1866), é nomeado secretário de Legação em Londres. Entre 1873 e 1884, exerceu postos de trabalho no Chile, em Roma, em Lisboa e na Venezuela, onde assumiu os cargos de Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil. Além disso, Guimarães Júnior foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras em 1897, um ano antes de sua morte na cidade de Lisboa. Quem descreveu algumas das características da figura distinta que foi esse escritor é o crítico Ramalho Ortigão:

Luís Guimarães sabe trazer com descerimônias e galhardias a fina casaca justa cingida ao busto, e adornada de uma gardênia, o colete decotado em plotas de copas, a camisa de plastron chato e a gravata branca em pequeno laço inflexível e quadrilongo. Tem o raciocínio gastronômico do café Anglais, ceou no *Grand Seice* e por nenhuma espécie de perturbação se equivocaria nos pratos a que se deve servir o *Johannisberg*, o *Romanés*, o *Chateau Yquem*, *Sherry*, o *Marsala* ou o *Tokey*. Sabe conduzir um *cotillon*, ditar um *menu*, classificar um *bibelot* ou um quadro, governar um cavalo pelos métodos do barão d’Etreillis, manejar uma espada, dançar a valsa lenta a três tempos, e conversar sem inflexões e sem gestos, imóvel, direito, banal, insondável e distinto, vocalizando nitidamente com as devidas *nuances* de expressões, os termos de Sire, Altesse, Madame, Monseigneur. Ele finalmente adquiriu por sábio artifício, todos os conhecimentos profundos e todos os elevados dotes de *sportmen*, de *clubman* de *boudine* e de *tompin*, que constituem o perfeito diplomata (ORTIGÃO, 1943 *apud* SÜSSEKIND, 1987, p. 16).

Muitas dessas características são justificadas pelo próprio Guimarães Junior, quando, em 23 de janeiro de 1870, acentua que “é condição do folhetinista gostar de tudo quanto é vaporoso e leve” (SÜSSEKIND, 1987, p. 16).

2 Um breve passeio pelo Brasil oitocentista

Ao refletir sobre a relação entre a literatura e a vida social, Antonio Candido chama a atenção para aspectos que são caros a este breve estudo:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (1989, p. 163).

De posse das considerações do crítico, torna-se importante investigar alguns elementos do panorama social do qual Guimarães Júnior recolhe materiais os quais, por meio da sua atividade criativa, transforma em arte.

O Brasil oitocentista, que abriga a escrita de Guimarães Júnior e oferece-lhe o contexto referencial do qual recolhe material para compor muitos aspectos de sua obra, foi retratado por Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos* e constitui-se também como o país das ideias fora do lugar, sobre o qual Roberto Schwarz tece sua análise contundente. É o período em que, com a chegada de D. João VI e com o aumento do interesse de Portugal pela colônia, o patriarcado rural sente a perda da majestade dos tempos coloniais e passa por um momento de visível decadência, sem contudo deixar de continuar exercendo impacto econômico e cultural na sociedade.

As mudanças, como a abertura das primeiras escolas superiores, bibliotecas e bancos, começaram a alterar a estrutura da colônia no sentido de maior prestígio do poder real (FREYRE, 2013, p. 65), o que fez com que se apagasse consideravelmente o raio de poder dos senhores patriarcas, aos quais toda a colônia curvava-se anteriormente. Soma-se a estas modificações a transformação do povoado do Recife na melhor cidade da colônia. Com a vinda dos holandeses ao povoado, muitos estrangeiros casaram-se com filhas de senhores de engenhos e de grandes proprietários de terra da região e estabeleceram atividades urbanas ligadas, dentre outras, ao comércio, à agiotagem e à política. Nesse contexto, em Recife e, gradativamente, em outras cidades da colônia, inicia-se o aparecimento das casas nobres, sobrados levantados no espaço urbano e que se fizeram extensão das casas-grandes rurais (FREYRE, 2013, p. 65).

Nesse período, dá-se o surgimento dos novos patriarcas, agora urbanos. São homens de vida estável, donos de casarões burgueses e negociantes ricos querendo o domínio sobre as câmaras ou os senados. Eles são os antigos aventureiros que enriqueceram com a exploração das minas; outros, que se fizeram mascates, enriqueceram a partir dos lucros excessivos arrancados da classe decadente senhorial e se tornaram vendedores de sobrados (FREYRE, 2013, p. 68). Além disso, tal período contou com a ação dos agiotas, a maior parte deles judeus amparados pela maçonaria, os quais se beneficiaram com a maior cobrança de impostos pela coroa portuguesa e com o conseqüente declínio dos senhores rurais. Eles financiavam, a altos juros, a compra de escravizados e de terras, e aplicavam os rendimentos em investimentos imobiliários nos centros urbanos, contribuindo para o crescimento das cidades (FREYRE, 2013, p. 70). Nesse sentido, as cidades

começaram a crescer a partir do lucro obtido pela ação da agiotagem sobre os senhores, possuidores de terras e de escravizados.

Em síntese, no seio da sociedade oitocentista floresceram três classes sociais, das quais a primeira era uma elite urbana que se originou alimentando-se da exploração do trabalho escravo, da manutenção da classe de escravizados, a terceira classe, e que se beneficiou do desenvolvimento da segunda, esta chamada de “homens livres”. É dessa camada intermediária que fazem parte alguns dos personagens criados por Guimarães Junior em *A família Agulha*.

3 Algumas palavras sobre o enredo

Distribuído em trinta e cinco capítulos e duas páginas conclusivas, *A família Agulha* é conduzido por um narrador onisciente intruso, considerando a tipologia do narrador proposta por Norman Friedman em seu ensaio “O ponto de vista na ficção” (1967), cujos conceitos foram revisitados em 1985 pela estudiosa Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo*. Esse tipo de narrador, usando preferencialmente o sumário, vê tudo, ultrapassando as barreiras do tempo e do espaço de uma forma a criar a impressão de ter conhecimento de tudo o que acontece na história, das características e intenções dos personagens, do desdobramento das ações e do conflito dramático. O traço que caracteriza tal categoria é a intrusão: “Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções” (FRIEDMAN, 1967, p. 119-120 *apud* LEITE, 1985, p. 26-27).

Por meio dessa categoria, o narrador de *A Família Agulha* descreve a trajetória cômica da família formada por Anastácio, Eufrásia, e o filho Bernardino. Anastácio Temporal Agulha é um funcionário corrupto do império, “[...] fraco em raciocínios

sérios, mas destro na velhacaria e na ladroeira” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 107). Eufrásia Sistema, a esposa, é descrita como uma moça “pobre e feia” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 39), marcada por possuir pés que calçavam número quarenta e sete, motivadores da paixão do jovem Anastácio por ela e elemento decisivo do pedido de casamento. O filho do casal, Bernardino, fez-se um jovem mimado e também corrupto que pôs a perder o pouco de dinheiro que restava à família depois de apaixonar-se por Joaninha, uma prostituta de luxo que é apresentada, no início do romance, como esposa do rico político Sacramento.

É na imprevisibilidade, materializada nas atitudes e nas falas de Anastácio, na ingenuidade de Bernardino e na desgraciosidade de Eufrásia, que se concentram as principais características humorísticas da obra. No entanto percebe-se que tais elementos não eclipsam a visão crítica da sociedade, uma vez que, embora o romance apresente o humor atrelado à caricatura, os assuntos levantados pelo narrador são sérios e refletem muitas questões presentes na sociedade oitocentista brasileira. É por meio da comicidade que Guimarães Júnior consegue apreender os hábitos do Rio de Janeiro imperial e recém-urbanizado, bem como toda a gama de corrupção existente nas relações políticas e comerciais dessa sociedade. Nesse sentido, constata-se um tipo particular de olhar realista que situa a obra no entrelugar transitório do Romantismo para o Realismo e o Realismo-Naturalismo.

Os primeiros capítulos apresentam a denúncia de atos de corrupção de Anastácio na alfândega do império e a aproximação interesseira do casal Agulha ao rico político carioca Sacramento, intermediada por Joaninha, então esposa do homem público. Depois de receber autorização para “gastar até o último vintém” na tarefa de eleger o candidato a deputado Leocádio da Boa-Morte, Anastácio forja gastos com a campanha, apropria-se do dinheiro e foge com Eufrásia para Macaé,

onde, por algum tempo, se estabelecem confortavelmente em um sobrado; na nova cidade, Anastácio continua a “[...] extorquir mais dinheiro à humanidade desprevenida [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 107), de tal forma que “[...] dois anos depois havia duplicado, triplicado o capital!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p.107). De volta ao Rio de Janeiro, uma vez que Sacramento e Joaninha tinham se mudado para a cidade de Petrópolis, o casal Agulha vive o nascimento do filho Bernardino e a incansável busca por um padrinho distinto para o menino. Nesse período, a família convive com algumas vizinhas, todas elas personagens caricatas, como a charadista Leonarda; a devota dos Barbadinhos; Quininha Ciciosa, sempre envolta em “[...] fitas e sorrisos [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 253); a viúva Arrozal; a senhora Quitéria do Amor Divino; e a doceira Dona Januária.

A partir do vigésimo terceiro capítulo, a narrativa focaliza a luta pela escolarização do filho do casal Agulha, o qual “[...] cursou vários colégios, donde saía três dias depois da entrada [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 330), a morte de Eufrásia Sistema, e a decadência financeira de Anastácio e do filho, após o último se apaixonar perdidamente por Joaninha, a “Caxuxa”. Em sua ânsia por ser correspondido, Bernardino, isento de limites tal qual o pai, gasta com a prostituta de luxo todo o dinheiro que ainda restara à família e acaba entrando para o crime, o que, pouco tempo depois, o levará a ser procurado como “[...] falsificador de firmas, devedor de não sei quantos contos de réis [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 408) e, finalmente, como ladrão de joalheria. Ao cometer esse último crime, Bernardino é perseguido pelo povo que, aos gritos de “Ladrão! Pega ladrão!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 414), o faz desaparecer do local. Anastácio, diante da situação, vociferou “[...] mostrando os punhos fechados ao povo. E caiu no meio da rua, morto” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 414).

4 A problemática do favor e os meios corruptos de sobrevivência

A sociedade oitocentista brasileira, de acordo com Roberto Schwarz, vê florescer três classes sociais, sendo elas a do latifundiário, a do escravizado e a do “homem livre”, que era dependente do latifundiário. Roberto Reis, ao pensar sobre o tema da formação da sociedade brasileira, ancora-se nos conceitos de “núcleo” e “nebulosa”, de Caio Prado Júnior, e de “centro” e “círculo”, de Octavio Ianni, para tomar a sociedade dos séculos XIX e XX como um grande círculo hierarquizado, cujo núcleo ou centro é reservado à figura heterossexual, branca, rica e autoritária do senhor patriarca, que abriga, em torno de si, os que habitam os espaços menos privilegiados. Na nebulosa, ou periferia, por sua vez, estão posicionados aqueles que devem obedecer à vontade do senhor e dos que orbitam esta figura poderosa. Neste espaço dos desvalidos socioeconômicos, circulam categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o gaúcho) que, situados fora do núcleo, são marginalizadas em todos os níveis sociais (REIS, 1987, p. 32).

Na pirâmide social apresentada por Schwarz, o topo é o lugar habitado pelos exploradores do trabalho alheio e, na base, localizam-se aqueles que são submetidos à servidão. No meio, por sua vez, ficam os “homens livres”, aqueles que, embora explorados na relação de favor que mantêm com a elite, têm como objetivo serem vistos como ocupantes do topo da pirâmide (REIS, 1987). Nesse sentido, caracterizam-se como “homens livres” aqueles que não eram proprietários nem escravizados, mas a grande parte relegada às margens da participação política e econômica (Cf. FRANCO, 1997, p. 21-63).

Esse “homem livre” deu impulso a um sistema de favor, agregando-se direta ou indiretamente a alguém que detinha poder. Nesse contexto, o favor dava a

garantia, às duas partes, em especial ao ocupante da classe mais baixa, de que nenhuma delas era escrava. Estabelecido o contrato, “[...] mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma” (SCHWARZ, 1981, p. 20). Além disso, o sistema de favor atrelou-se à visão ignominiosa do trabalho manual cultivada pela classe dominante, levando os favorecidos à adoção da mesma visão. Em termos gerais, o favor pode ser entendido como

[...] o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, está assegurada pela força. Esteve presente em toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, corte, etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele (SCHWARZ, 1981, p. 16).

Dessa maneira, situado no entrelugar da incompatibilidade com a escravidão e com o sistema liberal, o favor originou um padrão particular na sociedade brasileira. Para justificá-lo, as ideias e razões liberais europeias da igualdade, do mérito, do trabalho e da razão, as quais pairavam sobre a sociedade brasileira sem, contudo, encontrar lugar apropriado, foram utilizadas como legitimadoras do favor (SCHWARZ, 1981, p. 13-28).

Em *A família Agulha*, é possível observar a presença de elementos que remetem ao sistema de favor. A família de Eufrásia, esposa de Anastácio Agulha “[...] era pobre. Possuía o suficiente apenas para o chefe não andar de cotovelos rotos e

a filha de botins desmantelados” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 40). Entretanto Lucas Sistema, pai de Eufrásia, tenta estabelecer relações com a elite local por meio do apadrinhamento da filha, “[...] cabendo a honra do batistério de Eufrasinha a um rico fazendeiro de Macaé, que morreu no dia seguinte do batizado” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 38).

Outra tentativa de aproximação ocorre no âmbito cultural. Quando percebe o gosto da elite pela música europeia, “Lucas Sistema chamou um mestre de piano que não sabia o português, e dando a entender por gestos expressivos que queria que a filha aprendesse o piano, Mr. Robert Krauss respondeu laconicamente: - Immediately!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 40). A família Sistema se empenha em tentar expressar uma imagem de fidalguia, de superioridade à moda europeia, consonante com as ideias francesas, inglesas e norte-americanas que pairavam artificialmente sobre um Brasil agrário e independente, dividido em latifúndio e dependente tanto do trabalho escravo quanto do mercado externo.

Diante desse quadro, como observa Schwarz (1981), é perceptível a tentativa da elite brasileira de adotar, em um Brasil ainda escravocrata, as ideias que circulavam na Europa, as quais pregaram a ciência como luz, a Humanidade, o Progresso e o liberalismo econômico. Embora encobrisse a exploração do trabalho, a Europa apresentava um contexto social que correspondia aos ideais então em voga, como o liberalismo. O Brasil, por sua vez, ao trazer dos países europeus distintos modos de vida, instituições e visão de mundo, fez dos brasileiros uns “desterrados” na sua própria terra, como observa Schwarz, apoiado em Sérgio Buarque de Holanda. Dessa forma, ao procurar reproduzir tais ideias, a elite brasileira tentou viver segundo os costumes da elite urbana europeia. Ao longo do tempo, no âmbito rural e urbano, esse aspecto se reproduziu nas revistas, nos

costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos das revoluções e nas teorias.

Torna-se importante observar, nesse sentido, que essas ideias vão de encontro aos objetivos do favor, uma vez que era preciso provar a consonância com o que a elite europeia pensava, fazia, usava e se comportava, bem como simular a sua participação nessa “esfera augusta”. Todavia a disparidade se encontra no fato de que a esfera à qual tal elite quer pertencer, a europeia, estava industrializada e urbanizada, enquanto a brasileira permanecia rural e escravocrata (SCHWARZ, 1981, p. 13-28).

Frustradas as duas primeiras tentativas de inserção social, a presença da família Agulha no teatro surge como uma nova estratégia, logo desperdiçada pelo descompasso entre o comportamento de Eufrásia e dos espectadores elitizados. Depois de Eufrásia atrapalhar a apresentação de uma cantora ao emitir sons vocais na tentativa de acompanhar a canção, a família se beneficia da forma como a lógica do favor acomoda os interesses de um grupo: no dia seguinte ao do espetáculo, “[...] os jornais comentaram o episódio, mas como Lucas Pereira Sistema era eleitor do partido que estava no poder, os órgãos do governo acharam até graça no desfrute” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 42).

