



# LIMIARES E DISSONÂNCIAS:

## ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Roberta Guimarães Franco  
Rodrigo Garcia Barbosa  
*Organizadores*

LIMIARES E DISSONÂNCIAS:  
ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA

**Roberta Guimarães Franco**  
**Rodrigo Garcia Barbosa**  
Organizadores

LIMIARES E DISSONÂNCIAS:  
ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA



Lavras - MG  
2023

©Editora UFLA 2023 by Roberta Guimarães Franco e Rodrigo Garcia Barbosa (Orgs.).  
Este livro é de uso livre e gratuito e pode ser copiado na íntegra ou em partes, desde que se cite a fonte. Qualquer dúvida ou informações, entre em contato conosco pelo e-mail: editora@editora.ufla.br

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens e/ou textos de outro(s) autor(es), é de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).

Direitos de publicação reservados à Editora UFLA.

Impresso no Brasil - ISBN: 978-85-8127-177-4

### UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS

Reitor: João Chrysostomo de Resende Júnior

Vice-Reitor: Valter Carvalho de Andrade Júnior

Pró-Reitor de Pesquisa: Luciano José Pereira

### CONSELHO EDITORIAL

Flávio Monteiro de Oliveira (Presidente), Patrícia Carvalho de Morais (Vice-Presidente), Andreia da Silva Coutinho, Camila Souza de Oliveira Guimarães, Dalys Toledo Castanheira, Eliza Maria Ferreira, Fernanda Gomes e Souza Borges, Giancarla Aparecida Botelho Santos, Giovanna Rodrigues Cabral, Ilsa do Carmo Vieira Goulart, Maria das Graças Cardoso, Michael Silveira Thebaldi, Patrícia Aparecida Ferreira, Robson André Armindo, Roney Alves da Rocha, Rony Antônio Ferreira, Suely de Fátima Costa, Zuy Maria Magriotis

### EXPEDIENTE EDITORA UFLA

Flávio Monteiro de Oliveira (Diretor)      Patrícia Carvalho de Morais (Vice-Diretora)  
Alice de Fátima Vilela                      Renata de Lima Rezende  
Damiana Joana Geraldo Souza              Vítor Lúcio da Silva Nunes  
Késia Portela de Assis                      Walquíria Pinheiro Lima Bello  
Marco Aurélio Costa Santiago

Revisão: Luciene de Oliveira Ribeiro Trindade

Referências: Armazém das Letras

Capa: Everson Nicolau de Almeida

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processos Técnicos da Biblioteca Universitária da UFLA

Limiares e dissonâncias : estudos comparados de literaturas de língua portuguesa / Roberta Guimarães Franco, Rodrigo Garcia Barbosa, organizadores. - Lavras : Ed. da UFLA, 2023. 248 p. ; 21 cm.
Bibliografia.
1. Limiar. 2. Dissonância. 3. Estudos comparados - Literatura - Língua Portuguesa. I. Franco, Roberta Guimarães. II. Barbosa, Rodrigo Garcia. III. Universidade Federal de Lavras.
CDD - 869.09

Ficha elaborada por Eduardo César Borges (CRB 6/2832)



EDITORA UFLA

Campus Universitário da UFLA, Andar Térreo do Centro de Eventos, Cx. Postal 3037,  
CEP 37200-900 - Lavras/MG, Tel: (35) 3829-1532 - (35) 3829-1551

E-mail: editora@ufla.br, Homepage: www.editora.ufla.br

## SUMÁRIO

<b>A EXPERIÊNCIA DA LITERATURA: UMA INQUIETAÇÃO</b> Roberta Guimarães Franco & Rodrigo Garcia Barbosa .....	6
<b>ESPAÇOS PARTILHADOS: UMA LEITURA DE <i>RIO NEGRO</i>, 50, DE NEI LOPES</b> Allysson Augusto Silva Casais .....	13
<b>A VIDA É O MAR: UMA ANÁLISE DO CADERNO <i>DENTRO DO MAR TEM RIO</i>, DE MARIA BETHÂNIA</b> Everson Nicolau de Almeida .....	27
<b>ALMA PORTUGUESA EM DOIS TEMPOS: REFLEXOS DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO POLÍTICO-CULTURAL OITOCENTISTA</b> Hanna A. C. Furtado Oliveira .....	38
<b>NOVA FORMA DE OLHAR O PASSADO: XICA DA SILVA REVISITADA NO ROMANCE BIOGRÁFICO DE ANA MIRANDA</b> Josiane de Oliveira Pinto Ribeiro .....	55
<b>SOBREVIVE AO PASSO QUE <i>FLANA</i></b> Augusto Mancim Imbriani .....	73
<b>RELIGIOSIDADE E EROTISMO: O JOGO DE INTERDIÇÃO E DE TRANSGRESSÃO NA POESIA PRIMEIRA DE VINICIUS DE MORAES</b> Alice Vidal de Vasconcelos Batista .....	90
<b>NO LIMIAR DO GESTO: O CORPO E A ESCRITA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO</b> Pedro Augusto de Almeida Luciano .....	110
<b>UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DE CADORNEGA EM <i>A GLORIOSA FAMÍLIA</i>, DE PEPETELA</b> Erick Caixeta Carvalho .....	129

<b>LER O OUTRO E ENXERGAR A SI MESMO: AS INQUIETAÇÕES PRESENTES NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E A DISSONÂNCIA EM SUA EFETIVIDADE NO ENSINO BÁSICO BRASILEIRO</b> Paola Alvares .....	141
<b>O EXISTENCIALISMO FANONIANO DIANTE DA DIALÉTICA COLONIAL “EU E O OUTRO” NO ROMANCE <i>MULHERES DE CINZAS</i>, DE MIA COUTO</b> Tânia de Resende Garcia .....	159
<b>CÂNONE LITERÁRIO NEGRO-BRASILEIRO: ENTRE O UNIVERSO FICCIONAL E O UNIVERSO REAL EM <i>CLAROS SUSSURROS DE CELESTES VENTOS</i></b> Karla Karoline Marciano .....	176
<b>O MANIFESTO LITERÁRIO COMO CRISE E PROMESSA</b> Raisa Gonçalves Faetti .....	195
<b>CAPTURAR O PASSADO: MEMÓRIAS, TESTEMUNHOS E VIOLÊNCIAS EM TRÊS OBRAS DA LITERATURA PORTUGUESA PÓS-25 DE ABRIL</b> Karol Sousa Bernardes .....	213
<b>MORALISMO E DITADURA: UMA LEITURA COMPARADA DE <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E AS MENINAS</i></b> Lisa Galvão Elisei .....	229
<b>OS ORGANIZADORES</b> .....	245
<b>OS AUTORES</b> .....	246

# A EXPERIÊNCIA DA LITERATURA: UMA INQUIETAÇÃO

**Roberta Guimarães Franco<sup>1</sup>**  
**Rodrigo Garcia Barbosa<sup>2</sup>**

Em uma das notas que compõem o livro das *Passagens*, Walter Benjamin (2007, p. 535) alerta para a necessidade de se diferenciar com rigor o *limiar* da *fronteira*, a "zona" imprecisa de "mudança, transição, fluxo" da linha que delimita dois espaços contíguos, ressaltando o sentido de "inchaço", "entumecimento", etimologicamente vinculado à palavra alemã que designa o primeiro (*Schwelle*), e que contrasta com a exatidão esguia da segunda. Esse entumecimento reforça no *limiar* a condição de ser, além de um espaço, um movimento de trânsito de um estado a outro, transformação que o filósofo associa aos rituais de passagem, como o nascimento, o casamento e a morte, experiência adensada e cada vez menos reconhecida no fluxo ligeiro da vida moderna. Com isso, para além da dimensão espacial atrelada à ideia de fronteira, o *limiar* se acresce de uma dimensão temporal, como observa Jeanne Marie Gagnebin (2014), configurando-se como um espaço-tempo "inchado", denso, que freia os movimentos da Modernidade rumo à clareza e à precisão, submetendo-os à experiência da indeterminação, da hesitação, como o viajante que é levado da velocidade da autoestrada às surpresas das estradas vicinais.

Difícil de se reconhecer na vida moderna, essa experiência sobrevive na literatura, em textos que tomam a linguagem não como uma

---

<sup>1</sup>Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro Permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras. E-mail: robertagf@uol.com.br.

<sup>2</sup>Professor Adjunto e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras. E-mail: rodrigobarbosa@ufla.br.

via rápida e direta para uma compreensão cartesiana do mundo, mas que a mergulham nele, fazendo-a percorrer suas vias e vielas para delas se incorporar, pensando o mundo "devagar, por desvio", como propõe Gagnebin (2014, p. 40). Assim, na contramão da Modernidade, a literatura se apresenta como um *limiar* onde a vivência empobrecida, rápida e superficial, é interrompida pela densa experiência de um espaço-tempo dobrado sobre si mesmo, vórtice que atrai as matérias que o circundam, abarcando-as em suas diferenças e complexidades, já que, afinal, o *limiar*, ao contrário da fronteira, não separa, mas congrega. Entre tais matérias se incluem diferentes temporalidades e espacialidades: diferentes histórias, culturas, conhecimentos, experiências, expressões – riquezas da vida humana que as obras literárias recolhem.

Tal recolha não se dá sem conflitos e tensões, afinal, é sob o signo das diferenças que os *limiões* se constituem, transitando entre os *uns* e os *outros*, confrontando-os entre si e consigo mesmos, como nos ritos de que fala Benjamin (2007), em que vida e morte se fundem e se espelham, revelando-se mutuamente. E desses contrastes surgem as *dissonâncias*, desvios na ordem que não produzem necessariamente uma desarmonia, mas que ressaltam no espaço-tempo que conformam a inconformidade, colocando em crise (sob crítica, portanto) as aparentes harmonias que se apresentam às abordagens superficiais e apressadas. Assim, as *dissonâncias* aguçam os sentidos, ajudando a pensar mais fundo e lento, como um deslocamento, um obstáculo que não oblitera o olhar, mas, ao contrário, permite enxergar de maneira mais acurada aquilo que se olha; um anacronismo inerente a esse espaço-tempo entumecido, uma adesão pela dissociação, como propõe Giorgio Agamben (2009) ao discorrer sobre "O que é o contemporâneo", uma coincidência imperfeita que permite à literatura "perceber e apreender o seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Pode-se falar, então, em uma *experiência da literatura*, fundada nos caminhos sinuosos de sua linguagem, território liminar e dissonante que suspende a ordem naturalizada do mundo – o curso automatizado da vida moderna – para mergulhá-lo em uma zona de adensamento onde as diferenças se encontram e se iluminam, ao mesmo tempo em



que as palavras já não se conformam com seus sentidos convencionais. Tal experiência, em algumas de suas muitas configurações, é o que cada um dos capítulos deste livro busca investigar e compreender. Direta ou indiretamente desenvolvidos a partir do *Núcleo de Estudos Comparados em Literatura* (NECLI), fundado em 2014 na Universidade Federal de Lavras (UFLA), coordenado pelos professores Roberta Guimarães Franco Faria de Assis e Rodrigo Garcia Barbosa, e vinculados ao Grupo de Pesquisa do CNPq *Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação* (LiDii), liderado pelos mesmos pesquisadores, esses trabalhos tomam a via comparativa para analisar produções literárias brasileiras, portuguesas e africanas, todas em língua portuguesa, estabelecendo diálogos entre os estudos literários e outras áreas de conhecimento, como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia, por exemplo.

Assim, pode-se dizer que esses capítulos se inserem triplamente nessa experiência de *limiar* e *dissonância*. Primeiro, porque se debruçam sobre obras que constituem o espaço denso e tenso da literatura, com sua linguagem desviante e anacrônica que penetra com argúcia questões da vida e do mundo, e que abarcam lutas políticas e sociais, transformações e resistências artístico-culturais, conflitos existenciais e espirituais, perspectivas históricas e teóricas. Depois, porque fazem isso submetendo tais obras a uma leitura que fricciona diferentes saberes, diferentes formas de conceber e conhecer o mundo e a vida, evitando as objetividades homogêneas e hegemônicas ao entrelaçar a análise literária com perspectivas históricas, sociais, antropológicas e filosóficas, entre outras. Por fim, por estabelecerem entre si uma experiência liminar e dissonante, ao se emaranharem em uma mesma obra, um mesmo livro, colocando em diálogo obras, autores, espaços, tempos, conhecimentos distintos que se confrontam, se inquietam e, portanto, se iluminam mutuamente.

O primeiro capítulo, intitulado “Espaços partilhados: uma leitura de *Rio Negro, 50*, de Nei Lopes”, de Allysson Augusto Silva Casais, se debruça sobre a cartografia criada a partir dos espaços frequentados pela população negra do Rio de Janeiro, para observar como Lopes narra não somente a exclusão social enfrentada por ela, mas também as diferentes

experiências de ser negro nessa cidade. Em seguida, em "A vida é o mar: uma análise do caderno *Dentro do mar tem rio*, de Maria Bethânia", Everson Nicolau de Almeida aborda a intertextualidade presente na composição da coletânea de poemas, canções e imagens publicada por Maria Bethânia em 2006, explorando a construção de sentidos a partir das relações ontológica, mítica e mística do ser humano com o elemento água. Na sequência, Hanna A. C. Furtado Oliveira investiga as relações entre literatura, política e história nas ideias de duas gerações de escritores portugueses do século XIX, a romântico-liberalista, de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, e a realista, de Antero de Quental e Eça de Queirós, no capítulo intitulado "Alma portuguesa em dois tempos: reflexos da memória e da história na construção político-cultural oitocentista". Já o capítulo "Nova forma de olhar o passado: Xica da Silva revisitada no romance biográfico de Ana Miranda", de Josiane de Oliveira Pinto Ribeiro, busca, a partir de um olhar crítico contemporâneo, compreender as implicações entre o biográfico e o ficcional na ressignificação da história de Xica da Silva e do próprio Brasil, a partir da figura *ex-cêntrica* da personagem principal da narrativa de Ana Miranda.

Por sua vez, tomando o texto "O Flanêur", de Walter Benjamin (1989) como ponto de partida, Augusto Mancim Imbriani, em "Sobrevive ao passo que *flana*", realiza uma leitura de *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, buscando identificar no autor carioca um leitor especial da coletividade que o cerca e na qual se insere no Hospital de Alienados, onde esteve internado. Essa leitura é seguida pelo capítulo "Religiosidade e erotismo: o jogo de interdição e de transgressão na poesia primeira de Vinicius de Moraes", no qual Alice Vidal de Vasconcelos Batista se dedica à análise das tensas e, ao mesmo tempo, complementares relações entre o sentimento religioso e o amor carnal nos primeiros poemas publicados por Vinicius, ainda na década de 1930. O corpo também se evidencia no texto de Pedro Augusto de Almeida Luciano, intitulado "No limiar do gesto: o corpo e a escrita na poesia de Adélia Prado", que analisa alguns poemas da escritora mineira para reconhecer neles o caráter corpóreo da linguagem, tanto no momento da produção quanto da recepção, destacando, assim, a

dimensão sensorial da experiência poética. Em seguida, o capítulo "Uma leitura pós-colonial de Cadornega em *A gloriosa família*, de Pepetela", de Erick Caixeta Carvalho, analisa como o escritor angolano contemporâneo produz uma leitura pós-colonial da história de Angola do século XVII, ao estabelecer em seu romance um diálogo com o também escritor António de Oliveira de Cadornega, autor, em 1681, de *História Geral das Guerras Angolanas*. Já Paola Alvares, em "Ler o outro e enxergar a si mesmo: as inquietações presentes nas literaturas africanas de língua portuguesa e a dissonância em sua efetividade no ensino básico brasileiro", destaca a importância do ensino de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa nas escolas brasileiras, como forma de descolonizar a visão de mundo dos estudantes e combater os preconceitos racial e cultural.

Também voltado às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, o capítulo intitulado "O existencialismo fanoniano diante da dialética colonial 'eu e o outro' no romance *Mulheres de cinzas*, de Mia Couto", de Tânia de Resende Garcia, parte de teorias existencialistas para analisar as personagens Imani e Sargento Germano de Melo, verificando entre elas a construção dos estereótipos étnico-raciais que regulam as relações identitárias entre negros e brancos e as estruturas sociais que advêm delas. Já o capítulo "Cânone literário negro-brasileiro: entre o universo ficcional e o universo real em *Claros sussurros de celestes ventos*", de Karla Karoline Marciano, analisa o romance de Joel Rufino dos Santos visando uma reflexão crítica sobre a construção e a percepção de um cânone literário negro-brasileiro, a partir das interações na obra entre figuras históricas e personagens literárias, como os escritores Cruz e Souza, Lima Barreto e personagens de seus livros, entrelaçando, assim, as linhas entre realidade e ficção. Na sequência, Raísa Gonçalves Faetti, em "O manifesto literário como crise e promessa", analisa o *Manifesto-ataque*: poesia do ato, publicado pelo coletivo mineiro Larvas Poesia, a partir do conceito de "crise da poesia" proposto pelo poeta e crítico Marcos Siscar, identificando como o manifesto se relaciona com a tradição à qual se filia, discutindo não apenas sobre a matéria poética, mas também sobre o lugar da poesia na sociedade contemporânea.

No capítulo intitulado “Capturar o passado: memórias, testemunhos e violências em três obras da literatura portuguesa pós-25 de abril”, Karol Sousa Bernardes investiga as tensões e rompimentos experimentados pelos retornados de África no contexto português posterior à Revolução dos Cravos, a partir de obras de António Lobo Antunes, Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso, que refletem as desigualdades, preconceitos e violências que caracterizam relações sociais fundadas sobre uma estrutura colonial. Por fim, o capítulo “Moralismo e ditadura: uma leitura comparada de *Novas cartas portuguesas* e *As meninas*”, de Lisa Galvão Elisei, realiza uma análise comparada das *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e de *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, identificando em ambas as relações com os respectivos contextos ditatoriais em que foram concebidas e publicadas, o Estado Novo português e a ditadura civil-militar no Brasil, principalmente aquilo que, em tais contextos, afeta a condição feminina.

Dessa forma, com os quatorze capítulos que compõem este livro, se instituem os *limiares* e *dissonâncias* indicados em seu título e que, nas três dimensões anteriormente mencionadas, conformam o espaço-tempo de suas leituras: denso, agudo, inquieto. Assim, ao longo desses textos, a *experiência da literatura* se apresenta como a experiência de uma *inquietação*, um inconformismo diante da desatenção, da superficialidade, da indiferença, faces bem-vestidas da ignorância, da injustiça, da crueldade; a *inquietação* daquilo que sobrevive, mas que almeja, mais do que sobreviver, viver a plena experiência da vida.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, W. **Passagens**. BOLLE, W. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura, rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

# Espaços partilhados: uma leitura de *Rio Negro, 50*, de Nei Lopes

**Allysson Augusto Silva Casais<sup>3</sup>**

A Bruzundanga era um sarcófago de mármore, ouro e pedrarias,  
em cujo seio, porém, o cadáver mal embalsamado do povo  
apodrecia e fermentava.  
Lima Barreto, "O falso Dom Henrique V" (2010, p. 378).

No final do século XIX, o Rio de Janeiro encontrava-se em um lugar incômodo para sua elite aburguesada. Apesar de ser a capital da República, a cidade ainda mantinha as características de um espaço colonial. Assim, implementou-se uma modernização forçada com o intuito de aproximar o Rio aos padrões europeus visados pelas classes mais altas. Contudo, de acordo com a ideologia dessa elite que sonhava em ser parisiense, a modernização, para além da construção de novos prédios e avenidas, deveria englobar uma higienização excludente de sujeitos indesejados. Isto é, aos olhos da burguesia carioca, para o Rio se "civilizar", era necessária a expulsão de pessoas pretas e pobres do espaço público.

Nicolau Sevcenko (1999) discorre sobre este projeto de modernização em *Literatura como missão*. No livro, o crítico discute como, no desenvolvimento da "civilização" carioca, os casarões arruinados, as barracas e quiosques varejistas, as carroças e carrinhos-de-mão, os restaurantes populares, todos foram vítimas do processo de remoção de pessoas pretas e pobres do centro da cidade. No campo literário, o

<sup>3</sup>Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: allyssoncasais@hotmail.com.

"conflito essencial que aflora na sociedade e nas consciências nesse momento", segundo Sevcenko (1999, p. 35), se tornou matéria de interesse para os "principais autores do período [...] nas suas obras". Ou seja, para o crítico, parte da literatura produzida durante a *Belle Époque* brasileira traz à tona uma discussão sobre o Rio de Janeiro que se partilhava.

Para fundamentar seu argumento, Sevcenko (1999, p. 163) opta por analisar a obra de Lima Barreto, um autor cuja atenção "escapa do cenário de mármore e cristal montado no centro da cidade" e se detém "na realidade enfermiça que se oculta por detrás daquela fachada imponente". Em outras palavras, em sua escrita, Barreto lança duras críticas ao cartão postal sendo construído pela elite carioca à base do completo abandono da população mais pobre. Seu olhar se demora nos subúrbios da cidade, um espaço ignorado por aqueles que defendiam o disfarce criado pelos palacetes à moda francesa do centro. A epígrafe que abre este texto, por exemplo, retirada do conto "O falso Dom Henrique V", obra em que Barreto satiriza a Primeira República, demonstra como o autor denunciava a maneira que a elite aburguesada lutava para manter suas aparências europeias enquanto largava pretos e pobres à própria sorte. Assim sendo, por detrás do mármore e do ouro da Cidade Maravilhosa, estava o sofrimento do povo abandonado.

É contra este pano de fundo que decidimos ler o romance *Rio Negro, 50*, de Nei Lopes. Publicado em 2015, a obra narra a vida cultural e política carioca ao longo da década de 50. Desse modo, Lopes representa a cidade algumas décadas após a modernização do início do século. Entretanto, como indicado pelo título, o que temos aqui não é a capital europeizada visada pela elite brasileira desde os tempos de Lima Barreto, mas o Rio de Janeiro negro. Através de um grande número de personagens, alguns inclusive históricos, Lopes cria uma cartografia do Rio através dos espaços frequentados por sua população negra. Assim, o autor desloca a personagem negra de seu típico lugar marginalizado na literatura brasileira. Lopes não só coloca o negro como o protagonista da narrativa, mas também o plasma fora dos típicos estereótipos tradicionalmente presentes em nossa ficção.

Neste texto, portanto, tomamos como objetivo analisar a representação das personagens negras em *Rio Negro, 50*. Para tal, trataremos de como Lopes (2015) narra os espaços da cidade frequentados por esses indivíduos, defendendo que o autor não só aborda a exclusão social enfrentada por esses sujeitos, mas também as diferentes experiências de ser negro no Rio de Janeiro.

## 1 A AMPLITUDE DA CIDADE NEGRA

Ruy Castro, no texto da contracapa de *Rio Negro, 50*, elogia Nei Lopes por inverter a “geografia e equação” típica da ficção brasileira. Em nossa literatura, de acordo com o crítico, brancos tradicionalmente ficam “na sala” enquanto negros permanecem na “cozinha ou no quintal”. A metáfora usada pelo crítico serve não só para descrever quem ocupa o centro e a periferia do sistema literário brasileiro, mas também as profissões exercidas por cada grupo. Em nossa ficção, as personagens intelectuais são brancas e poucos são os exemplos de protagonistas negros construídos dentro desse parâmetro. Nesse sentido, para Castro, Lopes escreve uma narrativa a contrapelo, uma vez que “seus heróis e vilões, protagonistas e coadjuvantes, e todo o universo que eles habitam – botequins, livrarias, escolas de samba, clubes e esquinas do Rio dos anos 50 –, refletem a fabulosa cultura negra do Brasil.”

Outras leituras do romance seguem caminhos similares. Um exemplo disso é a resenha de Adélcio de Sousa Cruz (2018) para o site do Literafro, projeto sobre a literatura afro-brasileira encabeçado por Eduardo de Assis Duarte. Nela, Cruz afirma que “*Rio Negro, 50* vem apresentar ao público leitor aspectos pouco ou nada conhecidos sobre a intelectualidade negra brasileira” e seu incômodo lugar de estar “dentro e fora, fora e dentro, tanto da comunidade de origem quanto da cidadania”. Assim, o maior mérito do romance estaria em plasmar o intelectual negro, figura com representação parca na literatura brasileira. Nos chama atenção, em especial, a maneira com que Cruz aponta para uma relação conflituosa no romance entre o intelectual negro e sua “comunidade de



origem". Nesse sentido, o crítico contrasta a obra de Lopes com *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, defendendo que os dois escritores "diferem-se ainda em relação à parcela da comunidade representada ficcionalmente" (CRUZ, 2018, s.p.). Considerando que Lins trata do espaço da favela, ficam claras as diferentes "parcelas" às quais se refere Cruz.

A análise de Consoelo Costa Soares Carvalho também pauta a presença da intelectualidade negra no romance. A partir de um aparato teórico pós-colonial, a crítica defende que, no texto de Lopes, "a resistência e luta contra a subalternidade, imputada aos negros, é cunhada pelo viés da intelectualidade" (CARVALHO, 2018, p. 133). O valor do romance, assim sendo, estaria em como ele desconstrói, de acordo com Carvalho, os padrões hegemônicos eurocêntricos dominantes na representação de sujeitos negros na literatura brasileira. Cruz e Carvalho, portanto, ambos defendem que a centralidade da intelectualidade negra é um dos pontos fortes da narrativa de Lopes. Para nós, todavia, é importante notar que *Rio Negro, 50* não é um romance somente sobre a intelectualidade negra do país. Ao nosso ver, a construção da cartografia dos espaços frequentados por negros na trama não inclui só as personagens intelectuais, mas também aquelas das classes mais baixas. Assim, os desdobramentos da modernização excludente denunciada por Lima Barreto também podem ser vistos na cidade plasmada no romance.

A obra inicia com um prólogo que apresenta ao leitor dois linchamentos de homens negros. De largada, enquanto acompanhamos o trânsito de um personagem anônimo, somos apresentados a uma das principais técnicas usadas por Lopes ao longo do romance. Na tentativa de criar uma cartografia ampla da cidade, o narrador conta de maneira esmiuçada sobre o deslocamento do personagem, nomeando bairros, ruas e prédios. Assim, o trânsito de pessoas no romance serve para criar um mapa do Rio para o leitor.

Este movimento é relevante ao pensarmos que o Rio de Janeiro construído na narrativa é uma paisagem e, como Michel Collot (2012, p. 12) coloca, "a paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua

existência a atividade constituinte de um sujeito". O teórico francês defende que "diferentemente de outras entidades espaciais, construídas pela intermediação de um sistema simbólico, científico (o mapa) ou sociocultural (o território), a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui o aspecto visível, perceptível do espaço" (COLLOT, 2012, p. 11). Assim, o narrador em terceira pessoa do romance – mesmo que ele se denuncie como personagem em momentos pontuais – é importante, uma vez que possibilita que a construção do espaço na narrativa não se limite à perspectiva de um único sujeito. A paisagem aqui é criada a partir do trânsito de vários indivíduos negros. O resultado, dessa maneira, é um recorte da cidade (o leitor só é apresentado aos espaços frequentados por negros) que é, simultaneamente, amplo devido ao grande número de personagens que nos levam a diferentes espaços.

A história começa na madrugada de 17 de julho de 1950, um dia após a derrota da seleção brasileira na final da Copa daquele ano, com o linchamento de um jovem negro por um grupo de pessoas que o confundem com Bigode, meio-campo da seleção, e só termina uma década depois, no Ano Novo de 1960. A maior parte dos eventos nesses 10 anos ocorre em dois cafés fictícios na avenida Rio Branco: o Café Bar Rio Negro e, do outro lado da rua, o Abará. Nas mesas desses bares, os personagens discutem temas que expandem da falta d'água na cidade, à inserção do negro na sociedade brasileira após a abolição, às primeiras notícias sobre o Movimento dos Direitos Civis dos Estados Unidos.

O significado do título do romance, portanto, é claro – *Rio Negro, 50*: a cultura carioca negra da década de 50. Essa cultura, contudo, não se refere somente aos personagens mais eruditos. Ao lado dos jornalistas, escritores, sociólogos, estão também os sambistas, vedetes e jogadores de futebol. Assim, retornando à metáfora de Castro, Lopes não apresenta ao leitor somente os negros que habitam a sala, mas não também os que estão na cozinha e no quintal. Em outras palavras, a força do romance não está em representar a intelectualidade negra como alguns críticos defendem, mas em seu esforço de narrar a experiência negra em suas mais variadas facetas.

“O nome ‘gare’ é do tempo do francesismo,” nos diz o narrador no início do primeiro capítulo, “Pro carioca, tanto daqui quanto de fora, isso tudo, incluindo os arredores, é simplesmente a ‘Central’” (LOPES, 2015, p. 21). A menção do termo francês remete não só aos tempos do bota-abaixo do início do século XX, mas também funciona como uma recusa da cidade – branca e europeizada – visada naquela época. É a partir da Central, e não da gare, que o narrador, então, começa a criar a cartografia do Rio de Janeiro, nomeando bairros e ruas em relação à sua distância da estação. Parte principal desse mapa são os bares – cada um, segundo narrador, com seu público particular.

Um dos primeiros personagens que conhecemos se chama João, um adolescente vendedor de amendoim cujo trânsito serve para nos introduzir os dois principais bares do romance, o Rio Negro e o Abará. Nessa introdução, aprendemos sobre o tipo de freguesia de ambos:

Da mesma forma que o Café e Bar Rio Negro ganhou o apelido de “América”, por agregar comunistas e simpatizantes, tidos como “vermelhos”, cor do clube tijucano; o Abará (no registro, “Restaurante Nosso Senhor do Bonfim”) é veladamente referido, por concorrentes e detratores, como o “Colored” ou, ainda, “Harlemzinho”. É isto em clara referência à pigmentação epidérmica do grupo de frequentadores de que estamos falando.

[...]

Entretanto, se no Rio Negro [Maní] se retrai, muito por conta das conversas complicadas e do vocabulário de alguns “doutores”, como Paulo Carneiro, aqui no Abará o Maní se solta, principalmente quando estão presentes Ministro, Pitoco ou Nelsinho Lorde; ou pelo menos um deles (LOPES, 2015, p. 51).

A justaposição entre os dois bares é central no romance. Nela, percebe-se que o Rio Negro é aburguesado e o Abará, marginal. Os apelidos atribuídos aos dois expõem como cada espaço é visto. Enquanto o Rio Negro ganha o nome “América” devido à ideologia de sua clientela, o Abará é conhecido como “Colored” ou “Harlemzinho” – apelido que remonta a Harlem, que não só é a vizinhança mais negra da cidade de Nova Iorque, mas também uma das mais pobres. Levando isso em consideração, pode-se afirmar que a divisão entre os dois bares passa, primeiramente, por uma questão de classe.

Percebe-se a separação socioeconômica também na caracterização da clientela do Rio Negro como *doutores* – as aspas mostram como esses negros são doutores de terno e gravata. Isto é, elas representam o costume brasileiro de usar a palavra *doutor* não para denominar pessoas com doutorado, mas como um divisor socioeconômico. O uso da terminologia, portanto, demonstra como João (Maní na citação), vendedor de amendoim e pobre da periferia, se sente em um bar frequentado pelos negros aburguesados. Ao revelar que João fica incomodado no Rio Negro, mas não no Abará, a obra não só estabelece uma separação de classe entre a freguesia do primeiro bar e João, mas também entre o Rio Negro e o Abará. Isso é reforçado quando o narrador, ao dar um exemplo de cliente do Rio Negro, refere-se a Paulo “Carneiro”<sup>4</sup> e, em seguida, fala de três fregueses do Abará: Ministro, Pitoco e Nelsinho Lorde. Dessa forma, enquanto o cliente do Rio Negro tem nome e sobrenome próprios, os do Abará ganham apelidos. Uma marca de informalidade, o uso de apelidos para se referir à freguesia do Abará aproxima João a esses personagens e o afasta daqueles que frequentam o Rio Negro, um bar cujos clientes são chamados por seus nomes. A questão do uso do apelido é similarmente relevante quando consideramos o personagem de João/Maní.

Criado na periferia, João é conhecido por seu nome próprio no Abará, mas é batizado como Maní pela clientela do Rio Negro. Os negros aburguesados, desse modo, sentem-se no direito de apelidar João, sem o seu consentimento, de algo que lembre seu trabalho (de acordo com um dos clientes do Rio Negro, “Maní” significa “amendoim” em Cuba). O gesto é simbólico, pois anula João como sujeito e o coloca em uma posição de inferioridade: ele não é João, um sujeito com nome como qualquer outro no bar Rio Negro, mas Maní, homem negro com um apelido que caracteriza sua função subalterna. Assim, a divisão socioeconômica passa a estar intrinsecamente ligada ao nível de escolaridade e função exercida pelos personagens.

<sup>4</sup>O verdadeiro nome do personagem é Paulo Cordeiro. A confusão com o sobrenome se dá quando João se encontra no Abará e pensa no cliente do Rio Negro.

De acordo com o narrador na citação, João não se sente confortável no Rio Negro “por conta das conversas complicadas e do vocabulário de alguns ‘doutores’” (LOPES, 2015, p. 51). Nesse sentido, ao introduzir a freguesia do bar, ele frisa a profissão de cada um, caracterizando o Rio Negro como “a casa dos escritores e jornalistas” (LOPES, 2015, p. 24). Assim, seus clientes incluem Paulo Cordeiro, “formado em sociologia e jornalista de profissão” (LOPES, 2015, p. 31) e líder de um grupo de homens composto por “Esdras do Sacramento, homem de teatro; do pintor Lázaro Dantas, do advogado Paula Assis; e de Hamilton Nascimento, que é estudante e uma espécie de mascote do time” (LOPES, 2015, p. 32).

Em comparação, ao falar do Abará, o narrador nos apresenta Ministro, um “baiano de meia-idade” (LOPES, 2015, p. 51), Pitoco, “jogador do América Futebol Clube” e o Nelsinho Lorde “sambista e malandro” (LOPES, 2015, p. 52). Esse último “é rapaz de família; inclusive tem ginásio completo. Sua mãe é, desde muitos anos, empregada da família do advogado Paula Assis, cuja mulher, uma distinta senhora branca, tem amor filial por ela” (LOPES, 2015, p. 53). O Rio Negro, então, se põe, levando em conta a relação entre Paula Assis e Nelsinho Lorde, como o bar do patrão, e o Abará, como o do filho da empregada. Desse modo, o contraste criado entre os dois espaços por Lopes fica nítido. O Rio Negro é o bar dos negros com nomes próprios e escolarizados, enquanto o Abará pertence aos negros com apelidos ou nomes artísticos que são bons de futebol ou de samba. Essa relação entre os dois bares possibilita a compreensão de que o Rio Negro não ocupa o mesmo lugar de subalternidade que o Abará, mas se encontra em posição superior devido à classe e à escolarização de seus clientes.

Aqui, vale pontuar que a relação entre os dois mundos não é pacífica. Esse atrito aparece, por exemplo, no personagem de Lázaro Dantas. Como mencionado, Lázaro é pintor e frequenta o Rio Negro. Seu lugar no bar, todavia, é conflituoso. O alagoano nasceu pobre e “não conseguiu trilhar outros caminhos que não o do subemprego e dos trabalhos subalternos” (LOPES, 2015, p. 39). Ao chegar ao Rio, passou a “frequentar a roda do Rio Negro, onde, quase sempre desleixado, sujo, e muitas vezes inconveniente (apesar de reconhecido como bom poeta e

pintor), é visto como uma companhia desagradável" (LOPES, 2015, p. 39-40). Lázaro, portanto, vive em um entrelugar. Ele pertence ao Rio Negro devido à sua ocupação como artista, mas é simultaneamente excluído desse universo por seu passado e comportamento, características que o aproximam do mundo das classes mais baixas.

A elevação dos clientes do Rio Negro encontra seu ápice na narrativa em como João não os vê como negros. Percebe-se isso na conversa inicial entre o menino e um dos clientes:

- Não dá mais não, chefe. A cabeça já não presta pra leitura. É melhor eu ficar no amendoim mesmo. A pessoa da minha cor, no Brasil, tem muita dificuldade pra essas coisas...
- Ei! Espera aí. Olha bem pra esta mesa. Aqui todo mundo é "queimadinho" igual a você, uns mais, outros menos. E todo mundo tem o seu emprego direitinho (LOPES, 2015, p. 35-36).

O pagamento físico da etnia daqueles que frequentam o Rio Negro aos olhos de João é simbólico de como esses negros são embranquecidos. A distinção que a obra faz entre os bares, entre negros escolarizados e não escolarizados, negros da elite e negros da periferia, serve também para ilustrar a dicotomia entre os negros mais aceitos socialmente e os mais marginalizados. No momento em que João exclui os clientes do Rio Negro do grupo de pessoas "da [sua] cor", ele traz à tona essa repartição. A afirmação do cliente de que há negros sentados que são mais escuros que João invalida a possibilidade de que este esteja fazendo a divisão meramente com base em coloração. O pensamento de João segue as regras estabelecidas pela hegemonia cultural branca: a clientela do Rio Negro estudou, logo, ela é 'civilizada', e, assim sendo, embranquecida.

Até aqui, nosso esforço tem sido no sentido de estabelecer que o romance de Lopes não trata somente da intelectualidade negra. Ao propor plasmar uma década da cultura negra na capital carioca, o autor não limita seu olhar a uma única parcela dessa população. Dessa maneira, há uma amplitude de espaços frequentados por sujeitos negros no romance. A justaposição entre os dois bares, em específico, demonstra como a experiência negra no Brasil não é única. É justamente essa pluralidade que dá maior força à obra. Entretanto,

mesmo representando certos privilégios gozados por uma certa intelectualidade negra, o romance deixa claro que escolaridade e classe social não são barreiras para o racismo. Os dois linchamentos que iniciam o romance são exemplos desse ponto:

- Mas é ele mesmo?
- É, sim! Não tá vendo?
- Crioulo safado! Covarde!
- Entregou de bandeja, né, seu merda?
- Vendido!
- Frouxo!
- Viado! Filhadaputa!
- [...]
- É ele mesmo?
- Não tá vendo a cara?
- Olha a cara dele.
- [...]
- Negro sem-vergonha! Cadê o outro viado, seu filhadaputa?
- Mete-lhe a ripa!
- Toma, seu puto caga-leite! Pra aprender a ser homem.
- Nos culhões pra não levantar mais!
- Na cabeça, não! Na cabeça, não!
- Na cabeça, sim! Pra deixar de ser besta! Toma!
- Que que é isso, gente? Vocês vão matar o homem!
- É pra matar mesmo! Segura essa seu merda! (LOPES, 2015, p. 16-17).

A primeira vítima é anônima em todos os sentidos. O leitor não conhece nome, profissão, classe social, ou qualquer outra característica do personagem a não ser sua etnia e gênero. O efeito causado, por conseguinte, é que a vítima possa ser qualquer negro: escolarizado, não escolarizado; rico, pobre; advogado, sambista; etc. Os agressores, além disso, também não têm nomes e suas falas não são designadas a ninguém; o racismo na cena, portanto, não se limita ao individual, mas também se encontra no coletivo. O leitor é lançado dentro de uma situação caótica: ele não sabe quantas pessoas estão presentes, só escuta gritos e é incapaz de reconhecer a pessoa sendo atacada. Só se sabe que os agressores visam espancar o homem porque o confundem com Bigode, meio-campo da seleção brasileira. É somente com a introdução de João que compreendemos o que está acontecendo.

João tenta não lembrar, mas a cena do linchamento não lhe sai da cabeça. Alguma coisa lhe diz que aquilo é um baita de um enga-

no. O espancado parecia, sim, mas não era o Bigode, como o povo achava que era... (LOPES, 2015, p. 18).

O leitor é introduzido à vítima através do olhar dos agressores que, mesmo estando cara a cara com ela, não reconhecem seu erro. É João que nos informa sobre o engano e o crime sendo cometido. Assim, os gritos de “olha a cara dele” durante o ataque ganham um tom irônico – apesar de estarem diante da vítima, os homens são incapazes de perceber que a pessoa diante deles não é Bigode. Mesmo que fosse, contudo, pouco importaria. O objetivo dos agressores é derramar sangue negro, pois, somente assim, o vexame da perda da copa será remediado.

O segundo 'linchamento' também é de uma vítima anônima, mas, nesse caso, o leitor conhece algo sobre o homem: ele é professor:

Poucas horas antes, talvez no momento da confusão, um jovem professor deixava para trás o lago dos cisnes e as colunas gregas do Palácio Itamaraty.

– Olha, vou lhe dar um conselho; de amigo. Eu, se fosse você. Se tivesse esse físico, esses músculos, eu ia era trabalhar no Cais do Porto, meu filho! O Brasil precisa mais é de braços assim como os seus. Bobagem, essa de querer ser diplomata. Você nunca vai conseguir entrar para o Itamaraty.

A sentença do embaixador o deixou tonto, cego, pelas lágrimas que lhe desciam à face. E, assim, o professor foi saindo do palácio sem ver nem ouvir nada, nem mesmo o outro linchamento que acontecia na velha Rua Larga de São Joaquim (LOPES, 2015, p. 19).

Os dois linchamentos se espelham. Novamente, não há nomes. O leitor, no entanto, pode classificar o negro como um que frequentaria o Rio Negro. Um professor estudando para ser diplomata é um perfil mais próximo ao de Paula Assis do que ao de Nelsinho Lorde. Assim, então, o romance estabelece a ambivalência do negro aburguesado: ele pode ser superior ao negro periférico, mas ainda assim continua negro e tem seu devido lugar. Nesse caso, um trabalho no Cais do Porto. Portanto, as duas situações mostram como, em uma sociedade racista, o negro sempre será excluído e vitimizado.

Encerramos nossa análise do romance olhando para sua estrutura narrativa. Como mencionamos no início deste texto, alguns personagens na narrativa são históricos. Dentre esses, podemos citar Josephine Baker, o



músico Dizzy Gillespie, o pintor Santa Rosa, entre inúmeros outros. Todavia, ao lermos o romance, é possível percebermos uma variação na linguagem narrativa quando questões mais históricas são abordadas na obra:

Tristeza, também, causa a morte do artista Santa Rosa. Pintor, cenógrafo, ilustrador, professor e crítico de arte, o paraibano faleceu de morte súbita na Índia quando representava o Brasil numa conferência promovida pela Unesco. Tinha 47 anos e foi um dos mais importantes artistas brasileiros. Aluno de Portinari e amigo de Picasso; e participante ativo do Teatro Experimental do Negro, desde a fundação, destacou-se não só como desenhista, ilustrando obras de grandes escritores nacionais, mas também como cenógrafo de importantes montagens. Além de assinar a decoração carnavalesca do Theatro Municipal (LOPES, 2015, p. 207).

Com a citação acima, esperamos exemplificar como nos momentos em que a narrativa trata de figuras históricas, a linguagem se torna mais jornalística. A forma com que a morte de Santa Rosa é informada ao leitor se aproxima ao tipo de texto comum em um jornal. A linguagem é mais enxuta e direta. Assim, há um movimento no romance em que a narrativa central é “quebrada”, por assim dizer, para mencionar algum fato histórico antes de voltar aos acontecimentos a ver com os personagens principais. Em uma entrevista com Nei Lopes para a *Gazeta do Povo*, Sandro Moser (2015), o entrevistador, também nota esse movimento, comparando-o a um samba de breque. Esse gênero musical é marcado por pausas em que o intérprete fala diretamente com o interlocutor antes de voltar a cantar. Breque, nesse caso, é um abasileiramento da palavra inglesa para pausa, *break*. Dessa maneira, a estrutura narrativa de *Rio Negro, 50*, segundo Moser (2015), incorporaria aquela de um samba. Assim como o intérprete musical, o narrador pausa para tratar de um assunto antes de retornar para os eventos da trama. Em um romance em que o autor objetiva plasmar uma década da cultura negra carioca, é simbólico a narrativa assumir a estrutura de um gênero musical representativo dessa cultura.

Entre as três epígrafes no início de *Rio Negro, 50*, está um decreto de lei sobre a imigração no Brasil. Nele, o governo afirma que a admissão de imigrantes atenderia, entre outras coisas, à necessidade da composição étnica da população nacional. Isto é, os estrangeiros

bem-vindos ao país seriam somente europeus brancos. Iniciamos este texto abordando como a modernização do Rio de Janeiro na virada do século XX pautava, sobretudo, a exclusão de pessoas pretas e pobres para se criar uma fachada ao gosto parisiense. O uso da imigração como ferramenta de embranquecimento da população denunciada na epígrafe escolhida por Lopes também é um marco dessa mesma época. Os dois fatos apontam para o profundo desejo histórico do Brasil de querer ser um país branco. Todavia, assim como Lima Barreto recusou esse projeto de nação em suas obras, Nei Lopes (2015) faz o mesmo em *Rio Negro*, 50. O romance rejeita por completo o Rio de uma elite branca aburguesada e foca em espaços frequentados por sujeitos negros. Nesse movimento, Lopes (2015) se esforça para plasmar esse mundo em sua amplitude, negando a existência de uma única experiência carioca negra. Para tal, o autor trata da exclusão social enfrentada por esses sujeitos sem deixar de lado os possíveis conflitos internos ao grupo.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, L. **Os Bruzundangas**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BARRETO, L. **O falso Dom Henrique**. In: SCHWARZ, Lilia Moritz (org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 375-380.

CARVALHO, C. C. S. A representação da intelectualidade negra na narrativa de Nei Lopes através de vozes veladas, veludosas vozes. **Polifonia**, Araguaia, v. 25, n. 39.1, p. 131-148, set. 2018.

COLLOT, M. **Pontos de vistas sobre percepção de paisagens**. In: NEGREIROS, C.; ALVES, I.; LEMOS, M. *Literatura e paisagem em diálogo*, p. 11-28. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CRUZ, A de. **Memórias, histórias e vidas reescritas ao sabor de Rio Negro, 50**. 2018. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/89-nei-lobes-rio-negro-50>>. Acesso em: 01 de abr. 2022.

LOPES, N. **Rio Negro, 50**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MOSER, S. **Romance de Nei Lopes lembra um samba de breque**: Livro histórico recria com humor e pesquisa um momento forte da afirmação da cultura negra no Brasil. 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/romance-de-nei-lobes-lembra-um-samba-de-breque-9zaszamgwzkg504ee5402gw55>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

# A VIDA É O MAR: UMA ANÁLISE DO CADERNO DENTRO DO MAR TEM RIO, DE MARIA BETHÂNIA

Everson Nicolau de Almeida<sup>5</sup>

*De todos os cantos do mundo  
Amo com um amor mais forte e mais profundo  
Aquela praia extasiada e nua,  
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.*  
Sophia de Mello Breyner Andresen  
(ANDRESEN, 2015, p. 65).

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce de um interesse muito particular na obra da intérprete baiana Maria Bethânia, mais especificamente no caderno de programação do show intitulado *Dentro do Mar tem Rio* (2006). O espetáculo foi inspirado em dois discos lançados em 2006 - *Pirata* e *Mar de Sophia*. O primeiro é dedicado à celebração das águas doces e o segundo, dedicado à poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004).

A programação do espetáculo *Dentro do mar tem rio* será analisada a partir aspectos composicionais e temáticos utilizados por Maria Bethânia. Desse modo, serão abordados os poemas *Orixá* (Jorge Portugal), *Navegações XIV, Inicial e Inscrição* (Sophia de Mello Breyner Andresen) e as canções *Grão de Mar* (Márcio Arantes e Chico César), *Kirimurê* (Jota Velloso) e *Memórias do Mar* (Vevé Calazans e Jorge Portugal).

---

<sup>5</sup>Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: eversonscj@gmail.com.

## 2 ESTRUTURA DO CADERNO

O Caderno de programação do show *Dentro do mar tem rio* (2006) não segue o repertório do espetáculo homônimo. Como uma espécie de caderno de anotações que serve como roteiro do espetáculo, a obra apresenta algumas canções e poemas dispostos ao longo de suas páginas, acompanhados, em algumas ocorrências, de reproduções de aquarelas, retalhos de tecidos, ilustrações, anotações.

Em algumas páginas, há reprodução de fotografias de Maria Bethânia e de textos escritos à mão. Além disso, em uma das páginas, há um pedaço de barbante enrolado, como uma espécie de corda utilizada em embarcações; em outra página, encontra-se um tecido fino e transparente com alguns barbantes colados na horizontal. Há, ainda, um espaço para anotações do leitor-receptor da obra. A produção parece uma reprodução, cópia caseira, artesanal de algum material já existente e que foi reelaborado para divulgação, circulação, comercialização. As letras das canções aparecem grafadas de modo normal e os poemas estão impressos em itálico. Certos títulos de canções e poemas, bem como alguns fragmentos e letras de canções são reproduções da escrita da própria autora.

Um outro aspecto do caderno *Dentro do mar tem rio* é o espaço para que o leitor escreva "Suas impressões, seus desenhos, seu rio, seu mar..." seguido de uma espécie de lembrete "Não se esqueça do vento". As páginas não numeradas e a ausência de pauta conferem ao caderno uma característica íntima, quase diarística, na qual o leitor pode adentrar ao universo da obra e integrá-la com suas observações, sentimentos, expressões nas folhas em branco. Ou seja, o caderno de Bethânia torna-se o caderno de ambos, não somente pela apropriação do material e sua interferência nele, mas também pelo compartilhamento do mesmo caderno por sujeitos diferentes.

O leitor, ao interagir com a obra e ao agir sobre ela, estabelece um processo dinâmico de leitura ao mesmo tempo em que constitui sua escrita em conjunto com a escrita de Maria Bethânia. A própria intérprete

afirma seu gosto por cadernos e a importância deles na estruturação de seus trabalhos em uma entrevista dada em 2009:

Adoro caderno. Caderno, lápis, borracha, tintas. Eu aprendi a ler com caderno – não foi computador ou não-sei-o-que-lá. Caderno com aro, ou grampeado, ou com pauta, ou liso. Eu adoro me deparar com aquilo e ir inventando coisas. [...] É trabalho, não pense que é frescura, não. É trabalho duro, o que eu tenho de fazer. A cor que me lembre uma música; a cor que me lembre um texto. É o que eu preciso para esquecer a técnica e deixar a emoção me tomar (IMAGEM DA PALAVRA, 2009, informação verbal apud FORIN JR., 2017, p. 195).

Nesse sentido, podemos observar que há uma preocupação de manter no caderno uma estrutura artesanal, caseira. Ademais, tal aspecto vai além do no plano físico da obra, estendendo-se aos procedimentos composicionais em que a intertextualidade se evidencia pela colagem de enunciados verbais e não-verbais. Portanto, antes de estabelecer uma análise dos aspectos temáticos da obra, é necessário um breve estudo a respeito do conceito de intertextualidade, a fim de compreender o modo pelo qual Maria Bethânia compõe seus espetáculos.

### 3 INTERTEXTUALIDADE

Partimos da noção bakhtiniana de dialogismo, que, de modo geral, podemos compreender como o diálogo entre elementos textuais internos e externos a determinadas obras que se relacionam com vozes distintas, ressonantes nos textos literários. Desse modo, as primeiras noções de intertextualidade foram pensadas como elementos constituintes do processo de enunciação, tendo a linguagem como sua matéria-prima.

Baseando-se nas contribuições de Bakhtin, a crítica literária búlgaro-francesa Julia Kristeva considera a intertextualidade como “[...] todo texto [que] se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade entra a noção de intertextualidade, a linguagem poética, ao menos, se lê como um duplo” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Nesse contexto, a linguagem artístico-literária está inserida em uma rede de interação e intercâmbio semiótico, na qual ocorrem diálogos intertextuais

em que o intertexto funciona como uma espécie de intersecção, na qual as fronteiras textuais ora são demarcadas ora são diluídas.

Os fragmentos textuais apropriados por Bethânia são estruturas dotadas de significações possíveis, visto que o todo semântico só se realiza no intercâmbio entre produção e recepção, do qual participam tanto autor quanto leitor, mediados pela obra, efetivando, assim, a intertextualidade.<sup>6</sup> Desse modo, a composição autoral que se sustenta na relação intertextual pode ser compreendida, de acordo com a crítica literária e romancista francesa Tiphaine Samoyault (2008), como:

o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis com o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenhavam seu próprio lugar SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Sendo assim, podemos considerar que existe um elemento comum da linguagem nas obras de Bethânia: a palavra. Cantada, escrita e falada. Palavra escrita em poemas e canções apropriadas de outros poetas e compositores e redimensionadas em suas composições marcadas pelo caráter fragmentário, em que a intérprete intercala formas distintas de manifestação linguística e artesanalmente desloca e realoca os fragmentos textuais em um mosaico autoral marcado pela reutilização de obras já postas em circulação.

## 4 IMAGENS E IMAGINÁRIOS

As representações culturais postas em diálogo através da composição autoral feita por Bethânia, que transita entre o cancionero popular e a literatura, recebem influências das religiões de matriz africana em *Memórias do Mar* e *Orixá*, da mitologia das culturas indígenas brasileiras em *Kirimurê* e da cultura clássica grega e da tradição literária portuguesa, representada pelos poemas de Sophia de Melo Breyner Andressen.

<sup>6</sup>Um estudo sobre a questão do fragmento enquanto elemento composicional na obra de Maria Bethânia já foi desenvolvido em trabalhos anteriores e pode ser encontrado em artigo publicado em Franco e Assis (2021, p. 269-285).

Abaixo, segue um recorte dos poemas e das canções que fazem parte do caderno *Dentro do mar tem rio* (2006):

Navegações XIV

*"Através do teu coração passou um barco  
Que não para de seguir sem ti o seu caminho".*  
Sophia de Mello Breyner (BETHÂNIA, 2006, s.p.)

.....

Texto

*"O mar azul e branco e as luzidias  
Pedras (...)  
Onde o que está lavado se relava  
Para o rito do espanto e do começo  
Onde sou a mim mesma devolvida  
Em sal espuma e concha regressada  
À praia inicial da minha vida."*  
Sophia de Mello Breyner (BETHÂNIA, 2006, s.p.)

.....

Texto: *"mar, milagre criado só pra mim"*

Mar sonoro

*"Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim.  
A tua beleza aumenta quando estamos sós  
E tão fundo intimamente a tua voz  
Segue o mais secreto bailar do meu sonho  
Que momentos há em que eu suponho  
Seres um milagre criado só pra mim."*  
Sophia de Mello Breyner (BETHÂNIA, 2006, s.p.)

.....

Texto:

*"Quando eu não era ninguém  
Era vento, terra e água  
Elementos em amálgama  
No coração de Olorum."*  
Jorge Portugal

Memórias do mar

A água do mar na beira do cais  
Vai e volta, volta e meia, vem e vai  
A água do mar na beira do cais  
Vai e volta, volta e meia, vem e vai



Quem um dia foi marinheiro audaz  
Relembra histórias  
Que feito ondas não voltam mais

Velhos marinheiros do mar da Bahia  
O mundo é o mar  
Maré de lembranças  
Lembranças de tantas voltas que o mundo dá

Tempestades e ventos  
Tufões violentos  
É arrebentação  
Hoje é calma  
Que dorme dentro do coração

Velhos marinheiros do mar da Bahia  
O mundo é aqui  
Maré mansa e morna  
De plataforma ou de Peri-Peri

Velhos marinheiros do mar da Bahia  
O mundo é o mar  
Maré de lembranças  
Lembranças de tantas voltas que o mundo dá

Vevé Calazans e Jorge Portugal (BETHÂNIA, 2006, s.p.)

.....  
Kirimurê

Espelho virado ao céu  
Espelho do mar de mim  
Iara índia de mel  
Dos rios que correm aqui  
Rendeira da beira da terra  
Com a espuma da esperança  
Kirimurê linda varanda  
De águas salgadas mansas  
De águas salgadas mansas  
Que mergulham dentro de mim  
Meu Deus deixou de lembrança  
Na história dos sambaquis  
Na fome da minha gente  
E nos traços que eu guardo em mim  
Minha voz é flecha ardente  
Nos catimbós que vivem aqui

Eira e beira  
Onde era mata hoje é Bonfim  
De onde meu povo espreitava baleias  
É farol que desnorteia a mim  
Eira e beira  
Um caboclo não é Serafim

Salve as folhas brasileiras  
Oh salvem as folhas pra mim  
Se me der a folha certa  
E eu cantar como aprendi  
Vou livrar a Terra inteira  
De tudo que é ruim

Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui  
Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui

Eu sou Tupinambá que vigia  
Eu sou o caboclo daqui  
Eu sou Tupinambá que vigia  
Eu sou o dono daqui

Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui

Jota Velloso (BETHÂNIA, 2006, s.p.)

Ao considerarmos o ser humano como um ser histórico, marcado pela sua relação com o tempo e com o espaço no qual ele está inserido e atravessado por suas memórias (individuais e coletivas), retomamos a ideia de que a cadeia das tradições (literárias, artísticas, sociais, religiosas e culturais) presentes no mundo exercem influências sobre os sentidos construídos através da linguagem. Desse modo, Bethânia reúne em sua composição uma diversidade de representações e cria, por meio delas, novos sentidos de compreensão do mundo em que o ser humano está estabelecido de maneira dialética, organizando os enunciados intertextuais de modo que a semântica do seu discurso se ordene dialogicamente. Em outras palavras, o sentido é redimensionado através da realocação dos textos em uma disposição nova, por meio da qual a autora estabelece novas relações de sentido com textos já existentes.

Tais sentidos, no plano da obra em questão, se configuram através da relação entre o ser humano e o mar, considerado, neste contexto, como espaço geográfico e existencial. Do mesmo modo que as águas salgadas estão em constante movimento de ida e de volta, o ser humano está em direção à reflexão acerca de sua existência e aos outros com quem socializa, uma vez que a humanidade é compelida a viver em constante e inesgotável experimentação através dos sentidos. É

através desta dialética que estamos inseridos no mundo, modificando-o, interpretando-o, agindo sobre ele do mesmo modo que ele age em nós.

