VIOLÊNCIA & ESCRITA LITERÁRIA

Ivete Lara Camargos Walty
Terezinha Taborda Moreira

Organizadoras

editora
PUC Minas

VIOLÊNCIA & ESCRITA LITERÁRIA

© 2020 Os autores.
Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.

PUC Minas

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães
Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Morais Hanriot

editora PUC Minas

EDITORA PUC MINAS

Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho Moura
Conselho editorial: Edil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Jean Richard Lopes; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Mariana Teixeira de Carvalho Moura; Meire Chucre Tannure Martins; Mozahir Salomão Bruck; Pedro Paiva Brito; Sérgio de Morais Hanriot

CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

CESPUC: Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes
Projeto gráfico e diagramaçao: Jefferson U. de A. Medeiros
Imagens: pixabay.com e freepik.com
Capa: Jefferson U. de A. Medeiros
Revisão: Terezinha Taborda Moreira

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

V795 Violência e escrita literária [recurso eletrônico] / organizadoras Ivete Lara Camargos Walty e Terezinha Taborda Moreira. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020.
E-book (290 p.: il.)

ISBN: 978-65-88547-11-3

1. Literatura - Escrita. 2. Narrativa (Retórica). 3. Poética. 4. Literatura angolana (Português). 5. Literatura comparada. I. Walty, Ivete Lara Camargo. II. Moreira, Terezinha Taborda. III. Título.

CDU: 82.091

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

EDITORA PUC MINAS: R. Dom Lúcio Antunes, 180 • Coração Eucarístico CEP: 30535-630 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319.9904 • editora@pucminas.br • www.pucminas.br/editora

CESPUC - PUC MINAS: Av. Dom José Gaspar, 500 • Coração Eucarístico CEP: 30535-901 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319.4368 • cespuc@pucminas.br • https://www.pucminas.br/cespuc

VIOLÊNCIA & ESCRITA LITERÁRIA

Ivete Lara Camargos Walty
Terezinha Taborda Moreira
Organizadoras

CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

CAMÕES
INSTITUTO DA COOPERAÇÃO E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

editora
PUC Minas

SUMÁRIO

Apresentação

Nas trilhas da violência encenada
Ivete Lara Camargos Walty e
Terezinha Taborda Moreira
11

Artigos

Sobre a violência da crítica: canonização historiográfica como domesticação da alteridade
Nabil Araújo
29

A anti-violência da/na literatura
Ivete Lara Camargos Walty
76

A violência em *Capão Pecado*: um olhar de dentro
Keury Carolaine Pereira da Silva e
Emanoel Cesar Pires de Assis
100

Universo feminino insubmisso
Assunção de Maria Sousa e Silva
128

História e ficção: a discursividade feminina em narrativas de Carolina Maria de Jesus
Silvana Maria Pantoja dos Santos e
Sarah Silva Froz
147

Escritas do corpo ausente
Maria Zilda Ferreira Cury
170

Escrever também ódio por amor ao amor
Terezinha Taborda Moreira
189

Diário e cartas de Deolinda Rodrigues: espaços de lutas e recordações
Mateus Pedro Pimpão António
228

A escrita da violência em narrativas de Mia Couto
Elcio Loureiro Cornelsen
250

Linguagem e melancolia em "A dama de branco", de Sérgio Sant'Anna: convergência de artes contra a violência da morte
Lélia Parreira Duarte
265

Sobre os autores & as organizadoras
287

APRESENTAÇÃO

Nas trilhas da violência encenada

Ivete Lara Camargos Walty*

Terezinha Taborda Moreira**

* Professora Adjunta no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCMinas. Pesquisadora do CNPq.

** Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Pesquisadora do CNPq.

Este livro nasce do desejo de reunir pesquisadores cujas reflexões se voltam para o estudo da literatura em sua relação com a violência. Em função desse objeto, importa discorrer sobre os conceitos de violência aqui visitados. Tais conceitos circulam em diversos campos do conhecimento sob lentes variadas de estudo, com um denominador comum: sua relação com o par filosófico e político- social: política e ética.

A ideia de polis, já em sua origem grega, prevê lugares a serem ocupados por cidadãos, de que se excluem crianças, mulheres e escravos. A definição de Aristóteles do homem como animal político é alheia e oposta à vida no lar, mas principalmente é a definição do homem como um ser vivo dotado de fala. Para ele, todos os que viviam fora da polis, escravos e bárbaros, eram destituídos, não da faculdade de falar, mas de um modo de vida no qual o discurso e somente o discurso tinha sentido e no qual a preocupação dos cidadãos era debater uns com os outros. Hannah Arendt, discorrendo sobre as três atividades fundamentais à condição humana, mostra que aquelas afeitas à ordem da casa (*oikia*), do espaço privado, agrupadas sob o nome de labor, são dedicadas à manutenção do corpo e da sobrevivência do indivíduo e da espécie (Cf. ARENDT, 2001). De outro lado, o trabalho, outra ordem de atividade, empresta ao mundo certa durabilidade na medida em que resulta em obras. Por sua vez, a ação, condição para o exercício da política, que se dá por meio da palavra, seria a

> única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o homem, vivem na Terra e habitam o mundo. (ARENDT, 2001, p. 15)

Dessa forma, quem tem a palavra interviria no espaço público, desencadeando ações que não se restringem ao domínio privado ou individual, já que o surgimento da cidade-estado pôs fim à soberania das relações de parentesco, instituindo o espaço público.

Observe-se, no entanto, que tanto na sociedade grega, como nas que se sucedem, há limites ao trânsito dos habitantes da polis, bem como ao direito à palavra.