Eufrásia, cujo tamanho dos pés denunciava pertencer à camada dos homens livres, é casada com Anastácio Agulha, um funcionário corrupto do império que, sob os indícios de que tirava “[...] mais que o ordenado da alfândega” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 51), foi alvo de revista nos negócios executados no trabalho e “[...] foi posto no olho da rua por motivos de ... esperteza particular e de conveniência pública” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 60). Para sobreviver na sociedade carioca, ainda marcada pela visão ignominiosa do trabalho, Anastácio elabora inúmeros

estratagemas malandros, na tentativa de evitar ficar à margem. A possibilidade de, por meio de uma visita, aproximar-se do rico político Sacramento, esposo de uma antiga amiga de Eufrásia, chamada Joaninha, leva o casal Agulha a forjar modos que dessem a entender que pertenciam à elite. Para causar impressão de *status* social, por exemplo, “Anastácio procurara [...] um cocheiro que o levasse a seu destino pelo menor preço e com as mais sérias garantias. - Um carro que seja respeitável e seguro; um carro grande, muito grande, um carro que imponha!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 63). Contudo, ao chegar ao destino, depois de um caminho esburacado, o narrador focaliza a carruagem e constata que “[...] uma parte de sua individualidade ficara pelo caminho” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 64). Além disso, compõem a cena humorística “[...] os cavalos de uma magreza metafísica, o cocheiro mais magro que os cavalos e o resto mais ridículo que o cocheiro” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 64).

A mesma tentativa de produzir uma falsa imagem social se repete quando Bernardino é batizado. Depois de uma tentativa desesperada e frustrada de arranjar um padrinho da alta sociedade para batizar o filho, cabe ao personagem “Bernardo José sem sobrenome” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 177) o título de padrinho. Obviamente o tom de humor rasgado permanece na narrativa e, nesta cena, o casal Agulha tenta se aproveitar da cerimônia para criar uma imagem social:

A distância da Rua da Misericórdia à Igreja de S. José é pequena, como sabem [...]. Bernardo José, com o menino sobre os joelhos, abria a marcha dentro do primeiro tálburi. Seguia-se lhe Anastácio Agulha sem ninguém ao colo, o que foi uma ventura para Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo. O escrivão Lopes atreveu-se a alugar um carro, onde se acondicionaram quase todas as senhoras (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 198).

Torna-se pertinente observar que o mundo de aparências que tais personagens procuram construir ao circular de carruagem, dentro dos moldes

européus, contrasta com a realidade carioca, a qual oferece aos transeuntes ruas enlameadas, desprovidas de iluminação elétrica e infestadas por ratos. Realizada a cerimônia de batizado do menino Bernardino, o pagamento dos preparativos para o evento só foi possível devido ao dinheiro obtido mediante um golpe aplicado por Anastácio no político Sacramento, ao qual prometera trabalhar na campanha do candidato a ministro Leocádio da Boa-Morte. No momento do acordo, Sacramento se dirige a Anastácio e promete: “[...] com toda a familiaridade, vem cá amanhã que eu lhe proporcionarei os meios. Tudo o que quiseres terás, e quando Leocádio sair deputado tu serás nomeado inspetor geral da alfândega” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 69). É nesta ocasião que Anastácio prepara listas de alto custo para realizar a campanha e confia à esposa: “Vem a ser justamente a quantia de que eu necessito para sairmos do Rio de Janeiro, sem que alguém se lembre de embargarmos a passagem, meu anjo!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 83). É dessa forma, utilizando-se de muitos artifícios corruptos, que a família consegue se aproximar do núcleo. O narrador esclarece:

Se o leitor incrédulo admirar-se da nova posição de Bernardino Agulha, espécie de Monte Cristo em miniatura neste capítulo, não tem mais do que consultar os usuários desta boa capital e a uma misteriosa sociedade de falsificadores de firma, cuja história contarei um dia, para quem não há dificuldades, nem obstáculos perante o fulgor irresistível das moedas. Alguns vão parar à correção, outros a Buenos Aires e outros ... e quase todos vivem folgadoamente na corte, sede do império, acotovelando a polícia, enchendo os salões com o luxo de suas mulheres e o esplendor de suas condecorações (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 407).

Outro personagem da obra que também pertence à esfera dos “homens livres” e adota meios corruptos de sobrevivência é o procurador Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo. A coleção de sobrenomes já denota um

histórico de favor na família de Felisberto, uma vez que, em tal sistema, os agregados passam a incorporar o sobrenome da família com a qual estabelecem relações de favor. Ao refletir sobre essa questão, Freyre mostrar que, nesses casos, o elemento sociológico tomava a vez do biológico, pois optava-se pelo nome prestigioso de família como condição de maior proteção diante das incertezas com relação ao futuro do indivíduo. Nessa conjuntura, “[...] o indivíduo com nome de família pelo lado paterno – normalmente o dominante – obscuro ou desprezível (às vezes por ser nome de imigrante ou africano ou ostensivamente plebeu), refugiava-se no nome da família materna ou no nome da família do padrinho, para proteger-se, proteger o seu futuro e proteger os descendentes” (FREYRE, 2013, p. 156).

Além disso, o procurador Felisberto ocupa um cargo de confiança que não condiz com suas habilidades necessárias para desenvolver tal função. Isso fica evidente quando os sinais de semianalfabetismo aparecem em um documento elaborado pelo personagem, que escreve: *“Nóz a Baxo accçinadus, dêclaramus que é du Noço agrado e pelas Garantias, que a lei nus Fakulta, fazzermus o contrato seguinte[...] ARTIGU PREMERO: - A parte contratanti de nomi Felisberto Canudo de Oliveira Conceiçam Albuquerque e Melo, procurador de causas, crimes, cíveis, comerciaes, eclesia, etc.[...]”* (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 242, grifos do autor). O escrivão Lopes, companheiro de trabalho do procurador, também se utiliza de meios ilícitos para ganhar a vida pois, em certo momento do texto, ele “[...] viera despedir-se para seguir viagem até Friburgo, onde o chamava um negócio de enganar gente tola [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 407).

A agiotagem também é um elemento que aparece no romance e que, como demonstra Freyre (2013), está relacionada ao surgimento do banco, instituição que modificou a paisagem social oitocentista. Com o declínio dos senhores de engenho,

as gerações mais novas transferiram-se para as cidades, tornando-se bacharéis, deputados e funcionários públicos. Nesse contexto, ocorrem a infiltração da elite escravocrata nas decisões políticas urbanas e o uso do poder estatal em favor dos interesses dos grandes proprietários de terra, moradores de casas-grandes e de sobrados (FREYRE, 2013, p. 75). Essa transformação pode ser percebida em *A família Agulha* quando o narrador enfatiza:

Os procuradores (com-c-e não com k, oh Felisberto Canudo!) os procuradores sim: têm tomado novo aspecto agora; já não moram na Rua da Providência, moram nos palacetes do... moram nos mais esculturais palácios da terra! A tua raça, oh Albuquerque e Melo (com que e não com q!) desapareceu completamente na onda tempestuosa do progresso, que arrastou tanto cigano, tantos meirinhos, e tantos imperadores do Espírito Santo! A nova geração é brilhante e sacudida! É um povo de heróis, são os titãs do processo e os Átilas da bolsa pública! Contigo, Felisberto, sumiu-se aquele resto de ingenuidade e de lhaneza dos nossos antepassados. Tu roubavas, é certo, procurador, mas roubavas com sinceridade, roubavas com uma nobre segurança de espírito, que era o condão das passadas eras. Os teus gloriosos descendentes diferem em tudo do tronco primitivo [...] (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 154).

Outra atividade que chama a atenção no romance e que estabelece diálogo com a temática do favor é a das prostitutas de luxo, conhecidas então como “francesas”. A prostituição, vista como um mal necessário e disseminador da sífilis na sociedade oitocentista, proliferava tanto nos sobrados como nos mucambos. Ademais, como observa Mary Del Priore (2011), estas mulheres dividiam-se em três classes: as do sobrado, as de “sobradinho” e as de escória.

No romance, a ocupante da primeira classe é Joaninha, personagem que aparece no início do romance como esposa do rico político Sacramento. Pouco tempo depois das eleições, ela muda de cidade, demonstrando interesse em aproximar-se de outros homens ricos. Nesse sentido, é significativo o trecho em que

“Joaninha apresentou-se na sala com vestido decorado e coberta de joias” porque “[...] recebera um cartão de visitas de alguém que estava em Petrópolis, e que vinha visitá-la naquele dia” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 96). Tempos depois, já separada de Sacramento, Joaninha é indagada por Eufrásia sobre o visitante daquele dia, ao que ela responde: “[...] aquilo é um pedaço d’asno. Felizmente acordei a tempo! Um rapaz sem espírito, sem graça, sem ... e fez o movimento do polegar e do índice para exprimir o pensamento” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 159). Gradativamente, Joaninha vai se transformando, sob comentários da sociedade, na Caxuxa, aquela que “[...] anda de carro, tem sedas, tem brilhantes, dança nos bailes públicos e pôs a fortuna do Carneirinho Campos de pernas para o ar” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 162). Sempre tentando copiar os costumes da elite, ela revela-se, porém, inculta ao escrever uma carta para Eufrásia, na qual conclui com as seguintes palavras: “[...] e que em Breve hirá dar-the o abraço mais apertado. Esthou cazadda e filliz. Joaninha Sacramento” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 61).

No capítulo vinte e cinco Joaninha transformou-se definitivamente em Caxuxa, uma prostituta de luxo que se apresenta no teatro Alcazar, um espaço onde

As estrelas filantes [...] batem-se em uma atmosfera de luz, de flores, de perfumes, vertiginosos. Os espirituosos nas cadeiras afiam as línguas em pilhérias apimentadas lançadas à cena, e as condescendentes divas [...] sorriem a todos com os seus trinta e dois dentes de lobos famintos. [...] a seda e o brilhante dão-se em entrevistas sobre corpos mais ou menos alvos e mais ou menos mercenários; a música de Offenbach recorta o ar ruidosamente, e através de tantas seduções da mocidade e da loucura, alveja uma calva de homem de Estado ou a barba branca de um fazendeiro boçal, que vem depositar nos cofres do Alcazar a importância de duas copiosas safras (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 314, grifos do autor).

Depois de encontrá-la no Alcazar, Bernardino Agulha se apaixona pela prostituta. No entanto o jovem se desespera quando “Joaninha Sacramento, quatro

dias depois do encontro com Bernardino Agulha, recebia pela segunda vez, nos seus perfumados domínios, um homem de porte severo e estatura respeitável, velho fazendeiro, pai de muitos filhos e dono de muitos cafezais” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 345). Em sua ânsia por ser correspondido, pede dinheiro a Anastácio, que “[...] entregara sem pestanejar ao filho os últimos recursos da casa; além disso, um bom usurário mediante o pequeno juro de oitenta por cento adiantou mais algumas centenas de mil réis a Bernardino Agulha” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 368-369). Dessa forma, o jovem gasta com a prostituta de luxo todo o dinheiro que ainda restava à família e acaba entrando para o crime. Pouco tempo depois, bateram na porta de Anastácio Agulha: “Tratava-se simplesmente de procurar Bernardino por falsificador de firmas, devedor de não sei quantos contos de réis, e duas letras foram apresentadas por um usurário com a assinatura de Anastácio Temporal Agulha” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 408).

5 Considerações finais

Embora *A família Agulha* traga como subtítulo o rótulo de romance humorístico, a seriedade das questões que perpassam as suas páginas acaba por sobressair-se, uma vez que é possível encontrar nele elementos importantes que se fizeram presentes na sociedade oitocentista brasileira e que ainda podem ser localizados em pleno século XXI. Ao apostar na comicidade, Guimarães Júnior consegue apreender os hábitos da sociedade imperial carioca recém-urbanizada, descortinando toda a gama de corrupção existente nas relações políticas e comerciais dessa sociedade. Depois da leitura da obra, é possível a constatação de

um tipo particular de olhar realista que revela a posição do romance no entrelugar que transita do Romantismo para o Realismo e o Realismo-Naturalismo.

Com o objetivo de verificar de que forma as representações da problemática do favor se fazem presentes neste romance folhetinesco, o presente artigo ancorou-se nas considerações teóricas de Freyre feitas em *Sobrados e mucambos* (2013); nos conceitos de Schwarz apresentados em *Ao vencedor as batatas* (1981); nas discussões sobre a homologia entre literatura e sociedade presentes em *A permanência do círculo* (1987), de Roberto Reis; e nos apontamentos históricos de Del Priore em *Histórias íntimas* (2011).

No decorrer da análise aqui empreendida, foi possível observar a presença de elementos que remetem ao sistema de favor, os quais atravessam as ações desencadeadas na trajetória da família de Lucas Sistema, pai de Eufrásia, e que se fazem perceber de maneiras diversas nas atitudes dos três integrantes da família Agulha, especialmente de Anastácio, que elabora inúmeros estratagemas malandros para sobreviver na sociedade carioca ainda marcada pela visão ignominiosa do trabalho e, assim, evitar ficar à margem socioeconômica. Além dessas, a problemática do favor manifesta-se nas ações de outros personagens, como nas do procurador Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, nas do escrivão Lopes e nas de Joaquina Sacramento (Caxuxa).

Espera-se que as breves considerações tecidas ao longo deste artigo contribuam no sentido de despertar no leitor a curiosidade de mergulhar nas páginas desse sério romance humorístico e, por meio dele, ouvir ecos da sociedade oitocentista carioca, os quais se relacionam dialogicamente com os trabalhos de Freyre, Schwarz, Reis e Del Priore e podem ser reconhecidos como em permanência no Brasil contemporâneo.

Referências

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. *In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.

DEL PRIORE, Mary. Um século hipócrita. *In: DEL PRIORE, Mary. Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011, p. 54-101,

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. O código do sertão. *In: FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1997, p. 21-63.

FREYRE, Gilberto. O sentido em que se modificou a paisagem social do Brasil patriarcal durante o século XVIII e a primeira metade do XIX; O engenho e a praça: a casa e a rua. *In: FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2013, p. 64-82.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A família Agulha: romance humorístico (1870)*. Organização, edição e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Vieira & Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói, EDUFF; Brasília: INL, 1987.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In: SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2. ed. S. Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 13-28.

SÜSSEKIND, Flora. Nota prévia; A família Agulha: prosa em ziguezague. *In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. A família Agulha: romance humorístico (1870)*. Organização, edição e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Vieira & Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 7-32.

Recebido em 31/07/2024

Aceito em 01/12/2024

A odisseia contemporânea do feminino negro em Doramar ou a odisseia, de Itamar Vieira Junior

The contemporary odyssey of the black female in Doramar ou a odisseia, by Itamar Vieira Junior

Gabriela Rodrigues Santana dos Santos¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do conto *Doramar ou a odisseia* (2021), de autoria de Itamar Vieira Junior. A partir desse *corpus*, a finalidade deste estudo é realizar uma investigação sobre o estatuto da personagem principal da referida narrativa, que performa o locus social da mulher-negra-periférica contemporânea. Diante disso, verificamos, tal como em outras obras do autor, o seu empenho literário/político em (re)produzir representações contestatórias e críticas acerca do feminino negro.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the short story *Doramar ou a odisseia* (2021), written by Itamar Vieira Junior. Based on this *corpus*, this study aims at investigating the power of construction of the main character in this narrative that performs the social locus of the contemporary peripheral-black-woman. In view of this, as in the author's other works, we can verify his literary/political effort in (re)producing challenging and critical representations about the black female. PALAVRAS-CHAVE: Literaturas de língua portuguesa; Estudo comparado; Romance; Jornalismo Literário.