Se considerarmos a tradição ocidental oriunda do imaginário grego, podemos afirmar que a água é tida como elemento primordial, do qual as coisas derivam, pois ela seria a essência primitiva e de uma leitura transcendente de sua relação com o ser humano, tanto a vida quanto a morte simbolizam o retorno a uma essência natural, alicerçada sobre uma aliança entre a humanidade e as coisas do mundo sensível. Os poemas *Inicial* e *Inscrição* apontam para este movimento da vida, a partir de seu início demarcado por um movimento de retorno, em que o sujeito poético é *devolvido à praia inicial de sua vida* e que deseja, neste movimento, viver e reviver estas sensações a ponto de desejar, quando não mais for possível pela contingência da morte, buscar para levar consigo, *os instantes não vividos juntos do mar*.

A significação mitológica em torno do mar remete aos movimentos das ondas, como o mito do eterno retorno, que é ida e regresso constante, rito de passagem, liturgia de purificação e espaço de renovação. Essas representações oriundas das culturas helênicas e enraizadas no imaginário lusitano e, por conseguinte, brasileiro, somadas às cosmovisões indígenas e africanas formam a dimensão simbólica que o mar tem na obra de Bethânia. A associação dos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen às composições do cancionero popular brasileiro possibilita a formação de rotas semânticas por onde o leitor navega na leitura do texto fragmentado. Nesse sentido, a autoria de Bethânia é inundada pelo mar representado em distintas e diversas culturas formadoras do nosso quadro nacional e isso perpassa sua composição intertextual, na qual o mar se constitui espaço geográfico físico, lugar de travessia e simultaneamente é espaço interno em que o humano passa pela travessia da vida.

Além disso, a relação entre morte e vida, como condições inegáveis da humanidade, são representadas como traço místico que se entrelaçam na imagem do mar por conta de sua extensão e profundidade, superfície e mistério. Ou seja, o encontro entre a praia e o mar é como a passagem

da vida para a morte e vice-versa, momento em que o humano e o supra-humano se fundem, quebra da onda na areia, regresso da água ao mar.

As idas e vindas do mar, causadas pelos movimentos das ondas, remetem ao movimento da vida humana, que está com constante devir. Os entrecruzamentos entre o mar enquanto metáfora da vida, do tempo, do espaço e, em última análise, da história, é manifestada pelas memórias que esse mar tem, como herança, patrimônio físico e imaterial significativo para as culturas formadoras do imaginário nacional, em que muitas ainda hoje se manifestam em caráter de resistência e sobrevivência. No espaço-tempo da história do Brasil, que é escrita a todo momento e atualizada, a composição de Bethânia se coloca como uma crônica poética do tempo presente sobre esse ser que traz em si o legado de muitas culturas amalgamadas em si, enquanto cultura, modo de ser que é a confluência entre o imaginário o real, a história, atualização do passado no presente pelos ritos, pela literatura, pela palavra.

*Nas marés de lembranças, lembranças de tantas voltas que o mundo dá* estão inseridas as memórias e as vozes esquecidas e silenciadas que ganham sentido quando se somam aos demais textos. É por meio dessas memórias entrelaçadas que podemos conhecer e reconhecer o Brasil a partir das heranças ameríndias, africanas e lusitanas.

O movimento do mar promove um ir e vir constante, no qual nada fica em repouso. No jogo dialético que se forma entre passado e o presente, ficamos entre dois tempos e dois espaços entrecruzados: o ontem e o hoje. Essa transgressão será equacionada pela recuperação da memória. Assim, falar em memória equivale a falar de um passado que sobrevive ao e no presente. Nesse novo espaço-tempo que se forma, não há nada que esteja pronto e acabado, tudo está em constante transformação. Deixar o fato em repouso equivaleria a aceitar que não há mais nada a ser dito sobre o passado e negar o legado que ele traz em si, proporcionando a construção do impossível: a confluência entre o real e o imaginário, entre o presente e do passado (RABELO, 2012, p. 72).

A construção poética remete ao *tempo-espaço imemorial* em que o ser estaria em gestação junto aos deuses do panteão africano, de acordo com a fé professada por Bethânia, amálgama entre as matrizes iorubá e o catolicismo popular, remetendo ao passado *imaterial*, que se

materializa pela palavra feita poesia. É assim que a autora opera sua construção poética, buscando os referentes culturais e religiosos para tecer sua rede poética, ao mesmo tempo em que tece sua compreensão de mundo e nos mostra outras vivências e experiências.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das análises realizadas ao longo deste estudo, observamos que a tessitura autoral de Maria Bethânia segue um método que a autora desenvolveu e utiliza em seus espetáculos. Do mesmo modo, os recursos intertextuais são instrumentalizados a fim de que a materialização de seu pensamento ocorra por meio da junção de fragmentos de textos dos quais Bethânia se apropria e redimensiona em um roteiro próprio.

No caderno *Dentro do mar tem rio*, a autora recolhe textos que tematizam o mar em suas múltiplas faces e significações, considerando a pluralidade identitária e cultural que forma a diversidade de representações que compõem o Brasil. Desse modo, os aspectos formais e semânticos que constituem a obra mencionada foram exemplificados em textos que congregam os elementos editoriais, intertextuais e temáticos utilizados por Bethânia em sua composição.

Os fragmentos textuais representam os percursos geográficos e psicológicos que simbolizam o processo *continuum* que é ser e existir em meio às intempestividades da vida, que é mar enquanto superfície, profundidade, movimento. Além disso, permitem ao leitor a compreensão do viver enquanto elemento simbólico em junção com o mar, através de uma existência que se movimenta como as águas salgadas que se quebram nas praias.

Desse modo, a composição estabelecida por Maria Bethânia mostra que o mar não é só um lugar geográfico, mas um lugar existencial que acompanha o ser em seus deslocamentos, que não são somente físicos, mas também que são reflexivos, ontológicos, místicos e míticos.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, E. N.; FRANCO, R. G. **A composição ensaística pelo uso de fragmentos literários em Caderno de Poesias, de Maria Bethânia.** In: FRANCO, R. G.; ASSIS, A. A. F. de. (Orgs.) *Narrativas em tempos de crise: diálogos interdisciplinares*, p. 269-285. Viçosa: Divisão de Gráfica Universitária, 2021.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** BEZERRA, P. (Trad.). 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski.** BEZERRA, P. (Trad.). 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BETHÂNIA, M. **Dentro do mar tem rio.** Rio de Janeiro: Quitanda, 2006.

FORIN JUNIOR, R. **De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia.** Orientadora: Sonia Aparecida Vido Pascolati. 2017. 380p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Londrina, 2017.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** CECHINEL, A. (Trad.). 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, J. **Introdução à semánalise.** FERRAZ, L. H. F. (Trad.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade.** NITRINI, S. (Trad.). São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation.** Londres: Routledge, 2006.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** GRILLO, S.; AMÉRICO, E. V. (Trad.). São Paulo: Editora 34, 2017.

# ALMA PORTUGUESA EM DOIS TEMPOS: REFLEXOS DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO POLÍTICO-CULTURAL OITOCENTISTA

Hanna A. C. Furtado Oliveira<sup>7</sup>

## 1 APRESENTAÇÃO

Ao longo dos séculos passados, se assim podemos dizer, o ensino da literatura portuguesa beirava um apego à crítica da cena político-cultural do suntuoso império de Portugal e em suas reverberações no limiar historicista da identidade lusitana. O filósofo Eduardo Lourenço, na obra *O Labirinto da Saudade* (2016), se propõe a fazer um estudo psicanalítico do construto que se formou em volta das representações daquilo que chama de *alma portuguesa* nas narrativas e contextos de [variados] Portugal [ais].

A formação do Estado-Nação de Portugal, conseqüentemente, se tornou um marco profundo nas questões identitárias que se desenvolveram desde então. Os conflitos enfrentados pelos primeiros lusitanos ecoaram séculos após a formação do Estado português como símbolos de coragem e de um espírito de valentia dos que eram vistos como os ancestrais singulares de um povo herdeiro de Portugal. Ainda, também as conquistas de mares e colônias pelas naus inflamaram na identidade nacional um senso de missão ao que seria um “destino” colonizador para o português. Entretanto, o passado lusitano nem só

<sup>7</sup>Mestre em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (CAPES/PROMEL/UFSJ); Graduada em Letras – Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras (CAPES/FAPEMIG-UFLA). E-mail: hannafurtado.o@gmail.com.

por nostálgica contemplação foi retomado pelos críticos e intelectuais, principalmente pelos literatos que tomaram espaço no cenário erudito de Portugal no século XIX.

Torna-se significativo apontar essa pluralidade nas visões sobre Portugal, uma vez que justamente sobre isso se estende o propósito de Lourenço, alcançar a autognose da história lusitana, isto é, conhecer o Portugal próprio, através de suas interpretações literárias. É sobre esse olhar que nos dispomos a discutir dois tempos – dissonantes e análogos, contrastantes e entrelaçados, localizados dentro do mesmo século, em distintas e homogêneas gerações: tempo de Revolução e tempo de ruptura.

Certamente, pode [e deve] soar estranha a apresentação dessas ideias de maneira tão dialética; até mesmo, é válido dizer, contraditória. Mas se partimos de uma visão comparativista da literatura, entendemos que estéticas e ideologias não se dividem em pequenas caixas que, assim como os livros, se separam por ordens cronológica, temática, estilística e regionalista. Ao contrário, como já se sabe bem, a produção literária, assim como a história, se forma como em uma peça de tecelagem – fio a fio, entrelaçados, entrecortados, unidos. Não soará mais tão estranho assim se consideramos esses rastros que se fundem em um caminho compartilhado, coletivo.

A partir desse viés, consideraremos duas gerações que se formaram pelo mesmo senso de reponsabilidade política no espaço cultural de um Portugal oitocentista: a geração que trataremos como romântico-liberalista, de Almeida Garrett e Alexandre Herculano; e a geração realista dos jovens Antero de Quental e Eça de Queirós.

De um lado, a *Geração de 70*, uma união polifônica entre novos escritores fundadores do Realismo português, em meados do século XIX, pregava seu pioneirismo filosófico-literário na construção de uma política outra, questionadora de identidades e estéticas. De outro lado, o grupo precedente já difundia em enxertos romanescos uma concepção nacionalista da escrita literária no início dos anos vinte desse mesmo século.

Se tratamos de Revolução e ruptura, dizemos com o intento de marcar um olhar sobre essas duas partes de uma mesma alma portuguesa:



a visão idílica do passado imperialista, respaldada em publicações romanescas na Revolução Liberalista; e a dissonante apreensão do contexto contemporâneo nas [quase subversivas] assembleias da "nova expressão da arte" – a crítica surgida com o irrompimento do Realismo. Ambas pautadas na idealização de um presente político e cultural à altura da herança lusitana.

Assim, se torna clara a forte influência que a história exerce nas artes e nas filosofias discutidas em Portugal. Tencionamos, neste presente capítulo<sup>8</sup>, explorar as relações entre a história sociocultural e o início das literaturas romântica e realista portuguesas, as quais se estendem para além da idealização de fatos sociais transpostos em fatos literários. Mas, sim, de interpretações várias de um mesmo instinto nacional.

## **2 ENTRE ROMANTISMOS E REALISMOS: A ASCENSÃO DO INTELLECTUALISMO FILOSÓFICO-LITERÁRIO OITOCENTISTA**

Esse sentimento de legado, que fluiu entre gerações, não se dava de maneira exclusiva em terras portuguesas, mas se estendia por toda a Europa enquanto uma visão de missão civilizatória, a qual perdurou até o fim do século XIX como "bem vista aos olhos das elites políticas nacionais em grande parte do continente", como discute o Professor Hélder Garmes (2004, p. 1). Para o autor, é com "críticos mais sagazes" que surge a identificação de "padrões culturais" espalhados ao redor do mundo, em que sempre se permanecia a cultura de países denominados enquanto civilizados acima de outros tidos enquanto primitivos e/ou selvagens. Essa noção de civilização, ainda de acordo com Garmes, estaria ligada a uma visão de sofisticação, tecnologias e modernidades advindas da estrutura e do industrialismo europeus.

Nessa mesma linha de sentido, se mostrava a ideia de Portugal enquanto detentor de um "destino colonizador", fadado não apenas a

<sup>8</sup>As discussões apresentadas neste ensaio são fundamentadas na dissertação de Mestrado da autora, defendida em março de 2021, como resultado da pesquisa "No traço da fantasia, despir o real: uma análise sociológica do realismo de Eça de Queirós" (CAPES/PROMEL/UFSJ).

conquistar, mas a guiar territórios não desenvolvidos, segundo o viés civilizatório europeu, a um caminho de maior sociabilidade (lê-se: erudição eurocêntrica). Garnes aponta Eça de Queirós como um dos primeiros críticos a contestar essa padronização cultural como uma estruturalização de costumes, políticas, culturas e crenças à moda inglesa e francesa, para sermos mais exatos, mas também não deixa de discutir o contraste da análise queirosiana que trata a expansão colonial “ora como um bem, ora como um mal”. Julgamos necessário, contudo, nos aprofundarmos um pouco mais na construção dessa cena político-cultural portuguesa.

Ao longo do século XIX, apesar de as heranças do passado engrandecerem a alma dos portugueses, a organização pátria, por outro lado, andava aos soluços, desalinhada da visão de um Portugal que fora sempre cara ao seu povo –, a do mito do destino colonizador, da Nação imponente e potente, de grandes feitos históricos. Com a primeira invasão francesa, em 1807, e a fuga da corte portuguesa para o Brasil, se desencadeou, assim podemos dizer, um dos grandes traumas na construção e desenvolvimento da história de Portugal, a perda da colônia brasileira. Mas antes mesmo desta fatídica data – 7 de setembro de 1822 –, em que comemoramos no Brasil o Grito da Independência às margens do rio Ipiranga, já ecoava em Portugal uma série de movimentações políticas e culturais que desembocaram, no dia 24 de agosto de 1820, na eclosão da Revolução Liberal do Porto.

Dentre as exigências do movimento, estavam a expulsão de tropas estrangeiras que se encontravam no território nacional, a volta de D. João VI a Portugal e o estabelecimento de novas Cortes Constituintes. A Revolta, encabeçada por burgueses, intelectuais e militares, crescia e tomava força pelo país com os ideais de renovação e representação política do povo português, reivindicando a criação de uma nova carta constituinte. A Constituição Liberal deveria compreender os problemas mais urgentes da nação e garantir a liberdade e um progresso igualitário a Portugal.

Dentre os “homens de letras que atuaram, através de seus escritos, com vistas a modificar a cena político-literária e cultural portuguesa” (NEVES et al., 2007, p. 09), esteve como figura de foco o

escritor Almeida Garrett, que demonstra no opúsculo *O dia 24 d'agosto* (1821) a significativa empreitada desses autores na (re)construção da política portuguesa, dessa vez às vistas do liberalismo.

Aos Paes da Patria ofereço a defeza da Causa della. Os verdadeiros Portuguezes não carecem das poucas luzes deste escripto para reconhecerem a justiça, com que o heorismo de poucos homens os libertou do jugo de tantos: os sentimentos de liberdade, e valor nascêraõ com eles. [...] Vós jurastes dar-nos uma Constituição liberal, vós jurastes ser homens, e ser Portuguezes. Uma perfeita identidade de sentimentos une o meu coração aos dos representantes da Nação. Aceitae pois a oferta de deles, e salvae-nos. Salvae-nos, ó Paes da Patria; salvae-nos, homens sagrados! Madae pela estrada da virtude os vossos nomes á posteridade; sede o terror dos déspotas, o flagelo dos impios; e sereis o amor dos Portuguezes, e a admiração dos estranhos. Se o Congresso Nacional julgar o meu trabalho de algum preço, e utilidade; eu me ofereço, com todo o animo, e coração, não só a emenda-lo no que ele julgar conveniente, mas a traduzi-lo n'alguma das linguas estrangeiras, que sei (GARRETT, 1821, p. 5).

A divisão que Garrett (1821) faz entre os homens que já nasceram (ou nascerão) com os valores heroicos de liberdade dos antepassados pode também, além de marcar o idílico sentimento nacionalista que se desenvolvia ao início do século, indicar a estética opositora que crescia entre os “homens de poder” em Portugal. Essa segmentação se espalhou para além do campo narrativo, culminando em uma guerra civil entre os liberais, que recentemente se organizavam no país, e os derradeiros absolutistas, aqueles que, para Garrett, não se encontravam entre os “verdadeiros portugueses”.

As ideias que Garrett julgava serem necessárias não apenas em Portugal, mas difundidas aos territórios de toda a Europa, findavam em uma concepção de alinhamento entre o alcance literário e os [novos] ideais políticos, almejando um propósito de movimentação sociocultural. Entendemos, contudo, que esse projeto não procurava se afastar do mito histórico português, mas, ao contrário, deveria ser “uma saudável reforma, que significava muito mais a transformação de instituições e estatutos do que a mudança radical de sistemas, traduzida pelo conceito moderno de revolução” (NEVES et al., 2007, p. 20). Garrett (1821, p. 18), assim como seus

companheiros ideológicos, guiado pelos conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade, usava seu alcance de voz enquanto "uma dimensão pedagógica" destinada a "um povo rei", digna de espaço e alcance.

Assim, ligados intimamente às questões históricas e ao desenvolvimento de um regime político outro em Portugal, os escritores do início do século XIX abrem uma nova perspectiva na literatura lusitana que, ao invés de prezar unicamente pela forma, ainda que marcada por uma estética de tradição neoclássica, possibilitava a transformação da vivência e do sentimento do indivíduo em experiência literária.

Contudo, para Lukács (2011, p. 213-214), antes da Primavera dos Povos, em 1848, essa "nova defesa histórica do progresso", seja ele político-cultural, seja ele econômico, se estendia já por toda a Europa e caracterizava "o rumo do conjunto do desenvolvimento ideológico desse período. [...] A separação de cada povo em 'duas nações' ocorreu – ao menos como uma tendência – também no terreno ideológico". É significativo ressaltar, dentro dessa visão, que a própria literatura portuguesa fora colocada em xeque na primeira escola Romântica, e assim como o contexto social fora marcado por uma transformação política, a narrativa romântica também sofrera impacto pela transformação da narrativa em Portugal.

Essa divisão aconteceu, assim, dentro mesmo da própria noção de romantismo, que, anos após, se afastara do despertar desse intelectualismo-filosófico, das noções do sentimento de nacionalismo e do campo político para findar no Ultrarromantismo português. Ao contrário da geração de Garrett e Herculano, a segunda geração romântica se desconectou dos ideais liberais e iluministas, assim como das influências neoclássicas que, de certa forma, ainda eram encontradas na primeira geração.

Foi justamente com a crítica acerca do triunfo da ideia sobre a razão que se abriu a terceira e última fase do Romantismo em Portugal, período que se desenvolveu mais como uma transição entre escolas do que propriamente como a última faceta romântica. A crítica da nova geração de literatos, assim, se estendia por uma ideia de que, desde que o Ultrarromantismo português caíra nas graças da burguesia lusitana,

abandonara os *verdadeiros* ideais românticos. A aclamação por uma narrativa social voltou a tomar espaço, mesmo que a literatura estivesse ainda envolta nas questões sentimentalistas, expressa nas composições de nomes como Júlio Dinis e Pinheiro Chagas. É a partir desse momento que o exagero ultrarromântico perde espaço para a expansão do uso da razão na literatura.

Com o exponencial crescimento da imprensa e dos veículos jornalísticos à época, aumentaram também as trocas de críticas (e farpas) entre os intelectuais e escritores, principalmente nesse momento de transição entre estilos. Em Coimbra, uma nova geração de autores dava seus primeiros ares no campo do intelectualismo filosófico-literário português, sendo Antero de Quental uma das figuras pioneiras nesse [renovado] movimento. Entre publicações de obras literárias e suas respostas em críticas, Quental envolveu-se numa das disputas intelectuais que mais marcariam o século XIX.

Sendo denominada como Questão Coimbrã, a divisão entre pensamentos se deu no crescimento de uma visão que, embasada por influências realistas externas a Portugal e pela concepção nacionalista dos primeiros românticos portugueses, defendia também a ideia de que a literatura, antes de mais nada, se tratava de uma arte política, e sendo assim, deveria se voltar não apenas para o campo imaginativo, mas tratar dos desalentos sociais, políticos e econômicos.

Se discutimos aqui as influências dos mitos e tradições seculares portuguesas aliadas a fortes e populares inovações liberais na literatura romântica, mesclando assim antigos costumes e novos gostos, contrariamente, ao que parece, o Realismo é inaugurado "soba interferência de um pequeno grupo, sob o signo da fractura e do escândalo" (RIBEIRO, 1994, p. 13). Assim, como apontado por Oliveira Martins, historiador autodidata, pertencente ao grupo que se intitulara como a Geração de 70, esse novo grupo via o desenvolver da realidade portuguesa como:

[...] a melhor mestra dos costumes, a crítica, a melhor bússola da inteligência: por isso a história exige sobretudo observação direta das fontes primordiais, pintura verdadeira dos sentimentos, des-

crição fiel dos acontecimentos, e, ao lado disto, a frieza impassível do crítico, para coordenar, comparar, de um modo impessoal ou objetivo, o sistema dos sentimentos geradores e dos atos positivos. [...] A História de Portugal consiste numa série de quadros, em que, na máxima parte das vezes, os caracteres dos homens, os seus atos, os motivos imediatos que os determinam e as condições e modo por que se realizam, merecem antes a nossa reprovação do que o nosso aplauso (MARTINS, 2010, p. 5-6).

A “fractura” e o “escândalo” apontados por Ribeiro se dão no sentido desse aparente rompimento com o mito do passado português e na denúncia do que seria um presente fortemente afetado por uma visão obscurecida dos contratempos e adversidades enfrentados em Portugal. Dessa forma, a Geração de 70 apostava nessa revisão dos fatos como a única salvação do progresso do povo português. Assim, ao fim da década de 1860, as definições realistas e suas consequentes propagações deram forma aos conceitos discutidos na Questão Coimbrã.

Dessa maneira, em 1871, o grupo idealizara e colocara em prática a primeira ação ideológica da revolução da Geração de 70, o movimento das Conferências Democráticas do Casino Lisboense.

Nas narrativas literárias, é expressamente em Eça de Queirós que o Realismo português assumiu seu caráter mais fortemente acusatório e sarcástico, denunciando a corrupção, pela ação das tradições, da moral e de caracteres, ao mesmo tempo em que prezava pela forma sublime da literatura. Assim, apenas se alcançaria a nova literatura pela observação e descrição –, entretanto, não realizadas puramente como uma cópia do real, de suas paisagens e personas, mas sim enquanto críticas efetivas e certeiras. Isso porque, por uma visão nacionalista ao mesmo tempo em que sincera do cenário social português, parte da Geração de 70 esperava alcançar uma parcela fundamental para o progresso, a elite de Portugal, homens de letras e de política.

De um lado, a nação-imperial portuguesa é tratada por um olhar de idolatria e saudosismo; por outro, a visão cética parece a encarar como o gatilho de uma idealização sem limites, produtora de ação entorpecente ao povo português. Na contemporaneidade, as considerações trabalhadas por Lourenço (2016) apontam justamente

para esse olhar quase utópico do povo lusitano acerca da figura de Portugal, o que seria dado a uma leitura seletiva dos fatos ocorridos e das memórias sobreviventes. Isso porque, para Lourenço, o estabelecimento do Estado-nação de Portugal teria sido já o estopim para uma traumática afirmação enquanto potência soberana, visão também abordada nas críticas das Conferências do Casino.

Em 27 de maio 1871, Antero de Quental, perante a influente plateia composta por diversos jornalistas juntamente com a burguesia lisboeta, “os homens que vivem a frequentar o centro da capital” (QUEIRÓS, 1887 apud SARAIVA, 2000, p. 124), bradava não o desejo de impor a visão particular de seu grupo, mas sim de possibilitar e facilitar a ação questionadora “[...] porque; ainda que dela resultasse a condenação das nossas ideias, contanto que essa condenação fosse justa e inteligente, ficaríamos contentes, tendo contribuído, posto que indiretamente, para a publicação de algumas verdades” (QUENTAL, 1871, p. 02).

Tais verdades podem ser resumidas a fatos específicos da história da península portuguesa: os tidos acontecimentos de glória, que teriam permanecido no passado, e outros de pequenez, tão influentes no presente. Mas, mais importante que isso, Antero de Quental, em nome da Geração de 70, coloca em vistas a alma portuguesa, questiona as bases que fundaram o modo intrínseco do ser português, transmitido entre gerações e gerações:

Meus Senhores: a Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX; apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos no primeiro período da Renascença, durante toda a Idade Média, e ainda nos últimos séculos da Antiguidade. [...] Há, com efeito, nos atos condenáveis dos povos peninsulares, nos erros da sua política, e na decadência que os colheu, alguma coisa de fatal: é a Lei de evolução histórica, que inflexível e impassivelmente tira as consequências dos princípios uma vez introduzidos na sociedade. Dado o catolicismo absoluto, era impossível que se lhe não seguisse, deduzindo-se dele, o absolutismo monárquico. Dado ao absolutismo, vinha com o predomínio as tendências guerreiras sobre as industriais. Os erros políticos e econômicos saíam daqui naturalmente; e de tudo isto, pela transgressão das leis da vida social, saía naturalmente também a decadência sob todas as formas. [...] É o abatimento, a pros-

tração do espírito nacional, pervertido e atrofiado por uns poucos de séculos da mais nociva educação. As causas, que indiquei, cessaram em grande parte: mas os efeitos morais persistem, e é a eles que devemos atribuir a incerteza, o desânimo, o mal-estar da nossa sociedade contemporânea. [...] Já não cremos, certamente, com o ardor apaixonado e cego de nossos avós, nos dogmas católicos: mas continuamos a fechar os olhos às verdades descobertas pelo pensamento livre (QUENTAL, 1871, p. 2-19).

Até então, os traços ressaltados por Antero de Quental, e aqui discutidos como pontos de identificação da alma portuguesa, que são denunciados pela Geração de 70 como agentes deteriorantes do passado, do presente e do futuro da nação, aparentam ser direcionados a uma visão histórica de Portugal. Em outras palavras, grande parte do discurso de Quental (1871) se fundamentou nos apontamentos da construção sociológica lusitana, nas disposições entre as classes, principalmente, na ação da coroa para com seu povo, e nos efeitos dessas relações.

Seu discurso, contudo, fez uso dessa memória histórica para dar a fundamentação necessária aos argumentos estabelecidos pela geração ao prelúdio do Realismo –, a regeneração deveria alcançar também a arte, principalmente a literatura, já que nela “[...] todas as misérias íntimas refletem-se fielmente.” (QUENTAL, 1871, p. 7). Para além de crer na verdade dissipada pelo Realismo, que seria possibilitado pelo cientificismo, pelo progresso social, econômico, cultural e intelectual, a Geração de 70 pregava uma renovação erudita por presumir, pela voz de Quental (1871, p. 16), que “com um tal estado dos espíritos, o que se podia esperar da arte?”.

Assim surgia o Realismo em sua forma mais tangente: era reação e contraposição dos valores tradicionais, sejam na política, na literatura, na arte ou na cultura. Para o crítico Antonio Saraiva (1965):

A conferência de Eça, em 1871, no Casino Lisbonense sobre “O Realismo como Expressão de Arte” é um enfático e provocativo ato de polêmica antirromântica, uma declaração de ética social proudhoniana, «revolucionária» e científica, que o autor melhor concretizará na sua colaboração de 1871-72 em *As Farpas* e ainda em quatro textos posteriores de doutrina estética, embora, de um modo geral, eles constituam simples esquema para uma obra que, entretanto, se irá realizando de um modo efetivamente muito mais complexo. O primeiro texto queirosiano para *As Farpas*, de Junho de 1871, é uma radical condenação de todos os aspectos da



vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria «O progresso da decadência» – desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado (que seria o sucedâneo do velho «caldo de portaria» para indigentes), à imprensa, à poesia (produto de «pequenas sensibilaridades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes»), ao romance sentimental («apoteose do adultério»), ao teatro (traduzido ou plagiado do francês), aos agentes económicos sem espírito de empresa nem sentido de responsabilidade, inteiramente dependentes de um crédito que o Estado aliás absorve. Nenhuma perspectiva de recuperação, – além de uma vaga e iminente «revolução» proudhoniana da «Justiça», que Eça apresenta como sendo a cordata e suasória aspiração correspondente às Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, de momento em curso (e, entretanto, suspensas) (SARAIVA, 1965, p. 862).

Em diversas passagens, como a inicialmente citada no corpo de nosso capítulo, o discurso que Antero de Quental (1871) adotara parece colocar em xeque o imperialismo português, bem como as relações da nobreza e da burguesia, causando, como por ele mesmo exposto, um emudecimento do povo. Da mesma forma, o fragmento que discute a narrativa queirosiana a apresenta de forma sistemática, revolucionária.

A ideia desenvolvida nos textos, todavia, perde força numa leitura mais ampla dos fatos, das discussões e de um olhar ao aspecto geral da Geração de 70. O que nos cabe rapidamente discutir, no entanto, se estende às contraditórias posições dessa mesma geração que ora diz ser a favor de uma reconstrução de costumes pelo progresso industrial e social, ora baseia suas imposições nas mesmas tradições seculares condenadas em suas Conferências. É preciso ser enfatizar: a Geração de 70, da mesma maneira que a geração de Herculano e Garrett, formam uma elite, fundadoras [ou não] de ideologias de revolução e ruptura, mas preponderantemente burguesas. A atenção ao “povo”, na verdade, se explica numa apreensão quanto ao cenário econômico de Portugal.

Encarnava, então, a Geração de 70, um grupo que dizia desejar um tipo de progresso universalizado, ao mesmo tempo em que pareciam denunciar a “padronização cultural” discutida por Garmes. Ironicamente, pregavam um progresso que partiria unicamente de seu próprio viés de revolução – o Realismo literário, pautado na reflexão e retomada da boa moral portuguesa.

Isto é, a Geração de 70, de forma bastante semelhante ao nacionalismo liberal idealizado em narrativas idílicas dos românticos, não ataca diretamente o império português, não fala da violência colonial exercida em África, Ásia e Brasil. Ao contrário, as questões são centradas no que o “modelo” de domínio adotado nas colônias respaldara em Portugal, em seus cenários econômico, social, cultural e político. Sobre isso, Lourenço (2016) afirma que:

Imagens positivas de nós mesmos abundam na nossa memória coletiva e cultural e até com extremos de exaltação que só tem paralelo nos povos semitas ou naqueles que são nossos herdeiros. Imagens negativas também não faltam, sobretudo a partir da crise nacional do século XIX e da descolagem fulgurante da Europa da revolução industrializada. Mas nem uma nem outras, salvo raríssimas exceções, estão isentas de preconceitos passionais. Sobretudo, nem umas nem outras são o resultado de um exame aprofundado da realidade portuguesa em todos os seus aspectos, mas o resultado do reflexo político-ideológico quase sempre de conteúdo urbano e subdeterminado por motivações patrióticas confessadas ou implícitas, de encarnecimento ou denegrimiento provocatório com função estimulante, como foi o caso quase geral da Geração de 70 (LOURENÇO, 2016, p. 90).

Essas imagens se fundiram em noções não tão rígidas de revolução e de ruptura. Num sentido de transformação, as gerações assim pareciam querer compor um *novo* panorama em Portugal do século XIX, que, de um lado, concordavam em não enxergar mais o seu passado enquanto fonte inesgotável de desenvolvimento socioeconômico, e sim um legado a ser levado à posteridade. Mas ainda é válido ressaltar: de outro lado, esse mesmo projeto político não se mostrava como novo, mas como *outro*, que se desencadeava em aspectos tradicionais que faziam parte do ser português, principalmente na memória da coragem de atravessar oceanos e as grandezas e fracassos por isso obtidos.

Não seria excessivo lembrar agora das discussões de Benedict Anderson (1989; 2008) sobre as nações, consciências e comunidades imaginadas: o conceito de nação, na verdade, se dá, de certa maneira, de uma forma bastante concisa. Nasceria de características e configurações singularmente históricas e, conseqüentemente, com elas morreria.

Essas imagens que, em um primeiro momento, parecem poder ser de uma marcante contraposição, resultam de uma mesma alma, de um mesmo modo de identificação desenvolvido na crítica cultural que se espalhou pela cena política no Portugal do século XIX. Ora, não é pretencioso dizer mesmo que essa visão de nacionalidade se espalhou para além dos séculos e, como já discutimos nas ideias de Garmes (2004) e Lukás (2011), por entre as fronteiras europeias. São valores que, junto à trama narrativa, se entrelaçam aos fios históricos, construindo partes inseparáveis de um mesmo todo, ora contrastantes, ora congêneres.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Aparentemente, mesmo com complexas diretrizes e filosofias que se contrastaram nas múltiplas vozes dos grupos de revolução e ruptura, um objetivo comum fora buscado: uma revolução política, econômica, cultural e, de certa maneira, também de costumes. Um tipo de progresso industrial e político-cultural, pautado, porém, nas construções ideológicas e impositivas que levaram Portugal a um posto que, na alma portuguesa, lhe seria nato – o de potência marítima e colonial ao longo dos séculos.

Não podemos negar, contudo, que, na geração de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, a literatura passara de uma contemplação exagerada do belo e do bucólico para que o intelectualismo filosófico-literário tomasse lugar na narrativa portuguesa. Do mesmo modo, as relações estabelecidas na Geração de 70 quanto à alma histórica portuguesa em contraposição à identidade nacional do século XIX se tornam inegáveis quando firmamos um olhar amplo para os anos em que o grupo estivera no centro das discussões ideológicas em Portugal e, principalmente, nas contribuições que reverberaram anos após a existência da geração oitocentista.

Entendemos que tanto a Revolução Liberal, irradiada nas narrativas românticas, quanto o intento de ruptura, pregado nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, foram pautados na retomada de ideais, almejando assim atingir, (re)inventar e transformar

a realidade e a mentalidade portuguesas do século XIX. Fundariam, se bem-sucedidas em suas visões, uma nova concepção de passado e futuro, do qual o progresso seria o ponto central.

Retomo, então, a pergunta de Quental a partir das lentes de nosso ponto de discussão: com o cenário latente de civilização, progresso e política, o que deveríamos esperar da arte?

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem a difusão do nacionalismo**. BOTTMAN, D. (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Nação e consciência nacional**. OLIVEIRA, L. de (Trad.). São Paulo: Ática, 1989.

BERRINI, B. **Eça de Queiroz – Literatura e Arte: Uma antologia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

\_\_\_\_\_. **Portugal de Eça de Queiroz**. Lisboa: Editora INCM, 1984.

BRITO, R. J. F. A “Questão Coimbrã” e a definição dos parâmetros para a problematização de Portugal pela Geração de 70 (1865-1866). **História e Cultura**, Franca, v. 4, n. 2, p. 319-338, 2015.

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

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada e interdisciplinaridade**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2011.

DAVID, S. N. **O século de Silvestre da Silva – Estudos Queirosianos**. Vol. 2. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

FIGUEIREDO, M. **De vencedores vencidos: Machado & Eça num encontro**. Manaus: UEA Edições, 2013.

GARMES, H. As fronteiras da civilização em Eça de Queirós. In: **Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais – A questão social no novo milênio**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.

GARRET, A. **O dia 24 d'agosto: Pelo cidadão**. 1821. Disponível em: <[https://purl.pt/51/4/907058\\_PDF/907058\\_PDF\\_24-C-R0150/907058\\_0000\\_1-53\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/51/4/907058_PDF/907058_PDF_24-C-R0150/907058_0000_1-53_t24-C-R0150.pdf)>. Acesso em: 12 de dez. 2020.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. SCHAFFER, L. L. (Trad.). São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

LIMA, L. C. **A Análise Sociológica da Literatura**. In: Teoria da Literatura em suas fontes, p. 295-305 São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

LOURENÇO, E. **O Labirinto da saudade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

LUKÁCS, G. **O Romance Histórico**. ENDERLE, R. (Trad.). São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Á. M. A Geração de 70: uma literatura de exílio: **Análise Social**, Lisboa, v. XVI, n. 62, p. 383-396, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Geração de 70** – uma revolução cultural e literária. 3. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

MARTINS, O. **História de Portugal**. 1. ed. Braga: Edições Vercial, 2010.

MILTON, H. **O Romance histórico e a invenção dos signos da História**. In: Literatura Comparada: ensaios, p. 67-75 CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. de. (Orgs). Salvador: EDUFBA, 1996.

MIRANDA, W. M. **Nações literárias**. In: Nações Literárias, p. 15-24 Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

NATÁRIO, C. A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. **Revista Estudos Filosóficos**, São João del-Rei, n. 1, p. 100-109, 2008.

NEVES, L. M. B. P. das. et al. (Org.). **Literatura, história e política em Portugal (1829-1856)**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

OLIVEIRA, H. A. C. F. **No traço da fantasia, despir o real**: uma análise sociológica do realismo de Eça de Queirós. 2021. 140p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Universidade Federal de São João del-Rei/CAPES/PROMEL/UFSJ, São João del-Rei, 2021.

QUENTAL, A. de. **Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos**: conferências democráticas. 1871. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?actionmidias&id=222968&locale=es>>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

\_\_\_\_\_. **Bom senso e bom gosto, carta ao ex.mo sr. A. F. de Castilho**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865. In: The Project Gutenberg E-Book, s.p. SABORANO, P. (Produção). Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/30070/30070-h/30070-h.htm>>. Acesso em : 15 de mai. 2023.

RENAN, E. Que é uma Nação?. 1888. **Revista Plural**, São Paulo, v. 4, p. 154-157, 1997.

RIBEIRO, M. A. **História Crítica da Literatura Portuguesa** – Realismo e Naturalismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1994.

RÜSEN, J. **Pode-se melhorar o ontem?** Sobre a transformação do passado em história. In: SALOMON, M (Org.). História, verdade e tempo, p. 259-290. Chapecó: Argos – Editora da Unochapecó, 2011.

SANTOS, B. S. Entre o Próspero e Caliban: colonialismo, o pós-colonialismo e interidade. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 66, p. 24-29, jul. 2003.

SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. 9 ed. Lisboa: Editora Europa-América, 1965.

VELLOSO, M. P. A Literatura como Espelho da Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.

# NOVA FORMA DE OLHAR O PASSADO: XICA DA SILVA REVISITADA NO ROMANCE BIOGRÁFICO DE ANA MIRANDA

Josiane de Oliveira Pinto Ribeiro<sup>9</sup>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ana Maria Nóbrega *Miranda* nasceu em 1951, romancista, poetisa e atriz. Estreou na poesia em 1978 e, a partir de 1989, começou a publicar romances que centravam a narração na linha da ficção histórica. Possui aproximadamente 30 livros: romances, poesia, diário, contos, ensaio, antologia poética e literatura infanto-juvenil. Os enredos de suas obras, na sua maioria, dão atenção a temas que ressignificam a história e trazem para o público leitor a vida de escritores através de uma visita à historiografia literária, como por exemplo, *Boca do inferno*, 1989, obra que ficcionaliza a vida do escritor Gregório de Matos. Suas obras trazem, ainda, episódios nos quais podemos observar um trabalho com o passado e a história do Brasil, tais como a Guerra das Emboabas, ocorrida em Minas Gerais no início do século XVIII, que vemos em *O Retrato do Rei*, 1990, ou o início da colonização do Brasil ambientado no século XVI e descrito sob o olhar feminino de Oribela, que conhecemos em *Desmundo*, 1996. Além desses temas, outros tantos conhecidos na historiografia são ressignificados pela escrita literária da autora.

Sendo assim, Ana Miranda rompe com modelos pré-estabelecidos, e, ao levar o leitor a reinterpretar discursos oficiais e ao dar destaque a minorias sociais, a autora reúne em suas obras tendências do pós-

---

<sup>9</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras. E-mail: josianeopnt@gmail.com.



modernismo, especialmente daquilo que foi chamado pela pesquisadora Linda Hutcheon, na obra *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção* (1991), de *metaficção historiográfica*, cujos objetivos não são apagar ou substituir registros históricos, mas desenvolver consciência crítica, expondo, assim, certas deficiências e limitações de alguns discursos, visto que os estudos de Hutcheon (1991) baseiam-se na afirmação de que não há uma garantia de verdade na história, assim como na ficção, uma vez que ambos são discursos, construções elaboradas para atribuir sentido ao passado. Contudo, a metaficção historiográfica vem com o objetivo de trazer à tona uma discussão acerca da história dita oficial.

Nesse viés, a partir de um quadro teórico proposto por Hutcheon (1991), estabelecemos nosso propósito em busca de demonstrar como a obra de Ana Miranda, *Xica da Silva*<sup>10</sup>: *A Cinderela Negra*, publicada em 2016, ao comportar marcas da metaficção historiográfica, possibilita uma interpretação crítica de um tempo passado. Devemos considerar que Xica da Silva era filha de pai português e mãe negra africana e que nasceu entre 1731 e 1735 (FURTADO, 2003), foi escravizada, contudo, se transformou em uma mulher rica e poderosa na região do Distrito Diamantino, em Minas Gerais, e visto que as representações de sua vida normalmente são narrativas profundamente estereotipadas ligadas à sexualidade e ao erotismo, em um movimento contrário, a de Miranda (2016) narra a vida e o contexto social em que viveu uma mulher ex-escravizada que chegou a ser dona de cem escravos, foi mãe de catorze filhos, era obstinada e dedicada à família, além disso, construiu a própria história.

Da obra de Ana Miranda (2016), destacamos a ponte entre a história e a ficção, a personagem Xica da Silva transformada em sujeito biografado e a forma híbrida da escrita se colocando nos limites entre a biografia e narrativa ficcional. Nesses termos, é importante destacar o lugar da escrita contemporânea que oferece uma nova percepção sobre escritas anteriores na busca de ressignificar o passado com o olhar do presente.

---

<sup>10</sup>Tendo em vista que essa foi a primeira forma de grafia do nome e usou-se o "X", faz-se importante mencionar que Ana Miranda resolveu igualmente adotá-la. Por esse motivo, usamos também Xica da Silva.

A proposta deste artigo, portanto, possui a necessidade de abordar considerações a respeito da contemporaneidade valendo-nos principalmente das reflexões de Giorgio Agamben (2009) e Karl Eric Schøllhammer (2009). Tratamos do conceito de metaficção historiográfica proposto na obra *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon (1991), cujo conteúdo servirá de embasamento teórico e apoio na análise de nosso objeto de estudo e do conceito de *ex-cêntricos*, por entendermos que tais elementos estruturam a base desta pesquisa.

Em suma, nosso objetivo é, além de situar a obra de Ana Miranda (2016) como uma narrativa que utiliza a metaficção historiográfica no sentido proposto por Linda Hutcheon (1991), compreender a obra no contexto contemporâneo, dando destaque à construção entre narrativa biográfica e ficcional, o que confere ao livro um caráter híbrido, que podemos classificar como romance biográfico. Dessa forma, será possível pensar como a forma de composição da escrita marcará a resignificação de uma figura emblemática para a história do país.

## **2 PERSPECTIVAS DO PÓS-MODERNISMO, DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E CONTEMPORANEIDADE**

Uma mistura de tendências, a abrangência de muitas áreas, e, conseqüentemente, de muitos pensadores faz com que o pós-modernismo não tenha uma definição única e de forma consensual. Diante disto, e cientes de que toda a proposta de definição está sujeita a contestações, tomaremos como base o pensamento da professora de Literatura Comparada da Universidade de Toronto e pensadora da cultura pós-moderna Linda Hutcheon (1991, p. 11), que acredita tratar-se de um "empreendimento cultural" e "um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia" (HUTCHEON, 1991, p. 19). Em linhas gerais, Hutcheon (1991) considera o pós-modernismo

[..] como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é

de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (HUTCHEON, 1991, p. 31-32).

E, ainda,

[...] ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Nesse viés, o pós-modernismo, segundo a estudiosa, é um movimento que retoma o passado, ou seja, revisita-o a fim de questioná-lo e suscita uma visão crítica a respeito de sujeitos, de narrativas ideologizadas e da história dados como verdades incontestáveis. Hutcheon assinala a necessidade de uma teoria que abarque toda a gama de tudo que é novo e publica, em 1988, a *Poética do Pós-Modernismo*, em busca de agrupar e elencar características desse movimento numa "estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela" (HUTCHEON, 1991, p. 11). A cultura pós-moderna, segundo a estudiosa, problematiza seu tempo "a partir de dentro". Nestes termos, diante dessa nova concepção de movimento, deparamo-nos mais constantemente com o termo contemporaneidade, que por vezes, é compreendido de forma inadequada. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), aborda o sentido do termo de uma maneira aprofundada, para além de um recorte temporal sinônimo de atualidade. Destacamos algumas vezes em que o filósofo caracteriza o "contemporâneo":

- a) "Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2009, p.62).
- b) "Perceber no escuro do presente esta luz que busca nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. [...] significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós" (AGAMBEN, 2009, p.65).

c) "Ser contemporâneo significa, [...] voltar a um presente em que jamais estivemos" (AGAMBEN, 2009, p. 62-70).

Conforme as reflexões de Agamben (2009), é importante considerar que o sujeito contemporâneo é aquele que vive a sua época, mas se desloca ao passado, ainda que impossibilitado de "vivê-lo". O autor atesta que a contemporaneidade não é garantia de ser contemporâneo, visto que a noção de contemporaneidade se realiza através de uma relação diferenciada com o tempo. Não se trata de um dado temporal, tempo datado ou cronológico. É um movimento de desconexão com o presente que permite ao sujeito perceber o seu próprio tempo.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2010), o pesquisador e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e estudioso das questões de representação na literatura contemporânea, Karl Erik Schøllhammer (2009), retoma as ideias de Agamben (2009) e observa que:

[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Segundo Schøllhammer (2009, p. 12), "o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e não pode oferecer repouso nem conciliação". Ao falar sobre o processo de escrita contemporânea, mais especificamente da historiografia metaficcional pós-moderna, o estudioso salienta que,

Apesar de representar um retomo aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural, esses romances representam, ao mesmo tempo, uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, valendo-se frequentemente da irreverência nesse trabalho (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 29).

Diante do postulado, precisamos esclarecer que, baseados no entendimento de Linda Hutcheon (1991) e nas concepções relatadas

acima, o termo pós-moderno, embora geralmente ligado ao fim do século XX, não é sinônimo de contemporâneo, ainda que possam estar juntos e ambos tratem de assuntos atuais que visitam o passado, fazendo com que retomemos esse tempo conhecendo-o através de um novo olhar ou nova perspectiva. O pós-modernismo, portanto, sugere uma nova forma de compreender as relações – sejam elas sociais, econômicas ou culturais da contemporaneidade. Nesses termos, muitas obras ficcionais contemporâneas vêm buscando questionar e discutir a respeito de certos valores, personagens e processos históricos numa atitude reflexiva.

Esses novos modos de ficcionalizar que acabam por problematizar aquilo que foi cristalizado como verdade nos chamados discursos oficiais nos remete a um tipo de escrita que, em conformidade com a *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, podemos denominar “metaficção historiográfica”:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior dos trabalhos de crítica sobre o pós-moderno, é a narrativa — seja na literatura, na história, ou na teoria — que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para o seu repensar e sua elaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 21-22).

De forma geral, a pesquisadora diz que uma obra é considerada metaficção historiográfica quando possui caráter de autorreflexividade e autoconsciência; faz referências a personagens e/ou eventos históricos; conecta discursos literários e históricos e questiona-os (HUTCHEON, 1991), em busca de conscientizar sobre o que conhecemos da história e da ficção. Nesse sentido, segundo a pesquisadora, a metaficção historiográfica é alicerce para repensarmos os conteúdos do passado, contudo, ela “não reflete a realidade, nem a reproduz. [...] é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 64), e propicia outras possibilidades para percepção dos fatos históricos.

Um tema marcante e importante para nossa pesquisa no estudo de Linda Hutcheon é a necessidade de ver além, de buscar protagonistas fora do eixo central, seja de ordem sexual, gênero, raça, classe econômica ou social, onde o foco não é mais o sujeito do centro e sim o que está fora, nas margens. Hutcheon declara que os "protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os *ex-cêntricos*, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional" (HUTCHEON, 1991, p. 151). A retórica do pós-modernismo, segundo a escritora, constitui-se no "o múltiplo, o heterogêneo, o diferente" (HUTCHEON, 1991, p. 95).

A perspectiva *ex-cêntrica*, portanto, abrange uma gama de personagens apontados como marginais e, portanto, pouco conhecidos na construção da história. Nesse sentido, os textos que se configuram como metaficção historiográfica buscam atribuir a esse grupo um lugar na literatura e na história, sendo que os personagens periféricos e silenciados pela visão oficial passam a ter um papel na sociedade, visto que a metaficção privilegia a diferença. A obra *Xica da Silva: a Cinderela Negra* mescla a versão dos esquecidos pela história com a versão dita oficial. Por esse lado, as camadas menos favorecidas da sociedade da época, assim como suas crenças e culturas, ganham um olhar atencioso.

Essas considerações prévias nos colocam no caminho para pensarmos a obra de Ana Miranda (2016), uma vez que, dentre inúmeros escritores e escritoras brasileiras, que fazem da escrita contemporânea uma revisora do passado, apresenta fortemente traços em suas obras que as aproximam da proposta teórica da metaficção historiográfica.

### **3 XICA DA SILVA: A CINDERELA NEGRA – A TESSITURA DA OBRA DE ANA MIRANDA E ANÁLISES**

Consideramos a obra *Xica da Silva: A cinderela negra* (2016) como um exemplo dessa nova forma de experimentar definidora do pós-modernismo. A narrativa é construída no limiar entre o que é literário e não literário, da mescla dos elementos da história e da ficção

e apresenta a trajetória da vida da personagem e dos acontecimentos que envolveram o período da exploração nas minas de diamantes, assim como proporciona ao leitor, baseando-se no momento em que viveu Xica da Silva, um contato com o sistema de vida da sociedade da época, possibilitando uma interpretação diferente de outras tantas a respeito da protagonista, da vida na colônia, e das mazelas do Brasil Colonial. O fio condutor da obra de Miranda (2016), como já observado, é a vida de Xica da Silva, que se passa no século XVIII, escrava alforriada e companheira por 17 anos de um rico homem, o contratador João Fernanades de Oliveira. Uma narrativa que envolve desde a família Real Portuguesa até o dia a dia da vida no Distrito do Tijuco, em Minas Gerais, espaço que orienta a narração: lugar onde se concentra a exploração dos diamantes e tudo aquilo que circunda a atividade comercial da mineração.

Nesta perspectiva, a escrita de Ana Miranda (2016) em *Xica da Silva: A cinderela negra* dialoga com os acontecimentos históricos que cercaram a personagem e ressignifica a imagem da ex-escravizada que se tornou uma das primeiras importantes figuras femininas negras da história do Brasil. A autora se aproveita da escrita literária para tratar temas como, por exemplo, patriarcado, racismo, mão de obra escrava, abuso de autoridade, poder da Igreja, dentre outros esquecidos e silenciados pela história.

Xica da Silva – anteriormente conhecida por meio de uma tradição oral – passou a ser descrita na literatura, no cinema, novela e até mesmo na música pela sua sensualidade, extravagância, pela sua maneira voluntariosa e sedutora de agir assumindo diversas facetas no decorrer dos séculos e das narrativas até tornar-se protagonista de Ana Miranda (2016), que, ao dar sua versão para a história, tomou como especial o estudo feito pela historiadora Júnia Ferreira Furtado, autora da obra *Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes – O Outro Lado do Mito* (2003), considerada primeira pesquisa de cunho biográfico que reconstrói a personagem graças à intensa pesquisa documental e a uma interpretação que conjeturou transformar o mito em figura histórica. Segundo Ana Miranda (2016), Júnia Furtado apresentou “uma mulher sólida, obstinada, leal, mãe de catorze filhos, dedicada à família e intensamente caridosa e

religiosa" (MIRANDA, 2016, p. 20), e sua obra permitiu um entendimento de quem foi Francisca da Silva de Oliveira "dentro do contexto de seu tempo e de seu lugar." (MIRANDA, 2016, p. 437).

*Xica da Silva: a Cinderela Negra* é também proveniente de vasta pesquisa documental, histórica e literária, retrata o período colonial e faz refletir as marcas que esse tempo deixou no povo brasileiro, especialmente nos escravizados e nos seus descendentes. Ana Miranda (2016) apresenta a importância desse dia a dia do arraial do Tijuco, uma vez que nos mostra o cotidiano de um espaço colonial, das vivências escravizadas, da implicância de cada ato e de cada atitude por parte dos que ali viveram. Outros temas relacionados à sociedade colonial da época e o seu cotidiano, como a religiosidade, a culinária, a sexualidade, certos hábitos e costumes são relatados pela autora.

Ana Miranda (2016) retoma com alto rigor de detalhes o contexto do ciclo do diamante no Brasil no século XVIII, num entrelaçar de história e ficção. A obra traz um breve prólogo que imediatamente proporciona ao leitor uma viagem no tempo e o desloca a um Brasil colonial, mais especificamente, à capitania de Minas Gerais. Essa retomada ao passado nos levará a analisar a obra quanto às características da narrativa pós-moderna, que segundo Linda Hutcheon (1991),

contesta as "verdades" da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 64)

Os cenários usados por Ana Miranda (2016), bem como as passagens do cotidiano escolhidas pela autora para contar a história de Xica da Silva, como por exemplo, a própria história da escravidão e a vida colonial no Brasil, são de grande valia para a ressignificação da história da personagem e corroboram para o não esquecimento de um tempo. Nesse sentido, é interessante – baseados na posição



de Linda Hutcheon (1991) – destacar, na obra de Ana Miranda (2016), características essenciais para que a narrativa seja considerada metaficção historiográfica, como, por exemplo, referências claras a personagens e eventos históricos, reflexões literárias e históricas, a busca por subverter os discursos dominantes, a documentação das condições de vida no passado colonial, entre outros.

Nesse contexto, apesar de muito aparecerem na escrita de Ana Miranda (2016), as questões de raça e gênero na colônia devido à história da própria protagonista – mulher e negra, são citados diferentes grupos minoritários e marginalizados, como, por exemplo, mulatos, mouros, judeus e os índios que habitavam as redondezas dos arraiais, vilas e cidades.

Eram conhecidos os ataques de aimorés a arraiais, caravanas e fazendas de sesmeiros, quando incendiavam tudo o que encontravam. Esses indígenas foram massacrados por soldados portugueses na batalha do Cricaré [...]. Constantemente expulsos de suas terras, no contato com o branco que os escravizou aprenderam a abusar da aguardente. [...] os *botocudos* [...] eram tidos como um dos empecilhos ao povoamento e à paz (MIRANDA, 2017, p. 59-61, grifos da autora).

Os indígenas juntam-se à sociedade do Tijuco: comerciantes, mineradores, mulheres, negros forros e escravizados, dentre outros, e, assim, a esses *ex-cêntricos*, não se pode negar que fazem parte de um todo, de um contexto. Miranda (2017) assegura que:

A população de Milho Verde e arredores compunha-se, como nos outros arraiais, de alguns homens brancos, mineradores em geral vindos do Minho e do Douro e capitânias brasileiras, quase todos solteiros, sendo raros aqueles com família branca e muitos unidos a negras ou pardas; talvez um comerciante, um ou dois homens de ofício como ferreiro, pedreiro, carpinteiro, um cristão-novo, algum índio puri, uma outra negra de tabuleiro e prostitutas. Predominavam os escravos ligados à mineração [...] (MIRANDA, 2017, p. 61-62).

Também são citados os africanos que, em Portugal, viviam como escravizados até 1761<sup>11</sup>, assim como mulatos, mouros, judeus e índios que “sofriam graves impedimentos pessoais e sociais” (MIRANDA, 2017, p.

<sup>11</sup>Data promovida pelo Marques de Pombal para o fim do tráfico em Portugal. Segundo Miranda (2016, p. 349) “estima-se que milhões de escravizados ou de ascendência escrava viveram em Portugal durante o Antigo Regime, com aumento constante até as vésperas do fim do tráfico”.

349) e eram marcados como "nações infectas ou reprovadas" e a eles era imposta a aplicação da cláusula de "limpeza de sangue", assim como aos seus descendentes.

*Assim, a aplicação ao negro e, sobretudo, ao mulato, da regra de limpeza de sangue, bem como a sua integração à categoria dos novos cristãos, parece ter-se realizado progressivamente e nem sempre de maneira coerente e unânime. [...] deve responder às exigências de limpeza de sangue dos seus ancestrais, expressas pela fórmula canônica: "São e sempre foram considerados, e tidos, como absolutamente puros Cristãos Velhos e de sangue puro ou de geração sem nenhum vestígio de Judeu, Mouro, Mulato, Mourisco, infieis, ou de qualquer outra nação infecta", ou a sua alternativa "dos novos convertidos à Nossa Santa Fé Católica", fórmula que fecha quase totalmente a porta a um número ainda maior de indivíduos naturais das províncias do Império (MIRANDA, 2017, p. 349, grifos da autora).*

Quanto às questões relacionadas ao universo feminino, a escrita de Miranda (2017) aponta dados históricos indispensáveis para um olhar mais atento às mulheres *ex-cêntricas* da sociedade colonial. Miranda (2017) cria um efeito crítico, norteador de questionamentos, visto que desmascara situações de sofrimento e abuso também por parte das autoridades.

A mulher, na condição de submissa ao homem, por séculos ficou majoritariamente ligada somente às atividades domésticas, à procriação e aos cuidados com os filhos: uma forma patriarcal, do poder masculino, da falta de representação feminina. Segundo Miranda (2017, p. 342), as nove filhas de Xica e João Fernandes foram enviadas ao "recolhimento das Macaúbas" para receber uma boa educação feminina, enquanto os filhos homens receberam noções cultas ainda no Tijuco e depois foram receber educação primorosa em Portugal, junto ao pai.