Agregado a essa condição humana instala-se o conceito de ética, considerada sempre nas relações entre os homens, como se pode ver no conceito de justiça e outras virtudes e suas injunções descritas por Aristóteles (2003), quando separa na busca do homem pelo bem, o que é por natureza daquilo que é por vontade. É então que, em sua crença de que a ciência política é que rege a vida em sociedade, circunscreve a ética às coisas e às ações que estão em poder do homem. Todas as virtudes e os vícios arrolados pelo filósofo grego dizem respeito à relação com o outro, o que não poderia ser diferente, na medida em que o homem se constrói na e pela linguagem e sempre como alguém que diz eu frente a um tu (cf. BENVENISTE, 2005). Alguém só se faz sujeito se toma a palavra frente ao outro. A ideia de ética passaria, pois, pelo compartilhamento guiado pela relação entre conduta individual e os valores coletivos.

Sem continuar na história do conceito, há que se acentuar a relação entre ética e valores políticos e culturais, entre ética e diferença, entre ética e construção do sujeito. Isso porque, como postula Bakhtin (2010), "o ato ético só se instaura quando o Outro entra em cena." (CASTRO apud MIOTELLO, 2011, p. 7). Para Bakhtin a ética é uma questão de linguagem, pois "somente o ato de pensar pode ser ético, pois é nele que o sujeito é convocado"

(BAKHTIN, apud. MIOTELLO, p. 27). Daí a ideia de responsividade inerente ao dialogismo que marca a linguagem. Diz o autor: "A palavra autônoma, responsável e eficaz é um índice essencial do homem ético, jurídico e político." (BAKHTIN, 1993, p. 149).

Em função disso, poderíamos, ousadamente, estender a concepção de estilística do romance de Bakhtin para uma concepção de estética, pois o autor considera que

> Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala. (BAKHTIN,1993, p. 137)

Ora, se a polifonia do romance vem de sua capacidade de encenar o homem que fala, sua capacidade de encenar a linguagem em exercício, ele encenaria o lugar da alteridade no jogo social., 2009, p. 59-60). Não sem razão, Rancière, citando Schlegel e Nietzsche, afirma que já "o Fedro, de fato, reúne quase todos os traços que Bakhtin apontará como constitutivos da 'polifonia' romanesca: diálogo, paródia, entrelaçamento das vozes, tema amoroso ligado ao tema da viagem iniciática." (RANCIÈRE, 1995, p. 12-13).

Explicitada a relação entre política, ética e estética que rege este livro, importa determo-nos um pouco sobre o conceito de violência.

Marilena Chauí, por exemplo, pensa a violência a partir de sua oposição à ética e, consequentemente, levando em conta os embates que ela implica, seja entre os sujeitos, seja entre as relações sociais. Partindo da origem latina da palavra, *vis*, força,

a filósofa associa o vocábulo a "um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém", além de lembrar que ele também "caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror". (CHAUÍ, 2017, p. 254). Na perspectiva de Chauí, a violência se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, passivos. Para a filósofa, tratar o sujeito não como humano, e sim como coisa, é impingir-lhe violência. (CHAUÍ, 2017, p. 254).

Hannah Arendt trata a violência como ausência de poder e, associando política e ação, atribui o ato violento à ausência da palavra. Diz a autora: "Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal, nem um deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros". (ARENDT, 2001, p. 31). Realçando que a ação é decorrente do fato de os homens viverem juntos, afirma que "Somente a pura violência é muda, e por este motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza." (ARENDT, 2001, p. 35). Resumindo, para a filósofa, "o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força ou violência." (ARENDT, 2001, p. 35). Zizek (2014), retomando Benjamin em seu posicionamento sobre violência mítica e violência divina, postula, embora não com o ineditismo pretendido, a existência de três tipos de violência: a subjetiva, a objetiva e a simbólica. A primeira, mais visível, seria a "exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas" (ZIZEK, 2014, p. 24). A segunda sustentaria, invisivelmente, "a normalidade do nível zero contra a qual percebemos a contrapartida de uma violência subjetiva." (2014, p.18). Associa-se dessa forma à

violência sistêmica, aquela "inerente a um sistema", "com formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração" (2014, p. 24). Já a simbólica estrutura-se na própria linguagem. Isso porque, como bem mostra Zizek (2014), a despeito de fundamentar a condição humana, ou até por isso mesmo, a linguagem não está isenta da violência. Analisando a linguagem como condição da não-violência postulada por outros autores, inclusive Hannah Arendt, aqui citada, o autor afirma:

> (...) a própria linguagem, o meio por excelência da não-violência e do reconhecimento mútuo, implica uma violência incondicional. Em outras palavras, é a própria linguagem que impele o nosso desejo para além dos limites convenientes, transformando-o num 'desejo que comporta o infinito', elevando-o a um impulso absoluto que nunca poderá ser satisfeito. (ZIZEK, 2014, p. 62)

Ao concluir sua reflexão feita com a ajuda da psicanálise, Zizek se posiciona, referindo-se ao que chama "o abismo do próximo":

> Embora possa parecer que exista aqui uma contradição entre o modo como o discurso constitui o próprio núcleo da identidade do sujeito e a ideia desse núcleo como um abismo insondável para além da 'barreira da linguagem', há uma solução simples para o aparente paradoxo. A 'barreira da linguagem' que me separa para sempre do abismo de outro sujeito é simultaneamente aquilo que abre e que mantém esse abismo – o próprio obstáculo que me separa do Além – é aquilo que cria a sua imagem. (ZIZEK, 2014, p. 67)

De qualquer forma, a linguagem seria o próprio espaço limiar (Cf. AGAMBEN, 2007), pois é nela que, ao se constituir como sujeito frente ao outro, o homem exibe sua fratura incondicional.