KEYWORDS: Portuguese language literatures; Comparative analysis; Novel; Literary journalism.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra. Contato: gabriela.santos1@unemat.br

1 Novas odisseias

Itamar Vieira Junior, após sua estreia na cena literária brasileira com o romance *Torto Arado* (2019), lançou em 2021 a antologia de contos intitulada *Doramar ou a odisseia: Histórias*, composta por doze narrativas, dentre elas, algumas outrora publicadas, além de textos inéditos. Ao nos depararmos com o título do décimo conto dessa obra, a saber, “Doramar ou a odisseia”, é inevitável a suposição de um diálogo com o poema homérico *Odisseia*, ou até mesmo o emprego de intertextualidade em sua composição. Tal hipótese surge antes da leitura efetiva do conto, o qual apresenta, já em seu título, um enunciado que sugere, por meio do emprego da conjunção alternativa “ou”, uma alternância entre o nome da protagonista (Doramar) e o substantivo “odisseia” (definido pelo uso do artigo “a”, particularizando o nome).

Como consequência, a fim de averiguar a pressuposição acima e, neste sentido, empreender uma análise do conto, faz-se necessário discorrer, ainda que brevemente, sobre alguns aspectos da *Odisseia*. Tal obra, atribuída ao poeta Homero (que viveu na Grécia, provavelmente no século VII a.C.), apresenta as aventuras de Odisseu (ou Ulisses, para os romanos), após o fim da Guerra de Troia, na tentativa de retornar para casa. Em tal poema, há mais do que a história de um herói que protagoniza uma extraordinária viagem de regresso ao lar, há na verdade uma narrativa que revela aspectos próprios do humano da/na Antiguidade ocidental, conforme afirmação:

Odisseu é a figura central por meio da qual o poema de Homero explora as flutuações entre justo e injusto, glorioso e inglório, manifesto e desaparecido, dando uma dimensão mais profunda a um esquema que, na aparência, está reduzido a simples polarizações. É a instabilidade das situações vividas pelo protagonista no estabelecimento de sua identidade [...] (MALTA, 2018, p. 21).

Odisseu sobrevive à guerra e retorna para casa. Nesse percurso, passa por várias experiências e dificuldades, o que confere ao texto seu caráter épico; ao final, ao regressar para Ítaca e derrotar os pretendentes de Penélope, alcança a glória (a recompensa do herói). Para além disso, verificamos que:

Homero fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida. As fadigas físicas, a comida, o amor nas suas expressões físicas, tudo entra em Homero, e as palavras mais grandiloquentes sobre deuses e heróis dariam só um contraste desagradável com a realidade da vida descrita, se não fosse aquela quarta qualidade do estilo homérico: tudo parece dignificado, nobre, e não pela escolha de eufemismos, mas pelo emprego de adjetivos e comparações estereotipados (CARPEAUX, 2008, p. 47).

Tendo em vista que a *Odisseia* é um dos textos fundantes da literatura ocidental, cogitar a presença de intertextualidade no conto “Doramar ou a odisseia” é justificável, uma vez que “boa parte da ficção e da poesia atual está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores, na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 95). Entretanto, a hipótese aventada foi logo descartada após uma leitura dirigida/analítica da obra, haja vista que se verificou a ausência de um discurso direto. De todo modo, identificamos uma alusão temática, pois o conto discorre sobre uma “viagem” tal qual o poema homérico, apresentando uma alegoria que busca revelar a condição humana de um sujeito específico que representa outrem.

Isto posto, investigamos, na próxima seção, o modo como Itamar Vieira Junior explora a ideia da odisseia, ao unir as perspectivas da tradição literária e do senso comum, a fim de construir uma narrativa com um universo simbólico no qual o retorno de uma mulher negra para casa, de ônibus, torne-se “um retorno a Homero”, tanto nas encruzilhadas sociais quanto simbólicas. Tal alegoria, além de atualizar o cânone, projeta a história de Doramar para o campo do “grandioso”, rompendo com a invisibilidade do grupo social por ela representado.

2 Doramar: uma odisseia pela condição do sujeito “mulher-negra-periférica”

O conto “Doramar ou a odisseia”, ao fazer referência – conceito entendido como o processo que “[...] não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAULT, 2008, p. 50) – ao texto épico *Odisseia*, de Homero, apresenta a construção narrativa de uma odisseia contemporânea a partir da representação da condição da mulher negra na sociedade brasileira. Tal condição é atravessada por múltiplas violências, visto que há a necessidade de se revelar as sequelas de uma sociedade escravista, com uma dívida histórica para com a população negra, distanciando-se, assim, da imagem de uma condição humana heroica marcada por perigos mágicos/fantásticos, na qual o mundo dos deuses controla os destinos/caminhos dos humanos.

“Doramar ou a odisseia” retrata a viagem de Doramar. Não uma viagem por mundos/ilhas com seres maravilhosos, mas uma “viagem às profundezas do dia” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 112), a qual se inicia com a protagonista do conto saindo do

prédio em que trabalhava como empregada doméstica. Nesse percurso, depara-se com um cachorro encolhido, moribundo e fedido; por meio desse encontro, Doramar descobre “a vida não programada” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 112). Identificamos, então, que ela passa por uma experiência epifânica, termo este que provém do vocabulário teológico *epipháneia*, que indica “manifestação, aparição”. A protagonista, ao entrar em contato com esse outro ser, tem uma revelação: “Entre o cão e a morte, entre Doramar e a cidade, preferiu partir, sem lembranças, com a imagem do animal que a lançou para um encontro consigo mesma” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 113). A partir desse acontecimento, institui-se um processo de abertura para o universo de Doramar, para seu íntimo.

O conto apresenta duas vozes narrativas, quais sejam: inicialmente, há um narrador onisciente, que relata a viagem de retorno de Doramar para casa (e para si); na segunda parte do texto, a protagonista assume a narração, manifestando-se consciente de si e de sua condição. Podemos afirmar que há, então, nesse projeto narrativo, uma mudança de perspectiva na qual a personagem passa por um rompimento de seu silenciamento.

O primeiro narrador focaliza seu narrar no interior da personagem, por meio de um fluxo de ideias que permite ter uma visão de dentro do mundo de Doramar, uma mulher negra, com um “corpo jovem” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 112). Assim, a narrativa inicia-se mostrando que a rotina da protagonista foi “quebrada”, a princípio, pelo odor que ela sentiu antes mesmo de sair do prédio; depois, por encontrar aquele cão, que a fez sentir nojo, pena e medo. Doramar é, então, atravessada por uma epifania, mas segue para a cidade, refletindo sobre o que faria; contudo, a única conclusão a que chegou foi que deveria sair para esquecer, após lhe cair uma lágrima. Paul Ricoeur (2007, p. 425), ao tratar do conceito de

esquecimento, assinala que este envolve uma “[...] problemática de presença, de ausência e de distância [...]”. Logo, o esquecimento está vinculado à memória. Doramar, entre seu movimento de rememorar e esquecer, afasta-se da presença do cão, toma distância a fim de provocar uma ausência forçada.

É no decorrer da narração que conhecemos a vida de Doramar, uma trabalhadora doméstica. Seu papel social no âmbito do regime narrativo envolve limpar, passar, cozinhar e lavar; mais do que isso, tais funções transformam sua ocupação em sua condição de vida, marcada por “seu trabalho de servir a uma família [...]” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 113).

Ao anoitecer, em meio à cidade, ela começa a recordar de sua infância: “mas a cidade transformada a lançava nos descaminhos, no regresso, ao encontro de dona Santa no fundo de sua memória” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 114). Nessa passagem, a memória de Doramar é evocada e então ela começa a revisitar a casa em que vivia “sem eira nem beira” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 114), a rua em que brincava e o modo de vida nesse tempo e lugar. Poeticamente, seu deslocar e relembrar vão se entrelaçando ao longo da narrativa, deixando a protagonista perdida, desorientada: “Abriu os olhos, a memória vinha difusa, se dissipava, para onde ia Doramar? Para onde iam seus pensamentos?” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 115). A configuração narratológica apresenta um fluxo não linear de pensamentos e imagens, essa mescla resulta em uma viagem simultânea entre o externo e o interno, entre o presente e o passado.

Doramar, após se lembrar do assalto que sofrera – o que sinaliza a falta de segurança que vivencia diariamente em seu retorno para casa –, fica apreensiva e desce do ônibus para voltar para o edifício, em busca do cão. No entanto, em seguida, recua, supondo que o animal já estivesse morto; tal pensamento a fez sentir

medo da morte, por desconhecê-la. A protagonista segue a sua odisseia, vai (re)encontrando pelo caminho tudo aquilo com que tinha contato todos os dias, mas, desta vez, consegue reconhecer/viver a profundidade desse percurso e, também, de sua própria existência.

Para além da referência à *Odisseia*, o conto ora analisado estabelece uma relação com a produção clariceana, bem como com a tradição literária brasileira no que diz respeito aos contos. A presença de Clarice Lispector se dá pelo evento epifânico supracitado, elemento característico das obras desta autora. Especificamente, por um intertexto em que Itamar cita diretamente um comentário da autora (o qual será posteriormente abordado nesta análise) e pela inversão de perspectiva ao tomar como referência a recorrência da figura da empregada doméstica em textos clariceana, nos quais as donas de casa, mulheres brancas e de classe média, experienciam movimentos de alteridade quando em contato com suas empregadas (ou espaços relacionados a elas), no entanto, limitados pelos atravessamentos sociais, raciais e econômicos que as distanciam e que inserem as personagens de Lispector em lugares sociais de privilégio.

É desse lugar social que a autora retira o material para a composição de sua ficção. Mesmo movida pela busca do “Outro”, sua narrativa é demarcada por personagens que ocupam posições de superioridade e poder, aspecto este que pode ser identificado na crônica intitulada “A mineira calada”. Neste texto, a voz narrativa relata que ficou surpresa quando sua empregada lhe pediu um de seus livros emprestado, ao que ela (a patroa) negou, justificando que a Ana (a empregada) não iria gostar em razão da complexidade de seus textos. Mas a empregada rebateu afirmando: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar” (LISPECTOR, 1999, p. 48).

A figura da empregada também se encontra presente no romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964), pelo espaço “quarto da empregada”, cômodo este que a protagonista, uma mulher branca e de classe média, achou que estava imundo, após ter demitido sua funcionária, mas descobre que estava enganada. Vale mencionar também as crônicas “Doçuras de Deus” e “Por detrás da devoção”, nas quais, novamente, a mulher branca de classe média entra em contato com esse “Outro” que está localizado em uma classe social diferente, inferior na ordem social.

Em *Lispector*, é marcante a imagem da mulher branca, de classe média, esposa, mãe, que, por meio de uma experiência epifânica, em meio a sua rotina (processo de interrupção da normalidade), vai de/ao encontro a/de si; para além disso, por vezes, estabelece contato profundo com a alteridade de classe social. Já em Itamar Vieira Junior, evidentemente, leitor de *Lispector*, há uma inversão de perspectiva, já que ele recupera a tradição literária brasileira das narrativas curtas, com personagens defrontadas em seu cotidiano com manifestações, mas sob o ângulo do subalterno.

Schøllhammer (2009, p. 53), ao discutir as influências do Realismo na produção literária vigente, aponta que há uma relação no que diz respeito ao fato de os novos escritores apresentarem “[...] vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos”. Sob esse viés, a construção da personagem Doramar difere das empregadas clariceanas, pois estas são sempre o “Outro” da patroa.

Já em “Doramar ou a odisseia”, é a empregada quem conduz a narrativa, é o seu voltar para casa, é o seu relembrar, é a sua vida e a sua história que estão em destaque. Outrossim, é desvelado o viver de uma mulher negra enquanto sujeito que revive sua trajetória marcada pela pobreza, pela precariedade e pelas violências

às quais pessoas como ela são submetidas diariamente. Enquanto a patroa se volta para sua própria existência, marcada pelo vazio de uma vida abonada e sem sentido, a empregada se volta para uma vida repleta de dor e sofrimento, mas também de resistência.

O episódio epifânico em “Doramar ou a odisseia” lança a protagonista em um movimento de reconhecimento de si, de sua subjetividade, que se configura permeada por questões sociais, pelo “outro” que a entende como um ser que só “deve servir”, a quem pedem, ordenam, um ser para limpar: “Para os moradores da cidade alta, ela era a mulher que servia para limpar os vasos e preparar o jantar” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 117). Logo, há o confronto com o “outro” também, ou seja, com a patroa, com a família que a considera “como se fosse da família”, e não como uma mulher negra explorada e subalternizada por eles; e com o espaço do centro urbano dividido entre a cidade alta – onde Doramar trabalha – e a cidade baixa – onde ela mora.

Assim, faz-se presente no conto a perspectivação de uma mulher negra e sua relação com o espaço urbano contemporâneo. Dalcastagnè (2014, p. 290), ao refletir sobre a relação entre negro e cidade na literatura, aponta que: “Nossa poesia, nossos contos e romances não trazem modelos suficientemente ricos que possam servir de inspiração aos escritores – afinal, nunca coube aos negros o papel de protagonistas dessa história”. Itamar Vieira Junior parece estar ciente disso, ao estabelecer no conto ora analisado tal relação ausente em nossa tradição literária. Por conseguinte, por meio do ponto de vista de Doramar, nos é dado a conhecer dois mundos distintos em uma mesma cidade, separados pela segregação geográfica, racial e social. Algo que se torna crucial, visto que “É preciso um esforço considerável para se encontrar, em meio a uma literatura tão marcadamente de classe média, branca

e masculina como a brasileira, uma construção diferente sobre a experiência urbana contemporânea” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 289).

O narrador apresenta a subjetividade de Doramar por meio dos pensamentos confusos causados pelo cão moribundo:

Ficava com as luzes dos postes para guiá-la, então, a um destino não escolhido. Levantou-se e subiu em mais um coletivo, tentando seguir seu próprio caminho. Mais uma vez Doramar seguia, segurando-se às barras do ônibus, encaixando-se nos espaços possíveis de lotação. Doramar, outra vez, a empregada doméstica cansada de seu trabalho. Fechando os olhos de novo para tentar encontrar o que não sabia, o que havia ficado para trás (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 116).

A partir do excerto supratranscrito, percebemos que a protagonista ainda estava afetada pelo encontro com o cão, mas também cansada após um longo dia de trabalho e uma viagem circunscrita, nesse momento, ao ônibus lotado, no qual tinha de se espremer. A caminho de esperar o ônibus, ela decide não voltar; assim, segue analisando o trajeto: “Do outro lado da avenida, via a favela crescer, as casas numerosas, homens, mulheres e crianças que subiam e desciam as escadarias” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 114). Nessa parte da narrativa, inicia-se a construção de um dos espaços/cenários determinantes na história, a saber: a cidade baixa. Doramar, então, pegou o primeiro ônibus que passou, “[...] tentando encontrar a Doramar que se perdia todos os dias, esquecida em algum lugar da cidade” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 114). Uma movimentação é instaurada: a busca e a evolução da protagonista que não sabe o que fará e tampouco aonde vai.

Como já analisado anteriormente, mas ainda importante para a discussão em voga, durante a sua odisseia, Doramar realiza um percurso também por sua

memória, retornando à sua infância pobre e humilde² na casa de dona Santa, sua mãe. A narrativa é configurada pela alternância entre as recordações de Doramar e o relato daquilo que a protagonista encontra pelas ruas e no interior do ônibus; ela procura seu próprio caminho, que envolve subir todos os dias em mais de um coletivo lotado, nos quais, mesmo exausta, ela tem que viajar em pé.

Defendemos aqui que o “mar” (“elemento água” presente em algumas narrativas existentes na antologia em que o conto foi publicado), constituinte do nome da personagem (Dora + mar), neste conto, é a metáfora de imensidão, aquilo que não conseguimos medir, isto é, de grandeza imensurável, associado à profundidade de Doramar, às suas dores, ao seu sofrimento, ao seu viver. A personagem, a partir de seu *locus* social condicionado pelo racismo que lhe nega o direito a uma vida digna, que a reduz ao servir, à subalternidade, após a revelação resultante do contato com o cão moribundo, toma consciência de si e de sua vida, tal como podemos observar na seguinte passagem:

Tinha dimensão do trabalho diário, da vida e da morte nos morros da cidade. Tinha a lembrança do que era a fome, do que era pedir aos motoristas parados nas sinaleiras. [...] Para os moradores da cidade alta, ela era a mulher que servia para limpar os vasos e preparar o jantar. (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 117).