Mais uma vez, Ana Miranda (2017) converte a narrativa cotidiana da vida de Xica em reflexões acerca da realidade da época. Em *Xica da Silva: a Cinderela Negra*, a autora propicia uma visão de que a liberdade almejada pela personagem se refere a ter uma chance de ser reconhecida e compartilha momentos de partilha das angústias entre as mulheres escravas:

*Apesar de seus sofrimentos as escravas saem em bando, como passarinhos fugidos da gaiola, falando mal dos senhores, dos rapazes, comentando seus sonhos, dando risadas. Caminham descalças, com roupas coloridas, cântaro sobre uma rodilha de pano*

*no alto da cabeça, ou de cangalha nas costas, ou abraçadas a cestas repletas de fritas ou quitutes para vender nas ruas, mesmo com a proibição. No rio, a buscar água, aquelas moças trocam seus segredos, criam um mundo feminino e laços de apoio, adesão, amizade, fazendo surgir um poder interior e doméstico* (MIRANDA, 2017, p. 176, grifos da autora).

A personalidade de Francisca se dá mediante experiências vividas no período em que morou no arraial de Milho Verde e depois no Distrito Diamantino. As condições para que ela e todos os *ex-cêntricos* vivessem da forma que viveram foram ditadas pelo centro. Como uma *ex-escravizada*, negra, mulher e pobre, Xica é grande representação desses grupos que, em momento algum, tiveram possibilidade de aparecer na escrita da história e estiveram sempre à margem do discurso. Entendemos, então, que a obra de Miranda resgata uma Xica e aponta na mesma época *ex-cêntricos* que são resultados ou efeitos do lugar e espaço em que ocupam.

#### 4 O ENLACE DE GÊNEROS NA OBRA

A obra *Xica da Silva: a Cinderela Negra*, de Ana Miranda (2016) é anunciada como biográfica e de cunho historiográfico, contudo, desenvolve-se na fronteira ora ficção, ora texto biográfico – o que confere ao texto uma estrutura pouco ou nada convencional, utilizando-se da variação da tipografia, ora em letra normal ora em itálico. Em itálico são criados momentos fictícios<sup>12</sup> elaborados para descrever a vida dos personagens, os lugares e o momento em que viviam – o que difere da forma de escrita do restante da narrativa com teor biográfico, apresentadas sem a marca do itálico, fundamentada por documentos, pela historiografia. Contudo, percebemos que a estética da obra não é algo tradicional na escrita de Ana, ao trazer um diálogo entre gêneros para tratar da vida e do contexto social e histórico que permearam a vida da *ex-escravizada*. Nestes termos, não podemos deixar de notar o caráter híbrido presente na obra.

<sup>12</sup>Importante salientar que: 1) a escritora não considera que haja ficção na obra *Xica da Silva: a cinderela negra*. Segundo Miranda (2016), em entrevista à Isabel Costa, devido a não inventar personagens, fatos ou cenários não há ficcionalização na biografia de Xica. Contudo, a escritora diz: "Mas o formato de narrativa ficcional aparece nos momentos em que eu imagino a cena da vida da Xica como deve ter sido, quando eu me socorro da imaginação" (MIRANDA, 2016, s.p.).

A estrutura do texto é organizada por trechos e capítulos onde cada um traz algo novo – seja um momento ficcional ou dados da biografia, seja o aparecimento de um personagem ou algum fato histórico, seja para contextualizar ou explicar o porquê de certas formas de agir ou pensar da época. Essa mistura traz muito significado à narrativa e leva o leitor às reflexões que podem ser experienciadas na metaficção historiográfica.

Nesses termos, dado que a escritora lança mão de dados da historiografia, de obras publicadas a respeito da personagem, de documentos e diversas pesquisas e, ao mesmo tempo, faz uso da imaginação com o intuito de visitar o passado da ex-escravizada, entende-se que, em um primeiro momento, dois gêneros narrativos estão presentes na obra: o romance, que traz a ficção, e a biografia, que reconstrói e transforma a figura emblemática da personagem da história do Brasil em mulher como outra qualquer que viveu no seu tempo. A obra de Miranda, portanto, caracteriza-se por essa proposta diferenciada de apresentar Xica da Silva ao leitor. Há um entrelaçamento de técnicas: romance e biografia, ficção e historiografia.

E, embora aconteça essa mudança constante na forma de narrar, em *Xica da Silva: A cinderela negra* não verificamos problemas de articulação ou quebra de constância na leitura, ao contrário, predomina uma alternância de gêneros de maneira quase imperceptível, confundindo-se um com outro. Ana Miranda dá sequência aos fatos sem desamarrar o enredo e relata nesse enlace de gêneros que perpassa toda a obra, toda a trajetória de vida de Xica, assim como seu legado, fazendo uso da imaginação baseando-se no que possui de conhecimento sobre a época. Essa apresentação de Xica da Silva na obra dá a ela características que a colocam no seu lugar e na sua época e a coloca como figura histórica não estereotipada, através de um jogo de equilíbrio no uso do hibridismo de gêneros.

Observemos que a escrita biográfica não traria elementos como os que podemos notar a seguir, quando a escritora descreve com detalhes como foi o processo de cura do umbigo da menina recém-nascida, baseando-se em relatos da historiografia, dos costumes e modo de viver no Brasil Colonial, fazendo uso da imaginação ao descrever essa tarefa.

*Maria mina tem por volta de vinte anos quando dá a luz sua filha. O parto ocorre sem complicações ou maiores sofrimentos. O choro da menina soa como um grito, forte e melodioso. A filha nasce sadia, de traços regulares, mais alva que a mãe, [...]. Tem boas chances de sobreviver.*

*Logo após o nascimento as escravas cortam o cordão umbilical da criança e jogam no rio, para que não seja comido pelos ratos, dando a criança para ladra. Aplicam-lhe pimenta no umbigo, em seguida apertam fortemente o seu ventre, rodeando-o com uma bandagem de pano. Temem o mal de sete dias, que mata um grande número de crianças. Maria deita-se com a filhinha numa esteira, sobre um pano branco (MIRANDA, 2017, p. 25, grifos da autora).*

Ao descrever o nascimento de Xica, Miranda "constrói" a personagem com traços de personalidade. A menina, diz a autora, tem um choro "forte e melodioso" e tem pele mais clara que a mãe. Além disso, fazendo uso do tempo verbal no presente, toda uma cena é narrada com detalhes, e faz uma compilação de conhecimentos prévios sobre práticas medicinais daquela época com crenças e rituais trazidos para a colônia pelos africanos. São situações carregadas de riqueza imagética, com visualização clara da cena. Vemos uma composição no campo da narrativa romântica com respaldo documental que dá espaço para a ilustração de acontecimentos os quais, embora retratados pela historiografia, ganham detalhes utilizando cenas e pormenores do cotidiano, sensações e, obviamente, acaba por desenvolver mais a respeito da figura de Xica da Silva ao longo de toda a narrativa.

Contudo, observamos que, em seguida, Miranda (2016) apresenta as dificuldades que as mães, principalmente as escravizadas, viviam quando do nascimento de seus filhos, visto que era precário qualquer tipo de atendimento médico, assim como não havia saneamento básico:

*O nascimento de uma criança colonial guardava muitos perigos. Comumente, era fatal para o filho, para a mãe ou para ambos. Ainda mais o parto de uma escrava num arraial tão pequeno, que, embora contasse com o favor da naturalidade e o amparo do misticismo, realizava-se em circunstâncias adversas e arriscadas. [...] Atravessava-se sobre o ventre da parturiente um cordão de São Francisco. A vulva era azeitada com óleos ou mesmo com vinhos e, para aliviar as dores, davam à mãe seguidos goles de cachaça. Lemos num antigo manual que as escravas cortavam o cordão muito distante do umbigo [...] (MIRANDA, 2017, p. 28).*

Porém, neste trecho, a informação vem de documentos e da historiografia e não há descrição de uma cena, visto que são apenas informações oferecidas ao leitor para conhecer as práticas diante de um parto no período colonial. Segundo François Dosse (2015, p. 59), "O biógrafo tem uma deficiência com relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior de sua personagem. Faltam-lhe as fontes que lhe permitiriam penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia".

Durante toda a obra, Miranda (2016) conjectura sobre peculiaridades e sensações que não são descritas em documentos. Por meio da escrita narrativa, descreve igrejas, ruas, casas, festas, jantares; expõe costumes, hábitos, condutas e tantas outras situações. Segundo a escritora, Xica pede que o contratador lhe construa uma casa para viverem. Muitos são os detalhes revelados.

Nesse sentido, após todas essas constatações, não consideramos nomear a obra de Ana Miranda (2016) apenas como biografia, visto que o seu propósito comunicativo, diante de nossos olhos, vai muito além. Ao fugir da forma tradicional de escrita biográfica ou romanceada, mas alternando as características e mesclando os gêneros, ao conduzir e (re)contar fatos que ocorreram de forma reencenada, não fazendo apenas uma mera releitura de acontecimentos, ponderamos considerá-la um romance biográfico.

Nessa perspectiva, tendo em vista que a autora, após realizar um trabalho de investigação e pesquisa biográfica, historiográfica e documental, retrata a vida de Francisca da Silva no contexto histórico e social do Brasil, então colônia de Portugal no século XVIII, ao usar da imaginação para interpretar sentimentos, emoções e pensamentos vividos pelos personagens, assim como (re)construir de forma imagética cenas cotidianas e trazer lembranças da vida em família dos escravizados antes de serem jogados em navios negreiros, Ana Miranda corrobora com nossa forma de considerar e designar sua obra.

Além disso, a admissão de uma forma híbrida por Ana Miranda (2016), com foco num mesmo tema, mas tempos verbais distintos, fazendo uso de um formato não tradicional, destacando os elementos

*ex-cêntricos* e expõem situações do cotidiano de sujeitos comuns não é uma mera releitura. Nesse sentido, destacamos a afirmação de François Dosse de que "... ao biógrafo não importa muito a verdade: deve, isso sim, criar traços humanos, muito humanos" (DOSSE, 2015, p. 57).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo foi efetuar uma leitura analítico-interpretativa da obra *Xica da Silva: A Cinderela Negra*, de Ana Miranda (2016), visando situá-la no contexto pós-modernista proposto por Linda Hutcheon (1991) a partir da perspectiva da metaficção historiográfica. Procurou-se evidenciar, mediante textos críticos e teóricos focados nos estudos dos gêneros literários, como se deu a hibridez de gêneros – biografia e romance – realizada a partir do cruzamento dos discursos histórico e ficcional ao ressignificar a história de Xica da Silva, de acordo com o tempo em que viveu.

Sabemos que, de acordo com Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica tem lugar no pós-modernismo e busca ressignificar e questionar o discurso histórico de forma a olhar o passado pela perspectiva *ex-cêntrica*, do marginalizado, do sujeito fora do eixo central. Nestes termos, reconhecemos características da metaficção historiográfica presentes na obra que faz uma releitura que nos possibilita uma reflexão acerca da declarada oficial, e mais profundamente, da experiência de vida Francisca da Silva, da sua trajetória e dos porquês de suas ações no tempo e espaço em que viveu.

Outro ponto a considerar é que a narrativa de Ana Miranda (2016) é uma quebra dos parâmetros considerados tradicionais, uma vez que, além da biografia trabalhada de acordo com seus métodos, características e estrutura, a retomada de sujeitos do passado histórico representados como mais um sujeito participativo da sociedade de uma época, dando espaço aos marginalizados, aos apagados e silenciados pela historiografia tradicional, há ainda a intercalação com uma outra forma de narrar, carregada de detalhes, sentimentos, sensações – o que

nos remete a uma escrita romanceada. Além disso, outros pontos foram explorados em nosso trabalho, visto que observamos as diferentes formas de narrativa e de escrita, as letras em itálico e não itálico, o processo criativo da escritora, a linguagem e os tempos verbais, e, por fim, as diferenças entre ficção e escrita biográfica tão marcadamente presentes na escritura da obra.

Portanto, Ana Miranda (2016) introduz métodos e técnicas pertencentes a diferentes gêneros literários na construção de sua narrativa e rompe barreiras entre ficção e realidade, biografia e romance. Ao fugir do tradicionalismo, Miranda (2016) produz aquilo que chamamos de gênero híbrido, formado por dois diferentes estilos que se encaixam para formar um romance biográfico, no qual a escritora representou a história da sociedade colonial com suas crenças e cultura por meio da vida de Francisca da Silva de Oliveira. E, que ao fazer uma recuperação histórica, a autora não deixa de refletir sobre a realidade de uma época, o que, de certa forma, nos coloca a pensar sobre a natureza das informações de que dispomos.



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. HONESKO, V. N. (Trad.). Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

DOSSE, F. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. SOUZA, G. C. C. de. (Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FURTADO, J. **Chica da Silva e o Contratador de Diamantes – O outro lado do mito**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. CRUZ, R. (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, A. **Ana encontra Xica**. Entrevista a Isabel Costa, 2016. Disponível em: <<https://blogs.opovo.com.br/leiturasdabel/2016/12/22/veja-entrevista-com-ana-miranda-autora-de-xica-da-silva-a-cinderela-negra/>>. Acesso em: 04 de jun. de 2021.

\_\_\_\_\_. **Xica da Silva**: a cinderela negra. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

# SOBREVIVE AO PASSO QUE FLANA

**Augusto Mancim Imbriani<sup>13</sup>**

A literatura traz, em sua essência, múltiplas possibilidades de suplemento de uma História – como já fora para Walter Benjamin – determinada seletivamente pelos discursos dominantes. Dentro dessa pluralidade discursiva, construtiva da essência, não linear, mas diacrônica, de estudos literários que se abraçam à história, as possibilidades de preenchimentos lacunares vagam por entre as turvas fronteiras que delimitam ficção e *realidade*.

A questão refletida por essa aparente simplificação da delimitação de fronteiras se esbarra, justa e oportunamente, nos benefícios do hibridismo propiciador do diálogo explorado entre esses dois lugares – o da ficção e o do fato. Os espaços intersticiais que ali representam permitem o encontro, o confronto e o estranhamento, refutando as singularidades de cada um, anulando as polaridades provocadas pelo confronto e legitimando o hibridismo por meio do diálogo – por mais silencioso que ele seja. O espaço intersticial artística e literariamente estabelecido entre ficção e *realidade* estabelece aqui uma permissão: a de investigação dessa fronteira para além das respostas sugeridas pela denominação de escrita metaficcional.

Aliada à exploração dessas fronteiras, revelam-se como elemento chamativo as escritas de si, em seus diversos contextos, constituintes, cada qual ao seu modo, de variadas estratégias narrativas. Isso tem de ser dito, e será explicado, em momento introdutório, para uma mais clara apresentação das obras literárias aqui trabalhadas: *Diário do hospício* e

---

<sup>13</sup>Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: augustoimbriani@gmail.com.

*Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto. Há de se reconsiderar, pois, o fato de a leitura do *Diário* ser provocada em momento avizinhado à leitura de *O Cemitério dos vivos*, também do autor carioca – isso porque são obras agrupadas em uma mesma edição<sup>14</sup>.

No sistema literário brasileiro, considera-se Lima Barreto um escritor familiarizado às relações entre realidade e ficção e à forma pela qual essa relação se relativiza, ao passo que é legitimada e subjetivada na literatura. O escritor via, em suas personagens, possíveis aliadas no ato de desfiar e desfilar palavras de protestos literários e sociais e, devido a isso, convidava a fazer parte de sua escrita os aspectos autobiográficos definidores de seu lugar social e de suas experiências formativas. Essa proximidade e esse apego entre o escritor e suas personagens – entre o criador e suas criaturas – extrapola sua própria tradição no momento da leitura das obras ditas. Em *Diário*, se tem uma escrita autobiográfica justificada e comprovada pelo pacto condicional de Lejeune (2014): autor e narrador/personagem se aliam pelo e no elo burocrático do nome.

Parto do texto “O Flanêur”, de Walter Benjamin (1989) para propor e realizar a leitura do autor Lima Barreto, enquanto interno no Hospital de Alienados, também como um particular leitor da coletividade uniforme que o cerca. Assim, o diário pode ser lido como um registro de um olhar que intenta se dizer sóbrio e são diante de um grupo de insanos no qual o autor é inserido como um semelhante.

Há de se realizar aqui um adendo. O de que, guardadas as devidas proporções, é fortuito que se aplique a leitura da produção benjaminiana à obra de Lima Barreto aqui investigada considerando suas particularidades. Em Benjamin, o espaço que instiga no teórico a necessidade de sua investigação enquanto meio circundante do sujeito é a cidade e a inserção de sua civilização na modernidade.

A rua torna-se moradia para o *flanêur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a

<sup>14</sup>Trata-se da organização realizada por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, publicada pela editora Companhia das Letras no ano de 2017.

óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Assim o *flanêur* se configura, segundo o escritor alemão, a partir de perspectiva fisiológica, como o “botânico do asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34). O processo constituinte do preparo de quem narra teria, nesse sentido, como uma de suas inerentes etapas, o ato de flunar: inspirar e absorver dos espaços públicos, formados pela e na coletividade, as particularidades do todo que seriam congruentes à individualidade e à subjetividade daquele que flana.

Em sua obra, o escritor brasileiro se permite, por natureza autônoma e subconsciente, vagar, caminhar e flunar metafisicamente por sua literatura e suas digressões e geograficamente pelo hospital de alienados. Em seu flunar diário – hábito frequente e obra legítima do gênero –, Lima Barreto observa seus semelhantes, seus concorrentes, seu adestramento e subordinação. Imprime, inspira, abstrai e se expressa. Sua individualidade expressa se configura, portanto, como reflexo da compreensão que o autor tem do meio ao qual se insere, que, por sua vez, o forma e o constitui como um seu membro institucionalmente agregado. Aqui, empresta-se a *flâneurie* benjaminiana sob as particularidades trazidas, não deixando de considerar o potencial de homogeneidade instaurado pelo processo de coletivização de tudo aquilo que se releva no campo do individual e subjetivo.

O que, para Benjamin, denomina-se *flâneur*, Baudelaire chama de “o homem das multidões” (BENJAMIN, 1989, p. 45). Essa é a figura que vaga, caminha, explora o espaço responsável por possibilitar um diálogo geográfico entre os vários pontos da cidade, do coletivo, da modernidade e sua institucionalização. É a figura que se injeta nas multidões para delas se apropriar e a elas ser apropriada, confuso entre seus semelhantes e estranho com seus mesmos diferentes. É significativo, porém, notar o fator de permanência das individualidades e subjetividades do *flanêur* mesmo quando engolido pela coletividade das multidões. Segundo Benjamin (1989, p. 47), “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na

multidão". Tal como o poeta francês, Lima Barreto sobrevive em sua própria solidão e, justamente por isso, sentia que ela seria potencializada enquanto o carioca estivesse submetido ao processo contínuo de confusão em meio aos demais internos no Hospital de Alienados.

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações (BENJAMIN, 1989, p. 51).

Justamente: sob constante vigilância e controle, era na multidão dos outros internados que Lima Barreto se refugiava, e, em situação abstermia, observar e consumir essa multidão era também seu lazer, seu entretenimento, e a partir dela se inebriava. Abandonado, inebriado e só, mesmo entre muitos, assumia, gradativamente, posição inevitavelmente empática perante a situação de mercadoria em que se fixava, como condição perene para a sobrevivência de si e da busca pela lucidez. Curiosamente, Lima Barreto havia sido internado sob alegações de alcoolismo e de consequentes alucinações e surtos de insanidade. Os escritos de Benjamin aqui utilizados para embasamento parecem, fruída e furtivamente, terem sido escritos sob o prisma particular da situação em que o, então abstermio, autor brasileiro se encontrava, quando aquele se debruça na leitura dos prazeres vividos pelo *flâneur*, submetido ao espetáculo da multidão:

Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente mas da maneira pela qual os inebriados "ainda" permanecem conscientes das circunstâncias reais (BENJAMIN, 1989, p. 55).

O *flâneur* transcorre experiências que vão, naturalmente, do nível individual ao coletivo, ao se inserir no que é externo, público e contínuo. Apesar de o hospital trazer evidente em sua essência, justamente, o caráter interno, ainda se trata de um espaço institucional coletivo (com o perdão da redundância), público e contínuo. Nele, o interno, supostamente

insano, luta diariamente para provar sua lucidez perante o outro, na busca de sua própria verdade, diariamente recalçada pelos aparelhos de controle institucionais. Nessa relação de cíclica e eterna alteridade, Lima Barreto observa para sobreviver, e sobrevive no registro da terceira demência.

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo com um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espírito?! As que cercaram Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não tem mais um para me compreender, parecendo que tem um outro diferente, se tiverem algum (BARRETO, 1993, p. 32-33).

Desse modo, a análise em questão atinge momento reflexivo perante a própria produção literária: em *Diário*, Lima Barreto (1993) tenta, a todo custo, provar sua lucidez, com alegações de momentos de vertigem fornecidos pela abstinência alcoólica. Cabe investigar a sobrevivência da alegada lucidez do autor sendo delineada pela escrita de si, em momentos de constante vigilância persuasiva, na tentativa de controle político e ideológico. A lucidez origina, então, a vigilância. No diário de Lima Barreto (1993), é possível perceber as mágoas nada recalçadas do narrador perante o Estado: considerado subversivo, o escritor é internado, em relação totalmente passiva e resiliente com a situação de dominação intelectual que ali se fixa e enrijece.

Há, pois, de se referenciar e confrontar, por vias de uma melhor delimitação da proposta de leitura aqui trazida, o conceito de autoficção – e seus limites – perante *O pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune (2008), bem como suas particularidades no trabalho com a linguagem, bem como o respeito à realidade empírica – ou o compromisso em dizer a verdade – daquele que narra, protagoniza e assina a *narrativa* ou o *romance*.

Parto das interrogações levantadas para embasar essa discussão no ensaio *Autoficção é o nome de quê?*, de Philippe Gasparini (2014). No texto, o ensaísta francês explica o suposto anacronismo presente na categorização de determinada obra como uma autoficção – geralmente cabível a obras da literatura contemporânea – se a obra se colocar

cronologicamente em momento anterior às discussões iniciais sobre esse gênero. Isso porque cabe explorar duas possibilidades: ser um novo nome para um antigo gênero, até então, não passível de denominação, ou se tratar, de fato, de um novo gênero.

Para Gasparini (2014), a gênese dessa nova conceituação parte de uma necessidade – por parte da escrita literária, propriamente, e não necessariamente de pesquisas teóricas – de preenchimento do vazio teórico apontado por Lejeune e legitimação dessa produção literária, mais especificamente a partir do romance *Fils*, de Doubrovsky.

O que diferencia *Fils* de uma autobiografia "clássica"? Como esta, o livro trata "de acontecimentos e fatos estritamente reais" e parece, pois, subscrever um contrato referencial, um pacto autobiográfico. Entretanto, nos diz Doubrovsky, *Fils*, contrariamente a uma biográfica "clássica", não é escrito em "belo estilo", um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma "aventura da linguagem". *Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa (GASPARINI, 2014, p. 186).

Gasparini (2014) parafraseia e digere Doubrovsky para tornar mais claros os limites entre os gêneros e os por eles imperados rumo à literariedade intrínseca à produção literária. Isso porque, em Doubrovsky – e a partir dele –, a autoficção se dá pela linguagem e foge do apoteótico inato à autobiografia, por uma questão condicional que mais se agrega ao subjetivo do que ao social-histórico e coletivo. A partir do momento em que a homonímia passa a ser uma condição para uma legítima escrita que torna vivo um gênero, ela impera limitações e condições que excluem de sua produção aqueles e aquelas que não aderem à escrita apoteótica de si mesmos.

O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem "dar feição" a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. Rousseau já observara, ao redigir suas *Confissões*, o quanto somos propensos a preencher nossas lacunas de memória para compor uma narrativa coerente, agradável, significante (GASPARINI, 2014, p. 187).

Trata-se, portanto, de uma escrita do eu que, de forma particularmente inerente, envolve caráter inventivo em seu processo de produção. Essa escrita de si, que demanda procedimento memorialístico, se rende à pura honestidade da verdade poética à qual se rendeu Silviano Santiago em seu ensaio *Meditação sobre o ofício de criar* (2008), na etapa de preenchimento de uma narrativa memorialística naturalmente lacunar. Nas palavras de Santiago: “o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo” (SANTIAGO, 2008, p. 174), visto que a naturalidade dessa sensibilidade se dá por uma percepção do objeto literário como algo híbrido e, evidentemente, relativo. Do “criar” de Santiago – que adere ao termo *autoficção* a partir de seu criador, Serge Doubrovsky – ao “fabricar” e “modelar” de Gasparini, se faz relevante considerar essa criação de uma narrativa memorialística e suas respectivas lacunas recordativas.

Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra “fiction” nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo latino  *fingere*  significava de fato “afeiçoar, fabricar, modelar”. O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor (GASPARINI, 2014, p. 187).

A recordação, como já fora para Aleida Assmann (2011), implica a remodelação inerente à manutenção daquilo que já foi registrado. Portanto, a ficcionalização opera como preenchimento lacunar, considerando o caráter memorialístico inerente a uma narrativa lacunar. Nossas projeções e expressões são passivas de ficcionalizações de nós mesmos, logo, autoficcionalizações, não se tratando, evidentemente, de compromisso de sinceridade perante a obra de arte – no caso, literária – mas, sim, de honestidade poética em sua produção, ciente de sua recepção – pois é na recepção que determinado gênero se legitima.

É justo, nesse sentido, que se trate da essencialidade e naturalidade da ficcionalização como recurso que se faz parte do processo de escrita de si. Pode o sujeito que se propõe se escrever



fazer a si mesmo a promessa de relação de exclusividade perante o que ele pode considerar serem as verdades referenciais nas experiências de formação. Ainda assim, é parte do processo que ele sacrifique sua promessa pelo bem da narrativa.

Há pacto autobiográfico a partir do momento em que o leitor reconhece a autenticidade desse esforço de reconstituição e de interpretação. *Fils* seria regido por tal contrato de reconhecimento mútuo? No folheto de divulgação, Doubrovsky se compromete a tratar apenas de "acontecimentos e fatos reais" Entretanto, ele confessará mais tarde que o sonho que é decifrado pelo psicanalista na cena central nunca foi abordado durante a verdadeira análise. Trata-se, em quase 200 páginas, de uma sessão fictícia. O livro inteiro e as voltas ao passado que o estruturam se organizam em torno de interpretações, hipóteses, revelações que contituem a maneira de proceder do próprio autor roteirizando sua psicanálise para fazer dela um romance. Não é, portanto, por acaso que a palavra autoficção surgiu sobre a pena de Doubrovsky nesse texto (GASPARINI, 2014, p. 190).

Gasparini (2014) se coloca diante de Lejeune para cunhar o que ele chamaria de pacto oximórico. O pacto oximórico consistiria, basicamente, segundo o responsável pela alcunha, em uma honestidade poética do escritor perante sua verdade, que somente e paradoxalmente sobrevive na narrativa devido ao fato de ser inevitável que esse escritor lance mão da criação artística como recurso de escrita. A essencialidade natural da ficcionalização no processo de escrita de si ainda se justifica diante das inerências da fabulação e da criação artística à vida humana. Todo e qualquer indivíduo se cria, basicamente, como estratégia de manutenção da vida e da sanidade.

É necessário, neste ponto da investigação, lembrar como tradicionalmente ocorrem as reflexões sobre o gênero a partir das obras que se inserem nos parâmetros sob os quais ele foi postulado. A categorização convencional costuma considerar obras que pertençam ao gênero romanesco para que possa ser pensada a autoficção. Essas obras apresentam como suas principais características, de forma geral, a extensão, a perspectiva subjetiva a partir da qual se apresentam as personagens, as quais se agrupam em mais variados núcleos, que constituem um mais extenso enredo.

Na autofabulação, o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história "nunca aconteceu". Na autoficção voluntária, ele pode ser enganado, apesar da menção "romance", pela aparência autobiográfica da narrativa. É nesse caso específico, a meu ver, que o termo autoficção é o mais adequado (GASPARINI, 2014, p. 204).

Visto ser *Cemitério dos vivos* um romance de Lima Barreto (2017) no qual o autor elege Vicente Mascarenhas como protagonista de sua própria história, são dignas de destaque as semelhanças e os paralelos nas trajetórias do escritor carioca e da personagem do romance. No romance, a personagem narradora, solitária, busca, a partir de constante imersão nos livros, se encontrar, se conhecer e se fazer escritor. Usa da literatura para refletir sua insatisfação diante das desigualdades sociais e dos preconceitos que regem nossa sociedade. Na pensão, se apaixona, constrói sua vida conjugal e nela encontra o apoio e o incentivo dos quais precisava para se sentir seguro enquanto escritor. Perde sua esposa e, devido a surtos oriundos do alcoolismo no qual se emerge, é internado no Hospital de Alienados, no qual, ao se perceber são em meio aos outros internos, entende a função do Hospício como instituição social: em detrimento da cura, o destino daqueles que são ali internados, para serem constantemente mantidos afastados das pessoas sãs, é a tortura – tanto física quanto psicológica.

Aqui, logo, chamamos a atenção para a adaptabilidade da proposta de leitura trazida, que se divide em duas obras centrais da edição. A primeira delas, um diário, que, a despeito da incongruência de gêneros, respeita os demais parâmetros configuradores de uma autoficção. A segunda delas, o romance *Cemitério dos vivos* (2017), legítimo constituinte do gênero, se configura sob os parâmetros impostos, ainda que apresentando particulares e naturais incongruências.

Quando se escreve uma autobiografia, tenta-se contar a própria história, da origem até o momento em que se está escrevendo, tendo como arquétipo Rousseau. Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca (GASPARINI, 2014, p. 194).

Aqui se faz possível questionar se seria justa e oportunamente a dita intensidade narrativa – ou a ausência dela, devido à incongruência

de gêneros – a responsável por impor limites ao fator de literariedade em um texto literário. Considerando o fato de *Cemitério* ser um romance, sob as condições impostas e anteriormente mencionadas, seu encaixe à proposta de leitura aqui trazida se elucida de forma coerente. Quanto à primeira das obras mencionadas, o *Diário*, aqui se pretende expressar que as lembranças e ficcionalizações inerentes ao processo de escrita de si sobrepõem a incongruência de gêneros.

Aqui se faz relevante a leitura metaliterária das obras em questão, como um levantamento da possibilidade de abertura de absorção dos diálogos pertinentes às duas obras, suas composições e recepções. O direcionamento dos estudos sobre a lucidez precisamente voltados à análise das obras de Lima Barreto, além de ser sustentado e guiado por Foucault, como já mencionado anteriormente, é feito sob o legado do ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, de Antonio Candido (2017), mais precisamente encontrado na obra *A Educação pela noite e outros ensaios*, publicado pela primeira vez em 1986. Nesse ensaio, Candido (2017) realiza leitura auspiciosa e primorosa no que tangem possíveis metáforas capazes de desmistificar a escrita fronteira – fronteira, já anteriormente mencionada, entre realidade e ficção – e vertiginosa de um escritor incisivamente debruçado em uma função social da literatura passível de impactar o que sempre o havia impactado.

Para Lima Barreto a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência (CANDIDO, 1989, p. 47).

Nesse vagar perene pelos limites da literatura, Lima Barreto implica ao seu sujeito ficcionista suas expressões e experiências particulares, e vice-versa. Caminha, portanto, do individual ao coletivo, de modo natural e provocativamente ciente – da pobreza e do preconceito, por exemplo – trata não só de uma angústia pessoal, decorrente por recorrentes experiências vividas, mas, também, de seu caráter social e estruturalmente negativo.

Esta concepção empenhada, quem sabe devida às circunstâncias da sua vida, nos leva a perguntar de que maneira as suas convicções e sentimentos se projetam na visão do homem e da sociedade, e em que medida afetam o teor da sua realização como escritor. Porque, se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista. (CANDIDO, 1989, p. 47).

No ensaio em questão, uma das obras utilizadas como exemplo a sustentar as premissas levantadas pelo crítico é, justamente, *Diário do Hospício* (2017). Acerca da obra, Candido questiona a plausibilidade da obra enquanto literatura de elevado cunho ficcional por considerá-la pouco elaborada nesse quesito. É, assim, inegável a existência de certa hierarquia estabelecida pela crítica diante dos processos de valoração de obras literárias determinados por ela.

[...] *Diário do Hospício*, registro patético e singularmente objetivo no qual o escritor, internado entre os loucos depois de um acesso de delírio alcoólico, esquece de si para avaliar a situação em que está e, depois, volta sobre si, aprofundando o autoconhecimento graças ao conhecimento do meio. (CANDIDO, 2017, p. 56).

Em costureira prática de categorização e rotulagem, a literatura de Lima não se aplica, mesmo porque, até seu caráter de gentil rebeldia e relativa inovação se difere de seus quase contemporâneos modernistas. Numa escrita genericamente híbrida, o autor é lido pelo crítico, autor do ensaio, como um agente escritor de tímido caráter de elaboração ficcional. Nesse sentido, sua escrita seria de significativa valia enquanto escrita factual e testemunhal, apesar de Candido (2017) admitir reconhecer a proximidade vocacional e quase vital que o autor carioca estabelece com sua Literatura.

Com isso considerado, é permitido que se revelem os motivos da escolha pelas mencionadas obras nessa análise: o insano, que detém uma verdade própria, sugestiva, relativa e indizível, seja em qual for a medida, vê, na literatura, seu alforje, no qual guarda e carrega suas memórias, seus traumas, suas experiências, suas vertigens. Cabe aqui buscar analisar e refutar os encaixes e as categorizações de gênero realizadas ao longo desse século completo desde a produção dessas obras, e de que forma – se é que isso é possível – se estabelecem os

limites da literariedade dessas obras, considerando sua recepção no sistema literário brasileiro.

A problematização recém apresentada se justifica pelos momentos de imposição de limites, por parte da recepção crítica, à literariedade de Lima Barreto, por se tratar de um autor cuja escrita costura as fronteiras entre suas experiências empíricas e suas projeções literárias. A honestidade poética de Lima era fiel à sua condição insana de vida, circunscrita à produção das obras aqui analisadas.

[...] o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente, mas cabível enquanto testemunho, reflexão, impressão de cunho individual ou intuito social – como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos para quem a literatura era uma espécie de paixão e dever; e até uma forma de existência pela qual sacrificou outras (CANDIDO, 2017, p. 47-48).

Das relações entre arte e vida, propiciadoras dessas fronteiras metaficcionais, especifica-se, para Lima Barreto, uma relação redundantemente vital entre literatura e vida. Nessa relação, a literatura passa a ser, para Lima, “substitutos de sentimentos ou experiências” (CANDIDO, 2017, p. 48). O apego a uma literatura e a uma escrita que bebesses<sup>15</sup> – e se fizessem vivas – tanto do social quanto no particular, contribuiu para que Lima Barreto fosse um escritor vivo, porém, se fez obstáculo para que ele se tornasse um exímio escritor de ficção. Perante sua literatura, a confusão entre arte e vida faz com que seu alvo seja atingido, alimentado e motivado por mágoa e iniquidade.

D. Estrada. Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcoólica, de pé na cumeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta. Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza delas. Espelho (BARRETO, 2017, p. 79).

A partir de um momento cuja respectiva vivência provocou no autor uma apreensão que ficaria marcada em sua memória, faz-se a

<sup>15</sup>São dadas à luz, provocações às proporções das buscas de vida e refúgio na bebida e na escrita. Ambas, buscas que acompanharam o autor estreitamente, inclusive quando aquela propiciava o exercício dessa.

escrita literária. Escrita, essa, que transmite nitidez, o que denota ter sido uma experiência marcante aquela que viria a originar o deslocamento da lembrança para o papel, no diário. É, portanto, válido ressaltar o espectro ficcional assumido pela experiência ao ser significada verbalmente.

Gasparini (2014) permanece na construção da compreensão dos gestos de ficcionalização de si mesmo que o escritor naturalmente faz em processos de escrita de si. Em seu percurso, o escritor parte para as reflexões acerca do preenchimento daquilo que foi outrora recalcado no procedimento da rememoração escrita.

Freud demonstrara que reconfiguramos nosso passado por procedimentos inconscientes de recalque, deslocamento, condensação de lembranças encobridoras, de romance familiar. É por isso que, nos termos de Lacan, "o sujeito está situado em uma linha de ficção" (GASPARINI, 2014, p. 188).

Logo, é incontornável, àquele que se debruça na missão de se traduzir em verbo e se tornar narrativa, o recurso da ficcionalização de sua própria história. É indelével ao processo, pois, que a história se torne estória, principalmente ao se tratar da inserção de suas memórias íntimas na narrativa de si a ser criada e elaborada. Seria essa a estratégia de assimilação, maturação e abstração de experiências ainda não sistematizadas pelo consciente daquele que escreve.

Diríamos, então, que se *O cemitério dos vivos* pode ser considerado um esboço de romance, o *Diário do hospício* não pode ser considerado documento pessoal puro, porque a cada momento parece que o escritor está ficcionalizando a si mesmo e ao ambiente onde se encontra, a ponto de denominar a primeira pessoa narradora, ora Lima Barreto, ora Tito Flamínio, ora Vicente Mascarenhas, sendo este último o nome que acabou por fixar para o personagem central da obra projetada. Aqui, portanto, estamos ante um exemplo característico da maneira pela qual o nosso autor manifesta o seu movimento constante entre a pureza documental e a elaboração fictícia, assim como o desejo de integrá-las (CANDIDO, 2017, p. 57).

Lima Barreto, segundo um de seus maiores biografistas, Francisco de Assis Barbosa (1981), nunca compôs algum relacionamento amoroso estável. As experiências por ele vividas que mais se aproximavam desse tipo de relação eram os encontros que realizava com prostitutas, encontros

estes que, em sua maioria, se limitavam a momentos de conversas e desabafo com essas pessoas que seriam, momentaneamente, pessoas nas quais o escritor depositaria intensamente sua confiança.

A ausência de uma figura que representasse esta pessoa de sua confiança sentimental, íntima e pessoal pode ter provocado no autor um enclausuramento de seus sentimentos amorosos, fazendo com que ele buscasse, ainda mais, na literatura, um refúgio e uma figura com a qual poderia desabafar com a certeza de que não receberia de seu ouvinte qualquer espécie de censura ou julgamento. É através do papel, ainda, que o autor lida com esta questão de forma mais explícita e direta, se utilizando da ficcionalização como recurso de sobrevivência e como forma de lidar com traumas advindos de excessivas presenças ou, nesse caso, oriundos de sensíveis ausências.

Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, devido à oclusão [...] do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento (BARRETO, 2017, p. 68).

Das três metáforas que nomeiam o ensaio de Antonio Candido (2017), a terceira e última – não menos relevante – se faz, aqui, complemento analítico essencial: o espelho. Enquanto interno, Lima Barreto se constitui, em seus escritos, a partir de vigilâncias e observações aplicadas diariamente em seus internos semelhantes, insanos estranhos. O ato de flanar internamente, no âmbito coletivo institucional do Hospital de Alienados, passa a ser elemento de sobrevivência para o autor, então abstêmio, que em meio à falta de credibilidade intelectual iminente, lhe rendida pela loucura, (usu)frui de sua literatura, ferramenta de expressão, comunicação, existência e sobrevivência. No observar, flanar e se ficcionalizar em si a partir do outro, a terceira loucura se reflete no autor a partir do espelho construtor de seu eu-empírico, constantemente confuso em seu eu-literário.

O espelho assume função de compromisso por solidariedade. O sentimento de participar da mesma humanidade frágil, sujeita à marginalização social da prostituta, ao esmagamento do pobre, à

alienação do insano, faz por contágio que o sentimento pessoal se torne verdade para os outros; e a verdade dos outros experiência pessoal (CANDIDO, 2017, p. 58).

A literatura, que torna viáveis situações comunicacionais entre sujeitos, legitima no – e para – o autor uma experiência de empatia que se torna condição de sobrevivência para si próprio. Lima Barreto, que se entendia são em meio a tantos ditos insanos, se percebe apreensivo e aterrorizado com a realidade que se ressalta a seus olhos. Ao experienciar como terceiro um surto intenso de loucura, o escritor carioca viu em frente a si um espelho metafórico, que lhe mostra aquele ser seu possível destino. Mostra, além disso, que o escritor intimamente compartilhava com os outros internos a natureza da loucura.

Como em um alcance de seu primeiro alvo, é o vivo encontro e a viva expressão da vida na escrita, fixadora desta como ferramenta primordial na tentativa de prova de questionada lucidez; e sobrevivência da credibilidade artística e literária de um autor, vítima de suas experiências empíricas, refugiado em suas experiências literárias e crente na literatura como força motriz da confluência dos lugares a partir dos quais se expressa.

A literatura se manifesta na palavra, linguagem do cotidiano feita por ela artifício. Com isso considerado, se estabelece como fator crucial de sua existência que ela seja lida, ouvida, de certa forma, consumida. Sendo consumida, se faz elo entre escritor e leitor, fazendo com que haja entre eles ponte comunicacional de intensa subjetividade e atmosfera emocional. É na recepção, portanto, que a literatura se legitima.

Lima Barreto, a partir dela, expressou desde suas mais profundas e íntimas magoas e desgostos até suas mais sóbrias e mordazes críticas da sociedade. Para ele, em muitos momentos, ela foi uma vereda de projeção vocal, considerando ser o escritor oriundo de um lugar de opressão étnica, social e intelectual. No período no qual foi internado, foi na literatura que encontrou refúgio e desabafo. Isso se deu mais precisamente na produção das obras *Diário do Hospício* (2017) e *O cemitério dos vivos* (2017), as quais foram escritas, com precários recursos, dentro do Hospital de Alienados do Rio de Janeiro. São obras, essas, cujas constituições, a todo o tempo, bebem nas experiências de



vida de seu escritor. Seria, portanto, inevitável pensar a literatura de Lima Barreto de forma autônoma e exclusivamente ficcional.

Por parte da crítica, nesse caso, na figura de Antonio Candido (2017) considerou-se prejudicial à realização da escrita ficcional de Lima Barreto a influência exercida por suas experiências de vida à sua produção literária. É aqui proposta a leitura das obras citadas como obras autoficcionais, guardadas as devidas proporções e particularidades de composição que as tornam únicas devido às circunstâncias sob as quais foram produzidas. São justificativas centrais da proposta aqui trazida os recursos de ficcionalização inerentes à escrita de si. Seria, assim, sua escrita ficcional fomentada por seu diagnóstico como um produto espetáculo da loucura.

D. Estrada. Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcoólica, de pé na cumeeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta. Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza delas. Espelho (BARRETO, 2017, p. 79).

É feita aqui reincidente a citação do trecho acima tendo em vista a completude por ele apresentada ao que se busca no presente trabalho. Cabe, pois, direcionar o olhar desta análise pelas vias de seu encerramento. É significativo, portanto, dar destaque à loucura como fenômeno de espetáculo. Não aquele mesmo espetáculo característico da flâneurie baudelairiana de Benjamin (1989) – espetáculo no qual o flâneur se permite ser passivo ao espetáculo da multidão – mas um espetáculo que age pela observação. Na aparente passividade da observação do outro e da outra loucura, o autor se vê. Seria, portanto, o encontro ocular de si mesmo na multidão e no espetáculo dela.

Lembro, por fim, o fator desse espetáculo coletivo que aglutina o escritor: o diagnóstico. O que possibilita que o escritor se encontre no Hospício é justamente o que ele, a todo tempo, busca refutar e o que, ao mesmo tempo, ele compartilha com a multidão. É a loucura o fator de reflexão desse espelho. É, assim, nela, que Lima Barreto está propício a enxergar a si mesmo.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto**. 6 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

BARRETO, L. **Diário do Hospício; O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.

\_\_\_\_\_. **Diário íntimo**. In: *Obras completas*, v.-xiv. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, W. **O Flâneur**. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*, p. 33-65. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 197-221. *Obras escolhidas*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Sobre o conceito da História**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*, p. 222-232. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, A. **Os olhos, a barca e o espelho**. In: *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 47-60. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. RAMALHETE, R. (Trad.). Petrópolis: Vozes, 1987.

GASPARINI, P. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, J. M. G. *Ensaio sobre a autoficção*, p. 181-221. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HIDALGO, L. **O passeador**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. NORONHA, J. M. G.; GUEDES, I. C. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. In: **Revista Aletria**, Belo Horizonte, n. 18, p. 173-178, jul/dez. 2008.

# RELIGIOSIDADE E EROTISMO: O JOGO DE INTERDIÇÃO E DE TRANSGRESSÃO NA POESIA PRIMEIRA DE VINICIUS DE MORAES

**Alice Vidal de Vasconcelos Batista<sup>16</sup>**

Vinicius de Moraes é hoje um escritor consagrado, que logrou sucesso nos campos da poesia, da prosa, da música e do teatro. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, foi onde começou também a sua carreira no mundo das palavras. Veio de um meio familiar intelectual e religioso, que viria a deixar rastros na visão de mundo do poeta. Embora a sua obra poética seja amplamente estudada, isso acontece com menos frequência em relação à sua fase inicial, mais especificamente os livros *O Caminho para a distância* e *Forma e exegese*, assim como o poema em separata intitulado *Ariana, a mulher*.

A primeira fase da obra de Vinicius de Moraes apresenta uma veia religiosa bastante evidente que a percorre por inteiro, o que parece contraditório com o fato de que essa mesma poesia também é toda atravessada por rompantes de erotismo. Diante dessa aparente contradição, procuramos esclarecimento principalmente na teoria que foi desenvolvida pelo pensador francês Georges Bataille sobre o erotismo, lançando mão também de escritos de outros teóricos, como Octávio Paz e Michel Foucault, no intuito de entender como é que se dá essa relação entre erotismo e religiosidade dentro da poesia primeira de Vinicius de Moraes. Diante desse entendimento, esperamos ser capazes de compreender também as nuances que perpassam a representação da imagem da mulher nessa mesma poesia, nuances essas que a revestem também de aparente contradição.

---

<sup>16</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras. Email: alicivasconcelos1@hotmail.com.

Segundo Bataille (1987), o homem, ao nascer, cria uma consciência de si que o faz perceber-se descontínuo em relação aos outros seres humanos. Em tudo que vê ao redor, ele percebe um abismo que o distancia, que não lhe permite ser um com o outro e, diante desse abismo que o separa de tudo e de todos que o cercam, ele se vê essencialmente impelido a transpor esse abismo. Para Bataille (1987), existe um rol de experiências da vida do homem que carregam em si a potencialidade de transpor esse abismo — ainda que de forma momentânea — e possibilitar uma espécie de supressão desse estado de descontinuidade; são capazes, assim, de proporcionar ao homem a sensação — ainda que por apenas alguns momentos — da continuidade perdida no nascimento. Algumas das experiências elencadas pelo autor vão tratar justamente do erotismo e da religiosidade. É a partir dessa lente que procuramos observar a relação entre religiosidade e erotismo que se realiza na poesia primeira de Vinicius de Moraes e, assim, compreender a contraditória representação feminina que nela se estabelece.

## 1 RELIGIOSIDADE E EROTISMO: CAMINHOS PARA A DISSOLUÇÃO DE SI

O pensador Georges Bataille, em seu livro *Teoria da religião* (1973), vem defender o fato de que o homem só pode conhecer a **si mesmo** de dentro para fora, ao passo que o conhecimento que carrega de todo o resto acontece de forma superficial, a partir das exterioridades que são possíveis de serem captadas (obviamente, de fora), e que, por conseguinte, ele pôde perceber que entre o que ele é e o que as outras coisas (ou outros animais, ou outros homens) são existe uma espécie de interrupção. Em *O Erotismo* (1987), o autor argumenta que, por causa dessa interrupção, desse abismo que separa cada coisa e ser, os homens são todos seres descontínuos<sup>17</sup>. Ele postula que os seres humanos são movidos, essencialmente, pelo desejo de suprimir, ainda que momentaneamente, essa descontinuidade, esse

<sup>17</sup>O autor utiliza esse termo pois, segundo ele, não há uma continuidade entre o que eu sou e o que você é, por mais próxima que seja a nossa relação — e a nossa relação com os outros seres e coisas.

abismo; afirma que várias são as vias — religião, erotismo, morte, poesia etc. — que possibilitariam o retorno do homem à experiência primordial de comunhão com o mundo e consigo mesmo, numa espécie de retorno à gênese, ao momento original em que tudo era uma coisa só. De acordo com Bataille (1987), é desse estado de comunhão completa que o homem sente falta e do qual intui ter saído no momento de seu nascimento. Diante da impossibilidade — em vida — de uma reconciliação definitiva com a exterioridade que o cerca, a poesia surge como um dos possíveis caminhos que o homem pode percorrer quando o seu propósito é transgredir a ordem na qual foi constituído e, assim, ter a sensação — ainda que momentânea — de que essa distância foi suprimida. Aliás, Bataille (1987) vai além e considera um rol de experiências da vida do homem que carregam em si a potencialidade de suprimir a descontinuidade na qual ele é constituído e gerar tal sensação de retorno. São experiências como o erotismo e a religiosidade que, para ele, partem de uma necessidade interior do homem e que não têm utilidade do ponto de vista das nossas necessidades exteriores e materiais. Por conseguinte, se lançarmos mão da leitura da poesia primeira de Vinicius de Moraes, poderemos perceber que tanto o âmbito religioso, quanto o âmbito erótico representam vias pelas quais o eu-poético dessa obra busca suprimir o abismo da descontinuidade.

## 2 O JOGO DE INTERDIÇÃO E DE TRANSGRESSÃO

Para Bataille (1987), seres conscientes que somos, procuramos conter a força das paixões que nos comandam, por uma praticidade necessária à vida do trabalho; quer dizer, é como se a nossa consciência nos exigisse colocar a nossa vida em ordem. Assim, nos impomos restrições (as quais o autor chama *interdições*) relativas tanto à morte quanto à atividade sexual, como a todas aquelas experiências que não possuem função dentro de um plano de preservação da vida e de preocupação com o futuro, de forma que as nossas paixões não atralhem a ordem necessária ao mundo das coisas úteis. De modo a entender esse processo, Bataille (1987) explica que o homem se diferencia dos outros animais por um conjunto de condutas:

a) ele tem consciência da própria morte e isso gera pavor e fascinação, posto que a morte pode significar o fim dessa existência descontínua na qual ele foi constituído;

b) a consciência que ele tem da morte o leva a querer viver a vida de forma intensa, dando vazão às suas paixões, dado que, a qualquer momento, a morte pode tirar-lhe essa chance; no entanto, o homem tem a necessidade de ordenar todo esse desejo em sua vida em prol do trabalho, dessa forma, se interdita em relação a todas as experiências que lhe afastam desse propósito;

c) ainda que tenha tentado conter essa busca da continuidade, o homem continua sendo impulsionado por ela e, assim, sente a necessidade de transgredir as interdições às quais se impôs.

À vista disso, podemos perceber que tanto a morte quanto o erotismo vão de encontro à vida do trabalho, eles causam uma desordem que é responsável por colocar em xeque a descontinuidade dos seres (Ora, e não é isso mesmo que os homens procuram alcançar? O cessar da descontinuidade?). Por conseguinte, podemos perceber também que, na vida do homem, a face da ordem se refere a uma vida na qual as interdições encontram-se mantidas; e a face da desordem se refere ao momento (ou aos momentos) da vida no qual o homem se permite transgredir as interdições as quais se impõe (sem que essas interdições sejam esquecidas, posto que não há como transgredir aquilo que não foi interditado).

Todo esse processo é considerado por Bataille (1987) como um jogo entre interdição e transgressão, capaz de levar o homem a suprimir a descontinuidade na qual ele se constitui e ter a sensação da continuidade. Aquele rol de experiências na vida do homem, o qual ele defende como possibilidades de caminho para alcançar a continuidade, nada mais é do que um rol de transgressões possíveis, as quais o homem pode permitir-se nesse mesmo mote. Ele acredita que aquele que se permite jogar esse jogo vai diretamente de encontro à doutrina das religiões cristãs — que podem ser consideradas modernas, em vista de toda a história do homem enquanto um ser que almeja o sagrado —, visto que, para essas, o caminho do bem é o único capaz de levar o homem ao encontro de Deus. Em outras

palavras, as religiões cristãs vieram a condenar a busca pelo sagrado por meio do jogo de interdição e de transgressão, impuseram a ele uma noção de pecado absoluta e instituíram uma busca pelo sagrado que na verdade é uma busca pela “imagem” de Deus, uma busca pelo divino. Em contrapartida, essas religiões pregam o amor aos nossos semelhantes e a Deus como forma de alcançar o divino. Assim, é possível notar que, para Bataille (1987), existe uma busca pelo sagrado e uma busca pelo divino: da perspectiva daqueles que pregam a busca pelo divino, pela imagem de Deus, a busca pelo sagrado é uma busca profana, daí o caráter maligno atrelado geralmente a esse caminho; da perspectiva do autor, profana é a vida da ordem, que nos individualiza. Logo, as religiões cristãs condenam a desordem almejada por quem busca o sagrado, bem como os meios usados para alcançá-la.

Nesse sentido e para compreender melhor a perspectiva do autor, nós podemos pensar nos conceitos de bem e de mal: o bem — defendido pelas religiões cristãs — preza pela ordem na vida, de forma a contribuir a uma funcionalidade que a mantenha, porém, para o autor, a organização e a funcionalidade regidas pela razão nos individualizam, geram mais descontinuidade e, portanto, o autor enxerga o bem como profano; ao passo que o mal (assim visto por ser condenado pelas religiões cristãs e pelos interditos em geral) trata da liberdade a que o homem se permite ao transgredir essa mesma ordem, ao dar vazão às suas paixões, de forma a sair de sua descontinuidade. Portanto, o autor vê o mal (o jogo de interdição e de transgressão) como meio de atingir o sagrado — a comunhão com o todo.

Essas reflexões são bastante caras ao nosso intuito de entender a relação, aparentemente contraditória, que se dá entre a religiosidade e o erotismo dentro da poesia inicial de Vinicius de Moraes. Precisamos ter em mente que, diante do que acabamos de ver, ao defender a religião como uma das experiências capazes de proporcionar ao homem a sensação da continuidade, Bataille (1987) trata de uma religião que se baseie no jogo de interdição e de transgressão para alcançar tal intento; e não uma religião como o caso das cristãs, visto que, para elas, a transgressão não é permitida, a transgressão é o mal que se deve interditar. A face religiosa

da poesia inicial viniciiana trata de uma religiosidade judaico-cristã; o eu-poético se coloca, então, naquilo que Bataille (1987) vai chamar de busca pelo divino, pela imagem de Deus. Ou seja, esse eu-poético, que é descontínuo, tenta viver a partir da crença de que a continuidade será possível apenas em Deus, depois de uma vida dedicada ao mundo do bem, condenando — como a sua religiosidade o faz — o jogo de interdição e de transgressão ao qual os homens se permitem. Vejamos como isso se dá no poema “A grande voz”, do livro *Caminho para a distância*:

É terrível, Senhor! Só a voz do prazer cresce nos ares.  
Nem mais um gemido de dor, nem mais um clamor de heroísmo  
Só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne.

É terrível, Senhor. Desce teus olhos.  
As almas sãs clamam a tua misericórdia.  
Elas creem em ti. Creem na redenção do sacrifício.  
Dize-lhes, Senhor, que és o Deus da Justiça e não da covardia  
Dize-lhes que o espírito é da luta e não do crime.

Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!

[...]

Talvez, Senhor meu Deus, fora melhor  
Findar a humanidade esfacelada  
Com o fogo sagrado de Sodoma.  
Melhor fora, talvez, lançar teu raio  
E terminar eternamente tudo.  
Mas não, Senhor. A morte aniquila — ao fraco a morte inglória.  
A luta redime — ao forte a luta e a vida.  
Mais vale, Senhor, a tua piedade  
Mais vale o teu amor concitando ao combate último.

(MORAES, 2017, p. 71-72).

Aqui, além de declarar a sua fé, o eu-poético vem denunciar as mazelas cometidas pelo homem que, se deixando levar pelos desejos da matéria, merece ser castigado por Deus. Olhando ao redor, o que ele vê é “só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne.” Ele se reconhece tão impuro quanto os pecadores que o cercam, mas almeja, por meio do sacrifício, consagrar-se puro e fazer-se merecedor de unir-se ao Altíssimo: “As almas sãs clamam a sua misericórdia/ Elas creem em ti. Creem na redenção do sacrifício (...) Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!”. O



eu-poético salienta o caráter maligno do pecado, digno dos piores castigos, referindo-se aos castigos infligidos aos pecadores da cidade bíblica de Sodoma: "Talvez, Senhor meu Deus, fora melhor/ Findar a humanidade esfacelada/ Com o fogo sagrado de Sodoma/ Melhor fora, talvez, lançar teu raio/ E terminar eternamente tudo." Ademais, a partir desses versos, é possível sentir o peso dos interditos dentro do Cristianismo. Contrapondo velho e novo testamentos a partir de Jeová e de Jesus Cristo — os protagonistas maiores das duas gerações bíblicas —, o eu-poético defende que enquanto Jeová castigava e incitava ao sacrifício, conseguindo destruir Sodoma; Jesus dava a outra face, se humilhava e, diante disso, Sodoma pode se reerguer. Ele clama, assim, o retorno de Jeová, para dizer que "o sacrifício será a redenção do mundo" (MORAES, 2017, p. 71-72).

Já no poema "Senhor, eu não sou digno", entretanto, o eu-poético vai demonstrar certa apatia na perspectiva da transcendência religiosa, dado que, em verdade, continua vivendo uma realidade descontínua, vejamos:

Para que cantarei nas montanhas sem eco  
As minhas louvações?  
A tristeza de não poder atingir o infinito  
Embargará de lágrimas a minha voz.  
Para que entoarei o salmo harmonioso  
Se tenho na alma um de-profundis?  
Minha voz jamais será clara como a voz das crianças  
Minha voz tem as inflexões dos brados de martírio  
Minha voz enrouqueceu no desespero...  
Para que cantarei  
Se em vez de belos cânticos serenos  
A solidão escutará gemidos?  
Antes ir. Ir pelas montanhas sem eco  
Pelas montanhas sem caminho  
Onde a voz fraca não irá.  
Antes ir — e abafar as louvações no peito  
Ir vazio de cantos pela vida  
Ir pelas montanhas sem eco e sem caminho, pelo silêncio  
Como o silêncio que caminha...  
(MORAES, 2017, p. 67).