Assim a classificação da violência, mesmo que útil como ponto de partida da reflexão, só será produtiva na medida em que permitir seu estudo no exercício das relações de intersubjetividade, suas conjunções e suas rupturas. Essa seria uma forma de, à maneira de Bakhtin no estudo da língua, recusar o objetivismo abstrato e o subjetivismo individualista (1981, passim), detendo-nos na análise do exercício da violência inscrito no texto e pelo texto. Para isso, vale voltar a Rancière na sua postulação de que "a escrita é indissoluvelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, inscrição imutável do que a comunidade tem em comum." (RANCIÈRE, 1995, p. 9)

As reflexões desses filósofos estimulam os debates que esperamos fomentar com a publicação deste livro, cujos capítulos tomam, como objeto de estudos, as várias configurações da violência em textos produzidos no âmbito das literaturas de língua portuguesa. O que nos move a trazer à baila reflexões que investigam textos literários de gêneros diversos é a percepção de que a literatura, em sua encenação de intersubjetividades no tempo e no espaço, propicia um afastamento das "percepções automatizadas da realidade", como quer Jaime Ginzburg (2012, p. 24). Para o estudioso, "se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura [literária] pode deslocar os modos de percepção" (GINZBURG, 2012, p. 24) por meio do estranhamento que ela provoca. No estranhamento, "os objetos do cotidiano, no contexto textual poético, ganham nova configuração", "os modos perceptivos diferenciados levam a uma reavaliação de critérios de entendimento, de valores, de conhecimento". (GINZBURG, 2013, p. 24).

Em que pese a diferença de posição dos autores citados, vale ressaltar o texto literário como palco da ação de sujeitos sociais no tempo e no espaço, relações estas sempre atravessadas por jogos de poder. Por isso, acreditamos que as escritas que assumem a violência como tema se constituem como forma de criação estética que interpela as relações entre a literatura e a história, a literatura e a sociedade, a literatura e a política. Em função disso, as escritas referenciadas nesta publicação tratam de assuntos que, em geral, podem deslocar posicionamentos privilegiados pela literatura canônica, cujo comprometimento com a história oficial resulta, muitas vezes, em propostas aneladas aos imaginários nacionais.

Longe dos discursos da nação, concentrados, impactantes, heterogêneos, já que podem tratar a violência a partir de perspectivas as mais diversas, além de assumir formas diversas, as escritas sobre as quais se reflete nos artigos que compõem este livro fazem "explodir o *continuum* da história". (BENJAMIN, 1986, p. 230). Trata-se de textos narrativos ou poéticos, mas também diários, cartas, testemunhos e outras escritas, nas quais a memória cultural reinterpreta a história. Eles evidenciam como a produção do conhecimento resulta de um esforço coletivo e político, que projeta alguns saberes e apaga outros. Como tal, as escritas aqui analisadas transmitem outros conhecimentos, outras memórias e outros sentidos para a identidade social. Contrapostas às versões oficiais da história, essas escritas da alteridade possibilitam que discursos não outorgados sejam escutados, conformando-os como novos repertórios que, escovando a história a contrapelo (BENJAMIN, 1985), inscrevem o que estava fora da listagem nos arquivos da memória.

Vale lembrar, na esteira de Jacques Derrida, que a noção de arquivo perpassa as de história, verdade e poder. Todas elas conformam a tradição, que se constitui sobre o arquivo, com o arquivo e, ainda, pelos arquivamentos promovidos pelo poder. Assim, a tradição enquanto tal não é exterior ao processo de arquivamento. Ao contrário, ela se efetiva a partir de seus "guardiões" (DERRIDA, 2001, p. 12), aqueles que detêm o poder político de "*interpretar* os arquivos" (DERRIDA, 2001, p. 13, grifos do autor), nos quais se reconhece o direito de fazer ou de representar a lei.

Empreender a leitura de textos que nos coloquem em contato com outros registros da história, como buscamos fazer por meio da organização deste livro, permite-nos revisitar versões clássicas dos discursos literários fundados na historiografia e constitutivos do monumento da tradição literária. Tomar essa tradição como lacunar e sintomática, isto é, descontínua e perpassada pelo esquecimento, em decorrência da virtualidade de seu processo de constituição, pode nos facultar reler a tradição literária a partir do apagamento e do esquecimento de seus traços constitutivos, condição necessária para sua própria renovação. (DERRIDA, 2001, p. 18-31).

É nessa perspectiva que a discussão trazida por Nabil Araújo, para indagar sobre a violência da crítica literária, propõe uma relação direta entre canonização historiográfica e domesticação da alteridade. Dialogando com Jaime Ginzburg sobre a violência canônica nos estudos literários, mas sugerindo alguns desdobramentos que lhe permitem chamar a atenção para o papel central da historiografia literária na consolidação e perpetuação do que chama de "violência canônica no meio acadêmico-escolar" brasileiro, Nabil Araújo explicita os

mecanismos pelos quais a violência canônica institucionalizada exclui textos que reputa como desprovidos de valor, ao mesmo tempo em que domestica os aspectos potencialmente disruptivos da produção canônica quando enquadra sua recepção em critérios político-ideológicos que regem a historiografia literária. Em função disso, destaca o papel fundamental da teoria da literatura na crítica da violência canônica perpetrada pela historiografia literária, defendendo a sua importância na redefinição de rumos para os estudos literários na contemporaneidade.

Ivete Walty discute a presença daquilo que nomeia como "uma genealogia de escritores que tratam da violência" na literatura brasileira. Inicia sua reflexão a partir de um artigo de opinião em que o escritor Marcelino Freire homenageia o escritor Rubem Fonseca, por ocasião de seu falecimento, e ao mesmo tempo evoca a escrita de Luiz Alberto Mendes, presidiário/autor, para argumentar sobre a maneira como o escritor elege seus sucessores e seus predecessores. Verticalizando a discussão trazida por Freire, Ivete Walty recupera escritores como João Antônio e Graciliano Ramos, trazendo-os para o debate para perguntar sobre quem pode falar de violência na literatura: "quem a pratica? – quem a sofre ou quem a sente, empaticamente, com o outro?".