No conto, Itamar Vieira Junior realiza uma produção literária que constrói, simbolicamente, uma odisseia a partir da condição humana de uma mulher-negra-

² O que se supõe por meio do seguinte trecho: “Casa sem eira nem beira, o telhado de limo velho e o pé fino de carambola que resistia em seu quintal” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 115).

periférica na sociedade brasileira, de passado escravocrata e de presente racista e desigual, o que é apresentado juntamente aos episódios recordados e vividos pela personagem principal, especialmente as violências e opressões sofridas por sujeitos como ela – “Quantas marcas da violência viu Doramar [...]” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 118) –, produto da perversidade do racismo estrutural e estruturante do país. Sob esse viés, consideramos essencial compreender que:

[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção (ALMEIDA, 2019, p. 33).

Os “obstáculos” de Odisseu, em “Doramar ou a odisseia”, são opressões, desde a pobreza de sua infância, passando por sua subalternização enquanto empregada doméstica, ao servir aos senhores da cidade alta, a Casa Grande moderna. Por meio da descrição geográfica, o narrador apresenta Doramar transitando por dois mundos diferentes, como já mencionado anteriormente: a cidade baixa, onde está inserida sua casa e os seus, lugar este no qual “pessoas se amontoavam sem espaço” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 121), em que Doramar percebia a “violência cada vez mais próxima” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 118); e a cidade alta, aonde ia servir aos moradores abastados.

Um dos principais episódios do conto relata a morte de Pito, “sentenciada havia muito tempo por todos que o conheciam” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 122). Pito era um namorado de infância de Doramar, um jovem que, sem oportunidades, envolveu-se no mundo do crime e foi brutalmente assassinado pela polícia: “Do camburão, navio negreiro, foi lançado ao chão. Treze tiros, enquanto uma bala só

bastava, o resto era prepotência, era vontade de matar” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 123). Tal trecho contém um recurso intertextual em que o autor cita um comentário da autora Clarice Lispector sobre a morte de um jovem criminoso conhecido Mineirinho, que havia sido assassinado em 1960 pela polícia. A citação foi extraída de uma entrevista que a escritora concedeu em 1977 ao jornalista Júlio Lerner, pela TV Cultura; nela, Lispector denuncia a crueldade da ação policial e humaniza a vida ceifada. Como efeito da indignação diante do ocorrido, a autora escreveu uma crônica intitulada “Mineirinho”.

Verifica-se, tal como em *Torto arado* (2019), o esforço por parte do autor em desvelar a permanência da crueldade e desumanização que o escravagismo produziu em relação ao sujeito negro, em especial ao jovem negro, vítima do genocídio sistemático ocorrido na escravização – retratado em contos como “Farol das almas” e “Alma”³ –, o qual atravessou os séculos, tendo sido registrado e revelado por Lispector no século XX, e perdura até a contemporaneidade.

Ao mesmo tempo, Itamar Vieira Junior enfatiza o sofrimento da mulher negra por meio da mãe de Pito, desempregada, com o filho ora preso e, por fim, morto. Uma senhora que “recebeu um soco e caiu no chão” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 122), um golpe proveniente dos agentes estatais que deveriam protegê-la e ampará-la da violência. Treze tiros, pois o objetivo não era apenas matar, mas sim exterminar o corpo negro, fazê-lo sangrar, violentá-lo, vilipendiá-lo. Tirar-lhe a existência, a alma, assim como com Inácio, personagem do conto “Alma”.

Na segunda parte do texto, Doramar assume a narração. O conto passa então a ser conduzido por um “eu” que se mostra desorientado, em meio às atividades

³ Os quais também fazem parte da obra *Doramar ou a odisseia: Histórias*.

diárias e um fluxo intenso de pensamentos que a desloca dessa rotina, transportando-a para suas memórias. Assim, há um arranjo narrativo de ritmo conturbado, em que ação e reflexão se aproximam, mas não se misturam, provocando um efeito de confusão. A narradora declara: “Acordei muito cedo. O galo não cantou e eu estava em meu quarto de dormir, uma caixinha sem janela que chamam de quarto, quente como a brasa da fogueira” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 123-124); ao comparar seu espaço na casa de seus patrões a uma fogueira. A descrição do “quartinho de empregada” evidencia ao leitor a precariedade da condição em que Doramar vivia/trabalhava.

De repente, ela passa a escutar o barulho do mar: “[...] o mar cheio invade minha cabeça [...]” (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 126). Isso a envolve, mas, rapidamente, lembra-se que precisava comprar peixe para o almoço. Em seguida, dispersa-se novamente em suas divagações e se desprende do tempo em que narra, assumindo um narrar profundamente memorialístico, mas consciente de sua realidade no presente: “[...] lá quando eu era menina éramos livres e agora eu sirvo meus patrões que não me dão descanso” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 126). O estatuto de Doramar, para a cidade alta e seus patrões, era o da servidão. A narradora, por vezes, retorna de seu estado mnemônico, então, a rotina se apresenta novamente e ela se questiona o tempo todo sobre o que está fazendo: “para que é mesmo essa sacola?” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 126). Quando sai para comprar o peixe, deixa de escutar o som do mar.

Doramar finalmente compra o peixe e começa a percorrer o caminho de retorno ao apartamento em que trabalha, mas é atravessada por imagens de pessoas de seu passado (mãe, irmãos). Sente-se cansada, desvia-se do afazer e entra em contato com suas experiências, vagueando pela rua e pelas memórias de sua

vida de sofrimento. O seu cansaço é evidente, mais do que físico, é psicológico. Ao perder completamente a lógica da rotina, é tomada por um tom melancólico ao perceber que sua existência reproduziu o padrão de servidão do passado. Mesmo assim, ela resiste, é completamente invadida por introspecção e enuncia: “Estou viva no meu silêncio” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 127). Por meio dessa performance, desse *devoir*, Doramar defende sua existência para além das opressões impostas.

Ricoeur (2007, p. 425) aponta que a problemática da memória está na “dialética de presença e da ausência no âmago da representação do passado [...]”. Ao lembrar de sua vida, Doramar parece, por vezes, esquecer de seu presente, de suas atribuições como empregada doméstica. Paralelamente, as lembranças lhe provocam a percepção de que sua vida foi perdida por ter vivido servindo àquela família, o que a faz compreender que se esquecer de seus afazeres é estar/ser livre.

Ademais, seu narrar é marcado por um fluxo de consciência que corresponde à “[...] expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 2002, p. 68). Neste sentido, quando Doramar enuncia, ela divaga entre seus intensos pensamentos e os ecos sutis da realidade exterior à sua consciência. Esgotada, ela busca a liberdade. Dessa forma, podemos afirmar que a imagem do cão moribundo das cenas iniciais do conto constitui uma metáfora para a morte que se prenuncia ao longo de toda a narrativa, sendo sugerida uma concretização no final. O conto é encerrado a partir do seguinte excerto:

Continuo a andar devagar. O chão vai se desfazendo em água. Meus pés amassam a lama. Meus pés marcam o caminho. Vou encontrando árvores. Vou encontrando a água. Vou encontrando o abrigo. Vou tecendo minha cama no chão de lama para descansar da vida. Para poder deitar e dormir (VIEIRA JUNIOR, 2021, p. 128).

Encontramos, então, um desfecho caracterizado pela ambiguidade, a qual é criada por meio de efeitos imagéticos e sensoriais que projetam a narrativa para o plano do mágico, da estranheza, para a ausência do sentido “lógico”. Mais do que isso, tal arranjo possibilita que Doramar rompa com o silenciamento, com a domesticação, a partir da dissipação total das obrigações rotineiras como empregada doméstica. Ela não retorna ao trabalho, continua caminhando pela lama e tece sua cama para “descansar da vida”. Na paisagem árida e emblemática atribuída ao personagem Doramar, a odisseia, em seu retorno para casa, apresenta os desafios diários que lhe são impostos pelo racismo. Ao longo do processo, a narrativa é marcada por uma representação social que conduz o leitor a uma viagem, mais especificamente, ao complexo estado emocional da personagem, em que há uma intersecção de opressões sempre notadas no silenciamento consternador do subalterno.

3 Considerações finais

O conto “Doramar ou a odisseia”, tal como apontado, estabelece um diálogo temático com o poema *Odisseia*, de Homero, mas não apresenta um intertexto, como se supôs inicialmente. Com isso, a narrativa, por meio de dois focos narrativos – um narrador onisciente e, posteriormente, uma narradora protagonista –, desvela os percalços experienciados pela personagem Doramar em sua viagem para casa e para ela mesma, a qual representa um grupo social, a “mulher-negra-periférica”, atravessada pelas brutalidades de um Brasil contemporâneo estruturalmente racista. Há, nesse regime ficcional, a representação da mulher negra condicionada pelo trabalho doméstico, mas não reduzida a ele, configuração que não cria uma

nova figuração sobre tal tópica, mas contesta as que estão estabelecidas no âmbito da tradição literária, humanizando a imagem desse referente.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapa no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 289–302, ago. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9994>. Acesso em: 20 de abril de 2024

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1964/2020.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MALTA, André. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp: 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo &

Rothschild, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Doramar ou a odisseia: Histórias*. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 09/08/2024

Aceito em 19/12/2024

A descentralização do sujeito na busca da individualidade como cura pela vida em “A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe: um romance palimpsesto”, de Assis Brasil

The decentralization of the subject in the Search for individuality as a cure for life in “The cure for life, or, the obscure face of Allan Poe: a palimpsest novel”, by Assis Brasil

Cleane da Silva de Lima¹

Luzimar Silva de Lima²

RESUMO: Este artigo analisa a desintegração do sujeito pós-moderno em *A cura pela vida, ou, A face obscura de Allan Poe, um romance palimpsesto*, do escritor piauiense Assis Brasil, a partir da experiência social e subjetiva dos personagens centrais, *Ninguém* e *Ferida*. Para tanto, tem como referencial teórico: Bauman (1998, 2001), Freud (2011) Heidegger (2005) e Sartre (2004, 2011) por estudarem o ser, sua interioridade, desejos e angústias.

ABSTRACT: This article analyzes the disintegration of the postmodern subject in *A Cura pela Vida (The Cure For Life), or, the obscure face of Allan Poe, a palimpsest novel*, by Assis Brasil, from Piauí, Brazil, from the social and subjective experience of the central characters, “*No one*” and “*Wound*”. For that, it has as a theoretical reference: Bauman (1998, 2001), Freud (2011), Heidegger (2005), and Sartre (2004, 2011) for studying the being, its interiority, desires and anguishes.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência social e subjetiva; sujeito pós-moderno; Ninguém e Ferida.

KEYWORDS: Social and subjective experience, postmodern subject; No one and Wound.

¹ Mestre em Letras com ênfase em Literatura pela Universidade Federal do Piauí- UFPI.

² Doutoranda em Letras com ênfase em literatura pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB.

1 Introdução

O homem social é regido por normas e leis que o acompanham desde o nascimento à velhice, pois a maneira de se relacionar e até as escolhas são, de certa forma, orientadas pela sociedade; isso implica considerar o ser como sujeito coletivo. No mundo, o sujeito enfrenta o dilema de se encaixar nos modelos adotados pelo meio ao qual pertence, corroborando questões *uniformizadoras* no que tange ao agir no mundo. Por outro lado, quando nos destituímos do caráter uniformizador, infringimos modelos socialmente instituídos que, muitas vezes, dar-se-ão pela falta de cumprimento das regras pela própria instituição que os aplica, mais ainda pelo espírito de individualidade e liberdade dos sujeitos. Dessa forma, descontentamento e desejo por liberdade, como a própria cura para os sentimentos e o si mesmo, fazem-se basilares numa sociedade que acaba sendo descentralizadora.

O romance *A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe, um romance palimpsesto*, de Assis Brasil, escritor piauiense, é construído por meio da polifonia de personagens, de vozes e de histórias que se entrelaçam do início ao fim da narrativa. Ademais, traz constantes diálogos entre a filosofia, a psicanálise e a literatura, criando uma noção maior sobre a interioridade, a visão de mundo, corpo e alma dos personagens, permitindo-nos mergulhar na essência humana.

Nessa perspectiva, este trabalho analisa a desintegração do sujeito a partir da experiência social e subjetiva dos personagens centrais, *Ninguém e Ferida*, em *A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe, um romance palimpsesto*, do escritor piauiense Assis Brasil, evidenciando a fragmentação do homem no mundo e seus

conflitos emocionais e sociais viabilizados pelo texto literário, permitindo-nos o conhecimento das essencialidades implicadas entre mundo/sujeito.

Portanto, no texto literário citado, será estudada a individualidade dos personagens posta como busca da cura pela vida a partir do fator morte de si e de outros, a qual fornece uma visão do literário que permite enxergar os problemas sociais com uma carga menos densa do que na realidade. Não obstante, oferece-nos a oportunidade de penetrar a alma e as angústias de personagens que não deixam de ser um espelhamento do mundo.

2 Os aspectos sociais, psicológicos e filosóficos na vida do sujeito no mundo

Os estudos voltados à interioridade humana, numa visão filosófica, histórica, psicológica, constroem uma relação entre o homem e sua forma de enxergar o mundo. Os julgamentos que partem ora do meio social, ora da própria forma de enxergar a si mesmo são questionamentos a respeito de suas próprias vontades, decisões, opiniões sobre si e sobre os outros. Conseqüentemente, percebe-se uma nova forma de pensar, de agir, e de se enxergar a contemporaneidade, logo, devido a isso, ocorre a necessidade de entender e analisar esse sujeito no mundo por meio de estudos que tentam explicar sua relação com a sociedade.

Por essa ótica, o homem vive o conflito de não compreender a si mesmo, pois “o mundo pós-moderno está se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível”. (BAUMAN, 1998, p. 32). Assim, pode-se dizer que essa incerteza estável e invencível ocasiona uma angústia existencial como

também instaura a certeza da efemeridade, a qual faz surgir no ser a necessidade de uma vida acelerada, o tudo no agora.

Ante o exposto, depreende-se que o sujeito no mundo, em vista dessa busca, é capaz de se tornar corruptível e subordinado aos outros na tentativa de construir uma identidade própria, além do desejo de se libertar das pressões que o meio social emprega. A busca pela individualidade se reveste na supremacia da satisfação do *Eu* (fator propício ao desencadeamento de uma identidade autônoma, livre), a qual é capaz de suscitar o desprendimento das normas e valores socialmente instituídos, responsáveis por “condicionar comportamentos”.

Nesse sentido, tanto a literatura quanto a filosofia se preocupam com a psique humana, pois, “a filosofia também parecia mais política, digamos, mais apta a colocar politicamente a questão da literatura com a seriedade e a consequência política que ela exige”. (DERRIDA, 2014, p. 55-56). Ou seja, tanto uma quanto a outra sempre se preocuparam em definir e compreender quem é o homem e quais impactos seus sentimentos causam a si e ao mundo. Essas questões vão ao encontro da obra de Assis Brasil, visto que o estudo sobre o homem refere-se às emoções e aos desejos reprimidos, como é percebido no narrador *Ninguém* que deseja, por meio da personagem *Ferida*, seu ideal de cura como liberdade de todas as regras sociais impostas e de suas decepções.