O eu-poético questiona aqui a sua busca religiosa: "Para que cantarei nas montanhas sem eco/ as minhas louvações?". Retomando a imagem da montanha enquanto lugar do sagrado, ele parece alegar

que não tem recebido respostas para os seus apelos. Assim, se o apelo essencial da vida do homem — de acordo com Bataille (1987) — trata da busca pela continuidade, podemos dizer que, embora a religiosidade do eu-poético postule a transcendência em Deus, ele sente uma grande frustração por não poder, em vida, superar a descontinuidade e ao menos experimentar a continuidade. Nesse momento, ele percebe que a religiosidade pela qual se guia, o caminho que é essa religiosidade, não alcança o destino, o que leva ao sofrimento: “A tristeza de não poder atingir o infinito/ Embargará de lágrimas a minha voz”. Ao dizer que a sua voz “jamais será clara como a das crianças”, que a sua voz “enrouqueceu no desespero”, ele nos mostra a imagem de alguém que, tendo perdido aquela esperança inicial dos anos de infância, perdeu também as esperanças de tanto gritar, sem receber em troca nem os ecos de seus próprios gritos. Impossível não relacionar este poema ao poema “AMúsica das almas”, principalmente no que ele apresenta sobre a ingenuidade daquele ser que ainda não conheceu a carne, não conheceu o mal. Aqui, o eu-poético, ciente do mal, ciente da carne, parece gritar para Deus, mas também parece gritar para a carne quando afirma que enrouqueceu no desespero. Isso porque a imagem de alguém que grita no — e não “de” — desespero, pode nos remeter à imagem do ato erótico, em que dois seres se perdem num frenesi que é, de certa forma, desespero também. Como já discutimos anteriormente, o erotismo é um dos caminhos pelos quais o eu-poético pode, como defendido por Bataille (1987) e por Paz (1994), experimentar a continuidade. À vista disso, podemos dizer que, embora a religiosidade expressada nessa poesia seja católica e interdite o erotismo, ela parece não satisfazer e, assim, parece ser muito difícil para o eu-poético resistir a transgredi-la.

Como não poderia deixar de ser quando a essência lhe impele em busca de algo, o eu-poético da poesia inicial viniciiana, ao não encontrar a continuidade almejada por meio da religião que lhe concerne, passa a buscar, na própria imanência, uma supressão — ainda que momentânea — dessa descontinuidade que o constitui. Observemos o poema que segue, intitulado “Carne”:

Que importa se a distância estende entre nós léguas e léguas  
 Que importa se existe entre nós muitas montanhas?  
 O mesmo céu nos cobre  
 E a mesma terra liga nossos pés.  
 No céu e na terra é tua carne que palpita  
 Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando  
 Na carícia violenta do teu beijo.  
 Que importa a distância e que importa a montanha  
 Se tu és a extensão da carne  
 Sempre presente?  
 (MORAES, 2017, p. 60).

Aqui o eu-poético assume que não importa se no céu, ou se na terra, em tudo é a carne que palpita. "Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando/ Na carícia violenta do teu beijo", diz ele, admitindo a força erótica da carne. Ele faz ainda um contraponto entre transcendência e imanência, ao dizer: "Que importa a distância e que importa a montanha/ Se tu és a extensão da carne/ Sempre presente?". Isto é, de que vale a busca pelas distâncias etéreas se a realidade imediata está impregnada da possibilidade de supressão da descontinuidade pelo erótico? Nesse poema, podemos perceber que o uso da imagem das montanhas acrescenta uma noção de obstáculo, de algo que parece dificultar o seu encontro com outro e, assim, com a continuidade. Se já consideramos a montanha uma imagem que remete ao divino cristão, aqui podemos pensar na possibilidade de o eu-poético estar vendo, na sua própria religiosidade, um empecilho para alcançar a continuidade. Cabe ressaltar, no entanto, que essa mesma montanha também é feita de pedra e de terra, o que remete à materialidade; nesse sentido, o eu-poético pode estar tratando também do empecilho que a matéria é para a transcendência definitiva e, no caso, religiosa. Diante disso, podemos ver delineado o fato de que, por mais que a religiosidade do eu-poético e a sua própria consciência o ordenem em forma de interdições, de forma que um dia ele possa transcender ao divino, ele não consegue suportar a tentação do jogo ao sentir a possibilidade de continuidade na imanência, e rende-se ao erotismo. Interessante notar que essas aparentes ambiguidades — que são mesmo apenas aparentes — apontam para o fato de que o eu-poético dessa poesia encontra-se dividido entre os possíveis caminhos para alcançar a continuidade; ele se encontra dividido entre o sagrado e o profano.

A partir do poema “Agonia”, podemos ver retratado o desespero do eu-poético diante da possibilidade de sentir, já na imanência, a supressão da descontinuidade que o constitui. Vejamos:

No teu grande corpo branco depois eu fiquei.  
Tinha os olhos lívidos e tive medo.  
Já não havia sombra em ti — eras como um grande deserto de areia  
Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites.  
Na minha angústia eu buscava a paisagem calma  
Que me havias dado há tanto tempo  
Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida  
E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.  
Eu estremecia agonizando e procurava me erguer  
Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.  
Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma  
Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem.

Depois foi o sono, o escuro, a morte.

Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente  
Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.  
(MORAES, 2017, p. 94).

O eu-poético traça com os versos iniciais o semblante de uma mulher que, pela aparência, poderia estar morta: “Tinha os olhos lívidos e tive medo”. A mulher era como um deserto de areia sobre o qual ele se deitara, depois de percorrê-lo. Ele entra em estado de agonia, pois desejava um encontro casto: “Na minha angústia eu buscava a paisagem calma/ Que me havias dado há tanto tempo”; mas tudo o que ele encontra no fim do ato “era estéril e monstruoso e sem vida”. O eu-poético, sentindo-se culpado por estar dentro de outro corpo, sentindo o interdito que é o pecado, e a transgressão a que se permitia, procura ajuda no seu Deus: “Eu estremecia agonizando e procurava me erguer/ Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos/ Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma/ Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem”; isto é, o eu-poético passa pela experiência erótica, interdita pela sua fé e transgredida por ele, mantendo na consciência a força que esses interditos têm em sua vida, dessa forma, se culpa, mas acaba por se entregar, ainda assim. Ele vai se desfazendo de si até atingir o ponto de não existência, de morte

simbólica, representada pela dissolução dos seres que se entregam ao ato erótico. Quando o eu-poético desperta desse estado momentâneo de supressão da sua descontinuidade, já com as barreiras das interdições reerguidas, ele é a imagem do horror diante da transgressão cometida: “Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.” E aqui deparamo-nos novamente com a dualidade entre erotismo e religiosidade cristã, pela qual podemos considerar que o eu-poético, embora defenda os preceitos cristãos, vai viver, na realidade, dando vasão ao jogo de interdição e de transgressão. Parece-nos que a poesia viniciiana aponta para a religiosidade cristã, mas acaba por englobar uma noção de religiosidade que vai funcionar pelo jogo, o que acaba por aproximar essa poesia — ainda que não assumidamente pelo eu-poético — de uma religiosidade que é mais transgressora.

O livro *Forma e exegese* segue o mesmo rastro da obra anterior, principalmente no que tange à religiosidade do eu-poético, visto que esse assume o lugar de um profeta. Aliás, até mesmo o poeta, aqui, assume o caráter de alguém que pode ver além. No entanto, ao invés de ser um dom, essa visão acaba por se tornar também uma maldição, como podemos observar no excerto do poema que segue, intitulado “Os malditos (a aparição do poeta)”:

Quantos somos, não sei... Somos um, talvez dois, três, talvez, quatro; cinco, talvez nada  
 Talvez a multiplicação de cinco em cinco mil e cujos restos encheriam doze terras  
 Quantos, não sei... Só sei que somos muitos — o desespero da dízima infinita  
 E que somos belos deuses mas somos trágicos.  
 [...]  
 (MORAES, 2017, p. 117-118).

Os poetas são como deuses, assim como o Messias, mas, ao contrário dos deuses, os poetas são seres trágicos, malditos, dado que, assim como Jesus Cristo, eles estão presos ao terreno, ao material. Essa noção de maldição vai resvalar em outros poemas, tais como “O Nascimento do homem”: “Tinha nascido o poeta. Sua face é bela,

seu coração é trágico" (MORAES, 2017, p. 121); e "A lenda da maldição": "Depois saiu do fosso um homem que era o poeta-amaldiçoado/ E que possuiu a noite chorando, adormecida" (MORAES, 2017, p. 114). O poeta não é amaldiçoado apenas porque vê, porque é um profeta, mas porque, mesmo vendo — e a verdade que o profeta vê é geralmente religiosa —, não deixa de ser escravo da matéria.

Passemos a observar, agora, o poema "A Queda":

Tu te abaterás sobre mim querendo domar-me mas eu te resistirei  
Porque a minha natureza é mais poderosa do que a tua.  
Ao meu abraço  
procurarás condensar-te em força — eu te olharei apenas  
Mansamente alisarei teu dorso frio e ao meu desejo hás de moldar-te  
E ao sol te abrirás toda para as núpcias sagradas.  
Hás de ser mulher para o homem  
E em grandes brados espalharás amor ao céu azul e ao ouro das matas.  
Eu ficarei de braços erguidos para os teus seios de pedra  
E escorrerá como um arrepio pelo teu corpo líquido um beijo para os meus olhos  
Na poeira de luz que se levantará como incenso em ondas  
Descerás teus cabelos cheios para ungir-me os pés.  
No instante as libélulas voarão paradas e o canto dos pássaros vibrará suspenso  
E todas as árvores tomarão forma de corpos em aleluia.  
Depois eu partirei como um animal de beleza, pelas montanhas  
E teu pranto de saudade estará nos meus ouvidos em todas as caminhadas.  
(MORAES, 2017, p. 92-93).

Esse poema começa por delinear a imagem do que parece ser a luta entre dois animais, quando nas preliminares do acasalamento; ou também de dois seres humanos, apresentados com termos comumente utilizados para se referir aos animais, tais como abater, domar, alisar o dorso. Assim, se os animais costumam disputar forças dessa maneira no momento do acasalamento, e mesmo com a consciência expressada pelo eu-poético, o envolvimento erótico se reveste de animalidade mesmo quando considerado entre seres humanos. Nesse sentido, podemos perceber que se estabelece uma dualidade — que parece proposital — entre homem e animal. Se levarmos em consideração que o animal é um ser que não tem consciência e, como defendido por Bataille (1973, p. 11), permanece na

natureza "como a água no interior da água", isto é, permanece em estado de continuidade com a natureza, perceberemos que o poema trata de dois seres humanos que, pela animalidade que o erotismo representa, buscam alcançar um encontro real, uma continuidade. Essa humanidade é confirmada logo depois pelo eu-poético, que estabelece que o segundo sujeito dessa poesia deverá ser mulher para o homem. No momento desse enlace, o poema delinea um momento de suspensão e, assim sendo, não poderíamos deixar de relacionar essa aparente suspensão — na qual "as libélulas voarão paradas e o canto dos pássaros vibrará suspenso" — com o poema de mesmo nome e que já foi analisado neste trabalho. Esse momento de suspensão vai remeter, assim, ao momento de supressão do estado descontínuo do homem por meio do erotismo. O eu-poético joga com poema e título e, quando fala de queda, parece remeter ao pecado que um anjo pode cometer, o pecado da carne que é delineado no poema. Esse jogo entre céu e terra vai mostrar que a dualidade entre erotismo e religiosidade cristã permanece em *Forma e Exegese*.

Quando chega em *Ariana, a mulher*, o eu-poético parece perceber a inutilidade de se opor ao jogo de interdição e de transgressão e, depois de um embate interior, cede ao material na figura de Ariana. Não obstante a representação do material por Ariana, aqui ela vem representar também aquilo que é puro e, portanto, divino. Observemos o excerto que segue:

Descansei — por um momento senti vertiginosamente o húmus  
fecundo da terra  
A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos  
A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas se  
despenhando.  
E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei o  
apelo — Eu te amo, Ariana!  
E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a visão  
de Ariana  
E meu coração pôs-se a bater pausadamente doze vezes o sinal  
cabalístico de Ariana...  
(MORAES, 2017, p. 129).

O eu-poético parece passar por uma epifania religiosa: vivia perdido nas alturas longínquas, mas quem veio lhe dar o breve descanso da continuidade foi a mulher, foi o terreno. Aqui parece cessar uma espécie

de separação entre corpo e espírito que era empreendida pelo eu-poético e, assim, a imagem da mulher deixa de se dividir entre aquela que é pura — representando o espírito — e aquela que é suja — representando o mundo do corpo. Existe um imbricamento entre as noções de sublime e de terreno que não existia em *O Caminho para a distância e Forma e Exegese*. Observemos outro trecho do poema:

Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei — Ariana!  
E sem pensar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurei — Ariana!  
E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte  
Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?  
Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?  
Por que — se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?  
(MORAES, 2017, p. 127-131).

Aqui vemos reiterada a ideia de que a religiosidade não precisa necessariamente estar ancorada no sublime. Podemos ir além e afirmar que, a partir de *Ariana*, a religião expressada pelo eu-poético não se refere mais às coisas do alto, o eu-poético parece assumir a busca da continuidade, assim como defendido por Bataille (1987), a partir da própria imanência, ao mesmo tempo que, em contrapartida, a noção de sagrado vai descer do etéreo dos céus e abraçar também o terreno.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das leituras e das análises desenvolvidas no primeiro capítulo deste trabalho, foi possível perceber que a poesia primeira de Vinicius de Moraes não é considerada uma parte muito madura de seu trabalho com a escrita; essa percepção é defendida tanto pelos críticos, quanto pelo próprio Vinicius de Moraes. Muitos críticos, assim como o próprio poeta, acreditam que a sua noção de poesia, e até mesmo a sua religiosidade da época, remetiam muito mais aos diálogos que o autor já empreendera com familiares e amigos do que ao próprio poeta. O que parece coerente com o fato de essa fase, assim como a sua noção de poesia que nela predomina, irem se diluindo já a partir de *Ariana, a mulher*, obra



que a encerra. Entretanto, embora não tenha sido a parte mais madura de sua obra, essa poesia aponta já para o poeta que Vinicius viria a ser.

Diante das leituras críticas e da análise inicial da poesia primeira de Vinicius de Moraes, deparamo-nos com o fato de que ela vai desabrochar dentro da segunda fase do Modernismo brasileiro, além de se alinhar sob as concepções literárias do Grupo Festa. Essas concepções se assentam sobre a noção de não abandonar o passado e a tradição literária, como haviam feito os primeiros modernistas de São Paulo, e ao mesmo tempo, lançar mão também das conquistas logradas por esses mesmos modernistas, no que era uma situação bastante recente naquele momento. Elas apontam também para uma unidade de pensamento no que diz respeito à religiosidade empreendida pela maioria dos membros desse grupo, a saber, uma religiosidade católica. No caso de Vinicius de Moraes, essa religiosidade possui uma força tão grande — ao menos à época — que vai acabar por transbordar do mundo do poeta para o mundo do eu-lírico de sua poesia.

A religiosidade católica do eu-lírico dessa poesia a perpassa por inteiro, o que parece entrar em contradição com os arrancos eróticos que também se entrelaçam ao longo dela; ainda mais porque esses arrancos deixam no eu-lírico uma culpa que nos parece avassaladora. Sabendo que essa religiosidade é católica, a percepção de contradição se acentua, posto que o erotismo, o ato sexual sem fins reprodutivos, é considerado proibido, um pecado na concepção cristã. Quando lançamos mão dos preceitos teóricos de Georges Bataille, no entanto, parece surgir uma luz que constataria a não contradição entre esses dois âmbitos da vida do homem. Isso acontece porque, para Bataille, esses dois âmbitos fazem, na verdade, parte de um mesmo âmbito, de um mesmo rol de experiências da vida do homem que respondem a um mesmo desejo — o homem foi capaz de se perceber um ser descontínuo em relação aos outros seres humanos, isto é, o homem percebeu que entre ele e o outro existe um espaço de interrupção que impede que os dois se encontrem um no outro em continuidade. Diante desse espaço, desse abismo que faz descontínuos todos os seres humanos, surge uma ordenação essencial ao homem que o impele a ultrapassar esse abismo ou, segundo o pensador,

ao menos ter a sensação — momentânea que seja — de que esse abismo foi superado. O desejo do qual havíamos falado trata justamente da resposta a essa ordenação essencial, trata do desejo de experimentar a continuidade que foi perdida no nascimento.

Não obstante seja essencialmente comandado pela força desse desejo, o autor procura ressaltar que, consciente que é, o homem se vê obrigado a refrear esse mesmo desejo, no intuito de responder a ordenações que lhe são exteriores. Mas quais seriam essas ordenações exteriores? Bem, de acordo com o pensador, respondem a essas ordenações exteriores todas aquelas atividades que vão cumprir com alguma utilidade dentro de um projeto de preservação da vida e de perpetuação de futuro para este homem. Dessas atividades, podemos destacar o trabalho, por exemplo, que é útil na medida em que provê a alimentação, a moradia, os estudos, entre outras coisas. Bataille (1987) acredita que essas atividades, como afastam o homem de sua busca original, contribuem ainda mais para prendê-lo em seu estado descontínuo. À vista disso, ele entende que a vida do homem se dá numa relação entre interdição e transgressão: interdição de sua busca por continuidade em nome da utilidade, e transgressão dessas mesmas interdições em nome de sua busca; sem que, no entanto, essas interdições sejam esquecidas.

Dentro desse rol de experiências da vida do homem que Bataille (1987) defende serem capazes de possibilitar o suprimir de seu estado descontínuo, e proporcionar a sensação da continuidade, destacamos — dado que esses são os pontos que visamos estudar na poesia primeira de Vinicius de Moraes — a religião e o erotismo. Precisamos entender, no entanto, que tanto a religião quanto o erotismo defendidos pelo autor não apontam para uma transcendência, mas, ao contrário, para uma supressão desse estado descontínuo do homem dentro da própria imanência. Há autores, como Octavio Paz (1994), por exemplo, que defendem no erotismo uma possibilidade de transcendência, um disparo em direção a um mais além; sua percepção nos é cara na medida em que aponta para uma separação entre corpo e espírito, visto que a mulher aparece, na poesia primeira de Vinicius de Moraes, dividida entre esses âmbitos do religioso

e do erótico: casta e pura, ela vem representar o espírito, libertina e profana, ela vem representar o erótico. Isso porque a religiosidade do eu-lírico remete ao cristianismo, como já dissemos, e, assim sendo, condena a busca do sagrado pelas experiências de dissolução de si. O cristianismo instituiu as interdições como pecados, defendendo o amor ao próximo e a Deus, assim como a obediência aos seus dogmas como os únicos caminhos da transcendência após a morte. Diante disso, até mesmo a ideia de tocar o absoluto por meio do erotismo, que é defendida por Paz (1994), é condenada pela religiosidade do eu-lírico.

Aqui podemos retomar a noção do jogo de interdição e de transgressão defendido por Bataille (1987), para dizer que o eu-lírico dessa poesia parece buscar na religiosidade o caminho da transcendência. Não obstante, vendo-se preso em sua descontinuidade e comandado pela busca essencial de experimentar a continuidade, ele vai transgredir a interdição do erotismo para, já na imanência, poder sentir o gosto momentâneo dessa continuidade. Da transgressão empreendida pelo eu-lírico vem a culpa — tão presente nessa poesia —, dado que, como já havíamos dito, por mais que o homem transgrida as interdições que se impõem a ele, elas não deixam de povoar os horizontes de sua consciência.

Podemos considerar que a religião expressada pelo eu-lírico da poesia primeira de Vinicius de Moraes — uma religiosidade claramente católica — vai contradizer a noção de religião em Georges Bataille (1973, 1989). Isso porque o francês desconsidera a existência do absoluto, ancorando todas as suas concepções na imanência. Para entendermos melhor essa noção de religião, precisamos concebê-la na sua relação com a morte e, para isso, podemos lançar mão da noção de sacrifício. Segundo ele, o que o sacrifício coloca em jogo é sempre a morte do ser que foi constituído em descontinuidade e que, feito o sacrifício, resta do ser uma essência. Essa essência, para o pensador, trata do próprio sagrado. Diante disso, se torna óbvia a contradição entre as duas noções de religião e de religiosidade, ambas vão de encontro uma à outra. A religião cristã enxerga nas transgressões um interdito absoluto e rejeita o jogo, ao passo que a noção de religião em Bataille vai preconizar esse

mesmo jogo. Poderíamos mesmo sintetizar essa relação na contradição entre o sacrifício e o católico “não matarás”.

Precisamos ressaltar, entretanto, que por mais que a religiosidade do eu-lírico condene a busca pela continuidade na imanência, por mais que ela condene o erotismo e o jogo de interdição e de transgressão, é justamente sob o signo desse jogo que o eu-lírico parece viver. Em outras palavras, o eu-lírico se compromete com as interdições que lhe são impostas, mas não consegue resistir e as transgride por meio do erotismo; e a culpa sobrevém, porque as interdições se mantêm em sua consciência. À vista disso, podemos considerar que os âmbitos religioso e erótico da poesia primeira de Vinicius de Moraes mantêm entre si uma relação de contradição, embora surjam de um mesmo desejo por continuidade; mesmo que esses âmbitos não sejam essencialmente contraditórios, como aponta Bataille. Além disso, cabe ressaltar que a adesão do eu-lírico ao jogo, ainda que ele o condene, pode dizer mais de sua realidade e de suas experiências do que a escolha religiosa.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **A animalidade**. In: Teoria da religião, p. 1-15. São Paulo: Ática, 1973.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. **As Lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

\_\_\_\_\_. **La religión surrealista**. In: Conferencias 1947 – 1948, p. 53-67. 1. ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMPOS, S.; COHN, S.; MORAES, V. de (Org.). **Encontros**: Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

CARMONA, K. **Um lírico dos tempos**: Erotismo e participação social na poesia de Vinícius de Moraes. São Paulo: Scortecci, 2006.

CASTELLO, J. **Vinícius de Moraes**: uma geografia poética. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

COSTA, A. R. Corpos lacerados: o sacrifício da palavra na obra poética de Georges Bataille. **Guavira Letras**. Três Lagoas, n. 15, p. 1-15, jan. jul. 2012.

COELHO, N. N. **Fábula**. E-dicionário e termos literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/fabula>> Acesso em: 10 nov. 2021.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FARIA, O. de. **A transfiguração da montanha**. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). Poesia completa e prosa, p. 73-81. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017.

FERREIRA, D. M. **O amor na poesia de V. de M.** In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (Org.). Poesia completa e prosa, p. 100-120. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017.

MAUSS, M.; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, L. C. de. **Vinícius, meu irmão**. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (Org.). Poesia completa e prosa, p. 25-59. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017.

MORAES, V. **Antologia Poética**. A noite [1954]. 2. ed. (revista e aumentada). Rio de Janeiro: Editora do autor, 1960.

MORAES, V; FERRAZ, E. (Org). **Vinicius de Moraes**: música, poesia, prosa, teatro. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

PALLOTINI, R. **Vinicius de Moraes**: aproximação. *In*: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (Org.). Poesia completa e prosa, p. 123-147. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017.

PAZ, O. **A Dupla chama**: Amor e Erotismo. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RESENDE, O. L. **O caminho para o soneto**. *In*: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). Poesia completa e prosa, p. 93-100. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017.

SANT'ANNA, A. R. de. **Vinicius de Moraes**: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres. *In*: SANT'ANNA, A. R. de. O Canibalismo amoroso, p. 257-304. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

SANTOS, J. **A Busca Metafísica na poesia de Vinicius de Moraes**. *In*: MELLO, A. M. L. A poesia metafísica no Brasil, p. 277-307. Porto Alegre: Libretos, 2009.

## NO LIMIAR DO GESTO: O CORPO E A ESCRITA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

**Pedro Augusto de Almeida Luciano<sup>18</sup>**

Os estudos literários possibilitam a abertura de espaços para abordar, sob diferentes perspectivas, várias questões relacionadas à percepção de si mesmo e do mundo, como, por exemplo, a subjetividade<sup>19</sup>, a expressão e a experiência corpórea, que se desdobram em diversos modos de discutir a respeito do corpo, da linguagem e da poesia. Diante dessas questões, o corpo ocupa um *locus* importante como instância a partir do qual se manifestam e concretizam a linguagem, a fala, a escrita, os sentidos, os gestos e as vivências do sujeito. Aproximando literatura e filosofia, pretendemos estabelecer diálogos baseados nas postulações dos pensadores franceses Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Roland Barthes (1915-1980), sobre a problemática do corpo e as suas implicações na escrita, por meio da análise de alguns poemas da poeta mineira Adélia Luzia Prado de Freitas (1935), em que o corpo aparece com forte carga expressiva. Ao explorar a dimensão expressiva do corpo, nos deparamos com o caráter corpóreo da linguagem, pois tanto no gesto da escrita do poeta, quanto no contato do leitor com o poema, a experiência poética se constitui de um verdadeiro corpo a corpo com o texto.

Adélia Prado publicou seu primeiro livro de poemas em 1976, com o título *Bagagem*. O lirismo poético adeliانو é notadamente marcado pelo cotidiano da vida, no mundo pacato em que ela está inserida (e/ou

---

<sup>18</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras. Email: pedro.luciano2@estudante.ufla.br.

<sup>19</sup>A partir da leitura de Merleau-Ponty (1999), entendemos que a subjetividade está ligada ao conhecimento acumulado pelo sujeito, seja no contato com os outros ou com o mundo de que temos consciência. É a maneira unívoca, singular e particular de viver que só pertence ao sujeito, é a autoconsciência, resultado dialético das relações que estabelece por meio do corpo próprio.

o eu lírico de sua poesia) e no qual manifesta a consciência de si. Em sua obra, a relação do sujeito com os acontecimentos se dá no plano real, apesar da forte consciência metafísica. Já a noção de corpo pontyana é estabelecida a partir do ponto de vista do sujeito, que, diante da realidade, promove a consciência do corpo próprio através do mundo e a consciência do mundo através do próprio corpo. Neste âmbito, o vigor da poesia se harmoniza com a sabedoria filosófica para indicar novos caminhos dialógicos, visando reconhecer, nos atos ordinários do dia a dia, a encarnação do sujeito nos poemas de Adélia, embasados na concepção barthesiana de escrita enquanto prática corporal.

O corpo encerra, ao longo da história, diferentes modos de vida, valores sociais, crenças religiosas, normas de condutas e tradições culturais. É com essa compreensão da existência que Christine Greiner (2005, p. 16-17) nos lembra da importância de estudar o corpo considerando as "experiências corpóreas 'propriamente ditas'. Isto porque, o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando em ação no mundo". É ele o receptáculo das experiências do sujeito no mundo, através do qual se desenvolve a aprendizagem e se alcança o conhecimento. A especificidade da noção de corpo na fenomenologia reforça nosso discurso a respeito da sua presença na poesia. A filosofia assume sua qualidade de inacabamento, que, conforme os exames da fenomenologia, ampara o próprio caráter de inacabamento do corpo e da linguagem. As experiências possibilitam constantemente que o sujeito amplie sua percepção do mundo, do outro e das coisas. É por isso que falamos de corpo e poesia inacabados.

Relacionada à atitude corpórea do sujeito, as significações estão postas à consciência na estrutura do perceptível. O corpo é percepção, que ao se perceber ancorado no mundo de modo reflexivo – vendo e ao mesmo tempo podendo ser visto, tocando, ouvindo – avança na supressão da dicotomia sujeito-objeto. Essa atitude reflexiva do sujeito direciona a descoberta do sentido que a consciência almeja e para a qual a percepção está orientada. Ao examinar a incorporação da experiência vivida a partir



da autoconsciência perceptiva, fundante na relação do ser-no-mundo, podemos dizer que a forma excede as partes, pois é o conjunto que alcançou outra significação, sendo que o único elemento exigido para o reconhecimento de uma estrutura é a relação entre as partes. Temos em conta que a visão do todo impossibilita que as partes sejam individualizadas e promove a estrutura, instaurando uma nova possibilidade de ver o ser. Essa estrutura é o corpo, que sustenta o sujeito no mundo. Nesse sentido, também se fez necessário atentar para a consciência do corpo nas relações que estabelece no mundo, enquanto objeto da percepção:

[...] ele (o corpo) não será mais o simples resultado das associações estabelecidas no decorrer da experiência, mas uma tomada de consciência global de minha postura no mundo intersensorial, uma "forma". [...] Não basta dizer que meu corpo é uma forma, quer dizer, um fenômeno no qual o todo é anterior às partes. Como tal fenômeno é possível? É que uma forma, comparada ao mosaico do corpo físico-químico ou àquele da "cenestesia", é um novo tipo de existência (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 145).

A noção pontyana de corpo foi desenvolvida em diálogo com várias ciências, de modo especial com a psicologia clássica e a fisiologia, que até então detinham uma definição do que seria o corpo. Para o francês, o corpo não é coisa, não é ideia, nem nada abstrato, entretanto, está reconhecido pelo movimento, pela sensibilidade, pelas relações, pelas vivências do sujeito. Sua noção foi sendo desenvolvida com base na superação de reflexões anteriores de outros pensadores, representando certa ruptura com o dualismo cartesiano – corpo e alma –, que definiu "o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 268).

Roland Barthes faz um percurso interessante, desde o seu entendimento de literatura até a relação do corpo com a escrita. Ele corrobora para o entendimento pretendido, inserindo novos conceitos, novos vocábulos e novas interpretações do que se objetiva com esse empenho:

[...] sob o impulso a um qualquer movimento ascensional no sentido do corpo, gostaria de recorrer ao sentido manual da palavra, sendo a "escritura" (o acto muscular de escrever, de desenhar letras) o verdadeiro objeto do meu interesse: o gesto pelo qual a mão segura um

utensílio (punção, cana, pena), o apoio sobre uma superfície, o peso do objeto deslizando com mais ou menos intensidade, traçando formas regulares, recorrentes, ritmadas (nada mais se deve acrescentar: não é forçoso falar de "signos"). É, portanto, do gesto que se tratará aqui e não de acepções metafóricas da palavra "escrita": falaremos, apenas, da escrita manuscrita, aquela que implica o traço efectuado com a mão (BARTHES, 2009, p. 33-34).

O trabalho de Barthes (2009, p. 34) revisita e explora a arqueologia da "relação do gesto de escrever com o corpo", ele remonta um panorama temporal, "um esquema linear", desde os grafismos pré-históricos nas cavernas, até a invenção da máquina de escrever no século XVIII (1714): "A escrita esteve desde a sua origem ligada ao desenho" (BARTHES, 2009, p. 83). As pinturas rupestres são registros de que o homem, desde os primórdios, tentou se comunicar por meio de símbolos, assim como a criança, que ainda na tenra infância começa a desenhar, bem antes de escrever. Reconhecemos que a escrita<sup>20</sup> é um ato que marca a existência do sujeito, que está incontornavelmente firmada no tempo e no espaço, circunscrevendo o corpo próprio:

A palavra *escrita* é ambígua: por vezes (para simplificar) remete para o ato material, para o gesto físico, corporal, da *escrificação*, em que escrita, conforme a etimologia, não é mais do que o produto substancial ("ter uma boa escrita"); outras vezes, por outro lado, "para além do papel" remete para o contexto inextricável de valores estéticos, linguísticos, sociais, metafísicos; é, então, simultaneamente um modo de comunicação e de retenção que se opõe à palavra, uma forma nobre de expressão (semelhante ao "estilo"), um constrangimento legal, contabilístico (as "escritas" de um banco, de um navio) ou religioso (A *Escritura*), uma prática signifiante de enunciação na qual o sujeito "apresenta-se" de um modo particular (este último sentido é moderno, ainda pouco usado) (BARTHES, 2009, p. 71-72).

Para Barthes (2009, p. 34), o corpo e a escrita são indissociáveis, o movimento manual que resulta no manuscrito compõe a materialidade

---

<sup>20</sup>Doravante, as palavras *escrita* e *escritura* serão tomadas por sinônimas, conforme a tradução da edição que usamos. Barthes também se debruça na discussão sobre a ambiguidade que a palavra *escrita* carrega, empenhando na distinção das duas. Pelo que parece, *escritura* tem uma abrangência maior, usando as palavras em todo o seu potencial significativo (como faz a literatura), para além da instrumentalização da língua e da linguagem. Mas não vamos nos deter nessa problemática que pode ser um imbróglio de tradução, pois não sabemos ao certo se Barthes trabalhou com dois termos. Acreditamos que "escrita" e "escritura" são traduções diferentes de "écriture".

da língua, abrindo a possibilidade da comunicação e da expressão de experiências que podem ser retomadas: "é uma prática de fruição, ligada às mais profundas pulsões do corpo e às mais felizes da arte. Eis a trama do texto escritural".

O sujeito que escreve, um escritor, é, antes de tudo, o sujeito de uma prática que "representa em estado vivo a inserção do corpo na letra" (BARTHES, 2009, p. 87) e a letra (código) depende da sua capacidade motora de conduzir a mão sobre o papel. Essa intenção do escritor impregna o texto das suas percepções do mundo, que parecem ser difíceis de apagar, pois "a escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos, afetivos; acrescenta o desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo" (BARTHES, 2009, p. 73). Barthes dedicou boa parte dos seus escritos para delimitar o conceito de escrita de maneira didática, como é possível perceber no seu texto *Variações sobre a Escrita* (1971):

Digamos para simplificar (e com todos os riscos que tal simplificação pode trazer) que a escrita comporta três determinações semânticas principais: 1º É um movimento manual, oposto ao gesto vocal (poderíamos chamar a esta escrita *escrificação* e ao seu resultado *escritura*). 2º É um registro legal de marcas indelévels, destinadas a prevalecer através dos tempos, do esquecimento, do erro, da mentira. 3º É uma prática infinita em que o sujeito se compromete totalmente, e esta prática opõe, portanto, à simples *transcrição* de mensagens; *Escrita* entra em oposição, dessa forma, por vezes, com *Palavra* (nos dois primeiros casos) como, por vezes com *Escrevendo* (no terceiro caso). Ou ainda: segundo o emprego e segundo as filosofias: um gesto, uma Lei, um prazer (BARTHES, 2009, p. 72).

Nisto, percebe-se a complexidade de conceituar o que é a escrita (assim como é complexa a noção de corpo que Merleau-Ponty desenvolveu) – para Barthes (2019, p. 37), ela é a "mais complexa das práticas significantes". Não falta ao teórico adjetivos para atribuir à escritura, que "é o gesto humano na sua plenitude antropológica: aí onde a letra manifesta a sua natureza manual, artesanal, operativa e corporal" (BARTHES, 2009, p. 87). Diante de tudo isso, vemos reafirmado que escrever é gesto corpóreo, em que "a mão, o olho, guiam a escrita, não a razão da linguagem" (BARTHES, 2009, p. 67). Com o desenvolvimento

da escrita, a poesia encontrou outro terreno fértil para manifestar a sua capacidade plurissignificativa. Nesse sentido, o poema não se reduz a uma simples forma literária, mas alcança o patamar de uma obra marcada pelo encontro entre o sujeito e a poesia, através das palavras.

Não é difícil perceber que, em tempos e lugares diversos, o corpo foi/é tomado como forte referencial estético para as várias formas artísticas. Na poesia de Adélia Prado, o tratamento despendido à linguagem revela um eu lírico atento às experiências do mundo em que está inserido, marcadas pela oralidade e pela tradição religiosa. Fato que aponta para a maneira como o corpo se torna o centro da apreensão da realidade local, em que "a poesia faz arder a linguagem ordinária" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 118). Voltada para as questões do sagrado, da vida interiorana, dos assombros da morte e da velhice, sua poética procura, nos acontecimentos do dia a dia, nas vivências habituais da rotina e do corpo, a irrupção daquilo que desafia o pensamento e resiste à representação, como no poema "Com licença poética": "[...] Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. / Inauguro linhagens, fundo reinos / – dor não é amargura. [...]" (PRADO, 2016, p. 17).

Frisamos que a noção barthesiana de escrita é indissociável do corpo, o manuscrito que resulta do movimento da mão sobre o papel compõe a materialidade da língua, engaja o sujeito na significação do poema e na transmissão da cultura. Com isso, nos referimos a todos os corpos que participam dessa dinâmica, a princípio: corpo poeta e corpo leitor, que ao se relacionarem com a escrita, tornam realizável a plurissignificância.

Adélia Prado ficou conhecida pela escrita lírica, com doses de ironia, que trata de acontecimentos cotidianos, em estreita relação com o divino. O seu comprometimento com a escrita narrativa é digno de uma prática religiosa levada a sério, em que o ritual da expressão poética precisa ser cumprido com fidelidade, pois, para ela, "escrever é uma religião"<sup>21</sup> praticada com dedicação, com o propósito de favorecer o que Merleau-Ponty chamou de significação:

---

<sup>21</sup>"As palavras e os nomes" (PRADO, 2016, p. 291).

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela o faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

A poeta não escreve com o intento de estabelecer a palavra certa que contenha uma significação pronta e acabada, alcançando, com isso, uma exatidão verbal. Não cabe ao seu poderio delimitar a extensão do que está expresso. Apesar disso, ela persegue gestos passíveis de serem transformados em palavras que realizam a operação da expressão desejada. Em sua obra, a relação do sujeito com os acontecimentos se dá no plano real, apesar da forte consciência metafísica, pois é na análoga concretude corporal da percepção que sua poesia habita. Por isso, os poemas metalinguísticos e/ou metafóricos estão presentes na sua obra. Dando "Explicação de poesia sem ninguém pedir", escreveu:

Um trem de ferro é uma coisa mecânica,  
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,  
atravessou minha vida,  
virou só sentimento.  
(PRADO, 2016, p. 40).

O título do poema já anuncia uma justificativa para os quatro versos curtos, que apresentam uma quebra de expectativa em relação à impossibilidade de se explicar a poesia. Todo título tende a ser uma designação que indica o assunto a ser tratado a seguir. Apesar disso, o que vemos nos versos é o paradoxo que se estabelece a partir da própria experiência com o poético. O primeiro verso nos oferece a imagem do "trem de ferro", que denota a lembrança do veículo ferroviário bastante usado para o transporte do minério de ferro em Minas Gerais. Essa imagem faz parte da vida da poeta, seu pai era ferroviário e sua cidade natal é atravessada por uma linha ferroviária. No segundo verso, o uso da conjunção adversativa "mas" desperta a possibilidade de outras significações para "a coisa mecânica". Pesa sobre a conjunção o encargo de superar a definição dicionarizada de "trem", transformando-o em

metáfora para a própria poesia. O verbo atravessar, conjugado no presente e no pretérito perfeito do indicativo, remete ao movimento da linguagem poética, que atravessa o sujeito corpóreo como condição primeira na sua relação com o mundo e com os outros. “A noite, a madrugada, o dia”, inserem temporalidade e movimento nesse espaço de manifestação da linguagem que é “a vida”.

O metafórico “trem” dialoga com o rigor e a intensidade da poesia, eles se confundem no terceiro verso, em que poeta e leitores experimentam o atravessamento da poesia na vida por meio da escrita e da leitura. O último verso guarda uma reviravolta, em que a palavra “sentimento” fecha a passagem para algo difícil de explicar. Tomando as considerações de Merleau-Ponty sobre a zona de significação da palavra, “sentimento” no poema adeliانو recebe um valor expressivo maior quando escrito no papel, formando um “halo significativo” no seu entorno. Ele observa que, repentinamente, “a palavra abre uma passagem em meu corpo. É o sentimento — difícil de descrever — de uma espécie de plenitude atordoante” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 316) que invade o corpo e que o poeta não se esquivava de buscar. E ainda acrescenta que a tarefa da linguagem é semelhante a de um pintor, que “joga fora os peixes e conserva a rede, como o mínimo de matéria de que um sentido precisava para se manifestar”:

[...] dada uma experiência que pode ser banal mas se resume para o escritor num certo sabor muito preciso da vida, dadas também palavras, formas, torneios, uma sintaxe, e mesmo gêneros literários, maneiras de contar que já estão, pelo uso, investidos de uma significação comum, à disposição de cada um, cabe escolher, juntar, manejar, torcer esses instrumentos de tal maneira que induzam o mesmo sentimento da vida que habita o escritor a todo instante, mas agora desdobrado num mundo imaginário e no corpo transparente da linguagem (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 94).

A relação dialógica oriunda das palavras, que, por vezes, deixa de existir quando a linguagem não cumpre o ritual de evocação e ecoação do universo imagético, depende de outras palavras: “quer dizer que o valor linguístico dessa palavra só é definido pela presença ou a ausência de outras palavras ao lado dela” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 70). Assim como o corpo, a palavra, o verso e/ou o poema penetram no mundo e são

penetrados pelas coisas do mundo, constituindo um modo poético próprio. Adélia Prado, munida de licença poética, cumpre sua tarefa ao despertar sentimentos com os desdobramentos dos seus poemas. O grande tema da poesia adeliana é o cotidiano, em que o uso predominante da primeira pessoa do singular demarca um território de lembranças, memórias, desejos e sensações, de um eu lírico que se revela nos atos do corpo:

Faço comida e como.  
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro  
e atiro os restos.  
Quando dói, grito ai,  
quando é bom, fico bruta,  
as sensibilidades sem governo.  
(PRADO, 2016, p. 17).

Assim, constata-se que a apreensão desse cotidiano se dá através do corpo em movimento, com forte carga sensorial e gestual. Essa “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (PRADO, 2016, p. 17) que sente dor, grita ai, bate o osso, chama o cachorro e atira os restos é também a que escreve poemas a respeito da rotina doméstica, onde o mistério da vida irrompe a existência. Ela compõe uma estrutura simbólica com características predominantemente reais, na qual as percepções mostram aspectos diferentes do sujeito.

Fenomenologicamente constante nas manifestações intersubjetivas, o corpo encarna e vivifica a possibilidade de se compreender os gestos e as palavras. Tal realidade assinala o caráter corpóreo da significação, cuja apreensão do real está na reciprocidade das relações vividas na dimensão social. As escolhas lexicais são importantes para entendermos diante de que tipo de lírica estamos, capaz de nos dar “a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 244). Vê-se resgatado o vocabulário “do povo”, sem perder o rigor estético e poético de quem escreve “por causa da beleza do mundo” e “por causa da beleza do amor”<sup>22</sup>. São versos que, por meio de uma escrita que incorpora o verso livre e a licença poética, exploram tanto a norma culta, quanto a coloquial, como é possível verificar no poema “Silabação”:

<sup>22</sup>As frases são subtítulos do livro *A faca no peito* (PRADO, 2016, p. 282, 295).

Meu aspecto campônio  
já perturbou um moço refinado  
e passei maus bocados  
com minha mãe me infernizando o ouvido:  
'vai arear seus pezinho à toa,  
esse tal de Notajan  
casa é com moça rica'.  
(PRADO, 2016, p. 261).

O trecho do poema acima está dividido em duas partes: a primeira parte, do primeiro ao quarto verso, em tom de formalidade, conforme a norma padrão da língua; a segunda parte, do quinto ao sétimo verso, apresenta a mudança para a informalidade, com linguajar mais livre, destacando expressões tipicamente orais. A palavra "Notajan" está claramente grafada de acordo com uma variante oral do nome próprio Jonatan. Em outros poemas, também identificamos mais palavras de dicção coloquial: "fia" - filha, "u'a" - uma, "nóis" - nós, "cumpusição" - composição, "pétula" - pétala. No quinto verso, o pronome possessivo "seus" não está concordando em número com o substantivo masculino "pezinho", certamente para ressaltar a realidade do interior das Minas Gerais, em que o eu lírico está inserido e que reforça o modo poético adiliano. A palavra escrita é também a palavra falada, que recupera as características do seu povo, da sua origem e do seu local de vivência. Essas palavras carregam a percepção dos fenômenos do mundo condensadas em imagens, cheiros, texturas, sabores, sons e sentimentos. Percebe-se que a luta travada com as palavras nos poemas demonstra o sofrimento do eu lírico diante das complexas realidades subjetivas de ser poeta, sendo que: "Como um tumor maduro / a poesia pulsa dolorosa, / anunciando a paixão"<sup>23</sup>. Nos poemas adilianos é bastante notório que as práticas de fé incorporam o sujeito num contexto marcado pela cultura e pela religião católica, de onde não se pode retirá-lo, e no qual ele participa de "catecismo, missões, missas dominicais"<sup>24</sup>.

O corpo, enquanto tema, é apresentado nos atos mais simples da vida, como nos versos do poema "Roça", em que flui o mais genuíno

<sup>23</sup>"Festa do corpo de Deus" (PRADO, 2016, p. 207).

<sup>24</sup>"Uma forma de falar e de morrer" (PRADO, 2016, p. 91).



lirismo: é lá, que “No mesmo prato/o menino, o cachorro e o gato./ Come a infância do mundo” (PRADO, 2016, p. 113). Brota da vida comum a inspiração para a linguagem poética, o cotidiano é requisito da literatura.

É verdadeiro que a poesia não dá conta de explicar a plenitude da vida, entretanto, também é verdadeiro que vida e poesia não cessam de se comunicar. Adélia assume a sina de escrever o que sente, de colocar no papel muito mais do que palavras e exceder o corpo na busca pela expressão através da linguagem em versos. Merleau-Ponty comparou a língua com o corpo e reconheceu que a possibilidade de apreender a essência da existência se dá através do corpo e da experiência de vivenciá-lo no mundo. Por isso, é possível identificar em obras de arte vestígios da vida do autor, pois parece ser impraticável retirar ou anular as experiências pessoais do sujeito; nisso, devemos concordar com Adélia Prado: “de si mesmo não se pode sair”<sup>25</sup>. A leitura do poema torna acessível explorar uma visão inaugural do corpo e do espaço, bem como outros modos de perceber a existência e o tempo. Tudo isso por causa da escrita, “que absorve agora toda a identidade literária de uma obra” (BARTHES, 2015, p. 76).

A poética adeliana dispensa o hermetismo, se instalando na “palavra sem fel”<sup>26</sup> e na “palavra anzol”<sup>27</sup>, que não carrega amargores e fiska sentimentos às vezes paradoxais. Nela, encontramos o sujeito que perscruta a palavra capaz de escrever a experiência inacabada do corpo, constantemente receptiva às outras palavras alcançáveis pela linguagem. Para tanto, “Ter um corpo é como fazer poemas, / pisar margem de abismos” (PRADO, 2016, p. 299)<sup>28</sup>, é transitar com a própria estrutura de percepção pelo mundo e compor a expressão da vida com a linguagem, é como voltar para o fenômeno originário. Utilizando sempre, nas nossas análises, da noção pontyana de corpo como “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 213), na poesia adeliana o trânsito do sujeito revela um modo expressivo de ser e de criar significados para o movimento da existência, exemplificado no poema a seguir, “Pensamentos à janela”:

<sup>25</sup>“Ícaro” (PRADO, 2016, p. 401).

<sup>26</sup>“Homilia” (PRADO, 2016, p. 327).

<sup>27</sup>“Nossa Senhora da Conceição” (PRADO, 2016, p. 335).

<sup>28</sup>“A cicatriz”.

O que durante o dia foi pressa e murmuração  
a boca da noite comeu.  
Estrelas na escuridão são ícones potentes.  
Como oráculos bíblicos,  
os paradoxos da física me confortam.  
Sou um corpo e respiro.  
Suspeito poder viver  
com meio prato e água.  
(PRADO, 2016, p. 388).

As relações que procuramos estabelecer entre a noção de corpo pontyana, a teoria barthesiana de escrita e a poesia adeliana ficam bem evidenciadas a partir da análise do poema acima, ao figurar a encarnação do sujeito nos poemas de Adélia Prado. Logo de início, no título, a palavra “pensamentos” nos remete ao entendimento de que é uma modalidade da existência, marcada pela atividade do corpo. Merleau-Ponty (1999, p. 249) considerou que o “pensamento não é nada de ‘interior’, ele não existe fora do mundo e fora das palavras”. O tom angustiado do poema pode ser associado ao fato de que a relação com o texto poético nem sempre será marcada pelo contentamento ou euforia, o que, segundo Barthes (2009, p. 138), talvez cause descontentamento ou até chegue “a um certo aborrecimento”. Adélia anda com o corpo pela casa, vai à janela, que se torna uma figura poética recorrente, um lugar de onde consegue assistir ao mundo de fora e de dentro da casa. É dessa mesma janela que o eu lírico registra o transcurso do tempo, “que durante o dia foi pressa e murmuração”, mas “a boca da noite comeu”. Pensar à janela é deslocar a estrutura corpórea para observar o cotidiano e celebrar a consciência das experiências vividas, sendo afetado pelos acontecimentos que atingem o corpo. As “estrelas na escuridão são ícones potentes” que retomam, de maneira metafórica, a ideia de que os pensamentos sempre se servem de experiências, do próprio mover, do sentir e da percepção do sujeito.

O eu lírico reconhece sua função sagrada de “oráculo”, que é responsável por consultar o deus-poesia e transmitir as respostas em poemas nessa constante interlocução com o Espírito, esse Deus “bíblico”, que “come palavras” e que possui o “Verbo eterno”, diferente dos nossos, “que têm tempos”. O corpo da poesia adeliana está imerso nessa

realidade metafísica do divino, sendo impraticável o seu deslocamento dessa realidade em que "os paradoxos da física o confortam". Admitir, no sexto verso, ser um corpo e respirar, é, para a poeta e para o eu lírico, a apropriação do "pensamento à janela", que a linguagem ao invés de transcrever, deixa-se desfazer e refazer para continuar significando, servindo-se de experiências próprias ou de outros, que se fixarão na memória de ambos. A escrita confirma a existência do sujeito corpóreo através da linguagem verbal. No sexto e sétimo versos, a suspeita de "poder viver com meio prato e água" se embasa naqueles "ícones potentes", que saciam sua fome e sua sede com palavras suficientes para sobreviver ao "esplêndido caos de onde emerge a sintaxe". Essa poesia, alimento espiritual do sujeito adeliانو, posta em pratos e copos, foi preparada pela "escrivã de Deus na cozinha".

As tantas outras experiências do sujeito corpóreo no mundo não podem ser apagadas dos poemas adelianos, constituindo um rico "nó de significações", em que a linguagem comunica a pujança das relações expressivas:

A maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer: sigo com os olhos as linhas no papel e, a partir do momento em que sou tomado por aquilo que elas significam, não as vejo mais. O papel, as letras no papel, meus olhos e meu corpo só estão ali como o mínimo de encenação necessária a alguma operação invisível. A expressão se apaga diante do expresso, e é por isso que seu papel mediador pode passar despercebido [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 537).

Adélia não negligencia o corpo, ao contrário, toma-o com recorrência para fazer dele uma verdadeira estrutura de percepção do mundo, objetivando tecer narrativas que excedam o próprio corpo em virtude da plurissignificância invisível da linguagem poética. Desse modo, a relação expressiva instaurada a partir do texto poético, na atitude que Merleau-Ponty chamou de encenação, se dá com a leitura do poema. Nessa encenação corpórea, o sujeito consciente é tomado pelo maravilhamento da linguagem, possibilitado pelo elo entre as palavras expressas e a expressão das ideias. A certeza que temos de alcançar uma verdade, que vai além da expressão dada na significação, depende

a tomada de consciência que procura reencontrar a unidade expressiva, em que aparecem signos e significações. Por isso, a linguagem adquire sentido quando constitui uma situação *real* para o sujeito. Nessa dinâmica, o corpo no cotidiano demarca a expressão de um fazer poético corpóreo, levando em consideração que a “espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 206). A verossimilhança do cenário no poema demonstra a percepção que o sujeito corpóreo tem do espaço no “Momento” da experiência:

Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram  
um bule azul com um descascado no bico,  
uma garrafa de pimenta pelo meio,  
um latido e um céu limpíssimo  
com recém-feitas estrelas.

Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,  
constituindo um mundo para mim, anteparo  
para o que foi um acometimento  
súbito é bom ter um corpo pra rir  
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo  
alegre do que triste. Melhor é ser.  
(PRADO, 2016, p. 39).

O sujeito, para existir no poema, precisa existir como corpo, portanto, só há uma forma de existir: sendo corpo, e “ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205). Não temos um corpo, somos um corpo que acarreta aos outros corpos, conforme podemos verificar quando Adélia evoca sua mãe, seu pai, seus filhos, seus amigos, seu amor Jonathan e tantos outros sujeitos poéticos. Nosso corpo é tomado de subjetividade, recupera a história e a cultura para organizar as experiências que nos obrigam a significar as decisões na vida e construir sentidos. A dialética do confronto entre a realidade instaurada pelo poema e a realidade empírica do leitor nos conduz a atuar criticamente no mundo. A possibilidade apresentada nos poemas adelianos, de pensarmos o corpo, a linguagem e o mundo a partir do cotidiano, traz desdobramentos que nos permitem conhecer o mundo e o outro com o nosso corpo próprio.

Admitir o corpo como estrutura em que a linguagem é uma modalidade expressiva e não a operação do pensamento nos direciona para a resolução da dicotomia clássica sujeito-objeto. Diversamente, a linguagem é geradora de profundas significações do próprio pensamento, por meio das experiências do sujeito no mundo. A literatura, de modo geral, nos interpela desde a sua origem, pelo próprio gesto da escrita, que eleva a linguagem e mobiliza o corpo através da plurissignificância do texto, passível de significar para além das expectativas.

É bastante evidente que, tanto para Adélia Prado quanto para Merleau-Ponty, o corpo, na totalidade, não pode ser (d)escrito, a não ser como relato de uma experiência vivida. Neste ponto, filosofia e literatura se entrelaçam para reafirmar a pujança da poesia. A poesia não tem a ver só com aquilo que está acontecendo no momento, mas também com aquilo que acontece sempre na vida de todos. Quando se faz poesia, volta-se às origens do próprio corpo, fonte donde a poesia não cessa de emanar. A palavra poética nunca fecha, nunca esgota, nunca esvai. Contrariando a ânsia das ciências exatas de determinar um resultado, o filósofo francês admite aquilo que os artistas, em especial os poetas, já sabem: que a experiência do corpo não é possível de ser totalmente relatada, senão como relato vivido ou como discurso inacabado. E em uma das suas elaborações mais concisas e profundas, Adélia fala sobre o ofício da arte. Com poema de mesmo nome, em apenas dois versos ela sintetiza os sacrifícios que passa durante o exercício de cumprir a sina de escrever o que sente, como já anunciava em seu primeiro poema, publicado em 1976. Assim escreveu sobre a "Arte": "Das tripas,/coração." (PRADO, 2016, p. 366). O seu "árduo ofício" de escrever sobre a vida não atinge a explicação da arte, entretanto, vida e arte se comunicam ininterruptamente. A filosofia e a poesia não nos deixam perder de vista o encantamento pelo mundo.

Merleau-Ponty recorreu ao gesto para demonstrar a comunicação com a palavra, amparando no corpo não somente o entendimento da linguagem, contudo, também mirou uma problemática mais ampla, a da expressão. Com essa atitude, o filósofo quis assinalar que o corpo é o protagonista da significação, apresentando como exemplo a fala, que

“significa não apenas pelas palavras, mas ainda pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos e pela fisionomia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209). Por isso que a poesia é expressão de um modo de ser do sujeito corpóreo, desde a escrita até a leitura, suscetível a ganhar outros contornos nessa relação, como no caso do poema “O espírito das línguas”: “Compreender o que se fala / é esbarrar na sem caráter, / inominável, corisca poesia.” (PRADO, 2016, p. 182-183). Em muitos contextos, parece que a linguagem poética consegue inscrever melhor uma experiência implícita do mundo. A lírica adeliانا nos indica essa direção, em que a poesia é a expressão escrita de um sujeito corpóreo ansioso pela compreensão da linguagem:

A poesia me pega com sua roda dentada,  
me força a escutar imóvel  
o seu discurso esdrúxulo.  
[...]  
Me pega a ponta do pé  
e vem até na cabeça,  
fazendo sulcos profundos.  
É de ferro a roda dentada dela.  
(PRADO, 2016, p. 48-49).

A força da linguagem nos poemas adelianos se mostra através do corpo que “pega a ponta do pé” e vai “até na cabeça”. Essa “roda dentada” da poesia figura o corpo forçado a ficar imóvel diante do discurso poético, em que a subjetividade pulsa com a possibilidade das múltiplas significações das imagens sensoriais e concretas, que figuram sentimentos no poema. A afirmação do corpo enquanto estrutura reconhecida pelo movimento, pela sensibilidade, pelas relações, pelas vivências do sujeito, em síntese, é o que conjecturou Merleau-Ponty. Nossa capacidade de mover, sentir, relacionar e viver só é possível porque o corpo nos proporciona essas experiências capazes de nos conceder uma visão do mundo, e para Barthes isso é inseparável do texto, dado que leitura e escrita são práticas corporais.

Disso tudo, é possível concluir que o corpo, como estrutura de um modo do ser no mundo, assinala as implicações da percepção da escrita e da leitura de um poema, sempre original. Nossa experiência com a linguagem pode ser constantemente ampliada e ressignificada,

pois a prática da escrita poética possibilita superar a objetividade da língua com palavras que retomam e enunciam imagens representativas da estrutura corpórea. Ainda assim, um poema nunca poderá ser imitado, pois é consequência do gesto de um sujeito único, tecido por relações, experiências, subjetividade e expressão próprias. A poesia é como nosso corpo, irrepetível no mundo.

## REFERÊNCIAS

ALVES, J. H. P. **A poesia de Adélia Prado**. 1992. 130p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

BALBINO, E. **Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado**. 2001. 186p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

BARTHES, R. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 2015.