Na senda aberta pela reflexão de Ivete Walty encontramos os debates que se seguem. Assim, Emanoel Cesar Pires de Assis e Keury Carolaine Pereira da Silva analisam a escrita de Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz) como narrativa de resistência e legitimação, considerando que o autor reivindica, com sua escrita, que o olhar do centro volte-se para a periferia e para a cultura do grafite, do *rap* e da literatura "marginal". Assunção de Maria Sousa e Silva ausculta as vozes de mulheres marcadas por experiências

de violência, encenadas por Conceição Evaristo. Mostra como, por meio da construção de uma narradora que escuta os relatos das personagens para agenciar suas vozes no espaço e no tempo do narrado, Evaristo elege uma estratégia para partilhar o contado e valorizar, em sua escrita literária, "as sujeitas que falam", como também sua transformação e libertação da opressão sofrida. Já Silvana Maria Pantoja dos Santos e Sarah Silva Froz detêm-se na obra de Carolina Maria de Jesus para mostrar como a autora ressignifica histórias e ditos subalternizados, fazendo emergir, em sua escrita, vozes silenciadas que reivindicam um lugar de fala e um apelo à visibilidade.

É justamente sobre a não visibilidade que discorre Maria Zilda Cury ao analisar a presença/ausência dos corpos nas narrativas romanescas relativas ao período da ditadura civil-militar de 1964 a 1983. Recorrendo a Bakhtin, a autora ressalta o jogo de vozes encenado no romance de Cláudia Lage, *O corpo interminável*, associando irreversivelmente estética e política, pelo viés do dissídio, do litígio em oposição às ações políticas repressoras (Cf. RANCIÈRE, 2018)

Refletindo sobre a subalternização decorrente de processos políticos, Terezinha Taborda Moreira explora a escrita do angolano Luandino Vieira mostrando como ela encena a condição de sujeitos cuja subjetividade é atingida pela opressão sistemática do processo colonial e, em função disso, se constrói como questionamento da capacidade de representar o passado pelo recurso às formas convencionais e canônicas de representação. Mateus Pedro Pimpão António analisa a escrita da angolana Deolinda Rodrigues como espaço de lutas e recordações, investigando como, por meio dela, a ex-guerrilheira tenta dar forma ao vivido e a si mesma, fixando o tempo e acumulando

vestígios da escravidão e da luta pela independência de Angola. E Élcio Loureiro Cornelsen debruça-se sobre encenação da violência na escrita do moçambicano Mia Couto para destacar o comprometimento ético do projeto estético do escritor com dois momentos opressivos vividos pelo país africano: um relativo à violência da guerra colonial e outro relativo à violência de Estado contra excluídos sociais no espaço urbano no período pós-colonial. Para isso, vale-se da encenação do futebol conferindo-lhe o lugar de metonímia da organização social.

Finalizando as discussões, Lélia Parreira Duarte traz uma homenagem a Sérgio Sant'Anna com uma leitura do conto "A dama de branco", publicado pelo escritor oito dias antes de seu falecimento, vítima do corona vírus. Focalizando a importância da melancolia e da indecidibilidade de sentido no processo de criação do conto, como também da arte, Duarte explora a aproximação entre a dama de branco projetada pelo escritor e a própria morte, evidenciando seu processo criativo fundado na solidão, na beleza, no desejo, na tristeza, enfim, no "horror de uma cidade vazia, ameaçada por um vírus tenebroso e invisível". Retomando a ambivalência da melancolia, que se coloca entre a vocação contemplativa e o temperamento saturnino, Eros e Thanatos, o desejo de captar o objeto e a consciência de sua inacessibilidade, Duarte desvela a escrita de Sérgio Sant'Anna como resultado de "uma insatisfação, um inconformismo, um desejo de ser original e de ir contra o *status quo*...". O que significa uma forma de fazer política.

É nessa perspectiva que queremos pensar, também, o fazer literário dos escritores cujas obras são objeto de estudos dos pesquisadores que agregamos neste livro. Também eles são sujeitos que, encenando relações humanas, assumem uma posição de enunciação que reivindica a partilha do sensível (RANCIÈRE,

2005), ainda que o façam por meio de uma escrita melancólica, na qual a realidade é assumida por meio da violência que conforma as experiências sociais encenadas. Dessa forma, a pluralidade de posições dos ficcionistas e dos críticos permite-nos refletir sobre o lugar que ocupamos na sociedade atravessada por relações de poder e sobre os papeis que aí exercemos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência.* Tradução de André Duarte. São Paulo: Record, 2009.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. Trad. Pietro Masseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Pietro Masseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* Trad. Aurora Bernadini et al.São Paulo: Hucitec, 1993, p.71-163.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BENJAMIN, Walter. Teses Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza et al. São Paulo : Cultrix, 1986.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução

de Maria da Gloria Novak e Luiza Neri.Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência ou a ética como ideologia. In: ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUÍ-Berlinck, Luciana (Orgs.) *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Escritos de Marilena Chauí; v. 5). pp. 279-306.