Por esse viés, na tentativa de curar a si de maneira desenfreada e de se desvencilhar do social, o homem perde o seu caráter de liberdade e sanidade, todavia, Heidegger (2005) ao se referir sobre a cura, leva em consideração a existência de um outro que deve ser livre para alcançá-la. Ademais, é “na cotidianidade da presença que as coisas são feitas por alguém de que se deve dizer que é ninguém”. (HEIDEGGER, 2005, p. 180). Isso fica claro na obra, porque a

impessoalidade pode ser percebida na personagem *Ninguém*, o qual não é condenado a nada por não ter uma identidade social, invisível aos problemas que provoca, transgredindo as leis e regras em prol da satisfação do seu verdadeiro *Eu*.

Heidegger ainda reitera que a cura nada mais é do que “vontade, desejo, tendência, propensão. A cura não pode desviar-se desses fenômenos, pois eles nela estão fundados” (HEIDEGGER, 2005, p. 245). Todavia, para o filósofo, a tentativa de cura pelos atos ou impulsos, como desejar e querer são convertidos em fracasso. Talvez, tal sentimento se deva aos julgamentos sociais que não deixam de ser também pessoais, acredita-se que ninguém é isento de seus próprios julgamentos. Entretanto, há de se convir que, por instantes, isso se torna supérfluo e os impulsos ganham uma carga temporal capaz de concretizar ações íntimas e sombrias.

Na sociedade, a dualidade entre identidade e não identidade causa conflitos aos sujeitos, uma vez que a busca pela própria autonomia e a sua percepção como sujeito natural e social vale apenas como condição das regras sociais. Por essa razão, a cultura pós-moderna, para Eagleton (1998), possui uma ancoragem na relação de mudança, ausência de regras, instabilidade, no aqui e agora. O sujeito, em meio à coerção e à procura de sua identidade como liberdade, pode viver o impasse entre a cultura e seu próprio ser.

Nesse contexto, quanto à necessidade de identidade e também de liberdade, “é o ser humano colocando seu passado fora de circuito e segregando seu próprio nada” (SARTRE, 2011, p. 72). Esse nada, para Sartre (2011), é um acontecimento absoluto que faz o ser se configurar ao nada, posto que é o nada que motiva a liberdade. Outrossim, a sensação de se sentir livre é não se permitir a tudo aquilo que socialmente foi convencionado, em busca de uma natureza liberta de tudo e de todos, resultando no vazio e no sem sentido motivado pelo desejo de algo.

Tudo isso acarreta o esvaziamento do sujeito, o esgotamento social e mental produzido pela falsa sensação de liberdade e domínio sobre si mesmo. Essa ação de indeterminação pode levar o corpo e a alma do homem a agirem de forma transgressora, ao infringir regras e agir sob o impulso da natureza, convertendo-se em mal na sociedade, pois sua emancipação está condicionada à liberdade. Não se trata, porém, de uma liberdade medida, mas de uma total e completa liberdade, capaz de mover o ser humano a ultrapassar os limites de sua própria existência, dentro de uma estrutura social pautada no livre-arbítrio como bem-estar de todos. Percebe-se que o sujeito, como ser coletivo, necessita compreender as regras sociais e o sentido de liberdade, uma vez que não existe liberdade na exclusividade do desenfreamento de pensamentos, desejos e impulsos. É necessário entender o sentido da sociedade e a compreensão das próprias emoções, respeitando a si e ao outro.

Se nesse processo de descentralização nos dividimos em zonas conflitantes, sobretudo no embate entre dois lados, tal dualidade pode se tornar um processo de segregação frente aos aparelhos ideológicos que funcionam como reguladores. O poder de avaliação e discernimento do que é ou não socialmente aceito, segundo os padrões sociais, é o que nos autoriza a viver o bem-estar social coletivo. Em face de nossa satisfação, ponderamos, intimamente, por meio das vozes da consciência, uma autoavaliação, permitindo medir nossas ações mediante o objeto de desejo. Ocorre que a face obscura pode ou não ser vitoriosa, isso claro, depende sobremaneira daquilo que nos constitui enquanto sujeitos de normas e valores.

Sobre essa dualidade, Assis Brasil, no romance, constroi uma narrativa completamente dualística, parece uma estratégia intencional no sentido de nos situar em uma sociedade que sempre nos coloca frente a decisões que nos dividem

entre o bem e o mal. Isso se deve pelo fato de termos uma narrativa que se desenvolve, paralelamente a outra, estando ambas interligadas e constituindo um enredo único (característica marcante da literatura pós-moderna). “O pós-moderno cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um ‘palimpsesto’, de formas passadas superpostas umas às outras e uma colagem de uso corrente, muito dos quais podem ser efêmeros”. (HARVEY, 2008, p. 69). Isso ocorre, na obra de Assis Brasil, porque há a presença de múltiplos personagens e vozes de uma história sobreposta a outra, ou seja, uma história sendo contada em outra, pois uma não anula a outra. Por outro lado, a fragmentação consiste no impulso do agora dos personagens em uma mesma história com seus fluxos e mistos de consciência.

A partir da personagem central da narrativa, *Ninguém*, percebe-se um *Eu* povoado de *vários*, que se desdobra na criação de outros personagens. Exemplo disso é *Ferida*, que ratifica uma relação polifônica na obra. Tal jogo polifônico, consiste segundo Bakhtin (2011), em um modo ou método de discurso mais livre entre o autor e as personagens. Ademais, também se nota a compreensão das personagens e de suas percepções de mundo, recurso que Assis Brasil utiliza para evidenciar o estado mental destas. Percebido na narrativa, no diálogo de *Ninguém*: “Não vou escrever minhas memórias, pois sobre elas ou por meio nada tenho a dizer.” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 09). No discurso do autor/narrador, há fortes traços de desilusões, indeterminação e insatisfação da vida outrora vivida. Percebe-se, então, um desprendimento do valor de coletividade em favor de uma individualidade centrada no eu.

Depreende-se disso, que o romance de Assis Brasil evidencia esses conflitos provocados pelos problemas sociais a partir do estado psicológico das personagens,

ação que segundo Hutcheon (1991) se justifica também na psicanálise, visto que é um assunto que marca forte presença no romance, pois, “na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido de identidade e de autenticidade teve importantes repercussões sobretudo desde nosso conceito de racionalidade [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 85). O homem, na obra, é um ser angustiado, fragmentado, com perda de valores, sentimentos e ausência de identidade, narcisista, numa busca incansável de experiência de liberdade, de prazer.

Nesse contexto, pode-se dizer que o homem é confrontado pelas emoções e desejos. Freud explica que estamos diante de um nós exterior e interior em que “a percepção tem para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id, que contém as paixões” (FREUD, 2011, p. 23). Logo, é pelas vontades e impulsões interiores que a personagem central se permite experimentar sua cura como liberdade, a morte de toda ética apreendida pelo Eu.

Nessa perspectiva, a necessidade de satisfação incita o homem aos limites de si mesmo, ainda que consciente, esse é “o ser da consciência (de) si e a consciência (de) si é a lei de ser do prazer” (SARTRE, 2011, p. 25). O sujeito é um ser de desejos, fúria e renúncia, os quais podem entrar em divergência ou convergência. O prazer pode ser um imperativo, sobrepondo-se aos demais e instituindo-se como meio libertador das vontades humanas.

Nessa perspectiva, o romance cita em itálico que, “*o homem livre é não moral, porque em tudo quer depender de si, não de uma tradição [...]*” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 197). Desse modo, percebe-se que a personagem *Ninguém* chega a uma

autonomia desenfreada, guiada pelo egoísmo, resultando no nada. O nada seria, então, o fim, quando se reflete, no final das contas, como algo que valeu a pena.

O homem, com esse tipo de comportamento, pode ser impulsionado à realização de vontades doentias motivadas pela intervenção da angústia. Assim, pode-se considerar que “se fizermos dela o ponto chave da determinação dos sintomas, mas na medida em que esta ou aquela atividade vai entrar no jogo dos sintomas é erotizada, digamos melhor, quer dizer, tomada no mecanismo do desejo” (LACAN, 2016, p. 13). É nessa sensação de perda, de dor e de malícia, que os desejos podem ser arquitetados e concretizados pela sua tentação, relacionada ao fim último da morte. Desse modo, o sujeito se fragmenta na construção das vontades e das suas realizações intensas do íntimo de satisfação, as quais são estimuladas pelo seu narcisismo.

Dessa forma, sobre a concretização, em face da agonia dos desejos na personagem *Ninguém*, compreende-se que “é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou seja, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser, é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão” (SARTRE, 2011, p. 72). A personagem, diante da vida e de suas possibilidades, experimenta um misto de sentimentos que a faz se enxergar no mundo exterior e interior, tentando apaziguar os dois como um só, desnudando os impulsos reprimidos mais velados e sombrios da mente humana.

Por conseguinte, o sujeito segrega o anseio de viver desmesuradamente as vontades carnis ao mesmo tempo em que busca controlar, angustiadamente, a obsessão pelos seus desejos reprimidos. A partir deles, tem-se que “[...] possuímos dois tipos de inconsciente: o que é latente, mas de consciência e o reprimido que em si e sem dificuldades não é capaz de consciência” (FREUD, 2011, p. 13). Por esse viés,

as personagens da obra estão sob essa constante: entre saber o que estão fazendo e a satisfação do que estão fazendo. Por outro lado, a angústia para Sartre (2011) se revela como elemento passível de liberdade, pode-se afirmar que a personagem *Ninguém* desvirtua o sentido de tal liberdade em vista de pôr à prova a si mesmo enquanto sujeito questionador de suas ações.

Nesse sentido, a exposição dos sentimentos das personagens e os acontecimentos à sua volta descrevem suas personalidades e subjetividades diante de si e dos outros, definindo, de certa forma, o seu ser. Pela textualidade, ratificada na voz do narrador, Assis Brasil desenha, aos olhos e consciência do leitor, *narrativas* paralelas que se coadunam, se mesclam e transformam-se em uma única tessitura.

Percebe-se que na sociedade, a moral, os costumes e as tradições permanecem, porém as mudanças em relação aos valores vão se modificando com a forma como as pessoas passam a se enxergar e viver. Para Berman, “homens e mulheres modernos podem muito bem ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha; livres de medos e temores, estão livres para atropelar qualquer um em seu caminho, se os interesses assim os determinarem” (1982, p. 112). O desejo descontrolado pela satisfação das vontades e da própria autenticidade faz o homem perder a razão e o controle sobre si mesmo, como acontece com as personagens centrais da obra de Assis Brasil.

3 A fragmentação do sujeito na busca pela cura em *A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe*

A Filosofia descreve o homem como ser político, também sobre as convenções e a sede de liberdade. Já a arte literária constroi discurso político, além de apresentar

o ser humano numa linha filosófica. Para Sartre (2004), o homem é linguagem. Derrida enuncia “a literatura, como prazer, como tantas outras coisas. O prazer obtido na *mimesis* não é necessariamente ingênuo” (2014, p. 86). A *mimesis* como representação ou imitação não é somente do mundo, do homem, mas dos atos, ou seja, de tudo aquilo que toca; imita ou representa, dos seus próprios pensamentos.

Por esse viés, o personagem central do romance se intitula *Ninguém*, um escritor que apresenta questionamentos relacionados à literatura, psicanálise, filosofia, religião, família, amor, comportamento e problemas sociais. Apático a todas as adversidades da vida, autointitulado como: “Sou um homem infeliz” (BRASIL, 2010, p. 09), percepção formada pela experiência vivida por meio da carga opressiva do mundo acelerado e seu modo de ser. O narrador é autodiegético e suas análises filosóficas e literárias, nos capítulos, são voltadas ao sexo, à construção e desenvolvimento do homem enquanto ser e nada, restringem-se à existência do ser problematizada em si mesmo.

Nesse sentido, “o sentimento de ‘estar infeliz’ é muitas vezes difuso e solto; seus contornos são apagados, suas raízes espalhadas; precisa tornar-se ‘tangível’ – moldado e nomeado, a fim de tornar o igualmente vago desejo de felicidade uma tarefa específica”. (BAUMAN, 2001, p. 78). É o que *Ninguém* compreende como meta: a busca pela felicidade por intermédio dos instintos sexuais e a transgressão dos valores coercitivos do meio social.

- Outra coisa: não tenho nome, ou, por outra, meu nome é Ninguém.
- Como Ulisses, que enganou o Polifemo de um olho só?
- Acho que sim.
- Certo. Quer enganar o mundo, Ninguém?
- Que bom você me chamar assim. Foi a primeira pessoa que me chamou assim, e como estou me sentindo bem... Ninguém...
- Então me chame diferente. Meu nome é Ferida.
- Ferida e Ninguém. (ASSIS BRASIL, 2010, p. 52)

O narrador escolhe viver anonimamente entre o desejo e sua construção de livre-arbítrio, dados que camuflam as regras sociais e estimulam os atos impulsivos de si no outro. Também são expostas discussões sobre o pessimismo da vida, a morte da esposa, como uma das soluções para a cura de vida, resolvida numa conversa de praça com um desconhecido e maltrapilho, Allan Poe, ou melhor, *Ferida*, como os personagens passam a se comunicar; e o narrador, como *Ninguém*.

Ademais, os dois personagens ambicionam o autogoverno, pois o desejo da paixão avassaladora é o motivo do (re)encontro, além da carga intelectual adquirida pelo estudo e pela experiência. Logo, “de todo lugar onde uma paixão *posar* diante de seus olhos, de todo lugar onde o homem natural e o homem convencional se mostrem numa beleza estranha, de todo lugar onde o sol ilumina as alegrias efêmeras do animal depravado” (BAUDELAIRE, 1996, p.23), será nesse espaço que *Ninguém* se mostrará convencional à sociedade, mesmo que oculte sua personalidade e desejo, verbalizados em *Ferida*, seu duplo.

— A nossa amizade, a nossa admiração mútua está se deteriorando” — pensei — “Talvez seja somente hoje por alguma razão escondida”.
Da esquina, ele deu com a mão, imitando todos os meus gestos: polegar da mão direita pra cima acenando que tudo estava bem. Mas ele levantava um fardo a mais na sua vida e por isso é que estava tão corcunda, tão encurvado e adunco como o Corvo (ASSIS BRASIL, 2010, p. 149).

Nessa perspectiva, a história dos dois personagens, às vezes, na obra, mistura-se e se confunde, pois, conforme Freud (2010), o duplo é o aparecimento de outras pessoas, mediante a aparência igual; havendo semelhança, vínculo, aspectos psicológicos, sentimentos, conhecimentos, vivências afins, com uma forte ligação. Ademais, há uma identificação com o outro, de modo a se igualarem, pois, em

relação ao Eu “ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais caracteres, vicissitudes, atos criminosos e até nomes, por várias gerações sucessivas” (FREUD, 2010, p. 264), reproduz a essência da própria pessoa no outro.

Também, todos os sentimentos de *Ninguém* são ativados em seu primeiro encontro com Allan Poe, na praça, onde os dois sempre se encontram, mesmo sem combinarem, havendo, de certo modo, um medo velado. *Ninguém* é levado pelo desejo de morte, o complexo do duplo que lhe atua como afirmação das necessidades mais impulsivas que sua mente consegue produzir e realizar; o reprimido sendo aceito como cura. E por fim, a morte, a vontade de morte a qual é imposta por ele aos outros que são obstáculos, assim como para si, sendo, pois, a isenção de culpa.

Eu, por alguma razão, não queria revelar-lhe nada sobre a nossa primeira relação sexual, algo surpreendente em relação a ela. Mas um dia, numa tarde tenebrosa — chuva e ventos fortes naquele canto da praça — um dia cheio de presságios, sem importarmos com a enxurrada, que encharcava nossa roupa, nossos corpos, nossas almas, eu contei para ele (ASSIS BRASIL, 2010, p. 150).

Todos os personagens estão relacionados ao plano de cura, cuidadosamente executado em favor do caso amoroso com a enteada que acontece em três encontros. Na obra, as histórias dos três personagens se ligam, visto que “*a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem[...]*, é precisamente *a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2010, p. 17), isto é, a

polifonia une as histórias das três personagens e a partilha dos sentimentos, narrando suas versões com detalhes semelhantes e descrevendo os acontecimentos que sucederam em suas vidas, além de caracterizar cada um deles.