\_\_\_\_\_. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. PERRONE-MOISÉS, L. (Trad. e posfácio). 1. ed. 19. reimp. São Paulo: Cultrix, 2019.

BATAILLE, G. **O erotismo**. SCHEIBE, F. (Trad.) 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARMO, P. S. do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2011.

FRANCESCHINI, A. F. (Ed.). **Cadernos de literatura brasileira**. n. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, C.; AMORIM, C. (Org.) **Leituras do corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

MATTHEWS, E. **Compreender Merleau-Ponty**. PENCHEL, M. (Trad.). Petrópolis: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. GIANOTTI, J. A.; MORA, A. (Trad.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. MOURA, C. A. R. de. (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Estrutura do Comportamento**. AGUIAR, M. V. M. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2006.



\_\_\_\_\_. **A prosa do mundo**. NEVES, P. (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOREIRA, U. A. **Adélia Prado**: a cotidiana poesia. 2000. 172p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PRADO, A. **Poesia e Filosofia**. São Paulo: Hottopos, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poesia Reunida**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

# UMA LEITURA PÓS-COLONIAL DE CADORNEGA EM A *GLORIOSA FAMÍLIA*, DE PEPETELA

Erick Caixeta Carvalho<sup>29</sup>

O passado é um campo de disputas e qualquer leitura do passado é feita a partir de um lugar marcado pela cultura e dotado de historicidade. Não há, portanto, uma visão “neutra” e “atemporal” sobre o passado. Sendo assim, projetos políticos distintos, para legitimar suas ações, recorrem a interpretações divergentes sobre o que ocorreu em tempos que nos precederam.

Nosso objetivo, nas páginas seguintes, será o de analisar como Pepetela, autor angolano contemporâneo, apresenta, em seu romance *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos* (1997), uma leitura pós-colonial da história de Angola do século XVII a partir de um diálogo com outro importante escritor da história da literatura angolana, António de Oliveira de Cadornega, que, em 1681, concluiu sua obra *História Geral das Guerras Angolanas*, doravante abreviada por nós por meio da sigla HGGA<sup>30</sup>.

## 1 CADORNEGA E A HISTÓRIA GERAL DAS GUERRAS ANGOLANAS

Cadornega nasceu por volta do ano de 1624, na cidade de Vila Viçosa, em Portugal, onde viveu os primeiros anos de sua vida. A família de Cadornega, segundo o que ele atesta na HGGA (CADORNEGA, 1972, p. 4-6), teria servido à Casa de Bragança desde os tempos de seu bisavô, Damião Peres de Cadornega, que havia sido um criado desta Casa.

---

<sup>29</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Lavras e bolsista da CAPES. E-mail: erick.carvalho@alumni.usp.br.

<sup>30</sup>Em todas as citações que fizermos da HGGA, teremos como base a versão impressa de 1972.

Cadornega partiu de Lisboa para Angola no ano de 1639, em companhia do governador Pedro Cezar de Menezes e com carta de favor dos Braganças, a fim de "servir nas guerras da Conquista destes Reinos" (CADORNEGA, 1972, p. 7), contrariando a vontade de seu pai, que desejava que ele e seu irmão prosseguissem os estudos (CADORNEGA, 1972, p. 6). A respeito da ida de Cadornega para Angola e de sua permanência por lá, é provável que estes fatos estejam relacionados com a perseguição inquisitorial, tendo em vista que Cadornega era um cristão-novo (FRANCO, 2013; WEBER, 2018). De todo modo, seja esta ou qualquer outra a razão que tenha impulsionado Cadornega a embarcar como soldado para Angola e por lá permanecer, fato é que ele passou a se interessar profundamente por aquelas terras, adquirindo notável conhecimento a respeito delas ao longo de sua vida.

A HGGÁ possui três tomos. Os dois primeiros têm como eixo cronológico principal a sequência dos governadores portugueses desde Paulo Dias de Novaes até 1680. O primeiro tomo, especificamente, trata do período entre as décadas de 1570 e 1648, sendo dividido em cinco partes, com o total de trinta e oito capítulos. O segundo tomo trata do período de 1648 até o final da década de 1670, sendo dividido em quatro partes e quarenta e dois capítulos. O tema central destes tomos são os principais acontecimentos de cada governo, com foco para as guerras, como o título da obra sugere, ainda que Cadornega não deixe de tratar também de diversos assuntos que vão para além de uma história militar, como o autor reconhece: "E como a tenção do Autor desta historia he escrever das guerras que nestes Reinos tem havido no tempo dos Governadores que nelles houve, se não detem com grandes narraçoens, mais que apontar de passagem algumas cousas por mayor que nos ditos Governos succederão" (CADORNEGA, 1972, p. 52).

Estes assuntos que Cadornega (1972) afirma "apontar de passagem", embora não ocupem o centro de sua narrativa, contribuem para que os dois primeiros tomos extrapolem o tema "das guerras que nestes Reinos tem havido no tempo dos Governadores que nelles houve" e englobe outros assuntos. O terceiro tomo, por sua vez, é bastante

diferente dos primeiros, pois prioriza descrições da geografia, da fauna, da flora e dos costumes de alguns povos da região de Angola, como os ambundos e os imbangalas, sendo dividido em quatro partes e contando com diversas aquarelas desenhadas por Cadornega (1972).

A HGGA foi impressa pela primeira vez no século XX, embora já circulasse em manuscritos nos séculos anteriores. No início do século XX, os manuscritos pertencentes à Biblioteca Nacional da França<sup>31</sup> foram copiados pelo padre Maria Antunes e estas cópias serviram de base para as anotações de José Matias Delgado para as edições impressas de 1940 e 1972, que foram as utilizadas por Pepetela em *A Gloriosa Família*. Cabe ressaltar que estas edições foram produzidas no contexto em que o Estado Novo vigorava em Portugal, e este tinha no colonialismo uma de suas marcas mais importantes. A impressão da HGGA no século XX atende a uma visão colonialista da história, à qual Pepetela irá se contrapor fazendo uso do próprio Cadornega, mas numa perspectiva bastante distinta da que fizeram os adeptos do colonialismo, como veremos adiante.

## **2 PEPETELA E A GLORIOSA FAMÍLIA**

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela, nasceu em Benguela no ano de 1941 (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 15). Em 1958, mudou-se para Lisboa, onde se matriculou em engenharia no Instituto Superior Técnico, curso que abandonou para se matricular em história na Faculdade de Letras de Lisboa (CHAVES; MACÊDO, 2009). Em Portugal, participou também da Casa dos Estudantes do Império, instituição que reunia estudantes provenientes das diversas colônias portuguesas e que foi um espaço fértil para a circulação de ideias anticoloniais a partir dos anos 1950.

Em 1962, a fim de escapar da convocação do exército colonial, Pepetela mudou-se para Paris e, no ano seguinte, para Argélia, onde se formou em sociologia e acompanhou de perto as questões do país logo após a sua independência. Depois de ter passado seis anos em Argel,

---

<sup>31</sup>O terceiro tomo dos manuscritos da Biblioteca Nacional da França pode ser acessado no site da instituição: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033103b/f3.item>>. Acesso em: 17 de mai. 2023.

retornou à Angola para participar da Guerra de Independência nas fileiras do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Ainda durante a Guerra de Independência, em 1971, Pepetela escreveu *Mayombe*, que trata das histórias dos guerrilheiros que lutavam pela libertação de Angola. Após a independência, Pepetela se tornou vice-ministro da Educação em Angola, cargo que ocupou até 1982 (CHAVES; MACÊDO, 2009), e, no ano seguinte, tornou-se professor de sociologia da Universidade Agostinho Neto. Ao longo das décadas de 1970, 80 e 90, o escritor se consagrou como um dos mais importantes escritores da literatura angolana, sendo contemplado com o Prêmio Camões no ano de 1997, mesmo ano em que foi publicado o seu romance *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos*.

*A Gloriosa Família* é um romance de doze capítulos que tem como eixo central da narrativa a vida de Baltazar Van Dum, holandês católico residente nas proximidades de Luanda, e as trajetórias de sua família durante o período da ocupação holandesa de Luanda, entre 1642 e 1648. Van Dum, por ter vivido em Angola desde 1616, era próximo dos portugueses, mas por ser holandês de nascimento, também mantinha boas relações com os flamengos, o que o possibilitou permanecer nas proximidades de Luanda quando a maioria dos portugueses que lá residiam fugiram para Massangano, no interior, a partir de 1641. Van Dum é apresentado no romance como um homem bastante pragmático e hábil negociante envolvido com o tráfico de escravizados. Por isso, não lhe interessava a guerra entre portugueses e holandeses, o que lhe colocava numa posição indefinida na disputa e, por vezes, permitia a ele ocupar um papel de negociador entre grupos de ambos os lados.

Sobre Baltazar Van Dum e outros brancos, o narrador do romance constata o seguinte: "os brancos, de que nação sejam, querem apenas ganhar dinheiro" (PEPETELA, 1999, p. 223). Logo no primeiro capítulo, fica claro que a razão que levou Van Dum à Angola foi a possibilidade do lucro oferecido pelo tráfico de escravizados:

[Baltazar Van Dum] passou a Portugal, cujo trono estava unificado ao do país vizinho pelos reis Filipes e aí ouviu falar da árvore das patacas, a qual afinal estava também em África e não só na

Índia. Essa árvore maravilhosa, que bastava sacudir para caírem as moedas de ouro, na Índia era coberta de especiarias, enquanto em África era coberta de escravos. Os olhos de Baltazar brilharam com a miragem da árvore das patacas, cheia de negros a quem bastava deitar a mão. Os portugueses iam de preferência para a Índia ou então Brasil. Poucos queriam ir para África, de clima assustador. Baltazar ia derretendo o dinheiro do soldo em vinho nas tabernas da beira-rio ou de Alfama. E um dia ouviu a pergunta, sabe quanto vale no Brasil um negro jovem? Quando, na taberna perto da Ribeira das Naus, lhe deram o preço, quase caiu do banco. E aí, na Ribeira das Naus, olhando o rio Tejo, coalhado de barcos de todos os tamanhos e proveniências, traçou o seu destino. Aos vinte e seis anos de idade, várias mulheres e quatro filhos não reconhecidos, conseguiu embarcar como tripulante num navio espanhol para Luanda (PEPETELA, 1999, p. 17).

Assim, um dos aspectos mais interessantes de *A Gloriosa Família* é justamente o fato de que toda a história de Van Dum, um homem obcecado pelo dinheiro que poderia obter por meio do sistema escravista, é narrada por um de seus escravos, que apesar de mudo e analfabeto, conta a história da família Van Dum e da Angola do século XVII a partir de seu olhar e daquilo que ele próprio testemunhou, transmitindo a nós, leitores de um tempo futuro, memórias que não poderiam permanecer no esquecimento.

O romance dialoga com diversos documentos históricos relevantes para os atuais estudos a respeito de Angola no século XVII. Os capítulos, em sua maioria, são introduzidos a partir de citações de documentos daquele século. Desse modo, a narrativa que vem a seguir, em cada capítulo, contada a partir da perspectiva do narrador, busca relatar algo além do que a documentação da época tinha a intenção de apresentar. Pepetela faz uso dos documentos escritos do passado para construir sua narrativa a partir das informações que eles fornecem, mas nunca se limitando ao olhar daqueles que escreveram estes documentos, já que o narrador conta a história a partir de uma perspectiva bastante distinta daquela dos que detinham o poder colonial. Em outras palavras, podemos dizer que Pepetela faz uso dos documentos do século XVII, mas não se limita às camadas superficiais destes documentos e muito menos à intencionalidade daqueles que os produziram. Um exemplo disso pode ser observado no capítulo nono, que é introduzido com a seguinte citação

de uma carta do padre António Vieira (1925 apud PEPETELA, 1999, p. 282): “Todo o debate agora é sobre Angola, e é matéria em que não hão-de-ceder (os Holandeses), porque sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros”<sup>32</sup>. O capítulo parte desta citação de Vieira para, em diálogo com ele, propor um olhar sobre o tema da escravidão a partir da perspectiva de um narrador escravo. Neste capítulo, fica explícita a razão da colonização europeia em Angola, seja ela portuguesa ou holandesa: a sustentação do tráfico de escravizados para o Brasil e de toda a cadeia econômica lucrativa derivada desse processo. Com tal constatação, Pepetela coloca a visão colonialista do século XX, que se pautava na ideia de que a razão da colonização europeia teria sido a de levar a “civilização” para a África, num lugar de ridícula ingenuidade. O romance de Pepetela desacredita toda tentativa colonial de narrar a história desse processo como algo simplesmente “civilizatório” e de valor positivo para os povos colonizados.

O narrador de *A Gloriosa Família* conta detalhadamente as negociações da família Van Dum no âmbito do tráfico de escravizados, demonstrando que estes eram tratados como objetos e mercadorias lucrativas, como se não fossem sujeitos dotados de história e humanidade. No entanto, o próprio narrador do romance, ao contar a história do modo como conta, se mostra como humano, como alguém que tem algo a testemunhar, não sendo uma mercadoria, um objeto destituído de capacidades, como pensava seu dono, que o subestimava:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua ideia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu

---

<sup>32</sup>Pepetela fornece as seguintes informações sobre esta citação: Padre António Vieira, Carta ao Marquês de Nisa, Haia, 12 de agosto de 1948. In: *Cartas do Padre António Vieira*, t. 1, Coimbra, 1925, p. 243.

relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei (PEPETELA, 1999, p. 393-394).

O narrador, nesse ponto, se coloca como alguém que tem consciência de que, apesar de subestimado e silenciado por séculos, tudo o que ele testemunhou chegaria ao conhecimento de gerações futuras, o que, de fato, se concretiza quando nós, leitores do romance de Pepetela, tomamos conhecimento de tudo o que este narrador testemunhou durante os anos da ocupação holandesa de Luanda.

### **3 CADORNEGA EM A GLORIOSA FAMÍLIA**

Dentre os documentos históricos citados diretamente no romance, o mais emblemático é a HGGA, de Cadornega. O prólogo do romance, aliás, consiste simplesmente numa citação das páginas 334-335 do primeiro tomo da HGGA, conforme a paginação da edição impressa de 1972. Trata-se do trecho em que Cadornega apresenta “Baltazar Van Dum, Flamengo de Nação, mas de animo Portuguez”. É a partir desse trecho da HGGA que se desenrola toda a narrativa, pois, como aponta Valéria Borges Teixeira (2009, p. 313), “Pepetela procura nas fontes históricas de *História Geral das Guerras Angolanas* [...] o mote para desenvolver o enredo do romance”.

No século XX, a HGGA foi utilizada com a finalidade de “provar” o caráter civilizatório da colonização portuguesa. Vemos esse tipo de uso, por exemplo, na Revista Diogo Cão, publicada em Luanda e em Lisboa na década de 1930. Em sua edição de nº 8, datada do ano de 1932, a revista em questão é aberta com uma matéria intitulada *Os Inéditos de Cadornega*, que se inicia com a seguinte afirmação: “nenhuma nação tem, como Portugal, uma apreciável riqueza de Documentos para provar, através de todos os tempos, o seu poder civilizador nas 5 partes do mundo” (POMBO, 1932, p. 225). A seguir, é anunciado que, a partir do ano de 1933, a revista começaria a publicar, em cada uma de suas edições, capítulos do primeiro tomo da HGGA, o que, de fato, ocorreu. Recorremos ao exemplo desta revista para sustentar que o romance de Pepetela estabelece um diálogo intertextual



não só com a obra de Cadornega, escrita no século XVII, mas com as leituras que foram feitas desta ao longo do século XX, no contexto do colonialismo português. Podemos dizer, assim, que *A Gloriosa Família* faz uma releitura da HGGA buscando encontrar nela elementos que permitam lançar luzes sobre o caráter essencialmente violento e desumanizador que caracterizou o colonialismo desde seus primórdios, nos séculos XVI e XVII, até a sua versão reestruturada após a incorporação dos novos ideais de “civilização” e “progresso” próprios dos séculos XIX e XX. O romance de Pepetela, portanto, faz uso de uma mesma obra utilizada por defensores do colonialismo no século XX para, a partir dela, ridicularizar completamente os discursos que tentem ver no colonialismo um caráter “civilizatório” e benéfico aos povos colonizados. Sobre a questão da civilização, em certo momento, após tecer considerações sobre os europeus, o narrador do romance acrescenta: “Depois, eles é que são os civilizados...” (PEPETELA, 1999, p. 69), o que é dito com um tom irônico que, quando lido no conjunto de todo o romance, reflete uma clara posição crítica aos discursos colonialistas que consideravam os europeus como civilizados e os africanos como “bárbaros” que precisavam aprender com os europeus os segredos para que pudessem “evoluir” numa suposta escala civilizatória.

Roberta Franco (2011), em um artigo intitulado *O não lugar de António Oliveira de Cadornega na literatura angolana e a sua recriação no romance de Pepetela*, chama a nossa atenção para o fato de que a HGGA foi relegada a um lugar de esquecimento pela crítica literária das últimas décadas. Uma das razões para isso ter ocorrido é o fato de que a obra de Cadornega, compreendida a partir do rótulo de “literatura colonial”, foi associada à visão colonialista e eurocêntrica da história de Angola. Roberta Franco, em contraposição a essa visão simplista da HGGA, analisa a recuperação e recriação de Cadornega como personagem na obra de Pepetela, de modo a ressaltar a importância que este famoso escritor contemporâneo dá ao autor do século XVII. A autora parte de um diálogo entre os personagens Cadornega e Ambrósio, filho de Baltazar Van Dum, para ilustrar a perspectiva como a HGGA é lida em *A Gloriosa Família*. O diálogo é o seguinte:

Logo aproveitou Ambrósio para perguntar a Cadornega:

– Diga-me, senhor alferes. Falou em registrar por escrito o que vai observando. Está a escrever um livro sobre estes acontecimentos?

– Ainda não. Por enquanto, só tenho apontamentos dispersos. Penso contar a história heroica dos portugueses nesta terra, desde a fundação da cidade de Luanda. Por isso pergunto detalhes aos que viveram as coisas e registro o que me contam.

– E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crônicas e até poemas sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

Houve uma pausa na conversa, porque Cadornega não respondeu logo. Mas à pausa na fala não se seguiu o barulho dos maxilares nas coxas de frango. Ficaram todos à espera da resposta do futuro cronista. E ele teve de limpar a boca com as costas da mão, ganhando tempo de reflexão.

– Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. *Será necessário saber interpretar a crônica*. Personagem que não aparece revestida de grandes encômios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser. (PEPETELA, 1999, p. 269, grifo nosso).

A respeito dele, Roberta Franco (2011) tece as seguintes considerações:

Aqui, Pepetela estabelece a diferença entre o que se vê e ouve e aquilo que de fato é registrado nas páginas da história. Com a obra de Cadornega, escrita em pleno século XVII, isso não seria diferente, principalmente se a sua intenção era a de contar os grandes feitos. No entanto, aliada à crítica está a sinceridade do soldado que já entendeu como se deve escrever uma história de vencedores: aumentar, ao máximo, a importância das vitórias e, ao mesmo tempo, esconder os episódios de derrota e vergonha (FRANCO, 2011, p. 204).

Em acordo com estas considerações, pontuamos também que, neste diálogo, Cadornega afirma que seria necessário “saber interpretar a crônica”. Acreditamos que aqui está colocada a “chave de leitura” que Pepetela utiliza para ler Cadornega.

Uma das características do gênero histórico no século XVII era a necessidade de se contar as coisas relevantes, gloriosas, “úteis” para o ensinamento que o modelo da *Historia Magistra Vitae* se propunha a oferecer. A história, nos moldes europeus da primeira modernidade, deveria, portanto, ser útil. Deriva-se desta constatação que a tarefa

do historiador seria a de selecionar o que é digno de ser registrado. O historiador André Cerqueira, com base em exemplos oferecidos pelo tratado *De l'Histoire (1670)*, de Pierre Le Moyne, considera que “à posteridade não interessaria quantas vezes Carlos V bebeu ou deixou de beber em uma refeição”, ou “se um imperador muito religioso foi ou não casto”, pois “nem tudo deve ser narrado pelo historiador, pois *nem tudo é útil para o futuro*” (CERQUEIRA, 2017, p. 112, grifo nosso). A história deveria estar a serviço do Estado absolutista, e por esta razão o historiador não deveria registrar o que fosse prejudicial ao rei e à monarquia (CERQUEIRA, 2017, p. 113). Os critérios utilizados para a seleção do que deveria ou não ser registrado pelo historiador, assim, eram fundamentados de acordo com os interesses da monarquia à qual o historiador em questão pertencia. Cadornega, como súdito da monarquia portuguesa, em obra endereçada ao então príncipe Dom Pedro de Portugal<sup>33</sup>, não poderia tratar de “coisas mesquinhas”, pois escrevia sobre as *grandezas* de Portugal. Pepetela tem plena consciência disso, e coloca ao cargo do próprio Cadornega, enquanto personagem do romance, a tarefa de explicar que a sua obra precisava ser lida com estas ressalvas, e que nem tudo o que ocorreu em Angola no século XVII estava escrito nela de forma explícita. Mas, para quem a soubesse interpretar, ela seria uma fonte de informações que extrapolam até mesmo as intenções que Cadornega tinha ao escrever. Pepetela demonstra ser possível, em *A Gloriosa Família*, ler Cadornega de um modo completamente distinto daquela leitura colonialista, que só via na HGGA uma fonte para comprovar os feitos supostamente heroicos e civilizatórios dos portugueses em Angola ou em outras regiões do mundo.

Por fim, cabe ressaltar também que a HGGA é uma obra que ocupa um “entre-lugar”, já que, ao mesmo tempo em que reproduz modelos provenientes da tradição historiográfica europeia de seu tempo, também incorpora a experiência das quatro décadas em que Cadornega viveu em Angola, onde tomou conhecimento de tradições dos povos da África Centro-Occidental. Estas tradições estão presentes na HGGA, o que faz com que ela assuma uma característica “polifônica”, pois expressa não apenas a “voz” de Cadornega e dos europeus, mas também dos povos que

---

<sup>33</sup>Este seria proclamado rei no ano de 1683, com o título de Dom Pedro II.

já habitavam Angola antes destes, com os quais Cadornega teve contato. Como é mencionado no diálogo entre Cadornega e Ambrósio, Cadornega perguntava detalhes aos que viveram os acontecimentos e registrava o que estes contavam a ele. No entanto, além dos portugueses residentes em Angola há mais tempo do que ele, como era o caso de seu sogro, Cadornega consultava também os chamados “negros noticiosos”, como ele denominava os naturais da região que melhor conheciam as histórias locais: “[...] este Rey de Angola chamado pello antigo Ngola aquiluamgi, dizem algumas antiqoalhas ou *negros noticiosos* procedera de hum ferreiro que este gentio chama na sua lingoa qanqollas, e he couza que se não pode muito duvidar porque entre este gentio he officio muito estimado” (CADORNEGA, 1972, p. 25, grifo nosso).

A maneira como Cadornega escreve sobre as tradições africanas não é neutra, e certamente é carregada de visões que hoje chamaríamos de “eurocêntricas”. No entanto, como afirma o historiador Carlo Ginzburg (2017, p. 287), “devemos aprender a desembaraçar os fios multicores” de um texto, e “escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas” (GINZBURG, 2017, p. 11). Sejam quais tenham sido as intenções de Cadornega quando este escreveu sua obra, fato é que é possível encontrar nela “vozes incontroladas” de povos que habitavam a região de Angola muito antes de os europeus lá chegarem, e Pepetela, em *A Gloriosa Família*, recorre à HGGA para buscar estas “vozes” que poderiam ter passado despercebidas pelo próprio Cadornega e por toda a tradição historiográfica que o sucedeu. Assim, podemos dizer que a voz do narrador do romance traz à tona as histórias de sujeitos que, na perspectiva dos colonizadores portugueses, eram despossuídos de história e relegados ao papel de mercadorias ou de agentes passivos do “trabalho civilizatório” que os portugueses supunham desempenhar em Angola durante o período de colonização.

Pepetela, portanto, em *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos*, uniu à imaginação literária uma profunda e cuidadosa investigação histórica, fazendo uma leitura pós-colonial da obra de Cadornega a fim de dar “voz” àqueles que, como o narrador do romance, foram silenciados pelo colonialismo.

## REFERÊNCIAS

CADORNEGA, A. O. **História geral das guerras angolanas**: 1680. Anotações e correções de J. M. Delgado. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1972.

\_\_\_\_\_. O. **Terceiro tomo dos manuscritos da Biblioteca Nacional da França**. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033103b?rk=21459;2>>. Acesso em: 02 de fev. 2022.

CERQUEIRA, A. S. **A donzela alada**: reflexões sobre a retórica e história em Portugal no século XVII. 2017. 172p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FRANCO, R. G. **O não lugar de António Oliveira de Cadornega na literatura angolana e a sua recriação no romance de Pepetela**. In: FRANCO, R. G.; MELONI, O. H.; KANO, I. T. (Org.). *A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa*, p. 189-206. Niterói: Vício de leitura, 2011.

\_\_\_\_\_. Conquista e resistência na “História Geral das Guerras Angolanas”, de António de Oliveira de Cadornega. In: **XIV Jornadas Interescuelas**. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

GINZBURG, C. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HEINTZE, B. **Angola nos séculos XVI e XVII**. Estudos sobre fontes, métodos e história. Luanda: Kilombelombe, 2007.

PEPETELA. **A gloriosa família**: o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

POMBO, M. R. Os Inéditos de Cadornega. **Revista Diogo Cão**, n. 8, série I, p. 225-226, Luanda/Lisboa: Edições de Manuel Ruela Pombo, 1932.

WEBER, P. M. **“Angola” como conceito**: uma análise da obra História Geral das Guerras Angolanas de Oliveira de Cadornega (Século XVII). 2018. 366p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

# **LER O OUTRO E ENXERGAR A SI MESMO: AS INQUIETAÇÕES PRESENTES NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E A DISSONÂNCIA EM SUA EFETIVIDADE NO ENSINO BÁSICO BRASILEIRO**

**Paola Alvares<sup>34</sup>**

A literatura, assim como toda arte, é a transfiguração da realidade concebida através da hábil escrita do autor que a (re)transportada em formas ficcionais por meio da linguagem. Nesse sentido, é imprescindível entender que a literatura, como arte em forma de palavras, tem a capacidade de criar sentidos, oportunizando ao leitor -aluno- (re) conhecer e engendrar inúmeras perspectivas. Assim, inferindo a literatura como unidade essencial da nossa língua, constata-se fulcral seu exercício como ferramenta da prática humana e da mutualidade social no âmbito escolar.

Nessa significação literária e compreendendo a escola como instituição propulsora não só de conhecimentos teóricos/específicos que contemplam as diversas disciplinas, mas também atenta à formação do sujeito sensível, que saiba relacionar-se e aprender no exercício da coletividade. Emerge a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), periodizada a partir da LDB 9.394/96 (BRASIL, 1996), como um orientador curricular, buscando conceber o aluno em sua integralidade, a qual compreende sua promoção intelectual, física, moral e afetiva, a fim de prover atributos e conhecimentos fundamentais para viver em sociedade, isto é, seu liame com a humanidade.

---

<sup>34</sup>Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Lavras. E-mail: paolaalvaresf@gmail.com.

Contudo, as recomendações presentes na Base Nacional do ensino, sobre as transformações que devem suceder o sistema educacional brasileiro, são dissonantes, visto que há pontos de divergências entre o indicado no documento e a práxis pedagógica do ensino. Tendo em vista que, ao refutá-las, há a possibilidade de constatar a dissonância do documento, uma vez que não corresponde à total representação dada a priori, não assegurando, desse modo, que as reformulações propostas estejam realmente vigentes no exercício educativo.

Diante de tais inquietações e refletindo sobre a real práxis educativa, vale ressaltar sobre os aspectos legais que compreendem a diversidade e a veracidade da discriminação racial no espaço escolar. Desse modo, a fim de garantir tal direito, a Lei n. 10.639/03 (BRASIL, 2003) trata da obrigatoriedade do conteúdo programático concernente à cultura afro-brasileira e africana, à medida em que a segregação racial é um dos entraves para o exercício da cidadania da população negra e afrodescendente em nosso país. Nesse sentido, pode-se salientar não haver mais espaço para um ensino fragmentado, instaura-se a busca por uma educação de qualidade pautada em questões sociais, já que a escola é a representação da sociedade, espaço em que diferentes manifestações de hábitos, culturas, expressões e linguagens se realizam.

Reforçando a relação entre escola e sociedade, é indispensável que a instituição de ensino privilegie o desmascaramento do mito da democracia racial que contribui para intensificar a discriminação e o preconceito. Cabe ainda mencionar que, embora as legislações e diretrizes favoreçam as mudanças no sistema político e social brasileiro, até esse momento, conserva-se, infelizmente, no imaginário coletivo, principalmente na mente daqueles que determinam as relações étnico-raciais, o passado escravocrata brasileiro.

Tendo em vista, por muitas vezes, o racismo estruturado na sociedade perpetuado na e pela linguagem, bem como entendendo a literatura como expressão da linguagem, o pensador dos estudos pós-coloniais Franz Fanon salienta que:

falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo as-

sumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. Por conseguinte, é incontornável entender ela — a linguagem — como representação da sociedade, intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento social e sua fulcral permanência no espaço escolar. (FANON, 2020, p. 31)

O crítico literário Antônio Candido, em seu ensaio intitulado "O Direito à Literatura", postula que a literatura é, ou deveria ser, um direito básico do ser humano, em razão de atuar no caráter e na constituição dos sujeitos. Segundo o autor, em quaisquer tempos, a literatura se manifesta universalmente, já que é entendida como uma condição antropológica e que tem a função de humanizar. Candido (2017) entende por humanização "o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais" (CANDIDO, 2017, p. 182). Em acréscimo, o autor postula que "as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas de todo ser humano, sobretudo através dessa incorporação, **que enrique a nossa percepção e a nossa visão do mundo.**" (CANDIDO, 2017, p. 182, grifo nosso).

Tendo em vista tais ponderações, torna-se oportuno (re)pensar e (re)inserir os arquétipos da história praticados na escola, dado que, não raro, o ensino tradicional incorpora e legitima perspectivas eurocêntricas. Dito isso, reforça-se o papel incontornável das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na escola, na medida em que ela "pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual" (CANDIDO, 2017, p. 188).

Em relação a isso, os estudiosos das literaturas dos PALOP e enunciadores das teorias pós-coloniais defendem a descolonização intelectual (MATA, 2014, p. 34) por intermédio de uma reelaboração da história mistificada pelos europeus. À luz da Teoria Pós-Colonial, Stuart Hall versa sobre o conceito de multiculturalismo, que ocupou forçosamente uma reflexão sobre as relações e condições que visam englobar as várias identidades e pertencimentos, sempre em busca por uma taxinomia própria, insubmissa ao pensamento dominante ocidental, já que espelham questões identitárias, culturais e nacionais. Nesse sentido,



faz-se preciso contribuir, por meio do ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, uma compreensão mais autêntica de nossas heranças, tradições e costumes, identidade e a responsabilidade histórica.

Vale advertir que os escritores Africanos passaram e ainda passam por diversas contestações em busca de sua taxinomia acerca das suas produções, tais como o debate do pós-colonialismo e o uso do português como língua oficial, entre outros. Diante de tais colocações, emerge, ao longo das décadas de oitenta e noventa, um paulatino interesse pela teoria pós-colonial. Destarte, para o teórico em estudos culturais, Stuart Hall (2003):

[...] o termo "pós-colonial" não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a "colonização" como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou "global" das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação (HALL, 2003, p. 102).

Fica evidente, portanto, que o período *pós-colonial* – transcende a esfera histórica e lança alicerces na questão de representatividade (HAMILTON, 1999, p. 14-15). Nesse viés, Santos (2006, p. 233 apud FONSECA; SILVA, 2013, p. 96) considera que a literatura pós-colonial arquiteta um discurso que desmantela as fabulações coloniais e fortifica os imaginários africanos.

Assim, discutir essas questões é formular uma geocrítica a respeito da perspectiva eurocêntrica ou, conforme afirma a ensaísta Inocência Mata, "ocidentalocêntrica"<sup>35</sup>, principalmente quando esses estudos se referem à África. É preciso que os países em posição subalterna reivindicuem os seus espaços e desloquem o eurocentrismo, sendo uma reconstrução mitológica recente da história da Europa e do mundo em sua dimensão cultural. Em conformidade com esse enfoque, Stuart Hall (2003) salienta:

Juntamente com as tendências homogeneizantes da globalização, existe a proliferação subalterna da diferença. Trata-se de um paradoxo da globalização contemporânea o fato de que, culturalmente, as coisas pareçam mais ou menos semelhantes entre si (um tipo de americanização da cultura global, por exemplo (HALL, 2018 p. 66).

<sup>35</sup>Inocência Mata denomina *ocidentalocêntrica* o caráter hegemônico construído historicamente, culturalmente e ideologicamente na Europa.

As postulações disponibilizadas anteriormente permitem assegurar que a questão do eurocentrismo está presente nos estudos coloniais, e que há uma indispensabilidade da descolonização dos autores africanos. De acordo com Inocência Mata, no âmbito da literatura, o discurso neocolonialista categoriza como boa obra literária aquela que não se detém, ou seja, que não carrega características de seu local. Trata-se do “escrever para ser lido e ser legível no Ocidente” (MATA, 2014, p. 34).

Além disso, Mata retoma a expressão de Mary Louise Pratt para problematizar o fato de as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa serem lidas “com os olhos do império” (MATA, 2014, p. 34). Apresentando uma visão oposta, Mata afirma que, “Como professora de literatura, estou convencida de que o ensino de outras literaturas e sua inscrição no mapa das “literaturas consumidas” é uma das estratégias para reverter a dimensão eurocêntrica da instituição canônica” (MATA, 2014, p. 34).

Adotando uma visão análoga à de Mata, o escritor moçambicano Mia Couto (2005), em sua coletânea de textos de opinião *Pensatempos – Que África escreve o escritor africano?*, afirma que os escritores(as) africanos(as) são permeados(as) por hibridismos e que a África não pode ser limitada a uma sociedade simples, cabível aos fundamentos africanistas. No entendimento de Couto, o artista literário, seja qual for sua nacionalidade, deve velar pela ética e pelos direitos humanos. Assim sendo, Mia Couto sustenta que o escritor africano “desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correto, **ele questiona os limites da razão** (COUTO, 2005, p. 63, grifo nosso).

Em resumo, pode-se afirmar que as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa desempenham um papel crucial na luta pela independência e pela eminência de seus povos. Nesse caminho, a luta atualmente deve ser para libertar os impactos que essa literatura tem do status de subliteratura, visto que para Couto (2005 p. 63) “isso acontece porque se continua a pensar a produção destes africanos como algo do domínio antropológico ou etnográfico”, ou seja, elas foram reduzidas em um espaço que tem como referência as perspectivas ocidentais de literatura.

As postulações supracitadas reforçam a necessidade de **alforriar** essas literaturas da perifericidade no ensino brasileiro.

A naturalização da subalternidade ainda testemunhada no ensino de base da educação brasileira das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa conseguiria, por si só, evidenciar a sua importância. No entanto, considerando as independências dos países Africanos de Língua Portuguesa que ainda são muito recentes, datadas de 1975, bem como o percurso inquieto, previamente apresentado, da história dessas literaturas, verifica-se que a cultura ocidental do colonizador ainda se torna um paradigma, acarretando a perda de espaço e valor das culturas Africanas.

Nesse hiato, o limiar presente nas literaturas dos PALOP e na necessidade de (re) pensar como estas literaturas são vistas e inseridas no ensino de base brasileiro, é incontornável refletir sobre a forma com que as relações étnicas são concebidas, ainda hoje, sob um forte viés escravagista que, por seu turno, reverbera uma imagem pejorativa e hierarquizante do negro na sociedade, perpetuando, assim, a discriminação racial. Diante dessa problemática, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009), em seu livro intitulado "O perigo de uma história única", descreve sua chegada aos EUA como uma estudante africana e relata a visão da sua colega de quarto do seguinte modo: "O que me impressionou foi: ela já sentia pena de mim antes de me conhecer. **Sua postura preestabelecida em relação a mim, como africana**, era uma espécie de pena condescendente e bem-intencionada. Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história de catástrofe" (ADICHIE, 2009 p. 16-17, grifo nosso).

Face ao exposto, como observa Mata (2014), pode-se considerar que a genealogia do atual pensamento tem raízes em um passado recente e pouco discutido, difundido em práticas de discriminação nos mais variados espaços sociais que tipificam os povos africanos como sem cultura e sem conhecimento. Em verdade, dificilmente se fala a respeito das sociedades do continente africano como capazes de difundir diferentes saberes. Entretanto, com a **fortificação** dos grupos minoritários em nosso país, torna-se necessário **fortalecer** e conceituar as vozes silenciadas, dentre as quais destacam-se as dos negros.

Acerca dessa perspectiva, e tendo em consideração os documentos norteadores educacionais alicerçados nas Leis 10.639/03 e 11.645/08 (BRASIL, 2003; 2008, grifo nosso), que regulamentam o ensino de "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena", bem como nos temas transversais que abordam a contemplação da Diversidade e da Pluralidade Cultural, cabe ainda mencionar que a Constituição referida acima assevera que o ensino para a diversidade deve estar presente "em especial nas áreas de educação artística e de **literatura** e história brasileiras".

A partir das afirmações, faz-se imprescindível depreender que assegurar o respeito e o direito à diversidade na escola é um exercício de cidadania. Nesse sentido, tal reflexão em sala de aula oportuniza ao aluno compreender que todos têm direitos e deveres iguais perante a sociedade e que, por vivermos em um corpo social multifacetado, é indispensável (re)conhecermos os diversos grupos culturais e étnicos plurais existentes. Nesse viés, Antonio Candido (2017) afirma:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e efetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2017, p. 177).

Dito isso, é necessário considerar que a inserção desses conteúdos, em especial das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no contexto educacional brasileiro tem por intuito a promoção de políticas de correção, bem como o (re)conhecimento da identidade do povo Africano, na medida em que "a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne única história" (ADICHIE, 2009, p. 26). No mesmo sentido, apontando para a necessidade de fortalecer a relevância da história e da cultura Africana, visto que suas contribuições no âmbito social, econômico e político, relativos à história do Brasil, são irrefutáveis. Portanto, pode-se afirmar que a reflexão em sala de aula acerca da constituição social e cultural brasileira é impreterível para assegurar que o sistema educacional seja, de fato, inclusivo.

Vale advertir que, dissonante ao estabelecido, muitas escolas permanecem com métodos e currículos de ensino homogeneizados. No que lhe concerne, transgredir com essas relações de dominação racial apresenta-se como uma via para garantir a equidade, a igualdade e a minimização da discriminação na sociedade. Nas palavras de Fanon (2020, p. 25), “a sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não está imune à influência humana. O homem é aquilo que faz com que a sociedade exista. O prognóstico está nas mãos daqueles que anseiam abalar as carcomidas fundações do edifício”. Nesse viés, e tendo em vista o posicionamento do sujeito que, historicamente, foi – e continua sendo – silenciado e estigmatizado por sua identidade étnico-racial, a literatura consegue transcender o nosso espaço e nos colocar no lugar do outro, ao passo que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. [...] “talvez não haja equilíbrio social sem literatura” (CANDIDO, 2017, p. 182).

O que se pretende destacar, desse modo, é a profundidade e os sentidos das construções literárias, especialmente no âmbito das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, para a formação de um aluno que saiba, por intermédio de uma reflexão mais aprofundada, compreender que o espaço social é constituído pela heterogeneidade, reconsiderando, com isso, sua indispensabilidade para a formação humana inclusiva e sociocultural. Pensando nessa diversificação presente na formação brasileira, da mesma maneira que na descolonização do ensino de base brasileiro, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa seriam capazes de alcançar a sociedade sob uma nova ótica. De modo a ilustrar a literatura como fonte condutora de sentidos, nos referimos às palavras de Terry Eagleton (1983):

Como a religião, a literatura atua principalmente por meio da emoção e da experiência, razão pela qual se adequam admiravelmente à realização da tarefa ideológica que a religião havia abandonado. Em nossa época, a literatura tornou-se realmente o oposto do pensamento analítico e da investigação conceitual: enquanto cientistas, filósofos e teóricos políticos se oneram com essas empresas enfadonhamente discursivas; os estudiosos da literatura ocupam o território mais valorizado do sentimento e da experiência (EAGLETON, 1983, p. 28-29).

Desse modo, é preciso compreender que uma das direções para o ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa é a confrontação com o texto literário, ou seja, sua leitura propriamente dita sem preocupações com o clássico ou com o que é considerado periférico. É preciso que o texto impulse o aluno, para que ele se torne um leitor, e nesse percurso de (re)aproximação com os vários escritos africanos possa haver de maneira próspera e concreta, a ressignificação da cultura e da história da África.

Reforçando essa ideia, a historiadora e poetisa angolana Ana Paula Tavares (2008, p. 43) rebate que “não são pequenas coisas, quando há livros que as contam”. A predominância de determinados tropos (cânone e universal; cosmopolitismo ou globalização) evidencia o eurocentrismo presente na cultura brasileira. A generalização e a estereotipia são outros fatores que intensificam a menorização. De acordo com Said (2011, p. 37 apud MATA, 2014, p. 27-42), o cruzamento entre cultura e imperialismo naturaliza a condição subalterna de autores das Literaturas Africanas.

Para elucidar o exposto, Mata (2014) salienta que a estrutura tradicional é ratificada pelas atuais relações de poder e se dizem pós-coloniais quando, na verdade, são neocoloniais. Segundo os professores Shohatm e Stam (2006 apud MATA, 2014, p. 27-42), “o Ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”. Acredita-se que tais considerações retratam a situação problemática dos conceitos que modelam e mistificam a história de acordo com sua ideologia.

Diante de tais considerações, propõe-se a inclusão de outras racionalidades, como as culturas latino-americanas. Vale salientar que a literatura, através da hábil escrita do autor, é capaz de propiciar o ressoar de múltiplas vozes, inclusive a representação da coletividade. Ademais, a professora ainda ressalta que “No caso do estudo da literatura, é preciso não esquecer, antes de qualquer rótulo (local, regional), que o escritor é um sujeito do seu tempo [...]” (MATA, 2014, p. 32). Além disso, apresentando um argumento mais abrangente, Inocência Mata recorre ao crítico cultural literário Antonio Cornejo Polar, destacando que “[...]a literatura é uma produção social integrante de uma realidade e de uma história nunca neutras” (MATA, 2014, p. 32).

À vista disso, é importante considerar que a desvalorização das literaturas africanas em esfera escolar é um ato de auto submissão, de uma necessidade de enxergar o mundo com os olhos do império. Além disso, o condicionamento desse olhar pelo imaginário eurocêntrico manipula as percepções políticas e conduz a uma falsa necessidade de validação. Tal reprodução leva à contínua imposição de um modelo e à negligência com o próprio cânone literário.

Pensando nisso, o ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na escola mostra-se como uma via bastante profícua para contemplar a face múltipla da África, de modo a garantir o respeito à diversidade dos povos africanos. Abordando a questão como uma maior amplitude, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2020, p. 23) afirma que "o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva".

A propósito, a integração das obras literárias dos PALOP no sistema educacional compreende um indispensável diálogo intercultural com o Brasil, a concepção dessa inter-relação estabelece elos entre as mais variadas camadas sociais brasileiras. Indubitavelmente, a ampliação da construção e da transmissão dos valores culturais das literaturas em língua portuguesa produzidas em África é uma via bastante fértil para que a sociedade consiga ampliar a formação e o espaço da cultura africana, de modo a (re)conhecer e valorizar a identidade, mas também os hábitos da composição do povo brasileiro. De certo modo, tal compreensão não leva somente ao reconhecimento da parte constitutiva do corpo social brasileiro, mas também ao conhecimento de todas as categorias de discriminações que atingiram e atingem os negros e seus descendentes.

Sendo assim, torna-se evidente a indispensabilidade do ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no âmbito escolar para se construir uma ótica digna de ver o outro a partir de seus predicados intrínsecos, e não baseados, unicamente, em nossos valores e/ou perspectivas. Nesse processo de interação dialética, edificamos a nossa identidade e a identidade do outro- alteridade, bem como somos capazes de questionar as relações hegemônicas com o intento de reconstruir a história mistificada pelo eurocentrismo (MATA, 2014, p. 32).

À luz das questões levantadas, sinaliza-se a necessidade de exemplificar, por meio de um estudo de caso, como a segregação ocasionada pela origem e pelas diferenças étnicas, presente nas cinco ex-colônias, ao defrontar pelas suas liberdades, impactaram, afetaram e oprimiram o negro a lugares periféricos, e como resultado acarretam a perpetuidade dessas discriminações. Tal vislumbre infere-se nos contos *A fronteira do asfalto*, escrito na década de 50 pelo angolano José Luandino Vieira (2007), e *As mãos dos pretos*, escrito na década de 60 pelo moçambicano Luís Bernardo Honwana (2017), que embora sejam marcados por uma curta temporalidade, ao tratar dessas questões, tornam-se **atemporais**.

No mesmo sentido, ambos os contos se apoiam em alicerces históricos – objetos relativos ao esclarecimento do processo colonial e ao segregacionismo racial – para desenvolver objetos literários autóctones e universais, tais como a discriminação do negro e do estrato social dos menos favorecidos. Salienta-se também a presença de organizações coercitivas que valem de sua autoridade para verter o discurso histórico (neo)colonialista.

O argumento narrativo central de *A Fronteira do Asfalto* conta a história de Ricardo e Marina, unidos desde a mais tenra infância, mas que, no decorrer da idade, vivenciam a repressão simbólica da sociedade à qual pertencem. Ricardo, um rapaz negro e pobre, filho da lavadeira de roupas da casa de Marina, passa a experimentar todo o preconceito e desprezo impostos pelo fato de ser negro e desvalido. Nesse sentido, Ricardo toma consciência de que essa negação inclui sua amiga de meninice Marina, menina loira e rica, filha dos patrões de sua mãe, com quem Ricardo concebeu vínculo de amizade e apreço. Uma história de “amor” proibido, que em suas diferentes facetas – irmãos, amigos e amantes – perpassa as linhas narrativas e amarra o enredo de maneira fatal.

No conto de Luís Bernardo Honwana (2017) *As mãos dos pretos*, a narrativa central é direcionada por uma criança que busca, através de uma intensa argumentação, o motivo de as mãos dos pretos serem mais claras que o restante de seu corpo. Por detrás desse imaginário de meninice, Honwana (2017) expõe não só o racismo presente na sociedade



africana, mas também o racismo explicado pela manifestação religiosa e científica do imperialismo. Na escrita do autor, todos os personagens, exceto a mãe do narrador, apresentam argumentos para explicação de as mãos dos pretos serem mais claras. Tais argumentos perpassam os diferentes personagens que representam as instituições coloniais – o professor, o padre, o comerciante – que reforçam a desigualdade e o racismo perenizados na coletividade.

Nesse sentido, tanto na narrativa de Vieira (2007) quanto de Honwana (2017), o predomínio da ótica infantil simboliza a ruptura da inocência atravessado por situações de opressão e violência no passado africano. Ambos são unânimes em desconstruir as instituições portuguesas que reforçam a desigualdade e o racismo perpetuados no corpo social. Essa perspectiva abre caminho para o pensamento Fanoniano<sup>36</sup> - em busca de confrontar os complexos coloniais com a estruturação da sociedade.

Todo povo colonizado- isto é, todo povo cujo seio se originou de um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local- se vê confrontando com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole (FANON, 2020, p. 32).

Portanto, refletir, no espaço escolar, por meio do texto literário, o caráter multicultural da nossa sociedade é não esquecer que a constituição coletiva é construída em contextos históricos, políticos e socioeconômicos, determinados e fixados por ações de colonização e dominação. Permanecemos, então, no meio das desigualdades e das discriminações. Nesse viés, Fanon (2020, p. 100) ressalta que “o problema da colonização comporta, assim, não apenas a intersecção de condições objetivas e históricas, mas também a atitude do homem diante dessas condições”.

Nessa perspectiva, o conto de Luandino (2007) dá margem à confrontação e ao livre diálogo, de uma maneira que não foge a rompimentos e a justaposições, mas que, de certa forma, examina o

---

<sup>36</sup>Franz Fanon (2020) em seu livro intitulado “Pele Negra, Máscaras Brancas”, direciona a escrita ao meio que é atribuído na sociedade, enfatizando que o negro foi sistematicamente condicionado pelo branco.

padrão que tanto norteou – e norteia o ensino na sociedade. Desse modo, a narrativa recua ao passado, marca as diferenças e revela os anseios do contexto colonial do século XX, bem como dos problemas ainda existentes na sociedade. Com efeito, torna-se fundamental discorrer sobre a representatividade dos sujeitos africanos e dos negros, dado que “o negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo” (FANON, 2020 p. 22).

A esse respeito, pode-se afirmar ser ostensivo à depreciação do negro e de seus conhecimentos. Somos capazes de testemunhar o ocorrido por meio da hábil escrita de Luandino – como ilustra as palavras de Ricardo quando, em um diálogo com Marina, cita a respeito das falas da sua mãe carregadas de estereótipos: “E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, **um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe?** Achas [...]” (VIEIRA, 2007, p. 40, grifo nosso).

Não obstante, Luandino (2007) pinta um cenário de segregação urbana sublinhado no próprio título do conto *A Fronteira do Asfalto*. Destarte, essa segregação é organizada no conto com base nos limites fronteirísticos, destacados de maneira discrepante: o bairro dos brancos e os musseques; a menina branca e o menino negro.

Virou os olhos para o **seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio**. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma tênue nuvem de poeira que o vento levantava, cobria tudo. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio donde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril (VIEIRA, 2007, p. 40, grifo nosso).

Em uma sociedade polarizada, o racismo é potencializado ou tratado de modo eufêmico – mas igualmente cruel, o que fica nítido na fala da mãe da personagem: “Marina, já não és nenhuma criança para que não **compreendas que a tua amizade por esse...** teu amigo Ricardo não pode continuar. Isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora [...] **um preto é um preto [...]**” (VIEIRA, 2007, p. 42, grifos nossos).

Nesse caminho, as escritas de Luandino (2007) e de Honwana (2017) desferem uma forte crítica às políticas de soberania<sup>37</sup> que, ao longo de nossa história, certos discursos usufruem do poder-órgãos estatais, clero (religião), burguesia, ciência, entre outros- para dissuadir na sociedade a ideia de que as políticas são para a maioria, e não para minorias – “Antigamente, há muitos anos, **Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos** que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião **e resolveram fazer pretos.**” (HONWANA, 2017, p. 108, grifos nossos).

O teórico político Achille Mbembe deixa claro, em sua obra *Necropolítica* (2018), que a situação de exclusão permanece no corpo social com o uso do poder político e social, por meio de intervenções e omissões que estabelecem condições de risco para alguns grupos sociais que estão em áreas de exclusão. A esse respeito, a morte do garoto Ricardo, na *fronteira do asfalto*, é também metafórica porque representa o preconceito racial que executou e que, lamentavelmente, ainda executa a vida de milhares de negros. Mbembe (2008, p. 10) ainda salienta: “Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. “[...] Ricardo não parou. Saltou o muro. Bateu no passeio com violência abafada pelos sapatos de borracha. Mas os pés escorregaram quando fazia o salto para atravessar a rua. Caiu e **a cabeça bateu pesadamente do encontro à aresta do passeio**” (VIEIRA, 2007 p. 43, grifo nosso).

Ademais, Mbembe (2018, p. 18) destaca: “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”. Reforçando questões da supremacia

---

<sup>37</sup>O termo política de soberania se refere, nesse caso, aos estudos de Achille Mbembe (2008) em seu livro *Necropolítica*. Para Mbembe a “necropolítica” se refere ao poder do Estado de determinar quem precisa viver e quem precisa morrer. A partir das relações de biopoder, o morrer se torna normal, porém não para todos. A morte passa a ser aceitável a partir de um critério racial.

e biopoder<sup>38</sup> apontadas por Mbembe (2008), a escrita de Luandino (2007) deixa clara tal assertiva, quando, em vários momentos do conto, relata o medo do menino Ricardo pela polícia - instituição encarregada de manter a ordem pública representando o Estado. "**Ricardo sentiu medo. O medo do negro pelo polícia**" (VIEIRA, 2007 p. 43, grifo nosso).

O conto de Honwana (2017) também revela e rebate o racismo implantado na era colonial. As múltiplas perspectivas acerca da palma das mãos dos negros são tão maldosas e desumanas que nós, leitores, entendemos, com acuidade, esta explosão descrita por Fanon (2020):

Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. **Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi.** Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu (FANON, 2020, p. 126).

Ademais, são postas em xeque pela poética de Honwana (2017) as instituições portuguesas – o clero, a burguesia, a família e a educação preconceituosa. Assim sendo, Fanon (2020) considera que o colonialismo, através do racismo, provoca uma segmentação no mundo. O ensaísta expõe que os negros - como sujeitos coloniais - são invisibilizados pela perspectiva imperial. Em consideração a isso, o escritor tece a seguinte reflexão: "Enquanto o negro estiver em seu lar, não precisará, exceto por ocasião de lutas internas de menor gravidade, pôr seu ser à prova de outrem" (FANON, 2020, p. 125). Da mesma forma, Honwana (2017) deixa clara a veemência de tal assertiva, quando finaliza a narrativa em torno das palavras consoladores da mãe do protagonista, bem como a reflexão deste, ao final:

**O que os homens fazem, é feito por mãos iguais**, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. (...). Quando fui para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que **nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido** (HONWANA, 2017 p. 109, grifos nossos).

---

<sup>38</sup>O termo biopoder é apresentado por Achille Mbembe (2008), porém foi cunhado por Michel Foucault (1999) para referir-se à prática e regulação dos estados em criar para determinadas populações um estado de vida que geram corpos politicamente subservientes e economicamente produtivo.

Por fim, evidencia-se que Luandino (2007), com sua amálgama de cores no decorrer do conto - o laço vermelho, a neve cinzenta, os cabelos loiros, o polícia caqui, o luar azul e as flores violeta - corrobora na tentativa de demonstrar que o preconceito ainda é usual. Nesta perspectiva, Stuart Hall (2018, p. 77) afirma que, como realização no discurso, a discriminação racial possui uma "lógica própria". O sociólogo também atesta que:

Daí que, nesse tipo de discurso, as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são "materializadas" e podem ser "lidas" nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como a cor da pele, as características físicas do cabelo, as feições do rosto (por exemplo, o nariz aquilino do judeu), o tipo físico, etc., o que permite seu funcionamento enquanto mecanismos de fechamento discursivos em situações cotidianas (HALL, 2018, p. 77).

Por fim, é incontornável clarificar que a existência da diversidade no âmago humano não assegura uma conduta construtiva de heterogeneidade. As narrativas transpostas por relações de dominação e soberania que perpassam os contextos históricos, culturais e sociais são guarnecidas, eventualmente, por equívocos. Assim, é substancial que desigualdades e diferenças não possam ser vistas de maneira natural, principalmente no ensino básico brasileiro, à medida em que a escola é também responsável e formadora do caráter do aluno. No entanto, o ambiente escolar é capaz, por meio das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sua relação sócio-histórica e cultural com o Brasil, de descolonizar o ensino como um ato de construção histórico que deve ser identificado, transformado e (re)conhecido, como pilar para relações mais democráticas e interpessoais na sociedade.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. BEZERRA, P. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>>. Acesso em: 01 de set. 2021.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. **Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm)>. Acesso em: 02 de set. 2021.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. **Lei 11.645 de 10 de março de 2008**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm)>. Acesso em: 02 de set. 2015.

CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: *Vários Escritos*. Duas cidades: Ouro sobre azul, p. 169-191. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8 ed. São Paulo. Queroz, 2000.

COUTO, M. **Pensatempos**. Textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. DUTRA, W. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. NASCIMENTO, S.; CAMARGO, R. (Trad.). São Paulo: Ubu, 2020.

FERREIRA, M. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FONSECA, M. N. S.; MOREIRA, T. T. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Caderno CESPUC de Pesquisa**, Série Ensaios, v. 16, p. 13-69, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HALL, S. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. **Dossiê via atlântica**. n. 3, p. 12-23, dez. 1999.

HONWANA, L. B. **As mãos dos pretos**. *In*: Nós matamos o cão tinoso!, p.107-109. São Paulo: Kapulana, 2017.

MATA, I. Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas**, Porto Alegre. v. 14, n. 1, p. 27-42, jan-abr., 2014.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SACRISTÁN, J. G. **O currículo**: uma reflexão sobre a prática. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SECCO, C. L. T. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias as distopias contemporâneas). **Léguas & meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, n. 1, p. 91-113, 2002.

SOARES, M. **Letramento e Escolarização**. *In*: RIBEIRO, V. M. (Org.). Letramento no Brasil, p. 89-113. São Paulo: Global, 2004.

TAVARES, P. **Contar Histórias**. *In*: PADILHA, L. C.; RIBEIRO, M. C. Lendo Angola, p. 39-50. Porto: Afrontamento, 2008.

VIEIRA, J. L. **A Fronteira do Asfalto**. *In*: A cidade e a infância, p. 37-44. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# O EXISTENCIALISMO FANONIANO DIANTE DA DIALÉTICA COLONIAL “EU E O OUTRO” NO ROMANCE *MULHERES DE CINZAS, DE MIA COUTO*

Tânia de Resende Garcia<sup>39</sup>

## 1 INTRODUÇÃO

Na esteira do edificar sonhos e iluminar o real, o escritor moçambicano Mia Couto, em 2015, lançou o livro *Mulheres de Cinzas*, o primeiro volume da trilogia *As areias do Imperador. A metaficção historiográfica*<sup>40</sup> se passa entre o fim de 1894 e meados de 1895, período em que a região sul de Moçambique – então conhecida como Reino de Gaza – era governada e controlada pelo imperador africano Ngungunyane.