DERRIDA, Jacques. 2001. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

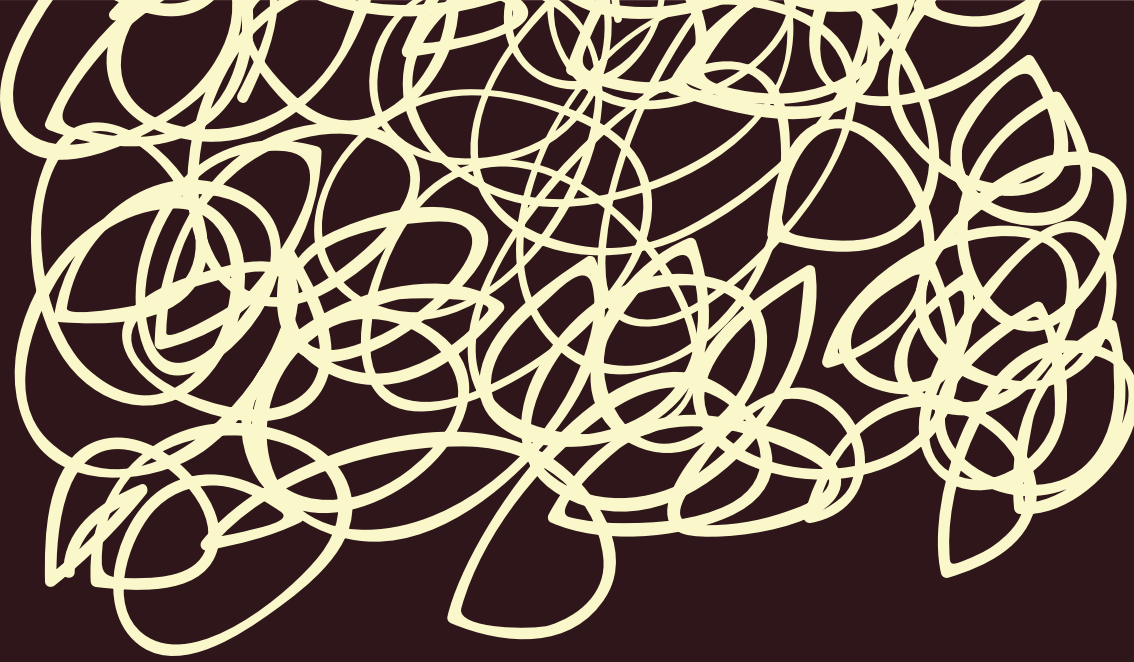
GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Autores Associados, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2012.

MIOTELLO, Valdemir. *Discurso da Ética, Ética do discurso*. São Carlos: Pedro & João editores, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARTIGOS



Sobre a violência da crítica: canonização historiográfica como domesticação da alteridade

Nabil Araújo*

* Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ.

Para Ivete Walty e Terezinha Taborda

Preâmbulo

Invertendo o título do controverso ensaio de Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt" [Sobre a crítica da violência] (1921), celebremente comentado por Jacques Derrida em *Force de loi* [Força de lei] (1994), indagamo-nos, aqui, sobre a violência da crítica, mais especificamente daquela exercida a propósito da produção literária. Em seu *Crítica em tempos de violência* (2. ed., 2017), Jaime Ginzburg retoma a crucial problemática da violência canônica nos estudos literários, relacionando-a estreitamente à natureza, à função e ao ensino da teoria da literatura nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras.[1] Levando em conta a dimensão altamente excludente da operacionalização do critério de valor na práxis canonizante nos estudos literários – quantas mulheres, quantos não brancos, quantos indivíduos oriundos de classes socialmente subalternizadas figuram, afinal, no nosso cânone literário? –, gostaríamos de desenvolver aqui três desdobramentos diversos dessa discussão, ainda em diálogo cerrado com Ginzburg:

(i) o da devida análise do papel central da historiografia literária na consolidação e perpetuação da referida violência canônica no nosso meio acadêmico-escolar;

1 Focamos aqui a "Parte I" do livro de Ginzburg, intitulada "Teoria da literatura, autoritarismo e violência" (GINZBURG, 2017, p. 21-149), mais especificamente os capítulos "Idealismo e consciência política em Teoria da Literatura" (GINZBURG, 2017, p. 23-39), "O valor estético: entre universalidade e exclusão (Ibid., p. 41-52), "Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura" (GINZBURG, 2017, p. 53-66).

(ii) o da explicitação da outra face, ao modo de uma segunda face de Janus, dessa violência canônica institucionalizada, a qual, se por um lado exclui toda uma produção literária reputada como desprovida de valor, por outro lado submete a produção dita canônica a uma domesticação de seus aspectos potencialmente disruptivos à luz dos critérios político-ideológicos que regem a historiografia literária;

(ii) o do reconhecimento do papel fundamental da teoria da literatura, seja na crítica da violência canônica de dupla face perpetrada pela historiografia literária, seja na iluminação de rumos diversos para os estudos literários na contemporaneidade.

1. Historiografia literária e violência canônica

Evocando o "forte e múltiplo movimento de revisão dos parâmetros de sustentação do cânone" que atravessa os Estudos Literários na contemporaneidade, Jaime Ginzburg enfatiza que o mesmo "não pretende apenas mudar listas de autores e obras dos manuais de referência", atingindo, antes, "os fundamentos da própria configuração do cânone" (GINZBURG, 2017, p. 23). A partir do reconhecimento de que a presença ou não de um autor ou obra no cânone literário "é resultado de um processo seletivo que se caracteriza pela legitimação de exclusões", discutem-se, hoje, "pontos de vista sobre a definição de critérios", observa o autor (GINZBURG, 2017, p. 23).