Um dos pontos cruciais da narrativa é a percepção de *Ninguém* sobre si mesmo e da sociedade da qual faz parte. O narrador se percebe solitário, atribuindo-se uma meta de liberdade e “sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir” (BAUMAN, 2001, p. 24). Assim, o texto descreve um ser dividido entre o desejo e a imaginação, num estado de liberdade frente à vida cotidiana linear se relacionada ao seu estado deprimido.

Os dois personagens centrais, *Ninguém* e *Ferida*, detêm-se na construção da subjetividade e na fragmentação de momentos que propiciam a eles serem únicos na ilusão de prazer e preenchimento de uma falsa felicidade. Dessa forma, pode-se dizer que “ser moderno, eu dizia, é experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido se desmancha no ar” (BERMAN, 1982, p. 328). É assim que a vida de *Ninguém* é guiada pela adrenalina do momento, no modo de viver autenticamente no presente, independente das consequências, em que ele é levado ao seu desejo libidinoso sujeito a si mesmo na sua ânsia, sem se importar com valores, sentimentos.

Ademais, é perceptível que o desejo obsessivo de *Ninguém* é, conforme Lacan (2016), um desejo inviável. Um dos mais impossíveis a ser realizado por *Ninguém* é o sexo com a *Viuvinha*, sua enteada, independente das normas sociais impostas, tornando-se obsessivo, “[...] alguém que não está nunca verdadeiramente aí, no

lugar em que alguma coisa está em jogo que poderia ser qualificado, ‘seu desejo’ aí onde arrisca o lance, aparentemente, não é aí que ele está” (LACAN, 2016, p. 455). Também, “[...] é sempre para amanhã que o obsessivo reserva seu compromisso com seu verdadeiro desejo” (LACAN, 2016, p. 460). *Ninguém*, no romance inteiro, narra suas lembranças e constroi discursos sobre seus fracassos, deixando para depois, num momento, os crimes.

Lembrava-me de Allan Poe, daquele nosso último diálogo, ou daquele monólogo dualista, pois às vezes achava que ele e eu éramos um só, uma simbiose sofrida. Mas queria reagir a isso, não acreditando que aquela alma atormentada tivesse alguma identidade com a minha. O fato é que cada vez mais nos identificávamos, talvez à procura de não continuarmos na solidão (ASSIS BRASIL, 2010, p. 160).

A relação entre as vozes no texto e os duplos de *Ninguém* é o fato de serem conscientemente independentes, mesmo que os discursos e as personagens, de certo modo, cruzem-se, subtende-se a uma só história e personagem. Também a construção de cada personalidade se une a um todo como um si mesmo, sobre uma forma de explicar o si mesmo. Há a construção de um paralelo entre *Ninguém*, o seu ser sendo um conjunto com *Ferida* e *Dondinho*, ao mesmo tempo em que o “si mesmo” reflete-se na identidade pessoal de todos em um só. Pois as inquietudes de um são as do outro. Conforme Ricoeur, “o si-mesmo como o outro sugere desde o começo que a ipseidade do si mesmo implica a alteridade em um grau íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra” (1991, p. 14). A intimidade com que os personagens conversam e debatem os assuntos temáticos de si, enquanto sujeitos independentes e civis, problemas sociais e pessoais, fazem com que o ser de um esteja ligado ao do outro, pois um não pensa sem o outro.

A personagem central não tem amigos, exceto o seu duplo que compreende seu sofrimento, seus motivos e desejos. O que para Jung,

A personalidade (ou seja, ‘si mesmo’) encontra-se ainda no estágio da pluralidade, isto é, um eu talvez esteja presente, mas ainda não pode experienciar a sua totalidade no quadro de sua própria personalidade, a não ser no âmbito familiar, da tribo ou da nação; encontra-se no estágio da identificação inconsciente com a pluralidade do grupo”. (JUNG, 2000, p. 166)

Em relação à personalidade do homem, a construção de sua identidade, ou melhor, de si, está pluralizada em um coletivo, pois todas as manifestações de algo são dadas nesse algo, são quase repetições de acontecimentos existentes. Nesse contexto, o ser é presença em si mesmo, pois “a transcendência do ser da presença é privilegiada porque nela reside a possibilidade e a necessidade da *individuação* mais radical” (HEIDEGGER, 2005, p. 69). *Ninguém* busca sua função mais radical de ser de sua presença como construção de si mesmo. Desse modo, “[...] o ‘não eu’ não diz, de forma alguma, um ente em sua essência desprovido de ‘eu’, mas indica um determinado modo de ser do próprio ‘eu’, como, por exemplo, a perda de si próprio” (HEIDEGGER, 2005, p. 166). A personagem perde sua identidade para construir um anonimato, automatizado nos próprios desejos de um espírito livre em sua presença absoluta.

Na obra em análise, *Ninguém*, para atingir a cura da vida, contrata o *Corvo* para assassinar a esposa.

O corvo, representando seu papel de criatura adunca e negra, se dirigiu para a porta de saída e não disse nada, foi direto em direção ao elevador, e eu tranquei logo a porta em suas costas. “Suspirei aliviado. De quê? O certo era que nada acometia naquele momento, *A cura pela vida* diante da *face obscura de Allan Poe?*” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 203).

Conforme observamos, a morte da esposa resultaria em sua cura e a uma possível face obscura presentificada na vontade incontrollável de satisfação dos desejos mais impuros da alma humana. No caso da personagem seria a morte da esposa a cura para que vivesse vorazmente os desejos pela enteada e a análise dos limites de suas próprias pulsões diante da concretude de seus desejos reprimidos. Além disso, no desenrolar de todo o texto, é um romance sendo feito ao passo que é vivido pelas personagens, pois, “— grato por você e pela sua participação. Acho que você é o coautor de *A cura pela vida, ou, a face obscura de Allan Poe*” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 235).

Desse modo, a busca pela cura é “essa preocupação que, em sua existência, diz respeito à cura propriamente dita, ou seja, à existência do outro e não a uma coisa de que se ocupa, ajuda o outro a tornar-se em sua cura, transparente a si mesmo e livre para ela” (HEIDEGGER, 2005, p. 174). A cura acontece pela própria percepção de ausência de culpa, liberdade que *Ninguém* tanto almeja através de *Ferida* na “relação ontológica com os outros torna-se, pois, projeção do ser-próprio para si mesmo ‘num outro’. O outro é um duplo do próprio” (HEIDEGGER, 2005, p. 177). A projeção no outro lhe faz isento dos questionamentos dos crimes, pois *Ninguém* se torna impessoal.

Desse modo, “já vimos que o sujeito pós-moderno é, paralelamente, ao mesmo tempo, ‘livre e determinado’, ‘livre’ porque constituída até a alma por um conjunto difuso de forças. Nesse sentido, ele é simultaneamente mais e menos livre que o sujeito autônomo que o precede” (EAGLETON, 1998, p. 75). O homem por mais que se sinta livre, ainda é preso às construções sociais e convencionais pelas quais foi educado. Na obra, a vida humana está cada vez instável, percebida, sobretudo, na busca de momentos como presentes eternos, ou seja, de uma ilusão, em que

Ninguém e seu desejo pela felicidade fragmenta sua vida, pois o efêmero o guia em direção a uma ausência de identidade.

Nessa perspectiva, é pela angústia que o homem consolida o desejo de cura, “enquanto possibilidade de ser da presença, a angústia, junto com a própria presença que nela se abre, oferece o selo fenomenal para a opressão explícita da totalidade originária da presença. Esse ser desentranha-se como cura” (HEIDEGGER, 2005, p. 245). *Ninguém* quer sair de sua angústia à cura, como um ser livre. Assim, Heidegger (2005) reflete que a angústia desperta no ser o seu poderio mais próprio, ou seja, sua liberdade em escolher a si próprio. A angústia o libera para se transformar em um ser livre para algo.

Além disso, compreende-se também que a perda de identidade possibilita às pessoas viverem “permanentemente com ‘o problema de identidade’ não-resolvida. Eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e surpreende-lhe à deriva”. (BAUMAN, 1998, p. 38). As pessoas, nessas condições, vivem à sombra da busca de um sentido voltado ao prazer ou preenchimento de um espaço de si com valores invertidos, tentando alcançar a liberdade de poder e uma inversão, psicologicamente adoecendo.

Ademais, conforme Sartre (2011), as consequências da vida regrada ao prazer resultam no entendimento do nada; como ódio, proibições e sentimentos profundos que vão ao encontro dos sentimentos do personagem, vivendo como um ser livre, contemplando a liberdade. Assim, uma passagem da obra marca sua sensação de ser livre: “Quando se movimentou na direção da porta de saída, tirei a minha garrucha de detrás das costas, já engatilhada, aponte para a cara curvilínea e adunca

do corvo e disparei, antes de ver em seus olhos um resquício de espanto e assombro” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 246).

Desse modo, *Ninguém* se percebe no nada, ou seja, “[...] é a possibilidade própria ao ser e sua única possibilidade. E mesmo essa possibilidade original só aparece no ato absoluto que realiza” (SARTRE, 2011, 128). Igualmente, buscando o alcance de suas possibilidades de concretização e satisfação compreendendo sua cura. Ademais, busca o desejo sexual e sua própria experiência em conseguir, sentindo ódio, raiva, rancor, paixão, desejo e ao mesmo tempo ausência de sentimentos, apenas excitação. Nesse sentido, a *Viuvinha* é sua fonte de liberdade, pois “o amante é uma liberdade que quer ser corpo e exigiu um lado de fora, logo, uma liberdade que imita a fuga rumo ao outro, uma liberdade que, enquanto liberdade, requer sua alienação” (SARTRE, 2011, p. 469). Outrossim, a personagem vive uma paixão desenfreada, sem responsabilidade afetiva, apenas ativada pela vontade e libido.

Assim, toda vontade do personagem é excitação, de sentir prazer como vida, pois, “[...] o desejo é impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de autodestruição: o desejo é contaminado desde o seu nascimento, pela vontade de morrer. Esse é, porém, seu segredo mais bem guardado — sobretudo de si mesmo” (BAUMAN, 2004, p. 13). O narrador nivela o desejo pela *Viuvinha* e a sedução que impulsiona a realização das fantasias eróticas. A personagem, como um ser que vive as sequelas do mundo pós-moderno mais hostil, vai em busca da felicidade como prazer construída no anonimato, na ausência de pudor, na ganância e narcisismo de concretizar as vontades, sem identidade.

Desse modo, o Eu é construído pelas questões sociais, morais, éticas, pois, para Freud (2011), o Eu corresponde à essência externa da realidade, “o Super-eu o

confronto como advogado do mundo interior, do Id. Conflitos entre Eu e ideal refletirão em última instância – agora estamos preparados para isso a oposição entre real e psíquico, mundo exterior e mundo interior” (2011, p.33). Logo, *Ninguém*, *Ferida* e *Dondinho* são os três princípios da ação, razão e do desejo do próprio *Ninguém* (mundo exterior e interior). Isso vai além dos discursos sobre religião, moral, sociedade, ética, isto é, vão ao encontro da responsabilidade e dos instintos da natureza aflorada do homem.

Essas construções recaem nos três personagens e a exageração da libido que a todo momento é centro dos desejos de *Ninguém*, como acontece com o seu relacionamento com a *Viuvinha*. Por fim, tem-se os desejos reprimidos e recalçados libertos nos encontros com a *Viuvinha*, parte de sua cura, em especial, cria um plano perfeito, uma estratégia de sair ileso da culpa e dos crimes, matando o *Corvo* e *Ferida*, concretizando a cura pela vida. No personagem *Ninguém*, é bem presente essa sensação, sua cura é a morte da esposa, do marido da enteada, de *Ferida*, de *Corvo*; as realizações dos desejos e impulsos e a própria morte. O romance termina com um revólver apontado para a cabeça do narrador, se é isento da culpa ou não, um tiro será a decisão. “Ainda estou rodando o tambor da minha arma. O seu barulho mecânico é estimulante e nervoso e expectante” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 248). A cura como um fim.

4 Considerações finais

O texto literário constrói um diálogo profundo entre o leitor e a obra por expressar fatos sociais do cotidiano e do mundo. Dessa forma, a obra *A cura pela vida, ou, A face obscura de Allan Poe, um romance palimpsesto*, de Assis Brasil,

problematiza questões literárias, filosóficas, sociais e psicológicas. Ademais, o texto produz lacunas a serem estudadas porque apresenta problemas sociais enfrentados pelos sujeitos atualmente. Portanto, necessários se fazem os estudos sobre a teoria da Pós-modernidade e suas relações com a literatura, como também estudos relacionados à filosofia e à psicanálise, no tocante ao homem e as configurações, que o abarcam em uma sociedade de intensas transformações.

Desse modo, a compreensão dos conflitos pessoais dos personagens centrais da obra, *Ninguém e Ferida* corroboram a incompreensão do ser frente ao domínio dos desejos mais profundos de sua alma. Além disso, há um diálogo sobre a individualidade e o si mesmo dos personagens diante da busca de sua cura no mundo atual, em prol da satisfação de seu alter ego.

Portanto, o homem, na obra, mediante a sociedade e a si mesmo, em face da concretização de vontades e desejos (voltados, sobremaneira, aos instintos animais e carnis do homem), descontrola-se se dessensibilizando das regras sociais impostas e da indefinição entre real e fantasia. Para tanto, o romance aponta uma relação aprofundada dos impulsos do ser humano em sua condição moral e negativa, em busca de liberdade ainda que ilusória.

Referências

ASSIS BRASIL. *A cura pela vida, ou, A face obscura de Allan Poe: um romance-palimpsesto*. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad.: Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad.: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad.: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id [1923]. In: *O Eu e o Id. Autobiografia e outros textos*. v. 16. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 10-64.

FREUD, Sigmund. O inquietante. v.14. In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio, do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad.: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad.: Adail Ubajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 15 ed. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora vozes LTDA, v.1, 2005.

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

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad.: Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LACAN, J. *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2016.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como o outro*. Trad.: Lucy Moreira Cesar. Campinas: papyrus, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é Literatura?*. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: editora Ática, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. 20. ed. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2011.

Recebido em 14/08/2024

Aceito em 06/11/2024

A temática da morte em três crônicas goianas

The theme of death in three chronicles from Goiás

Jane Adriane Gandra¹
Nismária Alves David²

RESUMO: Este artigo pretende discutir a temática da morte na crônica literária de escritores goianos. Como arcabouço teórico para a temática central, foram primordiais os estudos de Edgar Morin (1997), Philippe Ariès (2012) e Arthur Schopenhauer (2014). Dos resultados, constatou-se a presença de narradores-protagonistas que oscilam entre a saudade, a resiliência, a ironia e a indignação, e estão em posições distintas, quanto ao tempo e ao espaço no confronto com a morte, na travessia de experiências *sui generis*.

ABSTRACT: This paper intends to discuss the theme of death in the literary chronicle of writers from Goiás. As a theoretical framework for the central theme, the studies of Edgar Morin (1997), Philippe Ariès (2012), and Arthur Schopenhauer (2014) were essential. From the results, it was verified the presence of narrator-protagonists who oscillate among longing, resilience, irony and indignation, and

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Católica Portuguesa (UCP-Braga/Portugal). Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP/CNPq). Docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Curso de Letras da Unidade Universitária de Pires do Rio e no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (Poslli) do Câmpus Cora Coralina. CV: <http://lattes.cnpq.br/9027649509165461> E-mail: jane.gandra@ueg.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7400-1610>.

² Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Pós-Doutora em Estudos Culturais pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Curso de Letras da Unidade Universitária de Pires do Rio e no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (Poslli) do Câmpus Cora Coralina. Integra a Rede Poesia, o Grupo de Estudo e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP/CNPq), o GT da ANPOLL Teoria do Texto Poético e o Gelco. CV: <http://lattes.cnpq.br/6682621513643586> E-mail: nismaria.david@ueg.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5278-4888>.

are in different positions, regarding time and space in the confrontation with death, in the crossing of sui generis experiences

PALAVRAS-CHAVE: Crônica; Morte; Narrador; Literatura; Contemporaneidade.