Nessa narrativa, Imani, uma jovem negra da tribo VaChopi, conta os acontecimentos que circundam sua vila Nkokolani, demonstrando como tais passagens estão interligadas ao território e à cultura de um povo. Dentre os fatos e eventos narrados, está a chegada do Sargento português Germano de Melo em solo moçambicano. O encontro desses dois personagens, em especial, notabiliza duas distintas e conflituosas

---

<sup>39</sup>Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Lavras. E-mail: tania.garcia1@estudante.ufla.br.

<sup>40</sup>Conceito criado por Linda Hutcheon sobre o discurso histórico e sua relação com a literatura. Para Hutcheon (1991, p. 14) uma metaficção historiográfica pós-moderna é uma obra literária que levanta “a relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tomar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza”, ou seja, a obra traz questionamentos e problematizações acerca de fatos históricos cristalizados e considerados irrefutáveis. Além dessa característica, para uma obra ser considerada uma metaficção historiográfica é preciso considerar também sua “forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem” (HUTCHEON, 1991, p. 14-15).



visões acerca do povo, da cultura e da paisagem que os cercam: a do colonizado (África) e a do colonizador (Portugal).

Um dos grandes destinos dos conquistadores portugueses foi o continente africano. Por ser um mundo de novas possibilidades, os colonizadores poderiam ter adotado uma postura de reconhecimento, aproximação e compartilhamento mediante às civilizações que ali viviam. No entanto, as intenções não eram firmar acordos comerciais ou de colaboração. Ao contrário, nos ideários portugueses, os povos africanos (suas sociedades e culturas) eram consideradas como bárbaras e selvagens. Coletividades inteiras que precisavam da salvação religiosa e cultural que só as metrópoles europeias poderiam oferecer.

Por questões políticas e econômicas, as invasões necessitavam de justificavas, e foi exatamente o modo de vida distinto em comparação ao europeu que legitimou as colonizações. Said (2003) afirma que, na expansão dos Impérios Ocidentais, o lucro e a promessa de mais lucro futuro com o mercado de especiarias, a escravidão, o algodão, o ouro e a prata, entre outros, foram sim muito importantes e significativos como propulsores, porém, existia mais no imperialismo e colonialismo para fundamentar tais ações:

Havia um compromisso com eles para além do lucro, um compromisso em constante circulação e recirculação, que, por um lado, permitia que homens e mulheres decentes aceitassem a noção de que territórios distantes e seus povos nativos deviam ser subjugados, e, por outro, energias metropolitanas reabastecidas, para que essas pessoas decentes pudessem pensar no *imperium* como uma obrigação prolongada, quase metafísica, de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados (SAID, 2003, p. 10, tradução nossa).<sup>41</sup>

Isso indica uma concepção colonizadora portuguesa sobre a África construída e alicerçada na violência e no preconceito, o que gerou consequências brutais na formação identitária desses territórios africanos que, infelizmente, se refletem no mundo contemporâneo.

---

<sup>41</sup>There was a commitment to them over and above profit, a commitment in constant circulation and recirculation, which, on the one hand, allowed decent men and women to accept the notion that distant territories and their native peoples should be subjugated, and, on the other, replenished metropolitan energies so that these decent people could think of the imperium as a protracted, almost metaphysical obligation to rule subordinate, inferior, or less advanced peoples (SAID, 2003, p. 10)

Nesta primeira obra da trilogia, Couto (2015) retrata os embates existenciais promovidos pelas incursões portuguesas em solo moçambicano, chamando atenção para as questões existencialistas do negro na África. Por meio da leitura dos personagens Imani e Sargento Germano de Melo, torna-se possível um melhor entendimento de como a instituição de determinados estereótipos regulou (e ainda regula) as relações identitárias entre negros e brancos, tanto em Moçambique, como no mundo. Portanto, essas relações são extremamente significativas para a percepção da estruturação social, dos problemas atuais relacionados a isso; bem como para a formação de Moçambique como território.

Nesse sentido, é a partir dos meandros dessa narrativa, que este artigo propõe uma análise ontológica existencial do sujeito negro dentro da dialética do "Eu e do Outro", proposta por Jean-Paul Sartre (1946) em "O Existencialismo é um Humanismo", fazendo um contraponto com as proposições trazidas por Frantz Fanon em seu livro "Pele Negra, Máscaras Brancas" (1952).

## **2 IMANI E SARGENTO GERMANO DE MELO - EU E O OUTRO**

O principal artifício utilizado pelos colonizadores para a criação ideológica de raça inferior, bárbara e selvagem, em relação à África, foi a questão racial. Para Franco (2016, p. 85) "o racismo é uma forma clássica de subjugar o outro e de manter a relação de dominação do sistema colonial. Ele pode atingir vários graus de violência, desde a desvalorização do indivíduo discriminado [...] até a violência física". Sendo assim, o não-europeu não é reconhecido como sujeito semelhante aos outros exatamente por conta da cor de sua pele.

Essa condição física, *corporal*, como denomina Fanon (2008), é que vai estabelecer uma dialética efetiva entre os negros e o mundo. Dialética essa que não levará em conta questões ontológicas, mas sim de exclusão, subjugação e anulação. A desumanização para a dominação tornou-se, sem dúvidas, um forte instrumento; entender quais processos levaram a tal desumanização é fundamental, pois desumanizar é perder

o caráter de sujeito, perder aquilo que faz do homem um ser existencial. E é através da obra *Mulheres de Cinzas* que este artigo trata, analisa e evidencia a dialética “Eu e o Outro” dentro da perspectiva fanoniana.

Segundo Mata (2008), o texto literário é um objeto simbólico muito importante na construção da sociedade porque ultrapassa os princípios apenas ficcionais e passa a enunciar problemáticas (políticas, étnico-raciais, socioculturais, ideológicas e econômicas) e é esse tom de problematização que se observa nos personagens desta obra.

Na narração da personagem Imani – uma jovem da tribo VaChopi – que conduz toda a obra, o leitor vislumbra os acontecimentos que circundam a vila de Nkokolani, descobrindo, logo de início, que a tribo de Imani está em guerra contra os *Ngunis* (soldados do imperador Ngungunyane). No entanto, sua tribo não é a única a combater o Imperador. No intuito de vencer seu inimigo, os VaChopi se unem à Coroa Portuguesa, visto que essa elege o imperador como grande inimigo em território moçambicano, uma vez que Ngungunyane é uma grande resistência ao projeto maior da coroa portuguesa: invadir e estabelecer-se definitivamente em território moçambicano, então, colônia de Portugal.

Apesar de os VaChopis apoiarem, a princípio, os portugueses, a personagem nos deixa ciente que, em seu entendimento, não existe um lado certo ou um poder absoluto. Ao contrário, na sua perspectiva, independentemente do exército e do império, só a destruição era colhida por sua gente:

Os imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. Aquela bota quebrou o Sol em mil estilhaços. E o dia ficou escuro. Os restantes dos dias também. Os sete sóis morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada [...] A nossa terra, porém, era disputada por dois pretensos proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções (COUTO, 2015, p. 15-17).

Nessas conjunturas de disputa, que a personagem Imani é apresentada e definida, despertando uma grande reflexão acerca de sua identidade. Uma descrição que revela como suas questões ultrapassam a ideia de sobrevivência e adentram as questões existenciais: “[...] não

nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi [...]” (COUTO, 2015, p.17). Essa fala da personagem expressa indagações profundas, pois, ao mesmo tempo que para Imani sua raça, sua tribo e seu gênero a impedem de ser quem ela deseja ser, essas mesmas questões determinam quem ela deve ser.

Quando Imani afirma que não nasceu para ser pessoa, ela quer dizer que sua individualidade não é considerada e respeitada porque ela precisa ser, antes disso, as representações já cristalizadas do que é ser uma mulher negra da tribo VaChopi. E, segundo as bases da Teoria Existencialista de Jean-Paul Sartre (1945), isso é completamente antagônico. Segundo os pilares de seu Existencialismo:

O homem deve criar a sua própria essência; é jogando-se no mundo, lutando, que aos poucos se define [...] O homem só pode agir se compreender que conta exclusivamente consigo mesmo, que está sozinho e abandonado no mundo, no meio de responsabilidades infinitas, sem auxílio nem socorro, sem outro objetivo além do que dar a si próprio, sem outro destino além de forjar para si mesmo aqui na terra (SARTRE, 1945, p. 02).

De acordo com as ideias do pensador, a existência do homem precede sua essência. E o que isso significa? Significa que o indivíduo nasce e biologicamente existe, mas a sua essência ainda não está formada, isto é, aquilo que o faz humano (valores, cultura, crença etc.) ainda está para ser edificado, pois a humanidade se caracteriza daquilo que o sujeito faz de si mesmo. Suas escolhas conscientes é que serão responsáveis pela sua constituição humana.

Assim, segundo Sartre (1945), a primeira premissa do existencialismo é que “ele [o homem] será aquilo que fizer de si mesmo”, o que ele chamou de “Ação”. Ao afirmar que o homem é responsável por sua constituição como sujeito, Sartre (1945) aponta também que essa individualidade afeta diretamente a coletividade porque, ao estabelecer sua própria imagem (valores, cultura, crenças, pensamentos etc.), o indivíduo está estabelecendo como os demais devem o ver. Isto quer dizer que a definição do homem como sujeito só se concretizará quando esse

se relacionar com o outro e o mundo. Sua autonomia de escolha é que define o ser que, por sua vez, precisa do outro para se consubstanciar.

O "Outro" é, então, a segunda proposição basilar do Existencialismo. Para Sartre (1987):

nós nos apreendemos a nós mesmos perante o outro, e o outro é tão verdadeiro para nós quanto nós mesmos. [...] Ele (homem) se dá conta de que só pode ser alguma coisa (no sentido em que se diz que alguém é espirituoso, ou é mau ou é ciumento) se os outros o reconhecerem como tal. Para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro. O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo (SARTRE, 1987, p. 33).

Dessa maneira, levando em consideração as duas primeiras premissas abordadas do existencialismo, se pensarmos a fala de Imani ao se descrever, entendemos que – quando ela afirma que não nasceu para ser uma pessoa porque é uma raça, é uma tribo, é um sexo – ela escolhe não ser uma pessoa e isso nada tem a ver com as demais questões. A sua não realização como sujeito social não tem relação com os fatores externos (impostos), mas exclusivamente com fatores internos (escolhas).

Porém, há uma contradição nisso. O ser negra, Vachopi e mulher, e tudo o que isso implica, é como os outros a reconhecem, mas esses juízos, segundo a personagem, não são projeções de suas ações/escolhas individuais. Por essa razão, ela afirma que não nasceu para ser pessoa, mas para ser aquilo que os outros escolheram que ela fosse. Sua cor representa, efetivamente, um animal indomável; sua tribo, um povo sem cultura; seu gênero, um objeto sexual.

Um exemplo da força dessas representações elaboradas pelo outro é ilustrado na passagem em que o Sargento Germano de Melo – um soldado português – afirma (COUTO, 2015, p. 100): “[...] Imani é inteligente e viva, quase esquecemos que estamos perante uma jovem preta”. Na dialética “Eu e o Outro” dessa passagem, o Sargento impele reconhecer a essência de ser inteligente e viva. Há um pensamento pré-estabelecido de que a menina é negra e isso desqualifica as outras duas projeções. Afinal, já havia sido construído, no imaginário do branco europeu, o menosprezo

ao negro. Germano de Melo replica tal concepção; Imani é obrigada a ser esse equívoco. Por isso, os construtos identitários que fazemos são tão perigosos e nocivos. São eles sempre verdadeiros?

Outra enunciação do Existencialismo sartriano é a "Liberdade". Para Sartre (1987, p. 34), ela é definitiva, mesmo nas situações que ele denomina como "universalidade humana de condição", ou seja, o homem pode nascer em situações históricas variadas, por exemplo, como ele descreve, "o homem pode nascer escravo em uma sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário". No entanto, isso não influencia o fato de que, independentemente da circunstância, o homem "está no mundo" e, portanto, essa é uma condição que o coloca em igualdade a todos. Mudar sua condição dependente só dele (sujeito), como aponta Caubet (1981, p. 80) "o homem não só pode, mas deve agir sobre os grupos que o condicionam, nem que seja para defender sua privacidade". Isso corrobora para a conclusão de que, apesar do cenário de guerra, das mazelas, da sua cor, do seu sexo, Imani só está nessas condições por pura escolha e sair delas cabe somente a ela. Conclusão essa que beira o absurdo, uma vez que, apesar de a liberdade ser essencial na constituição do homem como sujeito, infelizmente, ela não é garantida a todos de forma igualitária.

Apesar da importância do Existencialismo como teoria filosófica, ela não ficou distante das críticas e apontamentos. Contemporâneo de Sartre, Frantz Fanon (2008), psiquiatra e filósofo martinicano que estudou e clinicou na França, onde, aos 25 anos, escreveu *Peau noire, masques blanc* (Pele negra, máscaras brancas), foi um crítico tenaz da Teoria Existencialista de Sartre, principalmente, nos apontamentos que dizem respeito ao princípio do "Eu e o Outro".

Inicialmente, o livro seria a tese final de seu doutorado, mas foi publicado dois anos depois como livro. Nessa obra, Fanon (2008) propõe uma análise psicológica "das diferentes posições que o preto adota diante da civilização branca" perpassando pela tomada de consciência das realidades econômicas e sociais que permeiam essas relações. Segundo Fanon (2008, p. 28), "a Sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa à influência humana. É pelo homem que a Sociedade chega ao ser", análise essa que vai de encontro com as ideias de Sartre.

No entanto, Fanon (2008) levanta um questionamento acerca da referência ontológica do negro, isto é, para ele, quando, aos olhos do branco, o negro não é reconhecido como um sujeito semelhante a ele (branco), ao negro nega-se o direito de compreensão do seu ser, pois a concretização do se sentir sujeito, presente, participante, passa pelo crivo do outro. Se um indivíduo só toma consciência da sua existência a partir da percepção do outro, o que acontece quando essa existência é negada ou rebaixada ao extremo?

Se o existencialismo de Sartre busca a verdadeira razão do ser a partir do outro, para Fanon (2008) a questão da dialética do “Eu e do Outro” é muito distante para os negros porque essa é uma relação baseada na ética, no reconhecimento, no respeito e, quando se trata da visão do colonizador/branco em relação ao colonizado/negro, isso quase nunca existe ou existe de forma fragmentada e limitada.

Exatamente com essa concepção, na narrativa, é apresentado o personagem Sargento Germano de Melo. Sua aparição se dá no segundo capítulo do livro, em uma carta endereçada ao Conselheiro José d’Almeida<sup>42</sup> - outras tantas serão enviadas. Nesta primeira, o Sargento Germano de Melo se apresenta como um homem a serviço dos interesses portugueses e, em outra correspondência, ele relata a sua viagem até a aldeia VaChopi, que se inicia com muito receio de bichos e indomáveis negros:

Devo confessar que, apesar desses meus receios, a viagem correu sem grandes percalços. No caminho, fui cruzando aldeias de cafres e, em todo lado, me impressionou o modo como as crianças, aterrorizadas fogem aos gritos assim que nos veem. [...] Mas há uma pergunta que me persegue: por que temem tanto a gente de raça branca? Aceito que se espantem por, na maioria dos casos, nunca antes terem visto um europeu. O pavor que lhe inspiro, porém, só se pode comparar à visão de almas penadas (COUTO, 2015, p. 57).

---

<sup>42</sup>O Conselheiro José d’Almeida administrou a Companhia Colonial do Búzi. Essa empresa era uma subcessionária da Companhia de Moçambique, desde 1898. Ela “administrou e explorou as terras da circunscrição do Búzi, onde exerceu atividade agrícola e industrial. Além da produção de açúcar, considerada a atividade mais significativa, esta empresa investiu igualmente noutras indústrias, como a da cal, da moagem, do fabrico de tijolo, da serração mecânica de madeiras, do álcool desidratado e ainda em sectores como o agrícola e a pecuária, desenvolvendo as culturas do algodão, do tabaco, da copra e do milho” (ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO, on-line).

Apesar de se espantar, em um primeiro momento, com o temor dos negros em relação aos brancos e revelar uma característica questionadora do personagem, em seguida ele declara que "ninguém duvida, nem mesmo os pobres negros, da superioridade da nossa raça" (COUTO, 2015, p.58), comprovando que, mesmo tendo reflexões profundas, a concepção de superioridade de raça e a estereotipização sobre o negro, trazidas da cultura europeia, são marcantes e enraizadas.

Em um relato pessoal, Fanon (2007) descreve como foi sua percepção como negro na França e como essa tomada de consciência o fez negar parcialmente a teoria de Sartre. Para Fanon (2007, p. 30) "a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial!". Segundo Fanon (2007), o negro existe sim em relação ao outro em vários contextos, como na dialética de Sartre, mas quando essa relação é com o branco, há uma série de questões raciais e de estereótipos que interferem na existência e na constituição do ser dos negros:

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, - e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros, e sobretudo com a *bon banania*<sup>43</sup> (FANON, 2008, p. 105, grifos do autor).

A descoberta de Fanon (2008) da visão do branco para com sua raça é a mesma que Imani faz no início do livro. Ambos percebem que, para o Outro (branco), a etnia desqualifica o seu ser. No Capítulo 5 de seu livro, intitulado "A experiência vivida do negro", Fanon (2008) faz uma análise de como é ser negro em um mundo dominado por brancos, quer dizer, como é a dialética do "Eu e do Outro" nesse universo. Além dessa análise, ele aponta como demolir o "mito do negro" elaborado pelo branco.

De acordo com Fanon (2008, p. 105), nessa dialética existe um "esquema histórico-racial" e que não são "fornecidos pelos resíduos de

---

<sup>43</sup>É uma expressão utilizada em "rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana açucarada instantânea a ser usada 'por estômagos delicados' no café da manhã. O produto era caracterizado pela figura de um *tirailleur sénégalais* (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial" (FANON, 2008, p. 47).



sensações e percepções de ordem sobretudo tátil, espacial, cinestésica e visual, mas pelo outro, o branco, que os teceu [...] através de mil detalhes, anedotas, relatos". Ainda segundo ele, esse esquema histórico-racial é histórico porque propaga-se através de lendas e histórias ao longo do tempo como verdades absolutas; racial porque está relativo à raça, isto é, faz com que o negro "ocupe determinado lugar". Ainda para Fanon (2008), esse lugar ocupado é triplo: o existir (corpo), a raça e a ancestralidade. O negro representa esta tríplice condição e, por conta dela, é rejeitado pelo Outro (branco) como um ser.

Retornando à obra, a ajuda dos VaChopi à Portugal garante a presença portuguesa nos arredores da tribo e isso faz com que Imani seja educada e catequizada pelos padres, permitindo-a assim, falar a língua portuguesa muito bem. Como sabia a linguagem do colonizador, em meados de dezembro de 1894, Imani tem a incumbência de buscar o novo sargento português que vem ocupar o posto de Nkokolani e, de imediato, chama a atenção da moça:

Relembro o dia em que o Sargento Germano de Melo chegou a Nkokolani. Na verdade, logo nesse dia se viu que este português era diferente de todos os outros europeus que nos visitaram. Ao desembarcar da piroga, arregaçou prontamente as calças e caminhou pelos seus próprios pés. Os outros brancos, portugueses ou ingleses, usavam as costas dos negros que os carregavam para terra firme. Ele foi o único que dispensou esses serviços (COUTO, 2015, p. 62).

Neste trecho, é possível perceber um exemplo do que Fanon (2008) aponta, no esquema histórico-racial, como uma dificuldade na elaboração do esquema corporal do negro. Como esquema corporal, ele se refere à consciência de seu próprio corpo, isto é, como o Outro (branco), por conta do tom da pele, nega ao negro o reconhecimento corpóreo. Ao fazer isso, ele adota a postura de que o corpo negro pode ser objetificado e animalizado. Imani afirma que o Sargento Germano de Melo é diferente. Isso se deve ao fato de ele optar por não utilizar as costas dos negros como meio de transporte, como faziam portugueses e ingleses. Essa diferença está nesse reconhecimento de que ali está um corpo humano semelhante ao seu, ou seja, um corpo que não é feito para transportar cargas, como

muitos animais. No século XIX, na Europa, os meios de transporte mais utilizados eram os navios, trens a vapor, carroças puxadas por animais e, até mesmo, os primeiros automóveis. Isso explica como considerar o homem negro como possível meio de transporte é igualá-lo a um animal, isto é, desumanizá-lo. Essa atitude deixa a menina curiosa e a faz reparar nas feições e atitudes do português, nascendo aí uma paixão.

Outro momento nítido da questão corporal é quando o Sargento Germano de Melo, ao ser apresentado à Imani, a elogia dizendo que ela tinha “uma cara bem bonita!” (COUTO, 2015, p. 63). A reação da menina é baixar o rosto, juntando sua vergonha à culpa. Mas essa vergonha e culpa se referem a quê? A impressão é de que não lhe é dado o direito de ser bonita, como se isso fosse um crime para uma menina negra.

O Sargento Germano de Melo, apesar da patente de Sargento, vai parar no posto de Nkokolani para cumprir um exílio após ser condenado no tribunal militar como desertor da Coroa portuguesa. Enquanto vivia em Portugal, ele era republicano e, como tal, não defendia os interesses da Coroa, ao contrário, sonhava com um país diferente e mais justo para si e seus conterrâneos. Após uma revolta malsucedida, ele é preso e condenado a se exilar em Moçambique, como conta:

[...] dentro desta farda não está um soldado. Está um degredado que, apesar de tudo, aceita o encargo dos seus deveres. Não tenho, porém, nenhum ensejo de dar a vida por este Portugal mesquinho e envelhecido. Por este Portugal que me fez sair de Portugal. A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer (COUTO, 2015, p. 36).

Apesar de deixar clara, em diversos momentos da narrativa, sua oposição ao sistema político português vigente e também como esse controlava Moçambique, como, por exemplo, na passagem: “Pobre reino o nosso que não reina nem aqui nem em Portugal. Pobre Portugal” (COUTO, 2015, p. 37), isso não quer dizer que as características de colonizador não estão presentes nesse personagem<sup>44</sup>. Muito pelo contrário, Germano de Melo representa o colonizador e sua visão parcial, incivil e deturpada dos

---

<sup>44</sup>Há aqui todo um contexto referencial. O Sargento Germano de Melo, por muitas vezes, replica a imagem do colonizador porque é um sujeito constituído dentro de determinadas referências. Apesar de problematizar algumas delas, ele acaba reproduzindo modelos culturais, de valores e crenças propagados na Europa do Século XIX.

povos colonizados, embora não tenha a menor consciência disso, como se vê nesta passagem “[...] aqueles modos, subitamente rudes e ásperos, renovaram em mim a triste suspeição: por muito que lhe ensinemos a nossa língua, por mais que ajoelhem perante um crucifixo, não deixarão nunca os cafres de ser crianças em estágio selvagem” (COUTO, 2015, p. 126). Essa passagem acontece quando Germano acaba de chegar em Moçambique e está a caminho de Nkokolona, antes mesmo de conhecer Imani. Até esse momento, de primeiro contato, a reflexão e levantamento de outras alternativas não são opções para o Sargento.

Nesta travessia, há uma parada no acampamento de Chicomo, onde Germano encontra o capitão Sanches de Miranda. Em conversa, o Sargento relata seu estranhamento da reação dos negros ao vê-lo. Neste instante, o capitão revela ao Sargento que esse medo é recíproco: “[...] o medo que eles têm não é diferente do nosso, que acreditamos que os pretos comem carne humana. Pois essa gente acredita que os canibais somos nós [...]”, completando ainda, “[...] por que teimamos (nós portugueses) tanto em não entender? Por que continuamos a colocar no mesmo saco aqueles que nos daria tanta vantagem dividir?” (COUTO, 2015, p. 58). Esse diálogo demonstra, no esquema histórico-racial de Fanon (2008), a problemática da raça. E esse não é o único excerto na narrativa.

Em outro momento, logo após ter conhecido Imani e chegado ao posto em Nkokolani, Germano de Melo vira-se para o companheiro de viagem e declara: “[...] veja esta povoação, caro Frogata. Está tudo limpo, tudo varrido. Estou espantado, as ruas largas, com árvores de fruta ... que pretos são estes?” (COUTO, 2015, p. 64-65). No construto coletivo do colonizador, a raça negra, como já abordado, simbolizava a imbecilidade, a preguiça, a bestialidade, a maldade, a feiura e todos os adjetivos que descrevam o menosprezo e a incapacidade. Além disso, também classificava todos por sua cor, portanto, exprimia a ideia de um objeto único e uniforme. Assim sendo, quando Germano se espanta com tudo o que vê naquele lugar que o remete ao padrão de ordem, adequado e bom, que ele conhece, há um espanto. É como se encontrar uma aldeia bonita

e organizada, cheia de árvore e frutas, de acordo com seus padrões, não fosse possível, até mesmo inimaginável vindo de uma comunidade negra.

Esses são alguns dos diversos relatos do Sargento Germano de Melo ao longo da história que expressam como as crenças desenvolvidas na sua cultura não permitem que sua visão das coisas, das pessoas e do lugar seja formulada baseada a partir de suas vivências e experiências com essa coletividade e raça. Não é exclusivamente nessa perspectiva que os negros são vistos por Germano de Melo. Ele percebe sim, por diversas vezes, que os indivíduos que vivem em Nkokolani e, conseqüentemente, na África, são pessoas diferentes entre si, vivas, inteligentes, com capacidades iguais – quiçá superiores – aos europeus e que não se restringem ao que ele pensa dessa raça. Mas, mesmo assim, a herança colonial de enxergar os negros pelo prisma dos estereótipos raciais prevalece. É nessa acepção que Fanon (2008) afirma que a identidade do negro é negada pelo Outro porque é vista pela ótica de raça elaborada pelo próprio colonizador/branco e não pela representatividade do próprio negro/colonizado.

Além de o corpo e a raça, Fanon (2008) também indicou outro quesito no esquema de negação do negro pelo Outro: a ancestralidade. Os rituais, as cerimônias, as simbologias, as danças, a magia, enfim, todas essas manifestações e elementos que caracterizam a cultura Afro foram demonizadas e consideradas incultas, como indicam estas palavras do personagem Germano de Melo: “[...] Imani diz que não devo matar os bichos. E tem uma teoria curiosa sobre os serviços que as aranhas prestam. Diz ela que as suas teias fecham as chagas do mundo. E seriam feridas que desconheço dentro de mim. Enfim, fantasias próprias dessa gente ignorante” (COUTO, 2015, p. 78). Esse olhar ignorante e deturpado do Sargento para com a cultura local é dado, mais uma vez, pela visão de mundo e cultura estabelecidas pelo modelo europeu, no qual ele nasceu e cresceu, ou seja, se formou. Nesta passagem, pode se presumir que os integrantes da tribo VaChopi tinham uma relação mágica com a natureza, produzindo significações por um ângulo místico, porém, não menos inculto, apenas mais dotado de analogias e simbologias. Uma maneira singular de se relacionar com a natureza.

Independente destas adversidades – corpo, raça e ancestralidade – Imani e Sargento Germano de Melo vão se relacionando sob a estrutura colonial colonizador/colonizado, mas tendo a sensibilidade de perceber as singularidades de cada um (o que os constitui como sujeitos). Com o passar do tempo, a guerra vai tomando corpo, os moradores de Nkokolani vão se sentindo mais acuados pelo inimigo e, em junho de 1895, os soldados de Gungunhane invadem a vila matando, queimando e violando o lugar. O Sargento sente-se desolado com a situação e constata que a tão sonhada ajuda portuguesa não viria, que aquela gente, inclusive ele, estavam largados à própria sorte. Por outro lado, os VaChopi, que tanto acreditavam na ajuda da Corte, percebem também que essa ajuda não virá e, para sobreviver, é melhor se organizarem e irem à guerra.

O desfecho deste primeiro livro culmina no enfrentamento dos VaChopi e os Ngunis. As tropas de Ngungunyane massacram o adversário. A carnificina e o abandono revoltam os VaChopi, que decidem se rebelar contra o Sargento Germano de Melo e, portanto, contra Portugal. No ponto alto dessa perseguição e para defender os seus, principalmente seu irmão Mwanatu, que lidera a multidão, Imani atira em seu amado Sargento Germano de Melo para defender seu povo do Português, da Coroa e de tudo o que ele representa.

A leitura atenta e a problematização da obra *Mulheres de Cinzas* nos permitem compreender e realizar um paralelo do esquema histórico-racial elaborado por Fanon e de todas as questões que envolvem esse esquema, elucidando, assim, essa desequilibrada construção identitária do negro e do Outro (branco) que até hoje promove a desigualdade social.

Além disso, possibilita entender quando Fanon (2008) alega que a única forma de combater o preconceito é a conscientização do ser negro, ou seja, entender que a plenitude do ser negro está nele mesmo e não no Outro. Para Fanon (2008), os estudos de Sartre sobre a existência aplicados a uma consciência negra são falsos porque o Outro (branco) não é semelhança, mas sim o senhor, a opressão, o favorecido.

Ao se rebelar contra o Sargento Germano de Melo, Imani não ataca apenas o homem biológico, mas toda sua representatividade, negando

o reconhecimento de sua inferioridade, de sua animalização, de seu paganismo etc. Ela volta para si, reconhece sua força, sua capacidade, sua inteligência, enfim, sua existência e negritude, dando, então, seu grito de liberdade.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Estar no mundo significa ser percebido pelos demais e, a partir do que é percebido, o indivíduo constrói sua identidade, realizando-se como sujeito social. A essência do que é ser humano é que define nossa natureza. Sendo assim, os três princípios básicos do pensamento sartriano existencialista analisado explicam sim a essência humana, mas não de maneira universal. Para a constituição do ser, nessa perspectiva, é preciso que o sujeito esteja inserido em determinadas condições, sendo uma delas a etnia branca.

Um dos objetivos na análise desses princípios foi entender o contraponto apresentado pelo psiquiatra Frantz Fanon (2008) no que diz respeito à premissa do “Eu e o Outro”, a partir de Sartre (1987), na relação entre brancos e negros. Conclui-se que os apontamentos de Fanon (2008) desnudam e escancaram como o desmantelamento dessa relação foi um projeto, a princípio, econômico e cultural que trouxe (e ainda traz) muita violência e sofrimento para toda a comunidade negra, tornando o racismo inerente a muitas sociedades, inclusive a brasileira.

Os negros não tiveram oportunidade, nem direito a participar dessa dialética em equidade, sofrendo consequências na própria constituição do seu ser. Quais foram/são as imagens e papéis sociais depositados nos negros pelos brancos? Essas percepções realmente foram produzidas pela dialética do “Eu e o Outro”? Todo negro é pobre, bandido, fogoso e sensual, preguiçoso? Acredita-se que as pessoas não nascem dotadas de valores e cultura. Essas são construídas. As crenças, valores e a cultura de um povo são caracterizados exatamente pela convivência humana e a percepção de fazer parte ou não de determinado grupo social como ser-sujeito é que define a existência humana.

Foi com o intuito principal de compreender como a quebra da dialética do “Eu e o Outro”, apontada por Fanon (2008), funciona estruturalmente que o presente artigo analisou os personagens Imani e Sargento Germano de Melo, presentes na obra *Mulheres de Cinza*, de Mia Couto. Através da narrativa e de seus personagens, foi possível assimilar e refletir a questão identitária do negro; como o interesse político e econômico, muitas vezes, criou falsas verdades e mitos como justificativas de suas ações; como esse conjunto de fatores influenciaram na visão do branco sobre o negro e do negro sobre si mesmo.

Somente entendendo determinadas relações é possível reconhecer situações que geram desigualdades e impedem o avanço e o desenvolvimento. Isso pode ser tanto na esfera individual quanto coletiva e, nesse sentido, encontra-se a questão racial. Entender os processos formadores do racismo estrutural existente é a única saída para a desconstrução dos estereótipos e a proposta de soluções que transformem as sociedades em lugares mais justos e democráticos.

## REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO. **Companhia colonial do búzi**. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=3682228>>. Acesso em: 23 de nov. 2021.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

BORDINI, M. G. *et al.* (Org). **Luckács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

CAUBET, R. A. Existencialismo Segundo Sartre. **Travessia**: Santa Catarina, v. 3, p. 73-80, dez, 1981.

FORSECA, M. N. S.; MOREIRA, T. T. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Caderno CESPUC de Pesquisa**, Série Ensaios, v. 16, p. 13-69, 2007.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

HERNANDEZ, H. G. Invasões estrangeiras e formação do estado ao sul de Moçambique. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, 2013, Natal. **Anais [...]** São Paulo: ANPUH, p. 1-29, 2013.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. CRUZ, R. (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARTINS, V.F. O Integralismo Lusitano. **Finis Mundi**: a última cultura. GONÇALVES, F. (Org.), trimestral, n. 4, p. 123-149, out-dez 2011.

SAID, E. W. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage Books, 2003.

SARTRE, J. P. **O Existencialismo é um Humanismo**. 3. ed. GUEDES, R. C. (Trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1987.

SOARES, E. L. S.; PARADISO, S. R. O pós-colonialismo e a moçambicanidade: uma introdução à literatura de Moçambique. **Revista África e Africanidades**, Ano XII, n. 32, s.p., nov. 2019. Disponível em: <<https://africaeafricanidades.com.br/edicao32.html>>. Acesso em: 28 de mai. 2023.



# **CÂNONE LITERÁRIO NEGRO-BRASILEIRO: ENTRE O UNIVERSO FICCIONAL E O UNIVERSO REAL EM *CLAROS SUSSURROS DE CELESTES VENTOS***

**Karla Karoline Marciano<sup>45</sup>**

## **1 ALÇANDO VOO EM CELESTES VENTOS: ASPECTOS DA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA**

A produção literária brasileira contemporânea apresenta diferentes facetas e uma delas abarca a produção literária negro-brasileira. A Literatura negro-brasileira passa por uma conformação teórica, gerando um questionamento da noção de uma identidade nacional única e da própria história da produção literária brasileira, isso é, questiona e confronta os padrões e a visão eurocêntrica aplicados sobre os negros brasileiros na constituição de discursos na literatura nacional. Assim, destacaremos por que a Literatura negro-brasileira, produzida por autores/as negros/as, define-se de tal maneira e, analisando a obra *Claros Sussurros de Celestes Ventos* (2012), de Joel Rufino, explicitaremos como as subjetividades dos sujeitos negros, as vivências na história, o discurso da diáspora, a violência e a segregação que envolvem a negritude são apresentados na obra; e mostraremos de que modo a referencialidade, a ficção e o real, a literatura e a história se entrelaçam, tomando como referência a Literatura negro-brasileira.

---

<sup>45</sup>Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Lavras. Email: karlamarciano@ufla.br.

O conceito de Literatura negro-brasileira consiste em dar à palavra “negro” o valor de empoderamento<sup>46</sup>, lembrando a “existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas” (CUTI, 2010, p. 39). Os escritores negros-brasileiros produzem uma literatura vertente da literatura brasileira sem uma herança literária escrita advinda de suas culturas originais. Uma Literatura negro-brasileira:

[...] nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa branca que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali elementos negros e indígenas para se fortalecer (CUTI, 2010, p. 44-45).

É possível averiguar, na Literatura negro-brasileira, alguns elementos que a constituem como tema, personagens e autoria. Segundo Cuti (2010, p. 25), uma das maneiras que o autor negro-brasileiro tem para romper com o preconceito e a discriminação racial na produção literária é usar destes mesmos elementos (preconceito e discriminação) como temas em suas obras, “apontando-lhes as contradições e as consequências”, expressando nas obras a subjetividade negra – a exemplo dos *Cadernos Negros*, que passaram a imprimir na temática a consciência crítica e a desobediência à ideologia dos silêncios.

Na literatura, o povo negro passa a encontrar o caminho para se reconhecer; associados a um processo de consciência racial e de identidade negra brasileira, em que “os aspectos formais herdados das tradições africanas, como o vocabulário, o ritmo, a recriação de tradição oral,

---

<sup>46</sup>O termo empoderamento tem origem anglicana, *empowerment*, e significa fortalecimento e aquisição do poder. No Brasil, cito dois diferentes níveis: o empoderamento coletivo e o empoderamento individual. O empoderamento coletivo consiste em toda uma comunidade (Negra, LGBTQI, Mulheres e outras minorias) utilizar suas próprias experiências, história e cultural na aquisição do poder, ocupando espaços e buscando equidade sociopolítica; enquanto o empoderamento individual está ligado a questões de autoempowerment, autoestima, aceitação e libertação de padrões preestabelecidos, em que se passa de um estado de resignação para um estado de sujeito ativo, capaz de evoluir, fortalecer-se e moldar uma visão crítica e de enfrentamento diante do *status quo*. A meu ver, os dois níveis são indissociáveis, já que o indivíduo está ligado a um grupo (comunidade) por elementos identitários (SANTOS, 2020; BERTH, 2018; KLEBA, 2009).

passam a fazer sentido" (CUTI, 2010, p. 61), recuperando o pertencimento diaspórico à própria tradição africana. O tema, nessa literatura, apresenta um constante rompimento com a conotação de sofrimento, sexualização e objetificação dada ao corpo negro pela ideologia racista.

Os autores da Literatura negro-brasileira, assim como os precursores Lima Barreto e Cruz e Sousa, imprimem seus discursos nas obras tendo como base suas experiências e pontos de vista, e colocam, em seus textos, a transparência de um "posicionamento diferenciado pela constituição de um sujeito étnico negro" (CUTI, 2010, p. 63).

Por sujeito negro entende-se aquele indivíduo, que diante a análise de condições históricas que afetam seu grupo e a si próprio, instaura no texto literário a "coincidência do eu lírico com o eu-que-se-quer-negro", aspecto que evidencia "o trânsito de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da realidade" (PEREIRA, 2010, p. 320).

Quando o sujeito negro assume a autoria e a condução da escrita, ele passa a expressar a subjetividade negra, em que suas experiências de mundo – social, cultural e/ou histórica – são inseridas no enredo a partir de um fazer estético, ou seja, a voz negra é ecoada na escrita de maneira a romper e modificar a relação de poder de dominadores e dominados, de corpos excluídos e rejeitados para a margem da sociedade, propiciando um resgate da memória, da cultura, das tradições, das especificidades da comunidade etc., expressando, na subjetividade da literatura, a presença de um coletivo, posicionando-se "no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de enfoque literário" (CUTI, 2010, p. 93) de modo a constituir a identidade na literatura negro-brasileira. Assim, a voz negra:

[...] projeta no espaço do imaginário simbólico uma saída possível no combate ao preconceito e à alienação. São vozes que não pretendem calar o outro, mas têm, sobretudo, a intenção de colocar-se dialeticamente diante desse outro, construindo um diálogo pleno de significados em que as dores, as fraturas e as tensões não são escamoteadas ou ignoradas (SARTESCHI, 2015, p. 387).

De acordo com Cuti (2010) e Santos (2005), a personagem da Literatura negro-brasileira precisa apresentar elementos de afirmação identitária – cultura, anseios, afetos, vivências sociais e conflitos específicos

do povo negro (por exemplo: racismo, preconceito e discriminação). A subjetividade negra deve estar presente, mas também é necessário que características fenotípicas deixem de ser demonizadas, processos de ascensão social dos negros passem a ser visibilizados, rompendo, dessa forma, com a verossimilhança enveredada somente pelo preconceito racial e a negatividade.

## **2 APAGAMENTOS E AFIRMAÇÕES: CAMINHOS DO (SUJEITO) NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA**

A literatura brasileira, até o século XX, tinha como característica a participação majoritária de autores brancos. Segundo Luiz Henrique Silva de Oliveira (2017, p. 08), o que existia eram “esparsas manifestações literárias afro-brasileiras, ao menos do ponto de vista do romance”. Na busca de uma identidade nacional para a literatura brasileira, que, por sua vez, seguia um padrão europeu, a presença de personagens negros nas obras aparecia sob uma visão estereotipada, negativa e degenerada (prostitutas, malandros, escravos, personagens sem relações afetivas) ou do conceito de “*bon nègre*” (negro de alma branca), ligando a literatura às ideologias dominantes, conforme aponta Jean-Yves Mérian (2008, p. 51): “Em muitos casos, estas [ideologias] se transformaram em verdadeiros mitos: superioridade da raça branca, branqueamento positivo e democracia racial”.

Nas obras do romantismo, no século XIX, os negros são vinculados a temas sobre a escravidão e o abolicionismo; as personagens negras estavam arraigadas no racismo, nos estereótipos e não lhes era conferida nenhuma densidade humana. Muitas foram as obras que ratificaram esse cenário: por exemplo, o poema “Bandido negro” (1868), do poeta abolicionista Castro Alves, comentado por Oliveira (2017).

Contrapostos a essa visão eurocêntrica, em meio a tantos estigmas literários e participação esparsas, existem autores negros nesse período que escrevem de maneira a afirmar a identidade negra: Maria Firmina dos Reis (1825-1917) publica, em 1859, a obra *Úrsula*, com

caráter abolicionista, que humaniza os negros escravizados na história, dando-lhes voz e memória da liberdade de uma África que é desconhecida pelos brancos; rechaçando essa visão racista, Luiz da Gama (1830-1882), em *Trovas burlescas de Getulino* (1859), apresenta um eu-poético negro, e constrói, nos seus versos, uma "poesia de afirmação do orgulho racial e crítica ao racismo" (CUTI, 2009, p. 64); já "diante de um público que não questionava as bases ideológicas das produções literárias" (MÉRIAN, 2008, p. 50), Machado de Assis (1839-1908) aborda as questões de cunho étnico e social com uma linguagem sutil, utilizando da ironia e do deboche para afrontar a sociedade escravocrata (PROENÇA, 2014; DUARTE, 2011); enquanto Cruz e Sousa (1861-1898), com versos contra a opressão racista, também apresenta um eu-poético negro em poemas como "Escravocratas", "Crianças pobres" e "Litania dos pobres".

O Movimento Modernista brasileiro, de acordo com Oliveira (2017, p. 159), já no século XX, "pouco alterou a imagem do negro no campo das letras, apenas diluiu em simpatia o racismo existente", utilizando a imagem do negro como inspiração ou objeto nas artes plásticas e na literatura. Mario de Andrade, autor modernista e mestiço, inicia na literatura uma desconstrução, ainda bem tímida, das questões de identidade negra, em obras como *A Escrava que não é Isaura* (1925) e *Macunaíma* (1928). Antes, o mestiço Lima Barreto (1881-1922) apresenta, em sua obra, a afirmação racial e a crítica ao racismo, denunciando o preconceito e exprimindo sua própria vivência pessoal com tamanha intensidade que suas narrativas acabavam por "se confundir" com sua história pessoal e com a precária história do Brasil.

Buscando alterar a perspectiva eurocêntrica em que a sociedade brasileira ainda se mantinha, em uma concepção de mudança da visão do negro e do mestiço na sociedade, a nova ideologia da democracia racial auxiliava para que o mestiço passasse a integrar a identidade nacional; assim, deveria haver igualdade entre as pessoas, independentemente de raça, cor ou etnia. No campo das letras, a publicação de *Casa Grande e Senzala* (1933), do sociólogo Gilberto Freyre, auxilia na propagação dessa ideologia, enquanto os romances *Capitães de Areia* (1937) e *Pastores*

*da Noite* (1964), de Jorge Amado, inseridos neste contexto do mito da democracia racial, acabavam por frisar que os problemas dos negros vinham de um viés social/econômico e político, e não apenas étnico-racial.

De acordo com Mérian (2008), ao longo do século XX, as ideologias marxistas não representavam de fato as peculiaridades do negro-brasileiro, e nessa vertente surgem na imprensa periódicos especializados, como *Menelik* (1915-1935), *O Clarim da Alvorada* (1924-1937) e *Voz da raça* (1924-1937). Em 1931, surge a Frente Negra Brasileira, considerada, por historiadores e intelectuais, como a primeira organização negra do país, precursora dos movimentos ativistas. Ligando os direitos civis e humanos com a valorização da cultura, o ator e escritor Abdias do Nascimento funda o T.E.N – Teatro Experimental do Negro (1944 a 1968) – e também, em 1968, o Museu de Arte Negra. O Teatro Experimental seguiu quebrando paradigmas racistas, apresentado espetáculos que iam para além da arte pela arte (CUTI, 2010). Em 1960, acontece a publicação de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, que retrata a opressão do cotidiano de miséria, fome, violência e marginalização.

No fim do século XX, durante toda década de 1970, grupos dos quais participavam autores como Solano Trindade e Carlos Assumpção se reuniam para fazer literatura. Em 1977, de maneira mimeografada, publica-se a Coletânea *Negrice I*, com poemas de autores negros contemporâneos. Em 1978, surge o Movimento Negro Unificado, movimento ativista que objetivava defender a comunidade negra contra o racismo e afirmar seus direitos dentro da sociedade. Neste contexto, aparecem também os *Cadernos Negros* (hoje no volume 43), idealizados pelo escritor e poeta Cuti (Luiz Silva) e o ativista e poeta Hugo Ferreira, como um modo de legitimar a Literatura negro-brasileira e a presença do negro enquanto sujeito da literatura através da prosa e da poesia. *Os Cadernos Negros* são parte da história cultural do povo negro no Brasil desde o primeiro volume, apresentando, segundo Duarte (2018), uma poética que une passado, presente e futuro, retomando a tradição da Literatura negra ocidental e as contribuições dos autores e autoras negros e negras precursores. Mais

autores, como Conceição Evaristo, Edmilson de Almeida Pereira e Paulo Lins se destacaram no cenário literário, afirmando-se como negros e produzindo uma Literatura negro-brasileira e periférica.

Já no século XXI, autores e autoras negros e negras produzem uma escrita literária que critica e expõe o racismo estrutural da sociedade brasileira e a diáspora do povo negro, ao mesmo tempo que passa a estar presente, nessa literatura, com suas histórias, romances, conflitos, cultura e sentimentos, a parcela da população que sempre existiu, mas foi excluída, renegada e estereotipada, tanto na sociedade quanto na literatura brasileira. Vemos isso, por exemplo, nas obras: *O avesso da pele* (2019), de Jeferson Tenório, *Contos Negros* (2020), de Ruth Guimarães, *Rio Negro 50*, de Nei Lopes, e a própria obra que analisaremos, *Claros Sussurros de Celestes Ventos* (2012), de Joel Rufino dos Santos, em que acontece o encontro de dois autores negros, Lima Barreto e Cruz e Sousa, possibilitando uma reflexão sobre a composição estética, social, política e histórica (na) da narrativa, estabelecendo, dessa maneira, um diálogo com elementos que, tanto Lima Barreto quanto Cruz e Sousa, apresentam em suas produções: questões de ordem literária (simbolismo, pós-modernismo, aceitação no círculo literário etc.) e de ordem humana (racismo, exclusão social, feminismo negro).

### 3 CLAROS SUSSURROS DE JOÃO, AFONSO E JOEL

A obra *Claros Sussurros de Celestes Ventos*, publicada em 2012, de autoria do historiador e romancista Joel Rufino dos Santos, narra os encontros entre personagens históricos e ficcionais, sem que ocorra uma fidelidade temporal. Assim, escritores canônicos e negros como Lima Barreto, Cruz e Sousa, Mario de Andrade, figuras históricas como João Cândido e personagens literárias como Olga, de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, e Núbia, de *Broquéis*, encontram-se em diferentes lugares e tempos trocando experiências, dialogando e construindo diversas histórias dentro do romance. A narrativa traz ao leitor alguns eventos históricos brasileiros, como a Revolução de 1932 e a crise de 29, e questões

levantadas pelo Modernismo, mas também apresenta tramas ficcionais, que culminam em discussões sobre ativismos (negro, feminista etc.) e urbanismo periférico no século XX. A obra também apresenta, além de abordagens de cunho político, enfoques voltados para o viés poético e estético. A partir de entrelaces de diferentes tramas, em uma linguagem poética, o autor cria um mosaico de eventos, encontros, histórias e personagens que perpassam os séculos XIX e XX.

O tema do romance *Claros Sussurros de Celestes Ventos* possibilita reflexões sobre a diáspora, conflitos, resistência e vivências do povo negro no contexto histórico-cultural do Brasil, tendo como base a apropriação de personagens e acontecimentos históricos conhecidos como “verdadeiros” para uma “autorreflexão causada pelo questionamento das ‘verdades históricas’” (JACOMEL; SILVA, 2009, p. 740).

De acordo com Anatol Rosenfeld (2009, p. 340), é através da personagem que fica clara a ficção – é a partir dela que a história se materializa. O autor pode realçar aspectos essenciais, dando às personagens um “caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida”. As personagens possuem, ainda segundo o autor, maior coerência, maior exemplaridade, maior significação, são mais ricas (em densidade e estilização do contexto imaginário) do que a realidade.

Joel Rufino dos Santos (2012) utiliza das personagens, no romance, para desenvolver o tema da obra. Com suas tramas e histórias, o autor apresenta ao leitor uma realidade criada, conduzindo-o a uma experiência de identificação com sua própria realidade, de crítica e reflexão sobre a sociedade, ao mesmo tempo que sedimenta o romance dentro da Literatura negro-brasileira. Assim sendo, desenvolveremos esta análise em uma ótica voltada às personagens, essencialmente às personagens históricas/reais que aparecem na obra: Lima Barreto, Cruz e Sousa, João Cândido e Mário de Andrade.

Quando Cruz e Sousa e Lima Barreto são transfigurados, por Rufino, de figuras reais para personagens ficcionais, carregando para dentro da obra



suas histórias de vida, obras e também suas personagens, ocorre, de acordo com Antonio Candido (2009), uma manipulação da realidade. Segundo o autor, eles se transformam em figuras vivas, por meio da reprodução de elementos circunstanciais, em um mundo ficcional que tem suas próprias leis. As personagens trazem uma visão estilizada, simbólica das vivências, uma fundição com o mundo real, permitindo ao leitor o reconhecimento e a vivência de experiências. Ou seja, Joel Rufino dos Santos realiza o encontro entre dois autores negros canônicos – e também de Lima Barreto com João Cândido Felisberto, o Almirante Negro, líder da Revolta da Chibata, e com o escritor Mário de Andrade – em uma invenção aberta da história, isto é, existe uma alteração do curso dos acontecimentos, tal como estes foram estabelecidos pela investigação histórica.

Em uma composição entre a biografia, fatos históricos e criação ficcional, Joel Rufino (2012) narra particularidades e memórias da vida dos autores, de maneira a mostrar os conflitos pessoais que lhes são próprios como seres humanos, assim como concepções que debatem a questão da negritude no Brasil. O autor recria a realidade, aproveitando das verdades e das mentiras do registro histórico para uma reflexão crítica social e racial.

A vida de Cruz e Sousa na cidade de Desaterro é ilustrada, em *Claros Sussurros de Celestes Ventos*, de maneira a mostrar sua influência sobre Lima Barreto: “– Tenho tudo que publicou. Broquéis está na terceira prateleira. Eu o respeito profundamente.” (SANTOS, 2012, p. 11); sua “ascensão” como intelectual e poeta: “[...] nomeou João da Cruz promotor público em Laguna. [...] o poeta nunca foi tão mimado, lhe ofereceram jantares, uma sessão de desgravo no Grêmio Amor às Letras, fanfarra dos Escolares Unidos” (SANTOS, 2012, p. 37); o racismo e a segregação que sofreu apesar de sua intelectualidade: “o Ordenador de Pedras queria punir o preto que teve a audácia de fazer versos” (SANTOS, 2012, p. 59); seu casamento com Núbia, sua própria personagem de Broquéis, e, por fim, a miséria, a doença e a humilhação no término de sua vida: “Na cauda do comboio de cavalos e bois para abate, deitam o morto sobre jornais, pode ser lambido e gado [...]” (SANTOS, 2012, p. 68).

Alfredo Bosi (2017, p. 288) afirma que a linguagem de Cruz e Sousa, o pai do simbolismo brasileiro, foi revolucionária a tal ponto que “traços parnasianos mantidos acabam por integrar-se num código verbal novo e remeter significados igualmente novos [...] reproduzindo sua própria tensão e limites expressivos do verbo humano”. A libido, ênfase do parnasianismo, acaba recaindo sobre o sofrimento, em uma estreita mimese com a realidade empírica do poeta, um “universo de humilhação que teve por nomes a cor negra, a pobreza, o isolamento, a doença, a loucura da mulher, a morte prematura dos filhos” (BOSI, 2017, p. 289). Rufino dos Santos ilustra alguns desses elementos associados a Cruz e Sousa, apresentando as questões que perseguiram o autor, tais como: acusação de negar sua raça por dar destaque à cor branca, rotineiramente, em suas poesias; associação de autoconvertimento em vítima da fatalidade de sua cor e a obliteração da significação sacralizada da branquidão (PROENÇA FILHO, 2004; CUTI, 2010). No romance, em carta deixada para Núbia, na véspera de sua morte, Cruz e Sousa diz: “Sempre quiseste saber por que amo mulheres brancas. Quando era menino, entrei uma noite, sem querer, no quarto da senhora de minha mãe, estava nua, o escuro à sua volta gerava o branco” (SANTOS, 2012, p. 67).

Aspectos da intelectualidade de um negro, suas vivências pessoais e familiares e a postura diante de uma sociedade racista também são ilustradas na personagem de Lima Barreto. “Era uma vez a História da escravidão negra e sua influência na nacionalidade” (SANTOS, 2012, p. 25). Por ele e através dele, a história do negro também é contada, a luta para que o negro não fosse visto apenas como corpo, futebol e dança, mas como homens e mulheres capazes intelectualmente. As inseguranças advindas de uma estrutura social que descredita o negro escritor: “nem sempre o queriam por perto, cheirava a cachaça, paletó de mendigo. [...] Os descuidos gramaticais de Afonso eram antes provocações que ignorância” (SANTOS, 2012, p. 24). Joel Rufino também mostra, na obra, a visão de Lima Barreto sobre a ascensão do povo negro, que consistia em acreditar que sua ascensão se dava por meio da educação, e não somente por meio de leis; assim como apresenta a relutância do escritor

em relação ao futebol e aos esportes como fonte de sucesso do povo negro: "Quando Afonso descobriu, lhe pôs o dedo na cara, a bola ou a família, estavam condenados à pobreza, mas não à desonra" (SANTOS, 2012, p. 21). O romance descreve também sua morte em meio a condições econômicas difíceis: "Na funerária, Arlindo descobre que o Auxílio da Secretaria da Guerra não cobriria o sepultamento, o trem, o coche, o caixão, as flores, a cal, mais caros que no subúrbio, precisaria ratear com os amigos ricos de Afonso" (SANTOS, 2012, p. 20).

Embaralhando a temporalidade do enredo, Rufino dos Santos narra o encontro desses dois autores negros sem uma correlação cronológica com os acontecimentos históricos reais ou ficcionais no romance. Cruz e Sousa, na véspera da morte de Lima Barreto, em 1922, vai visitá-lo e os dois conversam sobre literatura, a admiração mútua e suas diferenças: "João – a voz de Afonso o detém na porta –. Há uma diferença grande entre nós. Tudo o que você quis na vida foi não ser o que é. Eu, ao contrário" (SANTOS, 2012, p. 12). Por ocasião da morte de Cruz e Sousa, em 1898, Lima Barreto vai ao velório e volta a repetir sobre a diferença entre eles "– Era muito diferente de mim [...] Era simbolista [...] – se considerava um ariano por adoção. Seu espírito voava num mundo sem negros" (SANTOS, 2012, p. 69). Na continuidade do diálogo de Lima Barreto com a viúva no velório, ao citarem o texto em prosa de Cruz e Sousa "Emparedado" (1898)<sup>47</sup>, podemos verificar o jogo de referencialidade, proposto no romance por Rufino dos Santos: "– Era um ser murado. – Emparedado. – É a mesma coisa. – Pouco antes de viajar e morrer teve uma visão. Pedras sobre pedra o cercaram. [...] – Minha teoria final é que de tanto fingir que era outro fez brilhar o que era" (SANTOS, 2012, 69-70).

A partir de um testemunho poético do século XIX, com "Emparedado", de Cruz e Sousa, temos a possibilidade de pensar a própria realidade dos séculos XX e XXI, pois o eu-poético nos apresenta, no texto, elementos que consolidam o racismo como preconceitos, egoísmos e desrespeitos. De acordo com Cuti (2010, p. 70): "As paredes que sobem, para

<sup>47</sup>O emparedado, texto em prosa que integra o livro *Evocações* do poeta catarinense, João da Cruz e Sousa, é um febril protesto contra as teorias racistas e a discriminação contra o negro, tão intensos no final do século XIX" (OLIVEIRA, 2017, on-line).

emparedar o 'eu' poético, quase personagem narradora, sedimentam-se pela reprodução diária de ideias e concepções racistas e pela prática (a discriminação física, histórica e cultural)", chamando a atenção para algo mais profundo, que consiste no "linchamento psicológico diário que sofre o indivíduo negro na sua aventura de ascender culturalmente por conviver com o branco".