Não obstante, alerta Ginzburg, permanece o descompasso

entre a pesquisa acadêmica e o ensino universitário na área de Letras: "Embora os últimos trinta anos tenham sido caracterizados por fortes discussões em paradigmas e modelos conceituais, os programas curriculares de Letras têm sido caracterizados de forma predominantemente conservadora, com poucas exceções" (GINZBURG, 2017, p. 23-24). Isso se desdobraria, ademais, na concepção de ensino de literatura vigente na educação básica, mais especificamente no ensino médio:

> O conceito de valor pode ser examinado em articulação com a noção de *cânone*. O ensino universitário de atribuição de valor não se faz no vazio, mas em meio a um campo de referências historicamente firmadas. Encontramos obras e autores consagrados, enumerados em manuais de história literária. O ensino de literatura no ensino médio, especificamente, com sua articulação com os exames vestibulares, de um modo geral, reforça uma reverência aos valores canônicos assumidos institucionalmente pelos programas dos exames. [...] A configuração do ensino de literatura como reprodução do cânone configura um trabalho que nada tem a ver com o ensino da reflexão sobre o valor; pelo contrário, o componente reflexivo é abandonado, em favor de uma pura confirmação esquemática de sistemas de valor que, em muitos casos, não são conceitualmente discutidos com os estudantes. Estes, desse modo, passam a defender que um autor é bom sem saber por quê, ou sem formular opinião própria a respeito dos critérios de valor (GINZBURG, 2017, p. 54-55).

Nesse cenário, Ginzburg enfatiza a importância "[d]o esforço de grupos de pesquisadores em resgatar autores e obras que, por variadas circunstâncias históricas e ideológicas, deixaram de ser reconhecidos em seu tempo", pesquisadores "ligados ao feminismo, às etnias e a grupos sociais marginalizados", os quais "têm procurado indicar lacunas e reverter critérios de

valor consolidados", o que "envolve implicações em termos de política cultural, com relação à concepção de prioridades nas bases histórico-sociais de formação do país" (GINZBURG, 2017, p. 24). Com isso em vista, o autor enuncia o seguinte programa de investigação:

> Na medida em que entendemos os problemas de historiografia literária em perspectiva ideológica, temos de buscar as raízes dos esquemas conservadores que sustentam as conceituações responsáveis pela naturalização das exclusões. Os fundamentos teóricos que sustentam a historiografia tradicional, incluindo a noção de periodização, embora tenham comprovado rendimento, vêm a ser examinados não como inteiramente isentos ou objetivos, mas como servindo a valores determinados (GINZBURG, 2017, p. 24-25).

Tratar-se-ia, em suma, de "reler as obras de historiografia tradicional [...] como manifestações que podem expressar valores culturais, ideológicos e políticos – de forma mais ou menos explícita" (GINZBURG, 2017, p. 25). Curiosamente, contudo, uma vez enunciado o referido programa de investigação, Ginzburg procede a uma guinada de foco um tanto desconcertante, da historiografia literária para a teoria da literatura:

> Nessa perspectiva, os conhecimentos de Teoria da Literatura não podem ser encarados como ideologicamente neutros. A adoção de uma ou outra perspectiva teórica traz consequências importantes, pois estabelece critérios para definição de juízos de valor, articulados a processos seletivos excludentes e a fundamentos da construção do conhecimento academicamente legitimado (GINZBURG, 2017, p. 25).

A partir daí, tudo se passa como se o objeto da análise

crítica proposta e empreendida por Ginzburg devesse mesmo ser a teoria da literatura, e não a historiografia literária (a respeito da qual predominará, então, um inexplicável silêncio por parte do autor). "Para a formação básica do investigador de literatura hoje, no ensino de graduação", prossegue Ginzburg, "um componente básico, sobre o qual temos necessidade de refletir, é a bibliografia apresentada como fundamental em Teoria da Literatura. Mais do que isso, a imagem de investigação literária proposta por essa bibliografia" (GINZBURG, 2017, p. 26).

É esta bibliografia que o autor se propõe, então, a escrutinar: "A bibliografia corrente em cursos introdutórios, no Brasil, é pouco diversificada. Existem alguns manuais adotados como referências" (GINZBURG, 2017, p. 26), afirma Ginzburg, elencando, então, dentre "os textos de maior aceitação" em nossas universidades: *Teoria da Literatura* (1967), de Vitor Manuel de Aguiar e Silva; *Teoria da Literatura* (1949), de René Wellek e Austin Warren; *Notas de Teoria Literária* (1976), de Afrânio Coutinho; e *Teoria Literária* (1974), de Hênio Tavares. "A adoção de um ou mais desses livros pode resultar, dependendo do grau de passividade ou de consciência crítica da abordagem do professor diante dos textos, na difusão de uma concepção extremamente distorcida das prioridades da investigação literária", alerta Ginzburg a respeito, arrematando: "A leitura desses livros compõe um campo de percepção com heranças positivistas, articuladas com ideologias tecnicistas, criando, assim, a impressão de que o universo da investigação literária está distante dos conflitos humanos" (GINZBURG, 2017, p. 27).

Para além do alegado risco comum à adoção dos quatro manuais concebidos em conjunto – risco aí subordinado pelo autor ao "grau de passividade ou de consciência crítica da

abordagem do professor diante dos textos" –, Ginzburg destacará, não obstante, a especificidade do contexto político de publicação e difusão dos dois manuais brasileiros nos seguintes termos:

> Nos casos de Afrânio Coutinho e Hênio Tavares, interessa notar que seus manuais foram concebidos durante a ditadura militar, nos anos 1970. Foi extremamente oportuna sua difusão, assim como o enorme impacto do estruturalismo. Segmentos do ambiente acadêmico tiveram um comportamento conservador adequado à opressão do sistema. Os manuais de Coutinho e Tavares expõem um distanciamento entre conflitos reais da sociedade e as prioridades dos estudos literários. É como se no universo da investigação literária estivéssemos em um mundo sem conflitos, em (sic – de) que pobreza, guerrilhas e torturas não fazem parte. É notável o contraste entre a concepção de investigação literária desses autores e a concepção proposta pelos pensadores da Escola de Frankfurt. Para estes, cuja produção estava em discussão no Brasil em certos setores da vida intelectual na década de 1970, a articulação entre teoria da literatura, crítica cultural e investigação histórico-política era fundamental (GINZBURG, 2017, p. 26).