KEYWORDS: Chronicle; Death; Narrator; Literature; Contemporary.

1 Introdução

Até meados do século XIX, todo relato histórico era chamado de cronicão, passando a ser designado como História. A partir de então, surgem periodicamente folhetins nos jornais com o propósito de conquistar novos leitores, alinhavando o teor de entretenimento, a informação e o comentário num comedido espaço. Este tipo de produção recebeu, mais tarde, o nome de crônica. Na nova configuração, o escritor ou jornalista podia exercitar a literariedade, a crítica e a criatividade sobre alguma matéria, acontecimento ou tensão da época.

A crônica, como texto multiforme, permite que se apresente na forma de monólogo ou de diálogo, sob o tom confessional, na disposição em versos ou em formato epistolar. A crônica literária captura o instante de maneira poética, sendo a maior das suas exigências não reproduzir somente as circunstâncias. Em relação ao evento factual, ela transita, ao mesmo tempo, pelo caráter informal, memorialístico e gracioso dos anais, como ainda se atém à interpretação realizada pela historiografia.

De acordo com Davi Arrigucci Jr. (1987), a crônica é um relato que se apoia nas lembranças convertidas para a escrita. Trata-se, sobretudo, de uma produção que estabelece uma dependência com o tempo.

Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51).

Por essas e outras particularidades, muitos cultores da crônica jornalística consideram-na esteticamente como um gênero literário menor em relação a outros já consagrados, como o poema e o romance. Por exemplo, Clarice Lispector, em sua crônica “Escrever para jornal e escrever livro”, declara a sua dileção pela produção livresca, mas esclarece que existe uma inclinação e um entusiasmo em se comunicar semanalmente com o público do periódico: “Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que eu escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo” (LISPECTOR, 1984, p. 669).

Ainda nos estudos de Arrigucci Jr. (1987), este considera injusto rebaixar a crônica a mero suplemento de jornal, pelo menos no que se refere à totalidade da produção brasileira. Na sua acepção, este gênero no país passou por mudanças peculiares e significativas, refletindo um cuidado estético e uma evidente autonomia criacional.

Desse modo, o recorte de interesse deste artigo é apresentar algumas crônicas publicadas no jornal *O popular*, no interstício de dez anos, que explorem a temática da morte na urbanidade moderna. Como informação suplementar, para comemorar o seu aniversário de oitenta e três anos, o jornal *O popular* presenteou o seu público com a organização e a compilação, num *e-book*, de quarenta e oito crônicas de dezesseis autores goianos, entre escritores e jornalistas. O objetivo de seus organizadores, Rodrigo Alves, Fabrício Cardoso e Silvana Bittencourt, com a

reunião desses textos parece ser estimular a criticidade e a sensibilidade dos leitores, provocando-lhes sensações e reflexões sobre episódios da vida contemporânea, bem como mediar momentos prazenteiros por meio da leitura.

No tocante ao plano de expressão, os textos cronísticos dessa coletânea são relativamente curtos, marcados por uma linguagem lacônica, mas sem negligenciar o lirismo, a sagacidade do argumento e o tom provocativo ao leitor. Em muitas delas, a ironia perpassa o texto em sutilezas ou, em menor número, de maneira evidente, na intenção de sacudir o leitor.

Percebe-se que essa antologia acompanha a tendência da ficção contemporânea de abrir espaço para a diversidade, prioritariamente, no que se refere às personagens marginais. Aquelas pessoas anônimas que são excluídas e invisibilizadas pela urbanidade hostil das grandes metrópoles. Carlindo Raleado, protagonista em “Natal em família”, de Edival Lourenço, é mais uma dessas representações de oprimidos, escorraçados do espaço citadino, que, nessa crônica, é chamado intencionalmente de “Mundocaia”: “Cedo ainda concluiu que a cidade não gostava dele. Que aquilo era uma terra amaldiçoada, caprichosa, habitada por gente sem piedade e sem coração” (LOURENÇO, 2021, p. 18). Essas personagens vivenciam situações em que se avultam a vaidade, a indiferença e a intolerância com o outro, mas que não são suficientes para sombrear momentos de flagrante ternura e fantasia como ocorre na história dos catadores de papel e sua filha em “João e Maria”, de Fabrícia Hamu. A crítica social é uma constante e percorre muitos desses textos. Um dos mais acertados é o que discute acerca do conceito equivocado de felicidade e sobre a busca frenética por ser feliz, como apresentado na crônica “A tal felicidade”, de Leon Rabelo.

As crônicas-brindes de *O popular* dedicam espaços para assuntos variados e surpreendentes, relacionados ao movimento intenso e ligeiro do dia a dia dos grandes centros, observados, testemunhados ou mesmo imaginados a partir de algo que impactou o escritor ou o jornalista. Os títulos dessas publicações, geralmente, são convidativos e enigmáticos, sob a forma de metáfora, despertando a curiosidade leitora.

Já o humor e o pitoresco ficam a cargo de outras produções que discutem os inevitáveis quiproquós ocasionados pelas pressões da vida cotidiana como, por exemplo, “Caso de pano e de polícia”, de Cássia Fernandes. São delas também as duas crônicas de engenhosa criatividade e imaginação que refletem sobre os desencontros amorosos, particularmente percebidos pela ótica da mulher urbana, “Amor à voz” e “Os lugares imprevistos do amor”. A risibilidade ainda reside nos textos que cuidam sobre o uso impreciso da língua portuguesa, como em “Para noias & para grafos”, e a invasão imperialista do anglicismo no falar do brasileiro com a crônica-denúncia “O português tomou no cool”, ambas publicações de Gustavo Palmeira.

Outros três textos imperdíveis são “Mulheres”, de Lena Castelo Branco, “A torneira não para de pingar”, de Fabrício Cardoso, e “A sua bolha ou a minha?”, de Leon Rabelo. O primeiro explora o argumento da condição feminina, fazendo uma retrospectiva histórica do tratamento patriarcal dispensado à mulher, e o segundo, de maneira metafórica, expõe como a sociedade é intolerante ao fato de que todo homem deve se encaixar no modelo ideal de masculinidade. O terceiro, por sua vez, consiste em mais uma crônica que ativa a compreensão e a imaginação leitora quando discute a polarização do pensamento na atualidade e a intolerância ao contraditório.

O processo metaficcional também ganha espaço e fôlego nas abordagens de duas divertidas crônicas: “Batendo a meta linguística”, novamente outro interessante argumento utilizado por Gustavo Palmeira, e “Cronista em início de carreira”, de Adelize da Silveira Barros. O narrador de Palmeira manifesta-se sobre a urgência da encomenda jornalística e, ao mesmo tempo, mostra na própria escrita como subverter o cumprimento da meta de caracteres, utilizando um tipo de verborragia quando ao se dar a apresentar o sentido etimológico de alguma palavra ou expressão.

[...] quando escrevo um texto aqui para o Jornal, eu tenho uma meta a bater: são 2.700 caracteres por crônica. Ou seja, a cada texto, tenho que expressar a minha ideia com, no mínimo, 2.700 toques no teclado. E o caminho para alcançar essa meta linguística às vezes fica especialmente difícil para mim, que tanto gosto da compacidade da comunicação dos nossos tempos (leia-se viciado em memes da Gretchen). E muita gente achava que arte não dava trabalho né? Nem tudo é quadro abstrato, meus amigos (PALMEIRA, 2021, p. 33).

Nem sempre a sua elaboração é tarefa fácil. Às vezes, no texto contratado, quando faltam partes ou se ultrapassa o tamanho exigido, o cronista pode deixar a produção “de molho”, para, em hora oportuna, cumprir a extensão ideal da encomenda: “Porém, aqui na casa dos 979 toques, eu devo fazer uma confissão: nem sempre fui capaz de atingir a determinação numeral estabelecida pelos meus amados contratantes” (PALMEIRA, 2021, p. 33). Para Jorge de Sá (2005), a crônica para o jornal passa por “ [...] uma espécie de censura ou, pelo menos, de limitação” (SÁ, 2005, p. 7). As pressões sofridas pelo cronista – como a intromissão editorial, o limite do espaço de publicação e a preocupação de escrever algo que reflita o interesse dos leitores do periódico – acabam tornando a estrutura de criação mais singular e interessante.

Na composição cronística de Adelice Barros, ocorre mais uma peculiaridade desse texto. No breve escrito, confia-se sobre a angústia da “amputação” de uma produção, depois de pronta, devido às exigências editoriais do jornal.

Eram textos longos demais, para um espaço reservado à crônica. Teria que me virar sozinha e pronto. Mas cortar onde, se não tinha o que cortar? Eram assuntos fechados, costurados no capricho com desfecho bem amarradinho e tudo. Eu estava literalmente apaixonada pelas minhas crônicas (BARROS, 2021, p. 5).

A crônica jornalística sofre uma redução de seu valor literário, provocada pela fragilidade e urgência de criação, principalmente no que tange à efemeridade do argumento.

O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que leem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de trégua que a televisão lhes permite (SÁ, 2005, p. 10).

Independente do gênero textual escolhido pelo artista, a escrita literária é uma prática para poucos. Muitos escritores revelaram, no conjunto de sua obra, a difícil tarefa do fazer literário. De modo ilustrativo, a confissão do narrador-escritor Rodrigo do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, representa a ideia de que escrever “ [...] é duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Já no poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, o eu-lírico revela a sua dificuldade de domar a palavra, que se apresenta como uma entidade voluntariosa e ausente quando do apelo da criação poética.

2 A temática da morte na crônica goiana

Desde o início dos tempos, a morte enquanto conceito não existia. Para os povos primitivos, ela tinha um caráter de imortalidade, aparecendo como uma espécie de sono, uma passagem, uma entrada que possibilitava morar com os ancestrais ou um tipo de viagem, conforme Edgar Morin (1997). O antropólogo e filósofo francês considera que tais impressões não podem sugerir que os antigos ignoravam a existência da morte. Longe disso, há a aceitação de sua inevitável ocorrência.

A morte, como fenômeno, está conectada à vida. E quando ela sucede sobre o indivíduo, o morto não é mais um ser comum. Tanto assim que o tratamento dado ao corpo, segundo os rituais de cada comunidade, indica que ele agora habita na realidade da morte. Além disso, por representar o oculto e o desconhecido, torna-se uma lei inevitável que desperta, na mesma medida, os temores e os interesses humanos.

Arthur Schopenhauer (2014) credita que a Filosofia é a filha da morte, sem a qual a primeira não teria existido, pois não suscitaria o argumento e a meditação. Ainda nos estudos do filósofo alemão, particularmente no seu ensaio denominado *Morte e dor*, adverte-se que o ato de nascer e de morrer, mesmo estando em polos opostos da existência, são circunstâncias inevitáveis da vida e que as manifestações do ser residem no intervalo dos dois fenômenos.

Nas defesas de Schopenhauer (2014), mesmo que a perda de alguém represente dor, a morte é necessária, uma vez que a existência do homem é vazia. Se concedida a imortalidade para o homem, este viveria em efetivo tormento, por conviver com seu caráter definitivo e com a eterna consciência disso. Para tornar o mundo melhor, seria preciso que o indivíduo se modificasse plenamente, mas isso

somente ocorreria se ele se tornasse o que não é. Nesse aspecto, somente a morte poderia produzir este feito sobre a essência humana.

Philippe Ariès (2012), em seu livro *A história da morte no Ocidente*, estabelece que “as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade” (ARIÈS, 2012, p. 24). Contudo, ele aponta quatro mudanças significativas no comportamento humano em relação à morte no decorrer da História ocidental: a primeira, alteração de perspectiva que ele convencionou chamar de “morte domada”, foi substituída pela valorização da “morte de si mesmo”, passando para “a morte do outro” até se fixar na cultura urbana de banimento da presença da morte, denominada de “morte interdita”.

Na segunda mudança, a “morte domada” – a mais antiga, duradoura e comum das quatro – consiste na adoção de aceitar o destino de todos: morrer. Já na “morte de si mesmo”, há o enaltecimento da história pessoal no instante da morte: “A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo” (ARIÈS, 2012, p. 61).

No que tange ao terceiro viés, a partir do século XVIII, surge outro olhar cuja caracterização denomina-se de “a morte do outro”. Nesse período, o homem é arrebatado pelo sentimento mórbido. Há uma reverência à morte e a tudo que lhe diz respeito. O indivíduo devota menos atenção à sua finitude e se volta para “a morte do outro”. Essa morte romantizada é vinculada à retórica e à dramatização das emoções. O sentimento se desdobra nos séculos XIX e XX com o surgimento de uma nova tendência de cultuar os mortos. As pessoas, comovidas e saudosas com a ausência do falecido, empreendem verdadeiras peregrinações a sepulturas e cemitérios como forma de amenizar a dor e prestar homenagens a quem morreu:

[...] a concessão da sepultura tornou-se uma certa forma de propriedade [...]. Vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade (ARIÈS, 2012, p. 77).

Esse evento sofreu influência religiosa e se tornou muito comum até meados da primeira década do século XXI. Ariès comenta sobre a admiração de toda a comunidade das Ciências Sociais no que se refere à brusca inversão das ideias e dos sentimentos em relação à morte ocorrida na contemporaneidade. Ele adverte que é um acontecimento nunca imaginado ou visto na História da civilização ocidental: “A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (ARIÈS, 2012, p. 84). Portanto, o interdito da morte aparece subitamente, depois de muitos séculos em que representava uma oportunidade de exibição social.

Na atualidade, ao adotar o hedonismo como estilo de vida, é comum a ostentação de uma existência sempre feliz e, se não for, deve-se fingir que a possui. Essa imagem distorcida da plenitude do viver se torna incompatível com as deformidades advindas da dor e da angústia provocadas pela perda de um ente querido. Ariès (2012) elenca algumas mudanças drásticas quanto às atitudes humanas tradicionais relativas à morte e aos seus rituais. A primeira constatação é de que se tornou inapropriado falecer em casa, pois o ato de morrer ocorre em hospitais e, muitas vezes, o indivíduo se encontra longe dos familiares. Isto ocorre porque o tratamento, que era feito na casa do doente, transferiu-se para a assistência hospitalar: “Vamos ao hospital não mais para sermos curados, mas precisamente para morrer” (ARIÈS, 2012, p. 86).

Ainda, na perspectiva de Ariès (2012), outra confirmação é que expressar o luto se converteu num ato condenável e ultrapassado. Não existe mais a preocupação de usar a cor do luto, por exemplo. E o sofrimento externado em público, além de ser censurado, é considerado como um sinal de descontrole. Viver o luto, hoje, passou a ser uma experiência estereotipada como “vergonha alheia”. Solitário, o indivíduo tem bem mais dificuldade de superá-lo. Passado o enterro, com o esvaziamento da presença da morte, não há mais uma predisposição das famílias a visitar cemitérios. Por isso, optam-se pela cremação, que emerge como a escolha principal para os sepultamentos. Assim, a interdição da morte surge como uma estratégia de blindar a felicidade, tão fugaz e ilusória, do homem contemporâneo.

Trata-se de um assunto contraditório que, ao mesmo tempo, desperta no homem curiosidade e temor. O estudo sobre esse fenômeno da existência humana ainda é amplo, desconhecido, complexo e envolto em muitos interditos na sociedade. As representações acerca da morte povoam o imaginário da humanidade e perpetuaram-se por entre os tempos. Maria Júlia Kovács (2022) enumera, pelo menos, duas imagens grotescas: a do carrasco com seu machado, algoz que ceifa a vida; e a velha sem dentes. Acrescentam-se às duas figuras a caveira e a mulher cadavérica de vestes negras com a foice.