Nos encontros destes dois autores refletimos, também, sobre a concepção canônica e estilística em foco na discussão da literatura nacional: Lima Barreto, ainda menino, leva o jovem poeta Cruz e Sousa à estação de trem e conversam sobre o que seria o simbolismo. No decorrer do livro, os dois escritores sempre são demarcados por memórias e lembranças: "– Esse homem padrinho, o que vocês eram um em relação ao outro? – As duas partes de uma só medalha" (SANTOS, 2012, p. 93). Segundo Cuti (2009), o estilo literário dos autores os distanciava – um por ser um poeta simbolista e o outro por ser um prosador pré-modernista; ou seja, enquanto Cruz e Sousa realizava uma arte que beirava a metafísica, apresentando horizontes transcendentais, místicos, repletos de subjetividade, por meio de uma linguagem intensamente figurativa, Lima Barreto utilizava uma linguagem coloquial para produzir uma arte que denunciava mais direta e objetivamente aspectos sociopolíticos e econômicos. Assim, o princípio da transgressão do sujeito étnico nas obras dos dois os torna "as duas partes de uma só medalha" (SANTOS, 2017, p. 93) – "O sujeito étnico negro-brasileiro, na obra de Cruz e Sousa e na de Lima Barreto, incorpora um sujeito ético quando elabora e reelabora a resistência ao racismo" (CUTI, 2009, p. 285). E mais do que isso, o encontro dos dois passa a ser a memória, no sentido de uma reflexão, da humilhação e da marginalização daqueles que hoje fazem parte do cânone literário – vale ressaltar aqui a semelhança com a Carolina Maria de Jesus. O discurso crítico se liga à narrativa de maneira a demonstrar as relações de poder na sociedade, esbarrando na nossa percepção de questionamento da própria estrutura social. Quando mesmo intelectuais e escritores conhecidos morrem na miséria, verificamos que a narrativa propõe uma (auto)conscientização e (auto)

reflexão ideológicas e políticas, que versam sobre o questionamento das práticas sociais em favor de um grupo dominante, que reproduz o racismo para garantir o controle da sociedade – controle econômico, político, religioso e intelectual.

O encontro de Lima Barreto e Cruz e Sousa no romance de Joel Rufino dos Santos reestabelece um problema comunitário: o racismo estrutural que, segundo Luiz Silva de Almeida (2018), mantém o negro sobre condição subalterna na estrutura social, ou por falta de direitos, ou/e por violência cultural, ou/e por força institucional (controle policial); sendo que os elementos para a manutenção da inferiorização são apenas alterados com o decorrer do tempo. Quando ambos os autores “optaram pela problematização da relação antitética, adentrando o amplo celeiro das contradições humanas, ao invés da inversão simples dos valores para uma oposição contrastante, superficial entre brancos e negros.” (CUTI, 2009, p. 288), realizando uma resistência no plano temático a partir do lugar do oprimido, no seu contexto existencial histórico, eles se desprenderam, mas se mantiveram na teia da estrutura social racista.

Na obra, o episódio que narra a internação de Lima Barreto no sanatório mostra o encontro do autor com um capítulo relevante da história brasileira: João Cândido, o Almirante negro, líder da Revolta da Chibata, revolta ocorrida em 1910 contra a violência gratuita e o uso de chibatadas por oficiais navais brancos contra os marinheiros negros e pardos. João Cândido foi internado em 1911 no Hospital dos Alienados, sob o rótulo de doente mental; no mesmo sanatório que Lima Barreto internou-se, pela primeira vez, em 1914.

Joel Rufino explora detalhes de dados e fatos históricos ao mesmo tempo que, deliberadamente, inventa outros, gerando “falhas mnemônicas da história registrada” (HUTCHEON, 1991, p. 152) e proporcionando uma sensação de verificabilidade no mundo ficcional, afinal, Lima Barreto e João Cândido poderiam ter se encontrado e partilhado suas histórias, ambos homens negros tidos como doentes mentais, revoltosos contra uma forma de tratamento indigno, as formas de poder vinculadas à segregação racial e ao desrespeito aos cidadãos negros. Destaque-

se ainda que o autor toca em outro ponto dessa história: a busca pela veracidade dos “fatos” ocorridos na Revolta da Chibata, pois recriaram e ressignificaram a narrativa para “europeu” ver: “Em síntese, as notícias veiculadas pela imprensa à época não eram ficção, se bem que, como mostra Lima Barreto em Recordações do escrivão Isaías Caminha, [...] ela chegasse a fabricar desonestamente notícias” (SOUZA, 2016, p. 256):

- Sou o Almirante Negro. Já ouviu falar meu nome.
- Afonso considerou:
- Em que posso ajudá-lo?
- Ouvir minha história.
- Por que deseja contar sua história? O Brasil já sabe.
- Não é verdadeira.
- Não há história verdadeira.
- Há. (SANTOS, 2012, p. 82).

O caráter desse encontro caracteriza um comentário implícito do processo histórico, das próprias referências da escrita de Lima Barreto no que se refere às questões políticas e sociais do país, além de dar um destaque ao lado jornalístico do autor.

Também podemos dizer que Mario de Andrade e Lima Barreto se unem pela literatura e pelo nacionalismo. Apesar de ambos serem tidos como mestiços, Mário de Andrade – ao contrário de Lima Barreto, que expressava críticas e opiniões a respeito da negritude no Brasil – usava, segundo Fonseca (2018), de ações escorregadias – tal como Machado de Assis – diante de sua miscigenação, para conviver com as normas da elite brasileira. Mas o que Joel Rufino do Santos tende a nos mostrar no encontro de Mario e Lima direciona-se às questões referentes à relação dos dois autores com o Modernismo brasileiro. Talvez o Modernismo tenha sido personificado por Joel Rufino na personagem de Mario de Andrade. Historicamente, sabe-se que Lima Barreto era um tanto relutante em relação ao grupo de jovens que propunham uma nova literatura. No romance, Lima Barreto diz a Mário de Andrade “– Estes homens de São Paulo, todos iguais e desiguais, quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos, parecem-me uns macacos” (SANTOS, 2012, p. 91); segundo Schwarcz (2016), Lima Barreto caracterizava os modernistas

como burgueses e muito paulistas. Estrategicamente, ao que parece, Rufino dos Santos, ao colocar os versos finais do poema *Os cortejos*, de Mário de Andrade, na boca de Lima Barreto, tanto reforça a ideia de influência anacrônica entre autores, quanto, sutilmente, tenta dar destaque a uma crítica a partir de versos do próprio Mario de Andrade, a quem Lima Barreto criticava.

Mário de Andrade, no romance, convida Lima Barreto a participar da primeira Semana de Arte moderna de 1922, pois o considera um modelo de escritor moderno para os jovens, o que Lima Barreto nega, aceitando, porém, o convite para publicar uma de suas conferências na revista modernista de Mário de Andrade. “ – Autorizo. Ao menos saberão que nunca acreditei em arte pela arte. Deixei de ser branco para ser franco” (SANTOS, 2012, p. 92).

De fato, Lima Barreto redige um artigo a respeito da revista modernista *Klaxon*. Ele escreve, na revista *Careta* do Rio de Janeiro, que *Klaxon* era um nome estrambótico, similar ao de revistas de automóveis americanos: “negociantes americanos possuem um talento especial para criar nomes grotescos para batizar as suas mercadorias”, e segue afirmando, tentando amenizar: “o que há de azedume neste artiguete não representa nenhuma hostilidade aos moços que fundaram a Klaxon”, e sim a manifestação da sua “sincera antipatia contra o grotesco ‘futurismo’, que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia, sobretudo esta” (LIMA BARRETO 1922 apud SCHWARCZ, 2016, p. 43).

Mas o caso é que Lima e Andrade (ou o Modernismo) tinham uma pauta comum: “contestar o parnasianismo, as linguagens estetizantes e pautadas apenas na forma; expressamente contrário à adoção, sem a adaptação necessária, de linguagens estrangeiras que dominavam a literatura nacional” (SCHWARCZ, 2017, s/p). Isto significa que esse ponto em comum consistia em criticar, de acordo com Assis (2008), “a norma culta da língua portuguesa, ensinada apenas a quem tinha rigorosa educação, garantindo o processo de exclusão, que não vinha apenas subjetivamente e natural das formas linguísticas de dominadores, mas que também era aparelho ideológico do Estado” (DUARTE, 2008, p. 26).

Todas essas menções na obra possibilitam que verifiquemos que “a finalidade da literatura é dizer o que os simples fatos não dizem. Ela faz brilhar o real” (SANTOS, 2012 p. 99). Isto significa que Joel Rufino dos Santos dispõe da memória literária para que o leitor reconheça elementos, imprima sentidos no texto e ligue-os à realidade vivida. É o que a Tiphaine Samoyault (2008, p. 47) apresenta com o conceito de intertexto ligado à memória, em que o texto se apresenta como uma espécie de repertório literário. De acordo com a autora, “[a literatura] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Joel Rufino conduz o leitor, a partir da inversão dos acontecimentos, apresentando lacunas (dos) nos registros históricos – preenchendo-as ou não – para uma compreensão da organização político-racial da sociedade e da literatura.

#### **4 O ESMAECER DAS ASAS**

Rufino dos Santos (2012), em *Claros Sussurros de Celestes Ventos*, explora as relações intertextuais para mostrar como autores negros se influenciaram e como uma memória literária é constituída e recapitulada de maneira a embasar os diferentes elementos que constituem a literatura negro-brasileira. Verificamos que existe uma estreita conexão entre as concepções de criação de um universo narrativo e o mundo real – autores negros falando sobre elementos da negritude e se influenciando através de um suposto anacronismo: Joel Rufino, autor contemporâneo, influencia de maneira direta a escrita de Cruz e Sousa, autor simbolista, que, por sua vez, age como referência na escrita de Lima Barreto, escritor Pré-modernista, que culmina na sua influência sobre o modernista Mário de Andrade.

Percebemos que o romance *Claros Sussurros de Celestes Ventos* (2012), sendo analisado a partir da perspectiva da literatura negro-brasileira, busca descrever, confrontar, refletir e questionar o próprio *status quo*, a estrutura racista e a própria literatura, tomando como base as personagens. As personagens apresentam grande relevância por se tratar de autores negros, canônicos e participantes ativos da história nacional, proporcionando um questionamento tanto epistemológico,



quanto ontológico sobre o passado. A narrativa permite uma reflexão a respeito da estrutura social, política, ideológica e econômica de opressão que se mantém geração após geração, assim como questiona como significamos e lidamos com as experiências literárias, confrontadas na obra, de autores negros no Brasil dos séculos XIX, XX e XXI, através de uma memória literária e de um interdiscurso.

Quando Joel Rufino Santos, autor negro, ativista e contemporâneo, através das personagens, transcende o sujeito individual, ele cria um mundo, organiza-o para depois contestá-lo. Ao reunir Lima Barreto, Cruz e Sousa, Mario de Andrade e a si mesmo, o autor provoca nos leitores questionamentos a respeito das suas próprias interpretações, seus princípios ideológicos e políticos e sua memória literária, ao mesmo tempo que apresenta a esses leitores um universo ficcional e um universo real, assim como referenciais estéticos simbolistas e modernistas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. L. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

\_\_\_\_\_. **A inferiorização dos negros a partir do racismo estrutural.** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ASSIS, L. M. **Lima Barreto: língua, identidade e cidadania.** 2008. 166p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERTH, J. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CANDIDO, A; GOMES, P. E. S; PRADO, D.A; ROSENFELD, A. **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

CUTI [Luiz Silva]. **A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura Negro-Brasileira.** São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, E. A. **A capoeira literária de Machado de Assis.** Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafrro/28-critica-de-autores-masculinos/1019-a-capoeira-literaria-de-machado-de-assis-eduardo-de-assis-duarte#sdfootnote1sym>>. Acesso em: 04 de jun. 2021.

FONSECA, M. N. S. **À guisa de apresentação.** 2018. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafrro/resenhas/ensaio/1160-oswaldode-camargo-negro-drama-ao-redor-da-cor-duvidosa-de-mario-de-andrade>>. Acesso em: 09 de abr. 2021.

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

JACOMEL, M. C. W; SILVA, M. C. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. **Anais**, p. 740-748, Maringá, 2009.

KLEBA, M. E; WENDAUSEN. O Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Saúde e Sociedade**, v. 18, p. 733-743, dez 2009.

MÉRIAN, J. Y. O negro na literatura brasileira versus uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. **Navegações**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 50-60, mar. 2008.

OLIVEIRA, A. F. **Emparedado**: o sentimento do oprimido na voz ousada do poeta negro – Crítica. 2017. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafo/autores/28-critica-de-autores-masculinos/208-emparedado-o-sentimento-do-oprimido-na-voz-ousada-do-poeta-negro-critica>>. Acesso em: 09 de abr. 2021.

OLIVEIRA, L. H. S. de. Manifestações do negrismo no modernismo brasileiro: poesia e romance. **Navegações**, Porto Alegre, v. 10 n. 2, p. 156-164, 2017.

PEREIRA, E. A. **Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira**. In: PEREIRA, E. A.; DAIBERT JÚNIOR, R. (Org.). Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana, p. 319-349. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos avançados**, v. 18. n. 50, São Paulo, 2004.

SAMOYAU, T. **Intertextualidade**. Hucitec: São Paulo, 2008.

SCHWARCZ, L. M.; MONTEIRO, P. M. Sérgio com Lima: um encontro inusitado em meio aos modernismos. **Rev. Bras. História**. São Paulo, v. 36, n. 73, p. 41-62, 2016.

\_\_\_\_\_. Lima Barreto e a escrita de si. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 33, n. 96, p. 137-154, 2019.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto e modernistas de 1922**. 2017. Disponível em: <<https://suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1891-lima-barreto-e-os-modernistas-de-1922.html>>. Acesso em: 09 de abr. 2021.

SANTOS, J. T. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, M. P. Para entender o empoderamento. **Rev. Estudos Feminino**. Florianópolis, v. 28, n. 1, 2020.

SANTOS, J. R. **Claros Sussurros de Celestes Ventos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

# O MANIFESTO LITERÁRIO COMO CRISE E PROMESSA

Raisa Gonçalves Faetti<sup>48</sup>

## 1 VÁRIAS CRISES

Este trabalho parte da análise proposta por Marcos Siscar (2010; 2016) de que o diagnóstico recorrente da “crise da poesia” como ideia de inadaptabilidade, dissonância do próprio tempo, resulta, na verdade, em um discurso através do qual a própria poesia se constitui e atualiza suas bases epistemológicas, permanecendo como um lugar de promessa na sociedade, para analisar de quais modos o *Manifesto-ataque*: poesia do ato, texto propositivo do coletivo Larvas Poesia, dramatiza essa crise e como essa dramatização se relaciona com o estado atual da poesia brasileira.

O coletivo Larvas Poesia, em atividade desde fins de 2010, acolhe poetas independentes de diversas cidades da mesorregião mineira do Campo das Vertentes, atuando principalmente através da produção de fanzines, livros artesanais, saraus, de perfis nas redes sociais e do blog homônimo (ANDRADE, 2020; TOBIAS; SENRA, 2017).

Como parte de uma estratégia para definir melhor e divulgar o trabalho do grupo, em 2017 são publicados o artigo intitulado “Vende-se poesias de graça: os círculos de publicação artesanal de poesia no interior mineiro” (TOBIAS; SENRA, 2017), com o objetivo de fazer um apanhado histórico das atividades do grupo e enfatizar a importância de ambientes e suportes não-institucionalizados para fomentar a experiência e

---

<sup>48</sup>Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Lavras. E-mail: raisagoncalvesfaetti@gmail.com.

produção poéticas, e o *Manifesto-ataque: poesia do ato* (TOBIAS et al., 2017), lançado em fanzine e no blog, com a intenção de estabelecer uma espécie de estatuto estético coletivo. Neste trabalho, utilizaremos a versão do manifesto publicada no blog devido à facilidade de acesso e que, inclusive, apresenta, ao final do texto, o link para o artigo.

O *Manifesto-ataque: poesia do ato* é composto por duas partes: a primeira é um texto teórico autoral escrito por Vinicius Tobias, em que a ideia central é caracterizar o Larvas Poesia, indicar suas referências estéticas e situar a sua produção na tradição poética brasileira; e a segunda parte é constituída por poemas dos signatários do manifesto, que também foram selecionados por Vinicius Tobias, tendo como critérios de escolha trabalhos que indicassem algum viés estético/formal de cada autor e que, em conjunto, registrassem a pluralidade de visões do grupo. Embora o texto teórico e os poemas “Acaso. Um buraco descentrado”, de Philippe Campos, e “Velas para o Oriente”, de Vini Tobias, sejam inéditos, o restante dos trabalhos que acompanham o manifesto foram publicados originalmente entre 2010 e 2016 em blogs, perfis de redes sociais e fanzines. Além disso, nenhum dos poemas, sejam eles inéditos ou não, foi escrito especificamente para integrar o manifesto.

Já no título do texto, a expressão “manifesto-ataque” demarca uma atitude combativa, que não pretende apenas manifestar, mas sim manifestar-atacar um determinado posicionamento, como se o ataque fosse inerente a essa manifestação, como se qualquer posicionamento manifestado no texto resultasse, necessariamente, num ataque ao que lhe for diferente. Aliás, a proposta apresentada por esse manifesto é de uma “poesia do ato”, ou seja, do ato de atacar, uma poesia igualmente ativa e incisiva. Nesse sentido, os termos “ataque” e “ato” se retomam e se potencializam mutuamente, gerando no leitor a expectativa de um texto impactante sobre o estado atual da poesia brasileira.

Decorrentes dessa primeira impressão, outras questões se mostram importantes para a discussão aqui pretendida: como o texto lida com a tradição literária? Qual é o alvo desse ataque? De que forma se dará esse ato?

## 2 A TRADIÇÃO EM CRISE

O texto introdutório do *Manifesto-ataque* se inicia com duas citações de poetas brasileiros, sendo a primeira de Torquato Neto: "Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. [...]" (TOBIAS, s/d); e a segunda, de Augusto de Campos em menção ao próprio Torquato: "Deixem que os idiotas pensem que isso é um poema" (TOBIAS, s/d).

Torquato Neto foi um conhecido representante do movimento cultural Tropicália (VELOSO, 1997; CALIXTO, 2012) e poeta publicado na também conhecida antologia *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2007), que serviu como aglutinadora da geração de poetas da década de 1970 que ficou conhecida como Poesia Marginal. Por sua vez, Augusto de Campos, juntamente com o irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foram os principais representantes da Poesia Concreta, movimento poético de vanguarda, com caráter fortemente experimentalista e visual, surgido em 1958 com o manifesto *Plano-Piloto para poesia concreta* (TELES, 2012).

Assim, as citações utilizadas na abertura do *Manifesto-ataque* envolvem, pelo menos, três movimentos culturais brasileiros importantes: Concretismo, Tropicalismo e Poesia Marginal. Longe de esgotar a discussão acerca dos diálogos e influências entre tais movimentos, nos interessa aqui analisar como o próprio manifesto recebe, elabora e se utiliza dessas referências para sua proposição da Poesia do ato.

Para Secchin (1991, p. 349) a poesia brasileira desde a década de 1950 pode ser caracterizada como "múltipla", "oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição". Nesse sentido, importa-nos o fato de que todos esses movimentos se estabeleceram com base na tensão entre uma tendência literária que valorizava os elementos poéticos, estéticos e formais de uma linguagem tida como construção humana consciente e outra tendência que valorizava mais uma compreensão ética e social de uma linguagem considerada em seu sentido mais espontâneo e de experiência humana (SISCAR, 2016). Assim, cada um

desses movimentos artísticos vai propor saídas específicas e, a seu modo, inovadoras para lidar com essas tensões entre a experimentação formal e a experiência humana.

No livro *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), fica claro que artistas tropicalistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, por exemplo, mantiveram contato próximo com os poetas concretistas. Esse contato se deu tanto em nível das relações pessoais como em termos de produção poética, musical e crítica. Assim, tanto o Concretismo influenciou o Tropicalismo no sentido de explorar as relações sonoras, visuais e semânticas das palavras, quanto o Tropicalismo influenciou o Concretismo no sentido do diálogo com o grande público e de absorver tendências artísticas mais populares.

Em relação à Poesia Marginal, o prefácio do livro *26 poetas hoje* (HOLLANDA, 2007) relaciona essa poesia com o Tropicalismo no sentido de que da mesma forma que este desierarquizou o espaço considerado nobre da música popular, a Poesia Marginal pretende desierarquizar o espaço da literatura, restabelecendo o elo entre poesia e vida. Além disso, apesar de a autora não estabelecer critérios estritos para a organização da antologia, deixa claro que a inclusão de Torquato Neto se deu por considerá-lo como um precursor da Poesia Marginal no sentido do uso de uma linguagem mais coloquial e informal, afastada do experimentalismo concretista.

Por sua vez, a particular obra de Torquato Neto pode ser entendida num contexto nem tropicalista nem marginal, apesar do diálogo existente. Conforme Fabiano Antônio Calixto (2012, p. 117), a obra torquatiana caracteriza-se muito mais "pelo zigzague ético-estético que costurou sua trajetória", em que, em linhas gerais, o tom explicitamente político distancia-se do desbunde marginal e do posicionamento tropicalista considerado pelo artista como conformista, ao passo que a informalidade da linguagem se distancia do experimentalismo concreto.

Desta forma, apesar do intenso diálogo existente entre essas diversas tendências poéticas, no *Manifesto-ataque*, a passagem do Concretismo se dá diretamente para a Poesia Marginal sem que faça nenhuma referência ao Tropicalismo, mesmo apesar de o termo

“geleia geral” ter sido cunhado pelo concretista Décio Pignatari e usado posteriormente para nomear uma composição musical feita por Torquato Neto e Gilberto Gil, e também para nomear a coluna que Torquato manteve no jornal carioca *Última Hora* entre 19/08/1971 e 11/03/1972 (CALIXTO, 2012), em seu período de maior produção e proximidade com artistas tropicalistas:

O concretismo é o crepúsculo da tradição da ruptura, o concretismo é o grau zero de nossa época e com ele anulam-se quaisquer outras inovações, que por si é uma palavra inútil e em desuso. Nenhum outro movimento pode se firmar com base na estética, esticamos até o limite todas as molas e chega o tempo da re-integração. Contemporâneo e integrador do Concretismo em sua geleia-geral, aquilo que ficou conhecido como Poesia Marginal é o primeiro tiro em direção às estrelas. Marginal porque pouco intelectualizado, Marginal porque Fora do mercado, Marginal porque não entende a si mesmo, Marginal porque depois que entra no mercado, vende-se, e isso não é um crime (TOBIAS et al., 2017, s.p.).

Essa constatação é importante porque na medida em que o texto não faz referência ao tropicalismo no cenário da poesia brasileira dos anos 1950-1970, acaba apresentando uma versão parcial da sua própria tradição, reforçando uma visão polarizada entre poesia social, representada pela Poesia Marginal, e poesia experimental, representada pelo Concretismo.

Nesse contexto, deve-se considerar que, apesar de a Poesia Marginal primar por uma linguagem informal e cotidiana, caracterizada pela presença de palavrões e gírias, teor sexual, destaque ao corpo humano e de referências às drogas em alguns poemas e de os poetas marginais produzirem e distribuírem seu próprio material, tais fatos não a caracterizam como uma poesia engajada no sentido de organizada coletiva, política e programaticamente contra a ditadura. Pelo contrário, conforme citado por Hollanda (2007) e Secchin (1991), a atitude marginal baseou-se mais no desbunde, nas tentativas de desierarquizar os espaços da poesia e de fazer frente ao mercado editorial institucionalizado, tornando essa poesia um elemento comum na vida das pessoas e que, justamente por isso, fosse capaz de oferecer algum respiro, alguma graça numa realidade



desencantada<sup>49</sup>. Tal consideração, inclusive, revela mais um distanciamento que uma aproximação entre Torquato e a Poesia Marginal.

Apesar disso, segundo o *Manifesto-ataque*, a Poesia Marginal é considerada como "o primeiro tiro em direção às estrelas" (TOBIAS et al., 2017, s.p.) partindo de uma perspectiva mais ideológica que propriamente poética, pois a sua importância não se dá pelas questões inerentes à linguagem, mas sim por estar à margem do mercado editorial, por ser desintelectualizada e por não entender a si mesma. Ou seja, parece-nos que o *Manifesto-ataque*, além de tomar a Poesia Marginal como oposição direta às correntes mais formalistas, ainda dá ao movimento um tom mais engajado do que o que realmente parece ter acontecido, deslocando a questão *sobre* o poético para o *lugar* do poético na sociedade.

Segundo Siscar (2016), esse *lugar* do poético na sociedade é visto geralmente como um lugar à margem, fora de centralidade, em descompasso com o seu tempo, o que acaba gerando a ideia de poesia como um anacronismo negativo e superado, sem importância. No entanto, somente na medida em que há um distanciamento, um anacronismo crítico, é que a poesia pode participar e transformar sua contemporaneidade.

Além disso, embora o destaque positivo dado à Poesia Marginal aconteça de maneira problemática, ele acaba revelando uma intenção, uma tentativa, um gesto de aproximação entre esta poesia e a Poesia do Ato e que, como o sentido de toda aproximação, demarca, ao mesmo tempo, as semelhanças e as diferenças entre os objetos aproximados, colocando-os em diálogo, em uma relação dialética, ou aos moldes do que considera Siscar (2010; 2016), colocando Poesia Marginal e Poesia do Ato em crise.

Ou seja, o *Manifesto-ataque* acaba denunciando a permanência, hoje, de um circuito literário oficial, reconhecido ou institucionalizado, que é o editorial, e um circuito não oficial, que acolhe as formas e experiências poéticas excluídas ou não reconhecidas pelo primeiro (ANDRADE, 2020; TOBIAS; SENRA, 2017). Seria esse circuito não oficial

---

<sup>49</sup>A esse respeito, Hollanda (2007, p. 11) menciona que "é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático".

o modo de intervenção no presente e o espaço compartilhado que aproximaria a Poesia do Ato da Poesia Marginal. Tal entendimento é corroborado pela afirmação de que “isso por exemplo é um manifesto literário que pretende tirar a literatura da poesia”.

Assim, o *Manifesto-ataque* acaba criando várias crises no modo mesmo como se entende e se insere na tradição literária: seja por reafirmar uma oposição entre correntes formalistas e sociais as quais visa justamente superar, seja a respeito do que representaria a matéria poética (se a poesia é o experimento ou a experiência) ou seja a respeito do lugar que a poesia ocupa na sociedade (se afastada ou inserida nas questões do seu tempo).

### 3 O ATAQUE EM CRISE

Dando continuidade às questões apresentadas no início do texto, em relação ao alvo, este parece ser representado pela própria tradição literária, já que o *Manifesto-ataque* pretende tirar a literatura da poesia da seguinte maneira: “Para isso abaixo os movimentos, abaixo o apadrinhamento, abaixo o indivíduo, abaixo o coletivo, abaixo a genialidade, abaixo à poesia útil, abaixo à poesia desconstrutora, abaixo à poesia pop, abaixo à poesia engajada, abaixo à poesia crítica, abaixo à poesia estética – três vivas à Poesia do Ato”. (TOBIAS et al., 2017, s.p.).

Ou seja, o manifesto se fundamenta na mesma tradição que pretende atacar. Ora, enquanto a Poesia Marginal e Tropicalismo mantiveram contato com a cultura pop, o Concretismo representou um movimento literário explicitamente organizado, com forte atividade crítica e preocupação estética. Portanto, quando o manifesto propõe o ataque a todas essas formas de poesia, é à sua própria base fundamentadora que esse ataque se direciona.

No entanto, considerando a ideia de contemporâneo como relação crítica e tensa com o passado, a história ou a tradição e também como modo de inserção e transformação de um presente paradoxalmente sempre por vir, conforme sustentado por Giorgio Agamben (2009) e Siscar (2010; 2016), podemos entender as relações entre o *Manifesto-ataque* e sua tradição através, principalmente, da dramatização das dissociações

e contradições que essa tradição representa para o próprio manifesto. Ou seja, apesar do tom incisivo, a crise que o texto encerra e dramatiza é muito mais uma crise crítica, uma atitude revisional, que propriamente um ataque, uma ruptura total com suas bases. Prova disso é o fato de que, mesmo sendo atacadas, o manifesto faz questão de citar e explicar quais são suas influências estéticas.

Nesse sentido, o texto propõe, como forma de efetuar o ataque à tradição literária, uma poesia ôntica, cuja essência seja a própria existência, demasiada humana, uma poesia da paixão, verdadeira, contra a qual a literatura explodiria:

O problema de tantos termos Heideggerianos é que não queremos uma poesia ontológica e sim ôntica, não queremos o super-homem e sim o demasiado humano. Por exemplo, essa coisa alemã de escrever grandes tratados que forcem nossa linguagem ao extremo é bacana, mas inútil. Instauro que qualquer paixão é grande para caralho e buceta e, por isso, maior do que qualquer tratado alemão (que por sua vez desloca sua importância por ser fruto da paixão), e que nenhum canto é maior do que a vida de qualquer pessoa – não foi esse afinal o presente de Zaratustra? De mostra que a maior virtude da poesia deve ser a verdade. Não uma verdade platônica, mas uma verdade existencial, uma sinceridade sem precedentes, em continuum vivencial do qual a literatura não pode suportar sem explodir e destruir todos complexados à sua volta com estilhaços de paixão (TOBIAS et al., 2017, s.p.).

Quando o manifesto opõe o super-homem ao demasiado humano, o ontológico ao ôntico e quando caracteriza a poesia do ato por sua natureza e não por sua estética, deixa claro que se trata de um manifesto por aquela poesia primeira, em sentido amplo, que aparece pronta em nossa existência (PAZ, 2012). Da forma como se apresenta, a Poesia do Ato se mostra muito mais como atitude poética e desejo de poesia do que como trabalho consciente com a linguagem materializada no poema. Trata-se de uma dramatização idealista que quase resulta numa espécie de "poesia pura" às avessas.

Além disso, mais uma vez, a crise aparece já na própria constituição do discurso, que pretende se afastar da tradição literária usando uma série de termos caros tanto à estética quanto à própria filosofia para caracterizar essa poesia que será proposta.

Nesse sentido, cabe destacar, conforme Siscar (2010) e Hamburger (2007), que a própria ideia de verdade da poesia é algo inerente à linguagem poética e que, portanto, se coloca antes de qualquer discussão sobre o lugar que a poesia ocupa na sociedade. Assim, a poesia continua tendo sua verdade constitutiva independente de estatutos estéticos, de ocupar um lugar próximo ou distante da tradição literária ou de estar no centro ou à margem das questões sociais.

Aliás, conforme a leitura feita por Benedito Nunes (2000) sobre o próprio filósofo Martin Heidegger, que foi citado no *Manifesto-ataque*, o ente humano se constitui justamente na abertura, na transação, na relação que estabelece consigo mesmo e com o mundo, ou seja, entre a experiência imediata e a interpretação dessa experiência. De modo análogo, a poesia vai se estabelecer na abertura entre a experiência e o pensamento, como um “lastro pré-teórico” cuja verdade passa a ser entendida como o que essa poesia vela e desvela e não como concordância entre o pensamento e a coisa. Assim, embora os focos dos processos da poesia e da verdade residam no ente que se abre para si e para o mundo, não há oposição entre o ôntico e o ontológico, mas sim uma permanente transação entre ambos.

Nunes (2000), inclusive, assinala a proximidade entre poesia e técnica no pensamento heideggeriano ao considerar que, ao mesmo tempo em que a técnica nos fecha para o ser pelo esquecimento, pelo automatismo, é graças a ela que a poesia pode se desenvolver como uma espécie de “técnica da vida” e abrir o ser para uma existência plena. Portanto, ambas seriam formas de “salvar o homem”, redimensionando o seu ser.

Assim, podemos perceber que a interpretação que Hamburger (2007) tem da verdade da poesia como coincidência entre o que é dito e o modo como se diz no poema se aproxima da visão heideggeriana da verdade como velamento e desvelamento do objeto por parte do ente.

Desse modo, quando o *Manifesto-ataque* propõe romper com a tradição e retirar a literatura da poesia, o que se pretende realmente é denunciar, criticar, colocar em crise a maneira como essa tradição literária tem servido para interpretações consideradas equivocadas sobre a

produção poética atual. Ou seja, baseando-nos em Siscar (2010; 2016), é como se o *Manifesto-ataque* estivesse dramatizando e indicando que alguma coisa vai mal no cenário poético atual, que precisa ser repensado, atualizado. Nesse sentido, a crise instaurada seria uma forma de dramatizar essa necessidade de revisão tanto dos procedimentos utilizados pela teoria e pela crítica literária para caracterizar e compreender a poesia contemporânea quanto do lugar social desta produção.

É exatamente esse o tom que o manifesto assume logo em sequência, quando faz a passagem das questões internas da poesia para as questões relativas ao *lugar* social que esta ocupa:

Pois – e isso não é política – não vão convencer a ninguém que a minha e sua existência é menor do que alguma coisa. Caso o sistema, o senso comum, ou alguma raça alienígena quisesse nos combater, nos matar, morreríamos contentes, mas, caso não prestem atenção no meu poema sairei à rua pelado. Esse lugar comum do “tudo que você disser importará” e ainda, “você é livre” são ofensas que não podemos tolerar. É por isso que acreditamos que poesia e prática editorial são coisas diferentes. Que poesia é importante por ser existência, e a existência é anterior a qualquer exterioridade e a qualquer prática comercial. Desta forma, estar em um livreto xerocado não faz um poema bom pior assim como não faz um poema ruim melhor. É por isso também que está salvaguardada nossa capacidade de amar e desejar, e queremos compartilhá-la através de nossos poemas. Além do mais a necessidade de água-potável é análoga a de poesia. Poesia é uma necessidade real, comercializá-la, não. As atitudes poéticas em todos os níveis mantêm corações e mentes envolvidos com suas relações (TOBIAS et al., 2017, s.p.).

A partir desse ponto, fica claro que toda a dramatização anterior serviu, na verdade, para destacar a questão principal do manifesto e que é também uma crise antiga que acompanhou todo o desenvolvimento da modernidade e da vanguarda: a poesia como prática social.

Além disso, Rezende (2014) considera que se, no final do Século XX, houve uma passagem da condição estética para a condição filosófica da poesia, atualmente essa condição teria sido superada para privilegiar uma dimensão política do fazer poético, na medida em que a obra de arte se torna indiscernível das ações, espaços e posicionamentos de seus propositores, e nesse sentido passa a representar novas formas de organização do social, de fruição estética e de relacionamentos entre os indivíduos.

Desse modo, o *Manifesto-ataque* pode ser considerado um texto político, pois busca transformar o presente através de uma nova poética, baseada em questões imediatas, existenciais e cotidianas e também por visar aproximar poesia e sociedade partindo da experiência do indivíduo e não dos mercados editoriais, sendo, portanto, uma poética que tenta superar a ideia de produto cultural.

Além disso, a Poesia do Ato também se insere nas discussões contemporâneas, na medida em que ataca frontalmente os postulados da "falta de projeto coletivo" e da "hipótese da diversidade", que se referem ao fato de que, após a ditadura militar brasileira, ocorrida entre 1964 e 1985, a redemocratização do país refletiu-se no campo poético através, respectivamente, da retração das grandes questões políticas coletivas e do desenvolvimento simultâneo e não programático de diferentes poéticas. Tais postulados representam as linhas de força pelas quais a crítica literária tem analisado negativamente o cenário literário contemporâneo e contribuem para o estabelecimento da ideia geral de "crise" da poesia brasileira (SISCAR, 2010; 2016).

Nesse sentido, podemos pensar que o próprio manifesto já representa em si um projeto coletivo. O fato de a poesia do ato ser "uma poesia configurada pela sua natureza e não por sua estética" (TOBIAS, et al., 2017, s.p.) já é uma premissa estética. O fato de essa poesia pretender romper com suas origens já assinala essa origem. Ou seja, temos aí um projeto coletivo. De modo análogo, quando o manifesto pretende chamar a atenção, sair do lugar comum e denunciar a falácia da liberdade, não faz outra coisa senão afirmar que a diversidade de projetos estéticos existentes não acontece de forma pacífica, mas somente no embate de todas as forças que constituem essa diversidade. Se a poesia contemporânea está em crise não é porque faltam projetos ou porque estão todos satisfeitos com seus lugares numa realidade plural. Pelo contrário, se a poesia está em crise é justamente porque está se opondo de maneira crítica à realidade da qual participa.

Assim, opor-se à realidade não seria um distanciamento, mas sim a maneira de a Poesia do Ato inserir-se e agir nessa realidade. As diversas

maneiras com que a crise figura no *Manifesto-ataque* indicam que um processo próprio de elaborar as transformações pelas quais a poesia tem passado está em curso, mas ainda não se concluiu. O manifesto representa um esforço legítimo de tentar elaborar o passado para pensar o presente, no entanto, esse esforço não se dá sem esbarrar em crises que antecedem e superam o próprio manifesto.

## 4 O ATO EM CRISE

Até aqui, tentamos apresentar as diversas maneiras através das quais a ideia de crise da poesia (SISCAR 2010; 2016) aparece no *Manifesto-ataque*, partindo de relações específicas entre elementos do próprio texto e da tradição literária. A partir de agora, tomaremos o manifesto como um todo para buscar compreender como esse texto dialoga com a sua própria contemporaneidade, ou seja, para responder à última questão apresentada: de que forma se dará esse ato?

O primeiro ponto de discussão diz respeito à autoria do *Manifesto-ataque*. A maioria dos manifestos publicados no Brasil (TELES, 2012) traz a lista de assinantes somente no final do texto, indicando que toda a construção foi feita de maneira coletiva. Porém, no *Manifesto-ataque*, temos apenas um autor responsável pela construção do texto teórico e pela organização da antologia de poemas que aparece em sequência, sendo que os demais autores contribuem somente com as composições dessa seleção.

Partindo dessas informações, algumas questões tornam-se incontornáveis: o *Manifesto-ataque* pode ser considerado um texto coletivo? De que maneira se configuram as participações de cada autor? Ser autor e ser assinante de um manifesto são a mesma coisa?

Por um lado, considerando a ideia de "gênio não original" desenvolvida por Marjorie Perloff (2013), esse autor majoritário pode ser entendido como uma espécie de autor-curador do *Manifesto-ataque*, cuja originalidade reside justamente no arranjo e no trato teórico que é dado às diversas poéticas que compõem o texto. Ou seja, os poemas aparecem no *Manifesto-ataque* mais como citações ou partes independentes que o autor-curador

vai arranjar e apresentar conforme critérios próprios. Por outro lado, essa configuração coloca em crise a relação entre assinatura e autoria e entre coletividade e individualidade, na medida em que assinar um manifesto por concordar com a curadoria de alguém não significa, necessariamente, que houve participação autoral na construção da obra. Assim, o manifesto representaria uma obra inédita e individual baseada na coletividade das poéticas do grupo Larvas Poesia e que, por isso, teve o aval (ou a assinatura) dos demais membros do coletivo. Como se o autor-curador contasse com o apoio dos outros poetas para endossar um texto que é expressamente seu.

Ou seja, no *Manifesto-ataque* não existe uma experiência coletiva que vai anteceder, constituir e permear a feitura de todo o texto, colocando todos os autores e/ou signatários em diálogo igualmente participativo. Essa experiência pertence unicamente ao autor-curador. A crise do manifesto vai se estabelecer a partir de uma aparente coletividade que assina, mas não participa da autoria do texto, que não compartilha da feitura do manifesto e, por isso, acaba revelando, denunciando, destacando a figura desse autor-curador, que é individual, mas, ao mesmo tempo, precisa da aprovação coletiva. Dessa forma, o *Manifesto-ataque* não representaria uma coletividade, mas um agrupamento de individualidades feito de maneira também individual. A crise, com isso, não se daria dentro das relações de uma escrita coletiva, mas na própria tentativa de organizar uma coletividade que não se realiza, ou se realiza precariamente.

A segunda questão de que trataremos é consequência da primeira e diz respeito à representatividade dos poemas selecionados. Nesse sentido, podemos considerar a segunda parte do *Manifesto-ataque* uma espécie de antologia do grupo Larvas Poesia e que, como toda antologia, traz o problema da escolha. Neste caso, a antologia foi organizada também pelo autor-curador e o critério utilizado foi destacar a pluralidade estética do grupo. No entanto, como o processo de seleção não foi coletivo, essa pluralidade também fica a reboque da visão de pluralidade que o autor-curador tem do material produzido.

Assim, a antologia é composta por poemas nos quais a poesia é tratada como elemento transformador de uma realidade caótica em



sentido existencial (“Vende-se poesias de graça”, de David DiOli, “Acaso. Um buraco descentrado”, de Philippe Campos) e transcendental (“Velas para o Oriente”, de Vinicius Tobias, “Lambo a manga madura”, de Guilherme Paiffer Pelodan), e há também os poemas que tratam de assuntos do campo poético, como o pensamento filosófico (“Desconstrução”, de Raisa Faetti), a crítica literária (“Panifesto da Poesia Urbana contra o Eufemismo e a Cátedra”, de Lucas Ferreira e “De corpo e software”, de Igor Alvres), o leitor (“Poeta e público I”, de Lucas Teixeira), a significação da palavra (“Tenho certo apreço pela palavra”, de Valéria Duarte) e um poema-homenagem ao próprio coletivo Larvas Poesia (“Atenda”, de Clélio Souza).

Apesar das particularidades que cada composição encerra, também aqui é possível identificar uma espécie de crise no sentido de que o manifesto propõe uma poesia diferente e configurada por sua natureza, mas apresenta uma seleção esteticamente bem definida e muito próxima do que consideraríamos como Poesia Marginal baseados na presença de linguagem coloquial, gírias, trocadilhos, sintaxe simples e diálogo direto com o leitor. Ou seja, o próprio descompasso entre a teoria e a forma da Poesia do Ato reflete uma crise pela qual toda a poesia contemporânea tem passado e que, segundo Rezende (2014) e Siscar (2016), reflete-se no modo como a crítica literária lida com a produção poética atual.

Nesse sentido, podemos considerar que a seleção de poemas do manifesto não demarca tanto a pluralidade estética do grupo, mas ao contrário, tentar demarcar uma coletividade, uma origem comum para a Poesia do Ato. Percebemos, com isso, uma tensão no gesto do autor-curador, que, ao tentar caracterizar o presente, acaba voltando seu olhar para o passado, para a origem, que, por sua vez, é uma origem precária, mas que persiste. Temos, nesse gesto, portanto, o acirramento de todas as crises e dissociações que estruturam esse contemporâneo sempre por vir.

Assim, apesar da tentativa de buscar aproximar a experiência poética do campo social através de algumas diretrizes ou estatutos coletivizantes, o *Manifesto-ataque* encontra vários impedimentos para a concretização dessa estratégia frente a um cenário contemporâneo indefinido, em que a própria noção de coletivo parece aglutinar várias tensões e crises.

Apesar disso, por paradoxal que possa parecer, é justamente através da crise, das contradições sobre o modo como a tradição permanece e se modifica na prática poética atual, através do questionamento sobre o papel social da poesia que tanto a crítica literária quanto a própria produção poética podem se atualizar e resistir como “lugar de promessa” (SISCAR, 2010, p. 167). Ou seja, podemos pensar a Poesia do Ato e o próprio *Manifesto-ataque* como esse ato futuro, que não se conclui nem se define, mas que, ao mesmo tempo, provoca, age e transforma o presente, na medida em que detecta seus pontos críticos e os abre para a discussão.

## 5 NENHUMA SOLUÇÃO

De todo o exposto, talvez o que tenha ficado mais evidente é o fato de que o contemporâneo, por ser algo indefinido e permanentemente em processo, acaba sendo terreno propício para o acirramento e também para o desfazimento de antigas tensões históricas, seja na teoria ou na prática poéticas.

Dessa forma, o modo como o *Manifesto-ataque* afirma sua filiação marginal acaba deixando evidente o quanto se diferencia dessa filiação e, de maneira semelhante, quando propõe uma poesia nova, a poesia do ato, acaba reafirmando a presença de elementos característicos da Poesia Marginal. Para tensionar ainda mais a situação, lembremos que esse manifesto traz também o problema da autoria e da curadoria, na medida em que seu texto teórico não foi construído coletivamente e a breve antologia de poemas apresentados também foi organizada somente por um autor, baseando-se em poemas que não foram escritos especificamente para o manifesto.

No entanto, a manifestação dessas crises não deve ser vista como algo negativo. Pelo contrário, é justamente partindo do reconhecimento dessas tensões que o texto pode participar, pode intervir na realidade refundando o campo poético como lugar por excelência do por vir. Nesse sentido, cabe destacar o fato de o *Manifesto-ataque* ir exatamente na

direção contrária do entendimento de que essa crise contemporânea estaria baseada nas constatações da falta de projeto coletivo e da diversidade pacífica entre poéticas diferentes, pois o texto visa marcar justamente uma coletividade que tenta se inserir em seu cenário de maneira autêntica e crítica, o que pode ser considerado também como uma participação essencialmente política nessa realidade.

Nesse contexto, Perloff (2013) destaca também que o moderno não é mais sinônimo do novo, mas, ao contrário, da constatação do que já passou, de modo que a poesia contemporânea mudou porque não comporta mais antigas oposições que a crítica insiste em trazer à tona. De forma análoga, a poesia encontra seu lugar de resistência no campo cultural não por se posicionar próxima ou afastada, no centro ou à margem das discussões, mas justamente ao dar ênfase a elas.

Dessa maneira, o texto acaba se inserindo criticamente na contemporaneidade, ao chamar atenção para o fato de que a poesia de hoje não está somente no livro, de que a diversidade estética não se dá de maneira pacífica e a construção de novas formas requer um trabalho árduo e não acontece sem tencionar, sem questionar a diversidade à sua volta, pois o pensamento crítico encontra-se inerente ao pensamento poético.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** In: AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios, p. 55-73. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, J. P. **Fanzines na produção poética contemporânea:** das Larvas à metamorfose social. 2020. 119p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

CAMPOS, H. de. **Poesia e modernidade:** da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, H. de. O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura, p. 243 -289. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CALIXTO, F. A. **Um poeta não se faz com versos:** tensões poéticas na obra de Torquato Neto. 2012. 125p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HAMBURGUER, M. **A verdade da poesia.** In: HAMBURGUER, M. A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire, p. 35-61. FRANCA NETO, A. C. de (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, H. B. de. **26 poetas hoje.** 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

NUNES, B. Heidegger e a poesia. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 103-127, 2000.

PAZ, O. **Poesia e poema.** In: PAZ, O. O Arco e a Lira, p. 21-34. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERLOFF, M. **O gênio não original:** poesia por outros meios no novo Século. SCANDOLARA, A. (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

REZENDE, R. **Poesia brasileira contemporânea:** crítica e política. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SECCHIN, A. C. Os caminhos recentes da poesia brasileira. **Iberoamericana**, n. 34, p. 55-69, 1991.

SISCAR, M. **De volta ao fim:** o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. O discurso da crise e a democracia por vir. In: SISCAR, M. **Poesia e crise:** ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade, p. 17-40. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TOBIAS, V.; SENRA, R. Vende-se poesias de graça: os círculos de publicação artesanal de poesia no interior mineiro. **Terceira Margem**, v. 21, n. 35, p. 233-267, 2017.

TOBIAS, V.; CAMPOS, P.; FERREIRA, L.; FAETTI, R.; DIOLI, D.; ALVES, I.; PELODAN, G. P.; SOUZA, C.; TEIXEIRA, L.; DUARTE, V. **Manifesto-ataque**: poesia do ato. Disponível em: <<http://larvaspoesia.blogspot.com/p/poesia-do-ato.html>>. Acesso em: 10 de out. 2020.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

# **CAPTURAR O PASSADO: MEMÓRIAS, TESTEMUNHOS E VIOLÊNCIAS EM TRÊS OBRAS DA LITERATURA PORTUGUESA PÓS-25 DE ABRIL<sup>50</sup>**

**Karol Sousa Bernardes<sup>51</sup>**

A narrativa é como um meio artesanal de comunicação, como assinala Walter Benjamin (2012, p. 221). Ela “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Nesse sentido, as narrativas podem ser diversas, visto que, conforme o filósofo, há diferentes experiências às quais o narrador pode recorrer – a sua própria ou a de outro. Essa forma artesanal de comunicação se relaciona com o passado e Benjamin (2012) expõe que ele só se deixa capturar no instante em que é reconhecido, visto que a sua verdadeira imagem “passa voando”, e a narração pode ser uma forma de fixá-lo. Com base nesses pontos, as obras literárias podem ser uma forma de se capturar o passado, possibilitando diferentes perspectivas acerca dele, como, por exemplo, o deslocamento de portugueses e seus descendentes, que viviam nas colônias portuguesas em África, para Portugal após o fim do Estado Novo.

O Estado Novo Português foi um regime autoritário, comandado, em sua maior parte, por António de Oliveira Salazar, que vigorou em Portugal por mais de quarenta anos, tendo início em 1933 e fim em 25

---

<sup>50</sup>Este trabalho é resultado da pesquisa de iniciação científica realizada no âmbito do projeto “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, coordenado pela Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco, financiado pela FAPEMIG, bem como da pesquisa que realizei no meu trabalho de conclusão de curso (Letras Português/Inglês e suas Literaturas), na Universidade Federal de Lavras.

<sup>51</sup>Mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: karolbernardes1999@gmail.com.

de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Nesse período, também ocorria a Guerra Colonial (1961-1974) nas colônias portuguesas em África, um embate que marcou a luta pela independência delas. Com base nisso, após o 25 de abril, a vivência dos portugueses em África se tornou insustentável. Segundo Garcia (2011), havia, nas colônias, a falta de tudo, sobretudo de alimentos e de medicamentos. Somado a isso, com a guerra, a violência aumentou e “[...] o medo se apossou da população branca, de tal forma que, todas as semanas, estavam a sair da colônia cerca de mil brancos”. (PIMENTA, 2017, p. 110). Os portugueses foram obrigados, com base nesse cenário de decadência e de tensão, a se deslocar para a antiga metrópole, deixando basicamente tudo que haviam construído nas ex-colônias, ou seja, foram “despojados dos seus bens” (GARCIA, 2012, s.p.), sendo considerados como “retornados” ou “deslocados”.

Assim, as narrativas referentes a esse contexto, ficcionais ou não, expõem, em sua maioria, o processo conflituoso que circundou esse deslocamento para a ex-metrópole, podendo-se destacar a dificuldade dos portugueses e seus descendentes em sair das colônias e os desafios que enfrentaram para se estabelecer em Portugal. Essas narrativas apreendem o passado através de memórias e de experiências próprias e também de outras pessoas. À vista disso, pode-se considerar que as narrativas que tratam desse deslocamento fraturam uma “Verdade” defendida pelo Estado Novo Português, que seria a soberania e a grandiosidade da nação, o que se relaciona ao que indica Roberta Franco (2015, s.p.), de que “[...] as produções literárias criaram (e vem criando) uma memória coletiva, através da representação, contrastante com o discurso oficial produzido nos longos anos do Estado Novo” e também ao que Beatriz Sarlo (2007) aponta sobre os “relatos da memória”. Eles seriam uma forma de enfrentamento da alienação, de modo que manifestam “verdades subjetivas” que antes eram ocultadas. Essa noção se enquadra no período posterior ao 25 de abril de 1974 em Portugal, no qual há a possibilidade para que outras percepções sejam consideradas.

Um outro aspecto a ser explorado é o caráter testemunhal dessas narrativas, já que os testemunhos são, segundo Paul Ricoeur (2003), uma

extensão da memória em sua fase narrativa. É possível relacionar essa concepção à colocação de Sarlo (2007), de que eles podem ser entendidos como uma forma de reconstrução do passado, sobretudo em cenários nos quais outras fontes foram apagadas ou silenciadas. Desse modo, observamos que as noções de memória, de narrativa e de testemunho estão interligadas. É válido ressaltar também que ele não consegue, segundo a autora, representar a totalidade dos acontecimentos vividos e a intensidade deles para os sujeitos. Nesse sentido, Sarlo (2007), a partir de suas leituras de Primo Levi, indica que as memórias que compõem esses relatos resgatam experiências que foram marcantes, singulares ou terríveis, tendo, dessa forma, um caráter seletivo, como indica Ricoeur (2003).

Mesmo havendo essa espécie de seleção, que resulta em uma fragmentação das memórias, elas tecem perspectivas que compõem a memória coletiva. Esta foi importante, segundo Jacques Le Goff (1990), na luta das forças sociais pelo poder. Segundo ele, controlar os processos da memória e do esquecimento foi uma das grandes preocupações daqueles que dominaram as sociedades. A partir dessa concepção, é válido destacar que o Estado Novo Português foi marcado pela censura e muitos acontecimentos desse contexto sofreram silenciamentos, tanto na antiga metrópole quanto nas ex-colônias. Assim, "Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva" (LE GOFF, 1990, p. 368). Diante desses aspectos, as narrativas testemunhais, constituídas de memórias, são importantes para revelar as ruínas decorrentes desse contexto. Com base nisso, podemos considerar o apontamento de Beatriz Sarlo (2007):

O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do "nunca mais" se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiado às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido (SARLO, 2007, p. 20).



Retomando a noção de que as obras literárias podem apreender o passado, é válido ressaltar o que expõe Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 71), quando afirma que a literatura, “[...] do ponto de vista do testemunho [...] passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real”. Somado a isso, pode-se considerar também o que indica Roberta Franco (2018, p. 156), de que “a ideia de uma Portugalidade que precisava ser encarada, questionada, vai ser pensada quase que exclusivamente pela Literatura”. Nesse sentido, os livros *O esplendor de Portugal* (1999), de António Lobo Antunes, *Caderno de memórias coloniais* (2019), de Isabela Figueiredo, e *O retorno* (2013), de Dulce Maria Cardoso, apresentam um caráter testemunhal, perpassado por diferentes narrativas e memórias ficcionais sobre o contexto de deslocamento dos retornados de África para Portugal após a Revolução dos Cravos. Elas podem ser associadas à noção apontada por Benjamin (2012), de narrativas que adentram na vida dos narradores para depois retirá-las deles. Somado a isso, as obras também podem ser entendidas sob a perspectiva de Sarlo (2007), como uma espécie de relatos testemunhais que contribuem para a reconstrução desse passado, mesmo que ficcionais.

## 1 NARRATIVAS DE SUJEITOS FRAGMENTADOS

Com o processo de deslocamento para Portugal, os retornados tiveram suas vidas fraturadas em diferentes âmbitos, e esse aspecto pode ser analisado nas três obras. Nesse sentido, pode-se destacar o que aponta Roberta Franco (2019, p. 102-103), de que “os retornados, em sua condição de personagens que flutuam entre a realidade contemporânea de Portugal e a produção literária, nos fazem descortinar a ruína do fim do Império e pôr a nu o cadáver que dele restou”. Assim, o livro *O esplendor de Portugal* nos apresenta três irmãos – Carlos, Clarisse e Rui –, que são obrigados a ir para Portugal após o 25 de abril, e a mãe deles, Isilda, que decide permanecer em Angola. A obra se constitui de narrativas compostas por memórias, de modo que os acontecimentos surgem como *flashes* e são, em muitos momentos, retomados pela repetição de frases ou de trechos.

Essas características expressam o caráter fragmentário da estrutura da obra, que não é linear. Com base nisso, podemos considerar que a fragmentação dos personagens reflete na fragmentação da narrativa, e é possível analisar essa concepção a partir do personagem Carlos. Após ir para Portugal com os irmãos, ele começou a trabalhar e, durante três anos, sustentou financeiramente a sua família:

Aguentei-os na Ajuda sem um protesto três anos seguidos suportando até aos limites da paciência as maluquices de um e os caprichos da outra, ele a esbracejar no chão da cozinha na alcatifa e ela, mal me apanhava nas costas porque tenho de ganhar a vidinha a deitar Lisboa inteira na cama, chegava a casa estafado do trabalho e a Clarisse muito à vontade repimpada no sofá, a fumar cigarros de filtro dourado que cheiravam para burro imitando tabaco turco, a mamar do meu anis na companhia de um espertalhão de bigodinho qualquer (ANTUNES, 1999, p. 65-66).

Após esse período de três anos, Carlos colocou Rui em uma clínica e expulsou Clarisse de casa e não os viu mais. Isto posto, quinze anos depois, Carlos decide convidar os irmãos para passar o Natal com ele e a esposa, Lena. Na véspera do dia 25 de dezembro, ela diz para ele: "Já não vês os teus irmãos há quinze anos" (ANTUNES, 1999, p. 09) e depois "Puseste-os na rua e agora queres os teus irmãos de volta se fosse a ti não esperava visitas logo à noite Carlos" (ANTUNES, 1999, p. 11). Essas duas frases se repetem durante todo o capítulo, e esse fator pode ser visto como uma forma de reafirmação do sentimento de angústia da espera de Carlos, bem como a separação da família dele após irem para Portugal. Esse movimento de repetição expressa a presença do passado no presente da narrativa e dá mais enfoque a situações difíceis de ser processadas. Com isso, podemos considerar que: "a memória [...] sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória" (POLLAK, 1992, p. 04). Dessa forma, as memórias dos personagens são seletivas e esse traço influencia na estrutura fragmentária da narrativa. Nesse sentido, pode-se considerar também que a obra apresenta a fragmentação física, psicológica e emocional dessa família, sobretudo a partir da ida dos irmãos para Portugal.

*Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, é uma obra constituída por memórias de uma narradora-personagem nascida em Moçambique, branca e filha de portugueses, que cresceu no período da colonização e que também se deslocou para Portugal devido ao cenário de guerra que se instaurou na colônia. Assim, é possível analisar a evocação e a narração dessas memórias pela narradora como uma tentativa de compreender o seu passado como uma filha de colono que vivia em África, a sua relação com o pai, que transitava entre amor, idolatria e, em alguns momentos, repulsa, e a ligação dele com o colonialismo. Somado a isso, ela também reflete acerca das diferenças estabelecidas entre brancos e negros, a sua vivência em Portugal como retornada, longe de seus pais, que permaneceram em África, e tantos outros fatores que não compreendia na sua infância. Todos esses pontos indicam as fraturas e as marcas que o colonialismo e a guerra deixaram na vida da personagem. Podemos considerar o trecho em que ela, ainda criança, depara-se com uma situação recorrente no mundo colonial e que demarcava as desigualdades entre as raças:

Os pretos começavam a pedir trabalho às nossas portas desde crianças, rapazes e raparigas. Batiam ao portão, abríamos, e apreciavam crianças esfarrapadas, descalças, ranhosas e esfomeadas de farinha dirigindo-nos as poucas palavras que conheciam, "trabalho, patrão". Crianças da minha idade ou mais novas. *Abria a porta aos pedintes e ficava a olhá-los sem palavras. Não compreendia* (FIGUEIREDO, 2019, p. 45, grifos da autora).