Após uma ligeira sinopse crítica dos manuais estrangeiros – Aguiar e Silva, Wellek e Warren –, Ginzburg centrará fogo em Coutinho e em Tavares, enfatizando o perfil "idealista" de seus manuais, bem como o conservadorismo político, quiçá o colaboracionismo implicado por este perfil em plena ditadura militar. Assim:

> É preciso dedicar atenção ao modo como Afrânio Coutinho formula sua proposição. Ele fala em "verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares". Sua concepção de condição humana é sustentada por um idealismo que apresenta como igualitárias e homogêneas as condições de existência; sem quaisquer restrições histórico-culturais,

> sem marcações de tempo e espaço, o ser humano desenhado por Coutinho é abstrato e suas "verdades" ultrapassam os limites das contingências (GINZBURG, 2017, p. 32).
>
> Essa posição idealista, após as recentes mudanças de paradigmas, é constrangedora. Sabemos que as condições de existência não são as mesmas para homens e para mulheres, para patrões e para empregados, para brancos e para negros, para heterossexuais e para homossexuais. Sabemos que sistemas repressivos funcionam na sociedade brasileira, marcando hierarquicamente diferenças e estabelecendo normativas políticas e morais com função dominadora. Temos uma noção hoje de que a complexidade da sociedade brasileira está articulada a sua diversidade interna e a sua formação problemática (GINZBURG, 2017, p. 32).
>
> As referências temporais também são fundamentais. Não é verdade que escravos do século XIX tenham a mesma experiência que profissionais liberais do século XX. Não é verdade que as condições de vida de indígenas no século XVI correspondam àquelas em que vivem os poucos grupos de indígenas no presente momento no país. Supor que existam "verdades eternas" capazes de expressar a experiência da condição humana, em meio a todas essas diferenças culturais e históricas, é mais do que idealismo: é um falseamento, ideologicamente conservador, dos mecanismos de opressão (GINZBURG, 2017, p. 32).
>
> Em plena ditadura militar, como deveria Hênio Tavares redigir um manual de Teoria Literária? Priorizando a importância dos conflitos sociais? A opção do autor está em valorizar o que considera como experiências universais. Nisso está em completa sintonia com Afrânio Coutinho, que espera, como foi mencionado anteriormente, por "verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana" (GINZBURG, 2017, p. 34).

Na sequência, Ginzburg estende seu veredicto censório à própria recepção acadêmica dos manuais de Coutinho e de Tavares. "Se o conhecimento literário estivesse restrito a livros

como esses, o caminho da investigação literária estaria limitado a uma concepção idealista, centrada na descrição, na classificação, na generalização e nos chamados 'valores universais'", sentencia o autor, concluindo: "Não faria diferença, no caso, se ao nosso redor estivesse um governo ditatorial ou não, se fosse legitimada a escravidão ou não" (GINZBURG, 2017, p. 37). Trabalhos acadêmicos produzidos nessa linhagem idealista "permanecem omissos perante a presença da barbárie à sua volta", prossegue Ginzburg, disparando: "Essa omissão, sob o olhar da crítica ideológica, é uma estratégia conservadora das estruturas de poder. Quem adota conscientemente essa omissão sente conforto dentro dessas estruturas" (GINZBURG, 2017, p. 38).

Daí o imperativo expresso programaticamente pelo autor: "temos de indagar a que interesses serve esse mecanismo de conservação estrategicamente constituído. [...] indagar quem se beneficia da apresentação dos esquemas descritivos e classificatórios como suficientes para criação de competências de leitura" (GINZBURG, 2017, p. 38). Em suma: "Como área de conhecimento de interesse público, a Teoria da Literatura deve ter sua função social discutida constantemente" (GINZBURG, 2017, p. 38).

Vale lembrar, a propósito, que um dos mais célebres e influentes manuais de teoria da literatura de todos os tempos, *Teoria da Literatura*: uma introdução, de Terry Eagleton,[2] frequentemente arrolado na bibliografia fundamental de nossos programas universitários, apesar de sequer mencionado por Ginzburg em seu livro, consiste justamente numa crítica

2 EAGLETON, Terry. *Literary Theory*: an introduction. 2. ed. Oxford: Blackwell, [1983] 1996. [Edição brasileira: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução. 4. ed. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.]

ideológica, em perspectiva marxista, das principais correntes teóricas dos Estudos Literários desde do início do século XX. Em vista da discussão da função social da teoria da literatura aí empreendida por Eagleton, poderíamos ecoar as palavras de Jonathan Culler a seu respeito (aliás, em outro importantíssimo manual da área ignorado por Ginzburg), a saber, de que se trata de "uma explicação tendenciosa mas muito viva de todas as 'escolas', com exceção da crítica marxista que ele adota" (CULLER, 1999, p. 134). Ao invés disso, enfatizemos, aqui, a especificidade e a raridade da teoria da literatura no campo dos Estudos Literários enquanto área do conhecimento que se institui, em larga medida, como crítica ao conhecimento instituído na área (como provam, cada um à sua maneira, os dois manuais ignorados por Ginzburg).