Na literatura, o texto literário se consistiu em uma maneira para expurgar os temores e desmistificar as ameaças do morrer. Manuel Bandeira (1993), por exemplo, no poema “Consoada”, ao personificar a morte, denomina-a de a “indesejada das gentes”. O eu-lírico irônico e humorístico revela, ao convidá-la para um banquete, estar preparado para a chegada dela. Reflete ainda quanto ao caráter universal e irreversível da morte e sobre o fato de que não se pode enganá-la, sendo, portanto, inevitável o fim de todo ser.

Outra obra de expressão portuguesa que explora esse argumento é o romance *As intermitências da morte*, de José Saramago (2005). Com ironia e humor costumeiros, o escritor constrói um narrador que relata o dia em que a morte fez greve, deixando de ocorrer. Depois de instaurado o caos, as instituições do Estado e da Igreja entram em desespero, pois entendem que a ausência da morte irá colapsar os cofres públicos e a ideologia cristã da ressurreição. Dessa maneira, novamente, por meio do evento da morte instaura-se o riso em derrisão à ignorância, ao egoísmo e à vaidade humana.

Outro exemplo que traz a temática da morte é o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o qual supera a expectativa leitora quando apresenta um defunto autor que subverte a morte, narrando as suas memórias. Brás Cubas descreve a encenação de seu enterro, aproximando-se do momento da crucificação de Jesus Cristo, uma vez que, coincidentemente, onze amigos e três mulheres assistem ao sepultamento do narrador-protagonista.

A morte também é o centro de discussão para as três crônicas selecionadas neste artigo. Na primeira delas, “Luzes que não se apagam”, de Fabrícia Hamu, há uma voz narrativa feminina que conta o seu encontro casual com a amiga de sua mãe (já falecida), Helena. A amizade entre estas se deu por enfrentarem a mesma doença, o câncer.

No enredo, mesmo diante da sentença de morte por uma doença incurável, Helena ressignifica rotas na intenção de usufruir, da melhor maneira possível, dos poucos dias de vida restantes. Desse modo, ela se prepara emocionalmente para a morte.

De acordo com Maria Júlia Kovács (2022), a morte é percebida pelo homem, dependendo da maneira como ela ocorre:

[...] pode ser esperada e acalentada, quando a doença é longa, com sofrimento, nesse caso, por vezes será vista como um anjo que nos levará nos braços. Ou pode ser encarada, quando ocorre um acidente, homicídio ou suicídio, assombrando as pessoas, nesse caso, irrompe e causa desconforto, desespero, desesperança e desamparo (KOVÁCS, 2022, p. 7).

Assim, a imagem contida no título “Luzes que não se apagam” indica o sentido de viver sempre atento para as pessoas importantes a sua volta. Os mínimos detalhes no cotidiano passam a ser valorizados. Os instantes com familiares tornam-se importantes para a personagem. Ela retoma sonhos e se dedica a atividades de ócio que, no passado, costumava achar desperdício de tempo e de recursos financeiros. “Helena também decidira cultivar no apartamento as plantas que gosta, mas com as quais achava bobagem desperdiçar energia e dinheiro” (HAMU, 2021, p. 20). A urbanidade propala a falsa ideia de que o tempo de lazer em família é infrutífero se comparado aos ganhos de capital e de status do mundo do trabalho.

Nessa crônica, a temática da morte é apresentada por meio do sentimento de saudade e de vazio. No liminar entre a vida e a morte, o sujeito vê com precisão o tempo pregresso e o que está por vir, (re)descobre-se e decide aproveitar os últimos instantes da existência. Helena descobre cheiros, sabores e sensações que nunca sentira. Depois de mudar o comportamento, estabelece uma nova interação com a neta: “Com a consciência de ter os dias contados, percebi que realizar meus desejos nunca é perda de tempo” (HAMU, 2021, p. 20) Sua nova perspectiva promove uma certa resistência à inevitável morte datada, existindo e imprimindo a sua marca na vida dos que a rodeiam e, no caso da neta, perpetuando o seu nome.

“Luzes que não se apagam” é a representação da força de viver que parece apagada, mas basta uma fagulha de sabedoria para a vida ressurgir com mais vigor e intensidade. Helena confessa: “Hoje, creio que estou realmente presente na minha

própria vida. Não vivo mais no piloto automático. Faço apenas o que tem sentido para mim” (HAMU, 2021, p. 20). No automatismo, o indivíduo não presta atenção no presente e nas pessoas de seu convívio, sendo mais frequentes as negligências afetivas, a procrastinação de tarefas e a postergação de sonhos. Ao final da narrativa, o leitor constata que o hábito de viver deslocou os espaços de encontros: não mais festas e locais de recreação, mas sim supermercados e shoppings, evidenciando que o consumo e o dinheiro atravessam as relações interpessoais na contemporaneidade.

Embora o texto de Hamu aborde a morte, ele se converte numa reflexão e no chamamento do leitor para a vida, numa nova convicção. O enredo também promove o resgate da dignidade, fragilizada pelo diagnóstico da doença incurável. Apresenta os benefícios do encontro entre pessoas que enfrentam o mesmo problema: o desabafo, a empatia e a cumplicidade.

No segundo texto escolhido, a crônica-conto “Covas estreitas”, de André de Leones, traz um discurso ácido e de denúncia, que expõe, em primeira pessoa, o contexto adverso enfrentado durante a Covid-19. Apresenta a dura realidade das inúmeras mortes inesperadas decorrentes da pandemia e a impossibilidade de velar esses corpos. Sobre isso, Maria Júlia Kovács (2022) acrescenta que muitas delas ocorreram “[...] em local frio, estranho, com ruídos intensos, apesar de esforços hercúleos dos profissionais envolvidos. Família e amigos mal conseguiram se despedir, velar e cuidar de seus entes queridos” (KOVÁCS, 2022, p. 10).

Philippe Ariès (2012, p. 88) comenta que, embora nos tempos atuais haja uma tendência para os interditos da morte, como a desobrigação dos rituais funerários, ocorre uma comoção diante da precocidade e da imprevisibilidade de morrer. Como no caso de acidente, a morte de alguém é profundamente sentida.

Pode-se, ademais, aplicar a mesma reflexão do referido teórico para a mortandade ocorrida durante a pandemia.

Na crônica, em específico, há uma imagem grotesca na personificação do cemitério, reafirmada com o grande número de mortes, bem como explicita a impotência humana diante da finitude: “A paisagem era de covas abertas, aquela infinidade de bocas escancaradas para o nada, como se o próprio chão estivesse estupefato, aterrorizado” (LEONES, 2021, p. 10). Além disso, a crônica apresenta um viés filosófico quando reflete que: “A morte exige muito do corpo de quem continua vivo, de quem encara a boca aberta no chão, de quem testemunha a descida” (LEONES, 2021, p. 10). Em outros termos, a morte demanda excessivamente das pessoas, que lidarão com a ausência e a saudade.

Em oposição e ironicamente, a expressão “belo dia”, comparada ao “descarte” dos corpos, avulta a insensibilidade humana, despertada pelo medo de morrer dos sobreviventes: “uma quantidade enorme de enterros ocorrendo às pressas, um atrás do outro, como se acompanhasse uma linha de montagem da morte, ou uma linha de desmontagem, de descarte” (LEONES, 2021, p. 10). Esse fragmento é a ilustração da ideia de ter havido um tipo de mercado da morte, em que não se destacou a individualidade e nem a importância de cada indivíduo. A imagem de “covas estreitas” está associada ao desassossego provocado pela vulnerabilidade humana diante da iminente morte. É uma metáfora cunhada de ironia para a última propriedade, de tamanho restrito, pois, independente da classe social do morto, todos foram igualados ao espaço diminuto de uma cova estreita.

O enredo ainda destaca a exaustão dos coveiros, trabalhadores invisíveis, cujo ofício excessivo e pesado de abrir covas se faz essencial, sobretudo durante a

pandemia. Corpos que testemunham a dor familiar, mas que estão ausentes. Muito dessa insensibilidade advém do automatismo de lidar com a morte no dia a dia.

Ainda se discute o contraponto entre o serviço e o cansaço dos coveiros, que tem pouco reconhecimento social, e o interesse e a irresponsabilidade de alguns que lucraram com a pandemia: “criminosos que permitiram à doença escalar com tamanha ferocidade” (LEONES, 2021, p. 10), avolumando o número de covas. Dessa maneira, o narrador expressa sua visão crítica sobre a realidade de morte instaurada no Brasil por negligência e oportunismo de algumas pessoas: “E aqui nos deixam, sozinhos com os nossos mortos, à beira da enorme cova estreita que se tornou esse país” (LEONES, 2021, p. 10). Há a sensação de falta de saída que promove a desolação e a sensação da solidão.

O olhar do narrador volta-se também para o passado, quando era criança em Goiás e presenciava sepultamentos, e o confronta com contexto da pandemia. Revela a perspectiva infantil que tinha sobre as dimensões do cemitério que, no passado, já tinha limites precisos. Dessa forma, percebe que não haveria lugar para todos os mortos, se as mortes continuassem num ritmo acentuado: “Seriam enterradas umas sobre as outras?” (LEONES, 2021, p. 10).

A Covid-19 desmontou a ilusão de um estado contínuo de felicidade e de invencibilidade humanas. O indivíduo viu-se depressivo, vulnerável e frágil. Embora a população mundial tenha passado pela iminência de sua dizimação, a crônica sugere que não é percebida, depois de superado o risco, a mudança de comportamento nos sujeitos no sentido de se tornarem mais humanizados.

A terceira e última crônica analisada, “Missa de sétimo dia”, de Maria Lúcia Félix Bufaiçal, é uma crônica-carta direcionada ao pai da narradora e, por extensão, pode ser apropriada pelo leitor. Nela, as lembranças são suscitadas a partir de um

episódio recorrente que acontecia entre a narradora-protagonista e o pai, agora falecido: o momento de se vestir para sair.

A dor da saudade é, para a narradora, constante e insistente. Contudo, ela confia que resiste a dor da ausência, envolvendo-se com a realização de atividades rotineiras. Ainda revela que a morte é mais um dos tantos rituais presentes na vida. E como tal deve cumpri-lo adequadamente para continuar a jornada sem a presença paterna.

As sensações provenientes da ausência do pai são conflitantes para a narradora, que as compara com os atributos da água. O barulho do movimento da água representa a paz e a tranquilidade, como era ouvir o pai. A voz paterna, como metonímia para a presença do corpo, é comparada ao rio, correndo na quietude e imprimindo a sua marca por onde passa. De outro lado, a imensidão, a profundidade e a força das águas causam medo na narradora, como também o vazio que invade espaços e que faz sobressair a vulnerabilidade dela. Nesse sentido, a narradora constrói a imagem de que a saudade é como a água em redemoinho, que envolve a pessoa numa espécie de espiral, não deixando opções de saída. Teresa Gouvêa et al. (2022) expressa que a morte “[...] chega em casa e carrega a voz, o olhar, os passos e o cheiro para outras paragens” (GOUVÊA, 2022, p. 13).

Ainda, nas revelações do foco narrativo, a cidade se personifica no indivíduo metropolitano insensível e narcisista, que segue o movimento ensurdecedor e agitado do centro urbano, sem se dar conta do sofrimento pelo qual passa a narradora.

Essa crônica-carta é um tipo de desabafo, como forma de superação para a perda irreparável do pai. Assim, as memórias presentificam a figura paterna. A narradora-protagonista volta-se ao passado de ambos e percebe a atuação

fundamental dele quanto as suas inseguranças e dificuldades. O adulto saudoso, ao referir as suas impressões de criança, vê a figura de quem mais ama e admira agigantada e hiperbolicamente perfeita e corajosa. O pai era, nessas confidências, um homem sábio, sensível e amoroso. Seus conselhos sempre ressaltavam que o espírito de aventura governa a vida, por isso requer coragem, como diria Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*.

Por fim, a narradora destaca que o cumprimento de continuar vivendo é uma herança da ascendência que partiu. É continuar o legado dos pais que, depois de mortos, sobrevivem na existência dos filhos.

3 Considerações finais

As três crônicas proporcionam ao leitor verificar as atitudes humanas diante do fenômeno da morte em momentos distintos quanto ao tempo e ao espaço em que se coloca o narrador. Na crônica “Luzes que não se apagam”, há a amiga que, sentenciada à morte pela doença incurável, ressignifica a vida. Já em “Covas estreitas”, pode-se encontrar o narrador atento e perscrutador que reflete sobre a morte em tempos de pandemia. E, no texto “Missa de sétimo dia”, há a narradora que, entre o lirismo e a sutileza do argumento, discute sobre o sentimento contraditório provocado pelas lembranças paternas no momento do pós-morte.

Mesmo no século XXI, a morte ainda é assunto censurado e evitado. Tem-se a falsa impressão de que, deixando-a no esquecimento e no interdito, impede-se que ela ocorra perto de nós. A morte, com essa aura de indesejável, concede importantes ensinamentos ao homem. Embora a humanidade tenha passado por uma pandemia recentemente, e continue enfrentando catástrofes naturais e guerras, parece que

não aprende as lições e não muda a sua insensibilidade. Na sua prepotência associada às facilidades da vida contemporânea, o indivíduo ainda acredita e deseja, inconscientemente, ser imortal. Entretanto, a imortalidade almejada está associada ao vigor, à saúde e à beleza da juventude, desprezando a velhice e as fragilidades da decrepitude e da doença.

“Covas estreitas” é um texto cáustico. Percebe-se uma consciência político-social do narrador sobre o sepultamento em série na época da Covid-19, que mais parecia um “descarte de corpos”. Declara que, durante a crise sanitária, instaurou-se uma espécie de indústria da morte que deveria interessar a algumas pessoas oportunistas e inescrupulosas. Em relação às outras crônicas, há narradoras que refletem sobre os comportamentos e emoções humanos afetados pela morte.

Portanto, nos textos analisados, quando um ente familiar morre ou está sob a opressão da iminência da morte, o leitor se depara com personagens que reavaliam a vida. Nesse aspecto, a memória consistirá num importante canal para se descobrir a necessidade de resignificação dos caminhos futuros. Independentemente de como a morte se dê, lenta e conformada ou de forma inesperada e traumática, ela deixará para quem fica o sentimento da ausência presente.

Referências

ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e ilustrações André Rodrigues, 2021. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond. O lutador. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *José*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARIÈS, Philippe. *A história da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999.

BANDEIRA, Manuel. Consoada. In : *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Adelice. Cronista em início de carreira. ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e Ilustrações André Rodrigues, 2021. p. 5. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

GOUVÊA, Teresa Vera de Sousa; FUKUMITSU, Karina Okajima. *Quando a morte chega em casa*. São Paulo: Summus Editorial, 2022.

HAMU, Fabrícia. Luzes que se apagam. ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e Ilustrações André Rodrigues, 2021. p. 19-20. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

KOVÁCS, Maria Júlia. Prefácio In: GOUVÊA, Teresa Vera de Sousa; FUKUMITSU, Karina Okajima. *Quando a morte chega em casa*. São Paulo: Summus Editorial, 2022, p. 7-12.

LEONES, André. Covas estreitas. ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e Ilustrações André Rodrigues, 2021. p. 10. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

LISPECTOR, Clarice. Escrever para jornal e escrever livro. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 668-669.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURENÇO, Edival. Natal em família. ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e Ilustrações André Rodrigues, 2021. p. 18. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997

PALMEIRA, Gustavo. Batendo a meta linguística. ALVES, Rodrigo; CARDOSO, Fabrício; BITTENCOURT, Silvana. *A força da palavra*. Um olhar goiano refletido em 48 crônicas selecionadas. *E-book*. In: *O popular*. 83 anos. Edição de arte, capa e Ilustrações André Rodrigues, 2021. p. 33. Disponível em <https://conteudo.opopular.com.br/e-book-a-forca-da-palavra>. Acesso em 20 mar. 2022.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo: o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política, o homem e a sociedade*. Tradução José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2014.

Recebido em 12/06/2024

Aceito em 16/09/2024