As memórias narradas por ela se relacionam às próprias experiências da autora, de forma que a obra possui, assim, muitos traços autobiográficos. Isabela Figueiredo diz: "Este livro é parte do meu corpo. É minha história, que não pode ser modificada em retrospecto, ficará para sempre ligada a ele" (FIGUEIREDO, 2019, p. 180). Esses relatos de memórias, que se misturam entre ficcionais e as realmente vivenciadas pela autora, demonstram um enfrentamento da alienação, apontada por Sarlo (2007) e já citada anteriormente, e que, nesse caso, diz respeito às questões referentes ao colonialismo. A personagem testemunhou o racismo e a discriminação decorrentes desse contexto e, ao narrar

sobre isso, assume uma tarefa que é também política: “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Desse modo, podemos destacar também que:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: *a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável*, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança (SARLO, 2007, p. 24-25, grifos da autora).

Já a obra *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2013), apresenta uma estrutura diferente das outras duas, visto que o personagem central, Rui, narra no presente à medida que os acontecimentos vão ocorrendo. Ele faz uma espécie de relato, apresentando as situações que ele e a família enfrentam, e acompanhamos a relação que ele tinha com Angola, suas expectativas acerca de Portugal e o seu desapontamento ao chegar na ex-metrópole. Nesse sentido, Rui traça um fio condutor sobre o processo de deslocamento, desde a partida até o momento em que ele e a família conseguem se estabelecer no país, como ocorreu com milhares de portugueses. Isso expressa o caráter testemunhal da narrativa de Rui e pode ser entendido como uma forma de se enfrentar os silenciamentos desse contexto a partir de aspectos da memória coletiva dos retornados.

Esse movimento narrativo também se relaciona ao que Benjamin (2012, p. 217) indica, de que “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Nesse sentido, o livro de Dulce Maria Cardoso também aponta para as fraturas dos deslocados. Em grande parte da narrativa, há a expectativa e a angústia de Rui, de sua irmã e de sua mãe pela chegada do pai, que havia sido capturado pelos negros em Angola antes de a

família partir para Portugal, um ato resultante do cenário de guerra. Eles se separam durante o que parece ser um longo período, demonstrando também a fragmentação dessa família, que é física, psicológica e emocional, e que se inicia já no contexto de guerra que os faz sair de Angola. Rui se mostra inconformado, sem saber como ajudar sua família. A mãe se sente perturbada, sobretudo pela falta do marido e por ter que passar um prolongado tempo morando em um hotel com os filhos. A irmã se sente triste e deslocada na ex-metrópole:

A minha irmã às vezes olha-se ao espelho e fica com lágrimas nos olhos, lá gozava quando a via choramingar mas agora é diferente. Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés (CARDOSO, 2013, p. 143).

Com base nos pontos considerados, as três obras expressam a fragmentação dos personagens, que se inicia no contexto conturbado de Guerra Colonial e se intensifica no processo de ida para Portugal e na adaptação no país. Essa fratura também ocorre ao terem que reconstruir suas identidades, constantemente relacionadas à designação depreciativa de *retornado*, além de terem que se deparar com situações que não imaginavam enfrentar, como a separação de suas famílias nesse processo. Somado a isso, os livros capturam o passado, para utilizar a perspectiva de Benjamin (2012) e que se refere ao período pós-25 de abril. Isso ocorre através de uma perspectiva testemunhal, que parte de memórias individuais e coletivas e apresenta um compromisso com esse contexto real, retomando a colocação de Seligmann-Silva (2008) sobre a relação entre literatura e testemunho. Assim, as obras contribuem para a reconstrução desse passado, enfrentando a noção de "Verdade" citada anteriormente, que era defendida pelo Estado Novo. Essas obras partem de perspectivas diversas e, para além de expor as narrativas sob o ponto de vista dos deslocados, também expressam marcas do colonialismo nesse processo.

## 2 A CISÃO DO MUNDO COLONIAL: REMEMORAR O PASSADO PARA NÃO O REPETIR

O Estado Novo salazarista, sobretudo no século XX, incentivava os portugueses a irem para as colônias em África, em uma tentativa de povoamento e de desenvolvimento desses espaços, visando também a obtenção de lucros. O Governo, nesse sentido, “procurava em África não só uma compensação pela perda do Brasil, mas também uma subida qualitativa no desenvolvimento económico do país” (RIBEIRO, 2003, p. 16). Muitos portugueses, tendo em vista melhores condições de vida, decidiram partir com suas famílias para as colônias africanas e lá se estabeleceram. No período da Guerra Colonial, os portugueses esperavam que a independência das colônias seria benéfica: “Muitos portugueses [...] que secretamente defendiam a autonomia de Angola acreditaram que a revolução de Abril de 74 seria o início de uma transição positiva para todos” (GARCIA, 2011, s.p.). Entretanto, como já apontado, tornou-se insustentável que os portugueses permanecessem em África.

A partir disso, cresceu, em muitos deles, um sentimento de raiva, em que “Muitos não sabiam quem culpar por aquela partida do destino; outros responsabilizavam a revolução e a promessa de liberdade que ela trouxera aos pretos, essa gente que não se sabia governar” (GARCIA, 2011, s.p.). Assim, a indignação de muitos portugueses também se direcionava aos africanos e era marcada por narrativas que partiam de uma perspectiva eurocêntrica e colonialista. Podemos considerar, com base nisso, o que aborda Inocência Mata (2004, p. 34), de que “[...] o discurso eurocêntrico tem um substrato ideológico comum ao discurso colonialista, imperialista e racista”. Ele apresenta a noção de que os negros seriam inferiores e que deveriam ser civilizados. À vista disso, podemos considerar que essas perspectivas perpassam as três obras aqui analisadas.

No caso de *O esplendor de Portugal*, há um aspecto que demarca o preconceito de raça na sociedade colonial. Carlos era, na verdade, mestiço. Seu pai havia se relacionado com uma mulher negra e quando a esposa dele, Isilda, descobriu, decidiu comprar o menino, já que a mãe

biológica não tinha condições de criá-lo. Ele era branco: “uma criança completamente branca [...] lábios de branco, nariz de branco” (ANTUNES, 1999, p. 86), com poucos traços que poderiam indicar sua mestiçagem: “reparando bem um vestígio no formato das unhas que nem um médico se lembraria de examinar, uma criança absolutamente branca em que apenas as pretas velhas de brasa de cigarro no interior da boca [...] detectariam”. Entretanto, a mestiçagem de Carlos fez com que ele fosse desprezado pela família e pelos irmãos. Nas discussões com eles, era essa característica que utilizavam para o atingir, como seu irmão Rui disse “- Então o Carlos não é nosso irmão Clarisse então o Carlos é irmão dos leprosos não é?” (ANTUNES, 1999, p. 191).

Comparar os negros a leprosos indica a repugnância que muitos brancos possuíam acerca dos africanos. Esse aspecto se torna ainda mais marcante em relação à avó de Carlos, que não aceitava o fato de Isilda ter criado um menino mestiço. A senhora o colocava em uma posição marginalizada em relação aos outros dois netos, demonstrava um sentimento de nojo quando Carlos se aproximava e via os negros como seres animalizados:

[...] mesmo o Carlos que ninguém julgava mestiço, não parecia mestiço, a minha vó encolhia-se toda se ele a beijava, cheirava-se enojada por cheirar a senzala, tirava a água-de-colônia da algibeira, não lhe oferecia presentes no Natal como à minha irmã e a mim, evitava-o, fingia não o ouvir se falava com ela, a minha avó para quem os africanos eram não uma raça diferente mas uma espécie zoológica distinta capazes até certo ponto de imitar as pessoas e todavia sem nada meu Deus que os aparentasse a nós, basta ver do que se alimentam que até baratas engolem, basta ver como andam, reparar como transportam os filhotes, iguaizinhos aos mandris (ANTUNES, 1999, p. 145).

Em relação a *Caderno de memórias coloniais*, há, em diversos momentos, as marcas do colonialismo em Moçambique, acentuando essa visão dos africanos como seres inferiores em relação ao branco colonizador. Podemos observar isso em: “Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente a que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos,

animais. Nós éramos brancos, pessoas, seres racionais" (FIGUEIREDO, 2019, p. 59). Assim, os africanos eram tidos como "animais" e como "preguiçosos" e, dessa forma, a exploração seria "[...] apenas o legítimo tratamento de que precisavam os preguiçosos. Um favor que o branco lhes fazia. Civilizar os macacos" (FIGUEIREDO, 2019, p. 165). Como uma das formas de "civilizar" os negros, eles deveriam servir os brancos:

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse. Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto (FIGUEIREDO, 2019, p. 43).

A partir desses trechos, é visível que o mundo colonial era dividido em dois, como indica Frantz Fanon (1968). Segundo o filósofo, cria-se um clima de submissão e de inferiorização dos explorados, que é sustentada por violências e opressões. Além disso, Fanon (1968) destaca que os espaços ocupados pelo colonizador e pelo colonizado se opõem e são inconciliáveis. Nesse sentido, a narradora do livro de Isabela Figueiredo declara que se sentia impotente frente a essa cisão entre o mundo em que ela vivia e aquele ocupado pelos negros: "Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo, e há uma perplexidade nos seus olhos, um vazio, uma fome, e *nos meus uma impotência, uma incompreensão que nenhuma razão poderá explicar*" (FIGUEIREDO, 2019, p. 167, grifos da autora).

Já na obra *O retorno*, Rui apresenta um olhar sobre os africanos que parte sobretudo da indignação em relação ao contexto de Guerra Colonial, em que as famílias próximas à dele estavam indo embora de Angola. Entre eles também crescia a revolta em relação aos negros e por terem que deixar o país, e é possível observar essa cisão entre as raças: "Eles não merecem nada. Eles são os pretos. Todos" (CARDOSO, 2013, p. 21) e ainda:

Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço,



o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta (CARDOSO, 2013, p. 25).

Os preconceitos expressos nos três livros não são uma perspectiva isolada dos personagens, mas sim uma noção que está presente no mundo colonial. Como aponta Frantz Fanon (2008, p. 41), a existência do negro é condicionada pela do branco, de forma que o primeiro é aprisionado e oprimido pelo segundo. Além disso, os discursos sobre os negros se baseavam em uma visão estereotipada e cristalizada “[...] é através dos mitos terríficos, tão prolíficos nas sociedades subdesenvolvidas, que o colonizado vai extrair inibições para sua agressividade”, frequentemente vistos sob uma noção animalizada. Somado a isso, o filósofo destaca que o colonizado faz da colônia o prolongamento da metrópole: “A história que escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado” (FANON, 1968, p. 38). Em certo momento, Fanon (1968) assinala que os colonizados descobrem, então, que a cor de sua pele não vale menos que a do colonizador e que sua vida e a dele são as mesmas, e essa noção causa um impacto nessa estrutura desigual:

Se com efeito, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade eu o contrário. Não somente sua presença deixa de me intimidar como também já estou pronto para lhe preparar tais emboscadas que dentro de pouco tempo não lhe restará outra saída senão a fuga (FANON, 1968, p. 34).

Assim, “O colonialismo [...] é a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p. 46). À vista disso, em *O esplendor de Portugal*, ressaltamos Isilda, que decidiu permanecer em Angola e acaba sendo morta pelos africanos: “erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas cerraram e eu a trotar na areia na direção dos meus pais” (ANTUNES, 1999, p. 381). Em *O retorno*, podemos destacar o fato de o pai de Rui ser confundido com

o carniceiro do Grafanil, uma pessoa que mandava matar negros e fazia emboscadas para eles. Ele foi capturado por africanos em Angola e chega a Portugal muito tempo depois, com cicatrizes pelo corpo, sobre as quais não falava a respeito: "O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar" (CARDOSO, 2016, p. 251). Em *Caderno de memórias coloniais*, podemos destacar o trecho em que a narradora passa por uma situação de violência:

Um jovem negro, que se deslocava rápido na minha direção, sem qualquer intenção aparente, sem sinais que o antecipassem, ao aproximar-se, abraçou-me com o braço esquerdo, esmagou o meu corpo contra si, arrebanhando com a mão direita o meu monte de Vénus, apertando-o com força, como espremeria um caju para sumo. Olhou-me nos olhos, muito perto, sem temor, sem culpa. Largou-me sem palavra, e continuou rápido, sem se voltar. Permaneci na mesma posição, paralisada, muda, com os olhos abertíssimos. Minúsculos pontos brilhantes rebentando ao redor de mim. Não procurei ninguém. Não vi ninguém (FIGUEIREDO, 2019, p. 111).

É válido considerar ainda que, quando a narradora de *Caderno de memórias coloniais* estava prestes a ir para Portugal, seus pais a orientaram a dizer na ex-metrópole aquilo que os negros estavam a fazer com os portugueses em África, toda a violência que se instaurou em Moçambique: "[...] tu vais explicar-lhes que isto não é como eles pensam. Defendem-nos, mas ninguém fala do que nos fazem os pretinhos... Contas tintim por tintim os massacres de setembro. Contas tudo o que nos aconteceu" (FIGUEIREDO, 2019, p. 99). Ela expressa que era portadora dessa mensagem, que se baseava em uma verdade que era a dos seus pais, ou seja, era o ponto de vista dos colonizadores, e declara: "Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora" (FIGUEIREDO, 2019, p. 132).

Com base dos pontos analisados, observamos que há diferentes narrativas que podem ser consideradas acerca do contexto de Guerra Colonial e do deslocamento para Portugal de milhares de pessoas. As três obras apresentam ambientes de tensão, expondo as dificuldades enfrentadas pelos retornados e a indignação, e até mesmo resistência deles, em partir de África. Nesse sentido, elas indicam as ruínas e as fraturas decorrentes desse período. É necessário considerar também que um dos

pontos de análise sobre ele, e que percorre as três obras, são os discursos marcados pelo colonialismo e que precisam ser problematizados. Eles evidenciam a estrutura colonial, as desigualdades sociais, as violências e os preconceitos que ela apresenta, e muitas dessas questões, em diferentes níveis, estão presentes na sociedade atual. Nesse sentido, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), a rememoração é uma forma de se atentar para o presente e para o ressurgimento do passado na atualidade e, como indica Paul Ricoeur (2003), é dever da memória não esquecer.

Ao lermos essas três obras, somos submetidos à posição de ouvintes e de testemunhas dessas múltiplas narrativas. Como indica Gagnebin (2006), testemunha também seria aquele que permanece para ouvir a narração do outro, mesmo que ela seja insuportável. Segundo a autora, os meios que nos ajudam a não repetir o passado, como os momentos marcados por silenciamentos, desigualdades e preconceitos, são a transmissão simbólica e a retomada reflexiva dele. É por meio dessa retomada que é possível, como coloca Gagnebin (2006), apresentar uma outra história, reinventando e transformando o presente. A literatura, como também um meio artesanal de comunicação, é, desse modo, um espaço possível para se capturar e representar o passado, além de tecer caminhos que nos possibilitam refletir acerca dele.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. L. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. ROUANET, S. P. (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARDOSO, D. M. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.
- FANON, F. **A experiência vivida do negro**. In: *Pele negra, máscaras brancas*, p. 103-126. SILVEIRA, R. da. (Trad.). Salvador: EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Da violência**. In: *Os condenados da terra*, p. 23-74. MELO, J. L. de. (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FIGUEIREDO, I. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2019.
- FRANCO, R. G. As disputas pela memória no Portugal pós-império. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2015, Belém. **Anais Eletrônicos**. Belém: ABRALIC, 2015.
- FRANCO, R. G. **As naus: o retorno indesejado**. In: *Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais*, p. 59-103. São Paulo: Alameda, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Portugalidade e pós-memória: configurações e desconstrução da identidade portuguesa no século XXI**. In: CAMPOS, L. B.; CARRIZO, S.; MAGALHÃES, P. A. (Org.). *(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea*, p. 153-166. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018.
- FRANCO, R. G.; BERNARDES, K. S. Narrativas de um real em ruínas: dois momentos da literatura portuguesa pós-25 de abril. **Matraga**, v. 28, n. 54, p. 540-552, set./dez. 2021.
- GAGNEBIN, J. M. **Memória, história, testemunho**. In: *Lembrar Escrever Esquecer*, p. 49-58. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARCIA, R. **S.O.S. Angola**. Alfragide: Oficina do Livro, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Os que vieram de África: o drama da nova vida das famílias chegadas do ultramar**. Alfragide: Oficina do Livro, 2012.
- LE GOFF, J. **Memória**. In: *História e Memória*, p. 366-419. LEITÃO, B. et al. (Trad.). Campinas: UNICAMP, 1990.
- MATA, I. Estudos pós-coloniais. Desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas**, v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014.

PIMENTA, F. T. Causas do êxodo das minorias brancas na África portuguesa: Angola e Moçambique (1974/1975). **Revista Portuguesa de História**. Imprensa da Universidade de Coimbra, v. 48, p. 99-124, 2017.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RIBEIRO, M. C. Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Coimbra: **Oficina do CES**, v. 188, p. 1-40, 2003.

RICOEUR, P. **Memória, história, esquecimento**. 2003. Disponível em: <[https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)>. Acesso em: 04 de nov. 2020.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. D'AGUIAR, R. F. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

# MORALISMO E DITADURA: UMA LEITURA COMPARADA DE *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E AS MENINAS*

Lisa Galvão Elisei<sup>52</sup>

*La littérature fait de la politique en tant que littérature*  
Jacques Rancière

É sempre interessante analisar como se dão os elos entre a História e a Literatura, principalmente em períodos em que a escrita literária pode se tornar uma forma de resistência a políticas de repressão. Com isso, este trabalho objetiva realizar uma análise comparada das obras *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, considerando os contextos de Portugal e do Brasil, respectivamente, no momento de publicação das obras.

As obras *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa e *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, são escritas e publicadas em conturbados momentos políticos, de ditadura e de repressão. *Novas Cartas Portuguesas* é publicado durante a última fase do Estado Novo, em Portugal, no governo de Marcelo Caetano<sup>53</sup> e apenas dois anos antes da Revolução dos Cravos, que marcou o fim da ditadura salazarista. Mesmo que a obra tenha sido publicada nos anos finais da ditadura e

---

<sup>52</sup>Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: lisaagalvao@gmail.com.

<sup>53</sup>De 1933 a 1968, Portugal foi governado pelo ditador nacionalista António de Oliveira Salazar e entre 1968 e 1974, por Marcello Caetano.

não contenha críticas estritamente políticas ao regime, a publicação sofreu uma forte repressão, o que incluiu a censura e o recolhimento dos livros e o processo das autoras, com a acusação de atentado ao pudor e pornografia. Essa repressão foi fortemente motivada por questões morais que cerceiam a sexualidade feminina, questão intensamente presente nas *Novas Cartas Portuguesas*, que, para Ana Luísa Amaral e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "constituem, com sua história de proibição e perseguição judicial, um libelo acusatório contra a opressão sexista da sociedade burguesa, patriarcal, colonialista do Portugal em meados do século XX" (AMARAL; SANTOS, 1997, p. 14).

Já *As Meninas* é publicado em 1973, no auge da Ditadura Militar no Brasil, em um momento em que a perseguição política e a censura atingiam o auge de sua arbitrariedade e truculência. Nesse momento, e apesar de conter tanto críticas diretas ao regime quanto narrativas contrárias aos "bons costumes", o romance de Lygia não sofre censura. Além dessa perseguição de cunho estritamente político nas ditaduras, notava-se também expressiva exaltação dos valores conservadores e cristãos que contrastavam com a revolução cultural que ocorria no mundo ocidental, desde o estopim de Maio de 68<sup>54</sup>. É também neste momento de contraste cultural que eclode a segunda grande onda feminista, com destaque para a publicação de *O segundo sexo* (1959), de Simone de Beauvoir. Nesse sentido, pensando na "correspondência" de regimes autoritários em Portugal e no Brasil no começo dos anos 1970, faremos uma leitura comparada das duas obras.

A obra *Novas Cartas Portuguesas*, escrita por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foi publicada em 1972, nos anos finais do Estado Novo. Portugal esteve sob o governo salazarista

---

<sup>54</sup>"Maio de 68" foi um movimento de estudantes iniciado nas universidades parisienses, o qual questionou o modo de vida e as questões comportamentais. Espalhou-se por toda a Europa e em seguida por todo o mundo, angariando, além de estudantes, trabalhadores sindicalizados, artistas e minorias sociais que se identificavam com o movimento e com os seus ideais. A princípio, o movimento questionava o uso da ciência e da academia para guerras que não representavam os valores desses jovens, mas outras questões surgiram durante as manifestações, como os direitos das mulheres, dos negros e dos homossexuais. "Maio de 68" foi um movimento que buscava revolucionar, especificamente, a moral e os comportamentos da época e modernizá-los.

de 1926 a 1974, período ditatorial que começou com a Ditadura Militar, que durou entre 1926 e 1933, seguida do Estado Novo, período de maior potência, duração — e repressão — do regime, de 1933 a 1968; e, por fim, o período governado por Marcello Caetano<sup>55</sup>, que durou de 1968 até a queda do regime com a revolução de 25 de Abril de 1974, a Revolução dos Cravos. Esse longo período de ditadura foi marcado por momentos em que a rigidez do regime se intensificou e, nesses momentos, houve uma intensa interferência do governo em muitos aspectos da vida do cidadão português — e de maneira particular, na vida da cidadã portuguesa — no aspecto comportamental. Para isso, segundo Fernando Rosas (2001), criou-se uma narrativa de base que propagava uma espécie de *renascimento* do homem português, já que, segundo o discurso salazarista, o verdadeiro português havia se perdido e essa foi a causa da decadência de Portugal, mas cuja honra poderia ser restaurada se todos se comprometessem em prol da nação. Para a nação se reerguer, fazia-se necessário o Estado Novo, mas essa política, para se fundamentar, requeria também um *Homem Novo* que viria a fazer ressurgir no povo esse antigo espírito do “ser português”.<sup>56</sup>

Para garantir que essa narrativa funcionasse, o governo mantinha rigidamente três pilares: as Forças Armadas, a Igreja Católica

<sup>55</sup>Marcello Caetano assumiu o posto de ditador do Estado Novo após Salazar ter sofrido um acidente doméstico que o deixou em coma por alguns meses. Entretanto, mesmo depois de recobrada a consciência do paciente, consideraram que o conhecimento da perda do poder poderia ser excessivamente frustrante para Salazar, que nunca soube da sua substituição por Caetano e continuou acreditando ser chefe de Estado até sua morte, em 1970. Apesar da ausência de Salazar, o regime — bem como suas perseguições e censuras — continuaram até a Revolução dos Cravos.

<sup>56</sup>Em concordância com o objetivo de estar em cada dimensão da vida do português, foram criados vários movimentos pró-governo comuns em regimes totalitários que promoviam atividades nas quais esses ideais eram repassados e colocados em prática, bem como ensinados para as crianças nas escolas. E, para aqueles que se recusassem a aceitar os ensinamentos desses movimentos, havia outras formas mais combativas de manter os contrários ao regime silenciados. Naturalmente, devido ao conservadorismo e às narrativas patriarcais e católicas, os ideais do “ser português” não eram os mesmos para todos os portugueses e isso se traduzia em direitos e deveres diferentes para homens, para mulheres e para crianças. Nesse sentido, quando falamos especificamente da doutrinação para as mulheres, podemos destacar a *Ordem das Mães pela Educação Nacional* (OMED) e a *Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF). Além da parte da propaganda, um rígido equilíbrio econômico e controle da comunicação social foram responsáveis por manter Salazar no poder por tanto tempo. Muito do que a propaganda fascista fazia, por meio principalmente da Polícia Política, era tentar um tipo de opressão da população por intermédio dos chamados “bons costumes”.



e a Polícia Política. Esses elementos, em especial no início do regime, apresentam a chamada *aura mítica* dos regimes fascistas, como aponta Fernando Rosas: "o salazarismo neste período da sua história, assente numa certa ideia mítica de nação e de interesse nacional, tentou, também ele, 'resgatar as almas' dos portugueses, integrá-los, sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica" (ROSAS, 2001, p. 2). Essa narrativa criava uma série de *mitos* que comandavam a vida pública e pessoal do português. Além dessa dimensão mítica da narrativa, também se faziam necessárias ações mais afirmativas de controle e de proteção aos opositores do regime, como a censura política e a moral das publicações jornalísticas e literárias. A censura, no Estado Novo, era realizada com critérios e com padrões rígidos que valiam para todas as publicações em jornais que, sem discricção, marcavam a edição com o selo "Este jornal foi visado pela comissão de censura", apontando uma medida totalitária absolutamente escancarada. Jornalistas que desafiassem esse selo também eram punidos com a prisão. Já em relação à publicação de livros, o governo não teve uma política de censura anterior, mas os censores poderiam recolher quaisquer obras "ameaçadoras à ordem pública", como aconteceu com *Novas Cartas Portuguesas*.

Nesse contexto de rígido controle das liberdades pessoais, as "Três Marias", como ficaram conhecidas as autoras, publicam *Novas Cartas Portuguesas*. O livro trata-se de uma obra formada por vários textos; majoritariamente cartas, como sugere o título, mas também outros diversos gêneros, como poesia, bilhetes, pequenos contos de folclore, narrativas em prosa, testemunhos e até mesmo um relatório médico. Essa variedade de gêneros textuais e literários pode provocar uma resistência inicial por parte do leitor, que para fazer uma leitura mais consciente, deve saber que tem em mãos uma *retextualização*. *Novas Cartas Portuguesas* tem como mote um clássico da Literatura portuguesa: as *Cartas Portuguesas* (1669), de Sórora Mariana Alcoforado. A obra reúne cinco cartas da freira para seu amante, o oficial francês Marquês Noel Bouton de Chamilly, com quem teve um controverso romance; controverso devido

ao celibato<sup>57</sup>, mas esse fato não impediu que as cartas se "canonizassem" como ícones românticos. As cartas de Mariana se tornam clássicas, no sentido literário, pelo seu conteúdo extremamente melancólico, idealizado e de submissão em relação ao seu relacionamento com o oficial. Nas cartas, a freira parece se dedicar só e exclusivamente à sua paixão, apontando uma submissão absoluta ao amante, apesar de suas relações serem fluidas e circunstanciais: "tão ciosa sou da minha paixão que julgo dizerem-te respeito todas as minhas ações e todas as minhas obrigações" (ALCOFORADO, 1998, p. 06). O tom das cartas de Mariana é sempre melancólico, mas esse aspecto vai se intensificando com a ausência de respostas e a perda da esperança de um reencontro com o amante, que a deixou em razão do desejo de novas aventuras amorosas. Assim, no final da quinta carta, Mariana muda um pouco o tom e decide abandonar o hábito de contactá-lo, mas nunca a melancolia e o suplício que é amá-lo: "de si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?" (ALCOFORADO, 1998, p. 10).

Nesse sentido, o universo literário feminino de *Cartas Portuguesas* tem um fundo romântico, mas também apresenta outras questões, como o desencanto, o afastamento e o desejo. Em outro contexto, essa ambientação poderia ser "simples", mas, tratando-se de uma freira do século XVII, torna-se particular e específica. Assim, as Três Marias tornam esse universo o pressuposto para a escrita de *Novas Cartas Portuguesas*, que com a mentalidade do século XX, dialogam com esse universo e, ainda, deturpam-no. Essa nova obra é realizada tornando Mariana Alcoforado um ponto de partida para outras narrativas, ainda em diálogo com o percurso da amante abandonada, no entanto, reduzindo a relevância do amante. Assim, as *Novas Cartas* subvertem

---

<sup>57</sup>Apesar do voto de castidade, era muito comum nos séculos XVII e XVIII, que as mulheres que se tornavam freiras o fizessem não por vocação, mas por promessa da família ou mesmo para esperar um noivo estrangeiro (essa última mais comum em conventos do Brasil). Sendo assim, era raro a freira que não tinha pelo menos um amante, sendo esses homens até batizados com a alcunha de "freiráticos", como aponta Ana Miranda (2014).

esse protagonismo: se antes era da relação da freira com o amante, agora passa a ser da narrativa de Mariana, das outras várias vozes e do diálogo entre elas. Esse deslocamento evidencia essas questões que se tornam ainda mais específicas quando pensamos no ambiente em que se passam as narrativas, em um ambiente de forte intenção católica. Com exceção da própria Mariana, as outras vozes não vivem necessariamente dentro do convento; independente disso, ainda estão em ambientes onde se perpetuam os valores católicos. Esses ambientes regidos pela moral cristã e em contextos políticos de ditaduras de viés conservador tornam as questões de gênero particularmente significativas. Assim, o livro constitui-se de uma série de diálogos que ocorrem tanto entre as cartas que Mariana troca com o amante — mas com uma nítida mudança de tom em relação às *Cartas*; quanto com a mãe, com as freiras mais velhas, com sobrinhas, com tias e com primas que vão aparecendo durante a narrativa. Eventualmente, temos também cartas para outras figuras masculinas, além do amante de Mariana, como esposos, noivos e primos.

As vozes que se correspondem com a freira quase sempre se chamavam Mariana, Maria, Maina, Ana ou similares — o que reforça as vozes das Três Marias e de Mariana Alcoforado. Além disso, as autoras aproveitaram o título, acrescentando o importantíssimo “Novas” no início, que eram novas no sentido de serem mais recentes, mas também no sentido da novidade, da revolução das cartas originais que a obra traria. Por isso, *Novas Cartas Portuguesas*, obra descendente de *Cartas Portuguesas*, se consagrou tanto ou mais do que a obra que a inspirou. Ao mesmo tempo que podemos dizer que se perde muito da leitura de *Novas Cartas* se desconsiderarmos *Cartas Portuguesas*, também perdemos muito da leitura das cartas originais se ignorarmos o impacto que a obra das Três Marias teve na literatura, principalmente se considerarmos uma análise contemporânea.

Em relação ao oficial de Chamilly, ele continua tão ausente como nas cartas originais, sendo ao “ele” personagem atribuída apenas uma carta, escrita em francês, e alguns poemas. Entretanto, diferente da Mariana das cartas originais, a das *Novas Cartas* não se ressentia tanto dessa ausência;

chega a afirmar que o amante é apenas a ponte que ela usa para chegar ao prazer (físico e psicológico) do amor: “De mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo, e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas meu suco” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 44). Além disso, a nova Mariana também tem percepções muito diferentes de sua antecessora: enquanto essa considera o amante um homem incomparável e insubstituível, a das Três Marias considera-o como um passatempo, alguém que a distrai de sua existência, entediada no convento:

E se não acredito em mim o amor como sentimento totalmente verdadeiro a não ser a partir da minha imperativa necessidade de inventá-lo [...] enquanto tu serves apenas de motivação, de início, de peça envolvente em que te arrasto neste meu muito maior prazer em me sentir apaixonada que em amar-te. Neste meu muito maior prazer em dizer que te amo do que na verdade em querer-te (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 11).

Não há, nas *Novas Cartas*, nenhum tipo de sinal que indique qual das três escreveu cada parte da obra, como assinaturas. Além disso, após a publicação, as três fizeram um pacto de nunca assumir ou acusar a autoria de qualquer uma das partes do livro. Esse pacto foi importante, em especial, no momento em que a obra é acusada de ser contrária ao regime salazarista, o que resultou em um processo contra as autoras e no recolhimento dos exemplares em todo o país, poucos dias após a primeira publicação<sup>58</sup>. Os motivos que levaram a essa censura não foram uma crítica direta à Ditadura ou a quaisquer das suas instituições, mas uma razão moral: as *Novas Cartas Portuguesas* saem do plano espiritual e idealizado do amor e elegem como objeto de sua narrativa o corpo erótico da mulher, bem como o prazer sexual das personagens. Cabe lembrar que, apesar da intensidade com que se refere ao amante, as

---

<sup>58</sup>O processo contra as Três Marias se arrasta por anos, tempo no qual o tribunal exige que as autoras entreguem umas às outras (apenas alguns trechos foram escolhidos para justificar a censura); exigência veementemente negada por elas. Também lhes foi oferecido um acordo com o qual elas se livrariam do processo e consistia em que elas publicassem uma nota se desculpando e dizendo que não tinham a intenção de ofender o “bom nome” de Portugal, o que também foi negado pelas três. O tribunal só deixa de perseguir *Novas Cartas* após o 25 de abril de 1974, que funda o Estado Novo.

*Cartas* originais de Mariana Alcoforado deixam a existência das relações sexuais apenas em um plano implícito, enquanto as narradoras das *Novas Cartas* buscam explicitar essas relações o tanto quanto foi possível.

Além disso, a linguagem escolhida pelas autoras é sem reservas, ou seja, não existem figuras de linguagem que sugiram alguma parte do corpo ou algum ato sexual, como seria esperado de uma voz feminina, segundo a moral vigente. Pelo contrário: as narradoras fazem uso de termos objetivos — até mesmo um tanto clínicos, para não causar nenhuma ambiguidade que sugira algum eufemismo. Essa linguagem explícita foi um dos aspectos que contribuíram para o enorme impacto que a obra teve na literatura portuguesa do século XX, considerando um país de antiga tradição católica, que vê o prazer sexual da mulher como algo pecaminoso e moralmente condenável. Pensemos, então, no quão controversas foram as descrições da narrativa de *Novas Cartas* em um ambiente extremamente opressor e moralista:

Mariana deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. A boca que a suga, a galga, é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesmo a empurrar-se enlouquecida, veloz. [...] E a noite devora, vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente. A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 49-50).

Apesar dessa linguagem e narrações explícitas, *Novas Cartas* não é um livro que se poderia chamar puramente erótico, mas de um erotismo politizado. A essa temática, unem-se muitas outras que são próprias da sexualidade feminina, sem que isso se restrinja a relações ou atos sexuais que levem ao prazer, e, de extremo oposto, signifiquem dor e opressão. A maternidade imposta, a feminilidade no sentido de construção do que deve ser a mulher e as violências de motivação pelo gênero, como violência doméstica e estupro, são alguns dos temas tratados em *Novas Cartas Portuguesas*. Entre eles, um dos mais nítidos é como as relações de poder são desiguais entre homens e mulheres — na esfera pública e privada — e que colocam as mulheres em uma posição de subalternidade,

algo que não é bem aceito pelas autoras, que entendem a mulher e a opressão dela como a base de toda uma sociedade: “Entendo, pois, que não basta pensar em relações de produção, sendo socialmente a mulher produtora dos filhos e vendendo sua força de trabalho ao homem-patrão” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 103). Além da questão do olhar mais individual para a situação da mulher portuguesa, as narradoras de *Novas Cartas* também se posicionam politicamente de maneira mais ampla, de forma que deixasse claro não apenas a oposição indireta ao regime salazarista, mas o apoio a um pensamento revolucionário, tanto na política estatal quanto na de gênero. Sendo assim, fica nítida, em vários momentos da obra, a inclinação das autoras para a questão da luta de classes, especialmente quando relacionada ao gênero:

[...] a revolta da mulher é a que leva à convulsão de todos os extractos sociais; nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada, e a primeira repressão, - aquela em que veio assentar toda a história do gênero humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões - é a do homem contra a mulher (BARRENO; HORTA; VELHO, 1974, p. 198).

Já o romance *As Meninas* é ambientado na cidade de São Paulo, no final dos anos 60<sup>59</sup>. Nesse momento, o Brasil vivia um dos mais rígidos momentos do regime militar<sup>60</sup>. No fim dos anos 60, o país encontrava-se sob regência do AI-5<sup>61</sup>, ato institucional que restringia liberdades individuais e políticas. Além desse panorama externo, as personagens principais do romance viviam em um ambiente que evidenciava ainda mais os valores morais da época: o Pensionato Nossa Senhora de Fátima, onde vivem Ana Clara Conceição, Lia de Melo Schultz e Lorena Vaz Leme,

<sup>59</sup>Essa data é apenas sutilmente deduzível pela referência à operação de captura do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben. Na trama, um dos personagens é um dos quarenta presos políticos trocados pelo resgate do embaixador.

<sup>60</sup>É preciso dizer também que apesar do nome ditadura *militar*, esse período, na verdade, foi uma ditadura civil-militar, com protagonismo militar; que contou com o apoio de diversas instituições brasileiras.

<sup>61</sup>Os Atos Institucionais foram cinco documentos redigidos durante o período da Ditadura Militar que tinham como objetivo *legalizar* as atitudes dos ditadores, como as eleições indiretas, os golpes de Estado, a censura da imprensa, o uso da tortura como política de Estado e o mais extremo deles, o AI-5, que fechou o parlamento, recobrou poderes irrestritos para os governantes, chegando à Ditadura mais escancarada, segundo Reis (2014).

narradoras e protagonistas do romance. As três jovens têm histórias, opiniões e pensamentos muito diferentes entre si, mas são ligadas pelo espaço físico da moradia, pela amizade e, em vários sentidos, pelo gênero. A obra de Lygia é um romance cuja narrativa é feita através de um fluxo de consciência, no qual se apresentam as vozes das três protagonistas. Não existe, na obra, qualquer indicação direta de vozes ou pessoas do discurso de quem está narrando em cada momento, como, por exemplo, o nome das personagens. No entanto, a identificação das narradoras é possível por meio de particularidades da narrativa de cada uma. Essa pluralidade de vozes, a princípio um elemento dificultador da leitura, vai se tornando mais clara com a progressão da narrativa.

Em relação a Lorena — a narradora que tem maior tempo de narração na obra —, percebemos um fluxo de pensamento mais fluido que o das amigas, com exceção, talvez, de quando discorre sobre a morte de um dos seus irmãos<sup>62</sup>. Na narração dela, temos uma noção mais clara do tempo, conseguindo diferenciar rapidamente lembranças de narrativas do presente. Lorena passa praticamente toda a narrativa em seu quarto — sua “concha” — pensando sobre M.N, seu suposto amante, e sobre suas questões sexuais ambíguas, que se dividem entre o desejo físico e as amarras sociais que a impedem de realizar esses desejos:

E também esse drama da minha virgindade. Confesso que de vez em quando preciso falar nisso, provoco o assunto, alimento as reações, me exponho a todas as consequências numa necessidade tão aguda de ficar centro-de-mesa. Mas de repente me vem um pudor (não sei se será exatamente pudor) e não suporto a menor referência, problema meu, friso e levanto a cerca de arame, proibida a entrada de pessoas estranhas (TELLES, 1973, p. 82).

Lorena vem de uma família muito tradicional, o que acaba tornando-a a mais reclusa e retraída das três, especialmente no que se diz respeito a essas questões sexuais, já que cresce nesse ambiente de muita

---

<sup>62</sup>Lorena é irmã dos gêmeos Rômulo e Remo. Remo é diplomata e Rômulo está morto. A discordância, porém, está na causa da morte dele: Lorena afirma que Remo atira no irmão, em um acidente doméstico com uma espingarda, quando eram crianças. Já a mãe deles afirma, em conversa com Lia, que Rômulo havia morrido ainda bebê por causa de um problema cardíaco. Lia fica em dúvida sobre em qual das versões deve acreditar, mas o livro termina sem que essa resposta seja dada.

repressão da sexualidade: “O tesouro de uma moça é a virgindade”, ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda” (TELLES, 1973, p. 141). Quando Ana Clara narra, existe uma total descoordenação de “pensamentos”, resultante do constante abuso de drogas e dos traumas não resolvidos em que a personagem vive. Ana teve uma infância muito vulnerável, tanto física quanto financeiramente. Vivendo sozinha com a mãe, que é instável em vários aspectos, Ana Clara é traumatizada pelos sistemáticos abusos infantis que sofre por parte dos homens com quem a mãe se relacionava, em especial por parte do dentista Dr. “Algodãozinho”: “Quietinha. Quietinha ele foi repetindo como fazia durante o tratamento. Você vai ganhar uma ponte. Não quer ganhar a ponte?” (TELLES, 1973, p. 30). Além disso, a personagem tem uma fixação por sua aparência e utiliza sua beleza para encontrar relações pouco significativas com homens ricos, os quais ela despreza profundamente: “Tenho um metro e setenta e sete. Sou modelo. Uma beleza de modelo. O que mais você quer? Bastardo” (TELLES, 1973, p. 27). Já em Lia, existe um certo equilíbrio: não é tão coerente como Lorena, nem tão desconexa quanto Ana, e é também a personagem mais prática das três. Lia se divide, e também a sua narração, em duas *personas* com pensamentos distintos: de um lado, temos Lião ou “Rosa” (seu codinome dentro da organização política da qual fazia parte), uma mulher muito decidida a lutar contra os padrões morais e a acompanhar o namorado e os companheiros de luta na militância contra a Ditadura. Lião, como é chamada pelas amigas, também é a mais progressista entre as três meninas, discorre seus pensamentos sobre feminismo, psicanálise e marxismo e discute questões identitárias e sexuais com as amigas: “Literatura, bah. As mulheres já estão encontrando sua medida. Eles virão em seguida, acho que no futuro só vai haver andróginos” (TELLES, 1973, p. 96). De outro lado, temos a Lia de Melo Schultz, filha de mãe baiana e pai alemão (um ex-nazista arrependido), presa em certas convenções da família tradicional, sufocada de tanto amor e de atenção que recebe da numerosa família nordestina. Essa mesma Lia padece de muitas saudades e de preocupações com o namorado, preso pela Ditadura, sendo ao pensar nele o único momento em que “baixa a



guarda" e chora: "Não sei aguentar sofrimento dos outros, entende? O seu sofrimento, Miguel. O meu aguentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar. Morrer. E estamos morrendo" (TELLES, 1973, p. 13). Essa dualidade da personagem também se divide em questões de gênero: ora não quer ter filhos nem se casar, pois pensa que isso a afastaria da militância, ora deseja exatamente essa vida, olhando para uma gata prenhe e desejando estar como ela. O romance de Lygia tem seu momento mais nítido de oposição (no sentido estritamente político do termo) quando Lia recebe um panfleto com uma longa descrição de tortura contra um militante e o lê para Madre Alix, uma das freiras do pensionato, que lamenta. O relato é uma descrição real de uma sessão de tortura, que foi publicada marginalmente em folhetos e distribuída pela oposição e inserido na obra como parte da narrativa:

Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma — digo e procuro o depoimento que levei pra mostrar ao Pedro e esqueci. — Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a Justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos, mal ouvia.

Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. E etcetera, etcetera. Dobro a folha. Madre Alix me encara. Os olhos cinzentos têm uma expressão afável. — Conheço isso, filha. Esse moço chama-se Bernardo. Tenho estado muito com a mãe dele, fomos juntas falar com o Cardeal (TELLES, 1973, p. 57).

Publicar essa narrativa que expunha a tortura realizada pelo regime contra os opositores foi um ato de extrema coragem por parte de Lygia. Nesse sistema em que eram utilizados métodos de coerção para cercear opositores, a classe artística poderia vir a sofrer, por críticas diretas ou indiretas ao regime, repressões enquanto indivíduos, para além da censura da obra<sup>63</sup>. Nesse sentido, a autora poderia ter sido enquadrada como inimiga da pátria, ameaça à segurança nacional, o que poderia também ter desembocado em exílio, prisão e mesmo sessões de tortura parecidas com a que anexou em *As Meninas*.

É interessante mencionar que, no Brasil, houve duas censuras durante o período da ditadura<sup>64</sup>: a *censura de diversões públicas* e a *censura de imprensa*. A censura de imprensa era praticada pelo regime vigente, mas não era institucional. Entretanto, a institucionalidade não era elemento essencial, e sim um complemento para um Estado já muito autoritário, como aponta Carlos Fico (2002):

A censura política da imprensa foi apenas mais um instrumento repressivo. Tal como a instituição do 'Sistema CODI-DOI'<sup>65</sup>, a censura da imprensa foi implantada através de diretrizes sigilosas,

---

<sup>63</sup>A partir do ano de 1970, a censura de livros e revistas também passou a ser exercida de maneira oficial e funcionava, muitas vezes, sob a forma de denúncia: um leitor escandalizado considerava uma obra atentatória à moral e aos bons costumes; logo, fazia as vias de censor, denunciando a obra para o Ministério para que este, então, decidisse pela censura ou não do conteúdo. Ainda que a maioria das censuras ocorresse mediante uma denúncia, a Polícia Federal também recebia obras das próprias editoras, que temiam uma censura posterior, realizando a chamada autocensura.

<sup>64</sup>Não pensemos, todavia, que a Ditadura Militar inaugurou a censura no Brasil, em especial a censura de diversões públicas; a política de "observação" de peças, filmes e charges já era institucionalizada desde o Estado Novo de Getúlio Vargas, contando inclusive com um órgão oficial, o SCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), que cuidava que essas representações culturais e outras manifestações artísticas se mantivessem "seguras" contra a imoralidade. Esse órgão era vigente desde 1945 e foi totalmente absorvido pela ditadura, que o manteve e o tornou ainda mais atuante e com o apoio da população.

<sup>65</sup>A sigla que o autor aponta como CODI-DOI, mais comumente encontrada na grafia DOI-CODI, refere-se ao Destacamentos de Operação Interna (DOI) e aos Centros de Operações e Defesa Interna (CODI).

escritas ou não. [...] a questão da constitucionalidade da censura da imprensa era um simples detalhe (FICO, 2002, p. 08).

Apesar dessa não-institucionalização da censura, havia, desde 1970, amparo legal para o “abuso no exercício e liberdade de manifestação do pensamento e informação” (BRASIL, 1967), garantido pelos Atos Institucionais e outros documentos oficiais que protegem o sistema militar no sentido de evitar que as críticas e ameaças a esse sistema se concretizassem com mais afinco, afinal, houve manifestações contra a censura, como “A passeata dos Cem Mil” e o “Manifesto dos 1046 intelectuais contra a censura”, que contou, inclusive, com o apoio da já influente Lygia Fagundes Telles. Além dessas atitudes, o próprio ato de se publicarem livros que poderiam ser censurados já demonstrava a resistência contra a censura por parte de escritores, editores, livreiros e até leitores, para os quais poderia ser perigoso ter exemplares censurados, em especial nos períodos de maior arbitrariedade do regime. Além da já mencionada censura da imprensa, “especializada” em conteúdos estritamente políticos, conteúdos considerados ofensivos aos valores da família tradicional cristã eram, se possível, reprimidos antes de virem a público. Segundo a pesquisadora Adrianna Setemy (2017), a censura no Brasil foi, além de um instrumento de contenção da oposição para a ditadura,

[...] uma cultura da vigilância à liberdade de expressão, já inscrita na tradição paternalista da política brasileira, segundo a qual compete ao Estado, por meio do seu poder de polícia, a missão de controlar a sociedade, garantir a paz, a segurança, a ordem e a preservação dos modos de vida da coletividade, em defesa do bem comum. A censura de temas morais na imprensa consistiu em um dos instrumentos desse poder de polícia do Estado e deveria ser aplicado, dentro de limitações estabelecidas por normas legais, no intuito de conter a “onda de pornografia e subversão” que ameaçava invadir o Brasil [...] (SETEMY, 2017, p. 175).

Além da crítica ao regime em sua forma mais direta, a obra de Lygia também possui um tom não conformista em relação aos comportamentos esperados pela moralidade da época. É interessante pontuar que havia, nos anos 60 e 70 do século XX, no ocidente, um contraste entre o conservadorismo cristão e a revolução cultural, que

iam em vias completamente opostas quanto à moral. Nesse contexto, o romance de Lygia traz descrições nítidas da sexualidade feminina, tanto no sentido de opressões relativas ao gênero, quanto à sexualidade no sentido de prazer sexual compõem essa narrativa, mostrando um contraste dessas personagens com o ambiente:

Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. O Camponês Alegre. Particpei tanto da alegria que a banquetta oscilava para a frente e para trás, o ritmo se acelerando, acelerando. A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro. Nunca toquei tão bem como naquela tarde, o que hoje me parece completamente extraordinário (TELLES, 1973, p. 17).

Apesar de parecer um tanto contraditório que a censura tenha “deixado passar” a obra, é necessário que pontuemos o quão importante foi a publicação deste romance e que ele representou uma resistência contra a ditadura e uma posição de clara recusa aos valores do regime, tanto do ponto de vista político quanto moral.

Nesse sentido, ao analisar os contextos históricos do Estado Novo em Portugal e da Ditadura Militar no Brasil, bem como o funcionamento da censura em ambos os regimes, concluímos que as obras *Novas Cartas Portuguesas* e *As Meninas* representaram um forte não-conformismo com a situação política, além de serem atos de muita coragem nesses contextos repressivos. Além disso, os ecos dessas obras ainda ressoam nos dias de hoje, nos lembrando de que a literatura sempre é um meio de resistência ao autoritarismo.

## REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, M. **Cartas portuguesas**. ANDRADE, E. (Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

AMARAL, A. L.; SANTOS, M. I. S. **Sobre a 'escrita feminina'**. Coimbra: Oficina do CES, Centro de estudos sociais, n. 90, 1997.

BARRENO, M. I.; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. de. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Futura, 1974.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960a.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960b.

BRASIL. **Lei n. 5.250, de 09 de fevereiro de 1967**. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília: Diário Oficial, 1967.

FICO, C. "**Prezada censura**": cartas ao regime militar. Rio de Janeiro: Topoi, 2002.

REIS, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROSAS, F. O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, v. 35, n. 157, p. 1031-1054, mar. 31, 2020.

SETEMY, A. C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: as condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. Topoi. **Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018.

TELLES, L. F. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

## OS ORGANIZADORES

**Roberta Guimarães Franco** é Professora da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras. É Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Foi coordenadora do GT-ANPOLL “Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa”, nas gestões 2016-2018 e 2018-2021. É membro da diretoria da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP, na gestão 2022-2023. É co-líder do Grupo de Pesquisa CNPq “Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação” e bolsista de produtividade nível 2 do CNPq. Atualmente coordena os projetos “A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea” (CNPq) e “O “25 de abril” 50 anos depois: Portugal entre a ‘contra-imagem’ e a ‘não-inscrição’” (FUNDEP-UFMG), além do projeto “Dissonâncias no Atlântico de língua portuguesa: temporalidades, mentalidades e circularidade cultural entre Brasil, Portugal e Angola” (FAPEMIG), em parceria com os professores Angelo Assis (DHI-UFV) e Rodrigo Barbosa (DEL-UFLA). É autora, dentre outros livros, de “Descortinando a inocência: infância e violência em três obras da literatura angolana” (EdUFF, 2016) e “Memórias em trânsito: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais” (Alameda, 2019, com financiamento da FAPEMIG).

**Rodrigo Garcia Barbosa** é Professor do Departamento de Estudos da Linguagem e membro do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (UFLA). É Doutor e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É membro do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL e Editor Associado da Revista Texto Poético. É co-líder do Grupo de Pesquisa CNPq “Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação” e atualmente coordena o projeto “Literatura Brasileira: diálogos e tensões” (UFLA), além do projeto “Dissonâncias no Atlântico de língua portuguesa: temporalidades, mentalidades e circularidade cultural entre Brasil, Portugal e Angola” (FAPEMIG), em parceria com os professores Angelo Assis (DHI-UFV) e Roberta Guimarães Franco (FALE-UFMG). Na UFLA, também coordena o Núcleo de Estudos Comparados em Literatura (NECLI), em parceria com a professora Roberta Guimarães Franco, e o Núcleo de Estudos sobre Poesia (POIÊN).

## OS AUTORES

**ALICE VIDAL DE VASCONCELOS BATISTA** é Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (2022), na área de Literatura, na linha de pesquisa Objetos culturais e produção de sentidos, com trabalho sobre a poesia de Vinicius de Moraes e o Modernismo de 1930. Licenciada em Letras Português, Inglês e suas Literaturas também pela Universidade Federal de Lavras (2018). Tem interesse pelas relações entre poesia, erotismo e religiosidade.

**ALLYSSON AUGUSTO SILVA CASAIS** é Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos Literários (subárea: Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) pela Universidade Federal Fluminense (2020) e licenciado em Letras (Português-Inglês e suas Literaturas) pela Universidade Federal de Lavras (2017). Atualmente é membro do grupo de pesquisa CNPq - Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii).

**AUGUSTO MANCIM IMBRIANI** é Mestre em Literatura e Memória Cultural (subárea Teoria Literária e Crítica da Cultura) pela Universidade Federal de São João del-Rei (2021), sob fomento da CAPES, e licenciado em Letras, com habilitação dupla em línguas inglesa e portuguesa e suas literaturas, pela Universidade Federal de Lavras (2018). Desenvolveu Iniciação Científica vinculada ao PIVIC (Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica) de 2016 a 2017. Desenvolveu pesquisa vinculada ao programa de Iniciação Científica PIBIC, fomentado pela FAPEMIG. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura.

**ERICK CAIXETA CARVALHO SCHEFFER** é graduado em História pela Universidade de São Paulo (USP) e membro do Grupo de Estudos de História Ibérica Moderna (GEHIM - USP) e do Grupo de Pesquisa Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii-UFLA). Desenvolveu, com financiamento do CNPq, a pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Jerónimo de Pasamonte e a escrita autobiográfica no Século de Ouro Espanhol”, sob orientação da Prof. Dra. Ana Paula Torres Megiani. Realizou, com financiamento da CAPES, pesquisa no programa de mestrado em Letras da Universidade Federal de Lavras (UFLA), com o projeto “Cadornega em três tempos: a História Geral das Guerras Angolanas e suas releituras na revista Diogo Cão e no romance A Gloriosa Família”, sob orientação da Prof. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.

**EVERSON NICOLAU DE ALMEIDA** é Mestre em Letras, com foco em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), com bolsa da Capes. Possui graduação em Letras Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Durante sua formação, foi bolsista da Capes e do CNPq, participou ativamente como coordenador de Pesquisas e Relações Acadêmicas no Centro Acadêmico do Curso de Letras e integra grupos de pesquisa na área literária. Atualmente, coordena a área de Linguagens na Unidade SESI/SENAL de São Gonçalo do Sapucaí e é professor de Língua Portuguesa, Literatura e Produção de Texto. Sua pesquisa aborda a relação entre literatura e história, explorando temas como identidade, cultura, memória e intertextualidade.

**HANNA A. C. FURTADO OLIVEIRA** é Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES; Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ/CAPES; Licenciada em Letras – Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras – UFLA/CAPES/FAPEMIG.

**JOSIANE DE OLIVEIRA PINTO RIBEIRO** é Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFLA (2021). É Licenciada em Letras Português Inglês e suas Literaturas (2016) e Especialista em Gênero e Diversidade na Escola (2015), também pela Universidade Federal de Lavras.

**KARLA KAROLINE MARCIANO** é Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFLA, na linha de pesquisa Objetos culturais e produção de sentidos, na área de Literatura. Possui especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Cândido Mendes (2019). É Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Lavras (2021). Tem interesse na área de Literatura Brasileira, Literatura Afro-brasileira e Literatura Negra, com ênfase em ficção, metaficção, imaginário, sociologia e literatura, história e literatura. Participa do grupo de pesquisa Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii/UFLA/CNPq). Graduada em Gestão Pública (2018) pela Faculdade Anhanguera. Possui Magistério Médio (2008). Atualmente é servidora pública, assistente em administração, na Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas, Educação e Letras - FAELCH, na Universidade Federal de Lavras.

**KAROL SOUSA BERNARDES** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (subárea: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) e graduada em Letras Português-Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras. É membro do Grupo de Pesquisa CNPq Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii-UFLA). Desenvolve pesquisas na área de Literatura Portuguesa e seus temas de interesse são: fronteiras culturais, deslocamento, memória, trauma e testemunho.

**LISA GALVÃO ELISEI** é mestranda no programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit UFMG), na área de Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal de Lavras. É membro do Grupo de Pesquisa CNPq Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii-UFLA). Atuou como professora do ensino básico e atualmente dedica-se à pesquisa de literatura brasileira e portuguesa do século XX. Utiliza como objetos de estudos romances escritos por mulheres durante os períodos autoritários do Estado Novo em Portugal e da Ditadura militar no Brasil, como Lygia Fagundes Telles, Inês Pedrosa e Maria Judite de Carvalho. É interessada nos estudos de gênero, política e história, em especial a maneira como regimes ditatoriais têm questões específicas de gênero. É membro do Grupo de Pesquisa CNPq Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii-UFLA).



**PAOLA ALVARES** é Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFLA (2023), na área de Literatura, na linha de pesquisa Objetos culturais e produção de sentidos. É Graduada em Letras (Português/Inglês) também pela Universidade Federal Lavras (2017). Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Pitágoras Unopar (2018).

**PEDRO AUGUSTO DE ALMEIDA LUCIANO** é Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFLA (2023), na área de Literatura, na linha de pesquisa Objetos Culturais e Produção de Sentidos. É Graduado em Letras Português, Inglês e suas Literaturas pela UFLA (2021). Possui experiência na área de Literatura, desenvolvendo pesquisas sobre Poesia, Literatura Comparada e Estudos Culturais, e sobre as relações entre Literatura, Filosofia, Antropologia e História, com foco nos seguintes temas: poesia e corpo, poesia e memória, corpo e escrita, corpo e erotismo, Adélia Prado.

**RAISA GONÇALVES FAETTI** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (subárea: Objetos Culturais e Produção de Sentidos) pela Universidade Federal de Lavras e graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas literaturas pela mesma instituição. É membro do Grupo de Pesquisa CNPq Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii-UFLA) e do Núcleo de Estudos sobre Poesia (POIÊN - UFLA). Desenvolve pesquisas na área de Literatura Brasileira e seus temas de interesse são: poesia contemporânea, intermedialidade, citacionalidade, poéticas da crise, realidade, tempo e memória.

**TÂNIA DE RESENDE GARCIA** é mestranda em Letras (UFLA), na área de Literatura, na linha de pesquisa de Objetos culturais e Produção de sentidos. Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Lavras (2021). É membro do grupo de pesquisa CNPq -UFLA Tempo e Literatura: Limiar, Dissonância e Inquietação (LiDii).