Isso posto, impõe-se retomar na íntegra o programa de investigação a princípio tão bem enunciado, mas subsequentemente adulterado por Ginzburg quando do injustificado deslocamento de foco acima reportado, a saber, aquele guiado pela necessidade de, identificado o nexo intrínseco entre a "configuração do cânone" – enquanto "processo seletivo que se caracteriza pela legitimação de exclusões" – e a historiografia literária, "buscar as raízes dos esquemas conservadores que sustentam as conceituações responsáveis pela naturalização das exclusões"; de examinar os "fundamentos teóricos que sustentam a historiografia tradicional [...] como servindo a valores determinados"; em suma: de "reler as obras de historiografia tradicional [...] como manifestações que podem expressar valores culturais, ideológicos e políticos – de forma mais ou menos explícita".

Dada a centralidade assumida por Afrânio Coutinho como objeto da crítica ideológica empreendida por Ginzburg em seu livro, poder-se-ia perguntar: por que não se analisou,

quanto a isso, a obra propriamente historiográfica de Coutinho, inquestionavelmente um dos grandes marcos da historiografia literária brasileira? O que justifica, afinal, o silêncio de Ginzburg, nesse sentido, acerca da *Introdução à literatura no Brasil*, de seus "fundamentos teóricos", de seus "valores culturais, ideológicos e políticos"? E ainda: a que interesses serve este silêncio; quem dele se beneficia?

***

Aproximemo-nos de uma resposta possível a estas perguntas partindo de um exemplo de execução bem-sucedida do programa de investigação enunciado por Ginzburg.

Em texto sobre a alegada crise da História Literária na contemporaneidade, Paulo Franchetti reconhece o lugar "proeminente e vasto" que ela ainda ocupa "nas bibliotecas e nas salas de aula" em nosso país (FRANCHETTI, 2013, p. 87). "Nos cursos da maior parte das universidades brasileiras, inclusive, é ela a forma privilegiada de trabalho com as obras literárias, pois as séries denominadas de acordo com as literaturas nacionais são usualmente cursos panorâmicos", observa o autor, enfatizando que, "[n]a universidade, a forma institucional predominante de trabalho com a literatura ainda é, como sempre foi, a história literária" (FRANCHETTI, 2013, p. 87). E ainda:

> E como a universidade não só forma os professores do ensino médio, mas ainda estabelece os critérios de seleção dos pretendentes ao diploma universitário, e como o exame vestibular aparece hoje como uma das principais razões objetivas para a existência de um disciplina específica sobre literatura nos cursos de ensino médio, acabamos

> por ter, neles, uma duplicação da história literária ensinada na universidade (FRANCHETTI, 2013, p. 87-88).

Observando que "história literária na escola brasileira (tanto na superior quanto na média) é basicamente estudo de 'estilos de época' e/ou de história social, segundo as grandes sínteses históricas dos anos 1950 a 1970", Franchetti se propõe, então, a analisar "os princípios e os métodos das principais sínteses produzidas na segunda metade do século passado e que são as matrizes altas das formas de trabalho hoje levadas a cabo na maioria das escolas médias e superiores no Brasil" (FRANCHETTI, 2013, p. 89).

Quanto a isto, o autor não tem dúvida: "A que talvez seja a forma de trabalho mais difundida no ensino tem o seu paradigma brasileiro na perspectiva de Afrânio Coutinho, de que a *Introdução à literatura no Brasil* é um texto modelar" FRANCHETTI, 2013, p. 90). À luz do que afirma Ginzburg a respeito de Afrânio Coutinho, não estranha que Franchetti identifique em sua historiografia a mesma feição *idealista* reconhecível em sua teoria literária:

> Sua explicação para a concretude histórica é de cariz fortemente idealista, pois cada mudança de estilo de época é uma revolução que ocorre primeiro no espírito e depois passa à vida. Na identificação das características literárias, há duas formas principais de argumentação: a que identifica traços que provêm da "influência" dos chefes de escola e, mais importante, a que identifica traços formais correspondentes ao ideário do tempo. Ao contexto cultural, portanto. Nesse modelo de história, as tendências e as escolas, embora integrem o movimento geral das ideias, movem-se também por energia própria, obedecem a uma dinâmica interna e constituem momentos particulares de uma eterna oscilação pendular da consciência humana entre o subjetivismo e o objetivismo (FRANCHETTI, 2013, p. 90).

Franchetti observa aí, ademais, algo insuspeito do ponto de vista da análise de Ginzburg, restrita à teoria literária do autor de *Introdução à literatura no Brasil*: "nesse universalismo abstrato em que Coutinho enquadra a evolução literária", afirma Franchetti, "o nacionalismo, que foi expulso pela porta da frente, retorna pela porta dos fundos. [...] o nacional é entendido como a particularização (operada por circunstâncias várias, que incluem a natureza, o clima etc.) de um universal concreto, que é um dado estilo de época" (FRANCHETTI, 2013, p. 90). Em suma: "o que se aprende e se ensina com a história de Coutinho é tanto o movimento geral dos 'estilos de época' quanto a especificidade brasileira da realização de cada um deles. Especificidade essa, por sua vez, que é suposta *a priori*, como determinação lógica" (FRANCHETTI, 2013, p. 90).

Ora, justamente esse nacionalismo idealista intrínseco à história de Coutinho é o ponto de ligação entre ela e os demais monumentos da historiografia literária brasileira analisados na sequência por Franchetti: a *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré, realização paradigmática da "história da literatura entendida como parte da história social" (FRANCHETTI, 2013, p. 90); a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, a "mais popular síntese historiográfica da literatura brasileira" (FRANCHETTI, 2013, p. 92); e, claro, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, "o livro que até hoje fornece a estrutura do pensamento histórico mais influente e mais rico em desdobramentos" (FRANCHETTI, 2013, p. 93). Analisadas as obras, Franchetti conclui:

> Acima das diferenças de método, princípio e orientação política, o que une as histórias de Sodré, Coutinho, Candido e Bosi é uma aposta

> na possibilidade de narrar uma série de ações que conduzam à constituição de um ser "nacional". Isto é, uma aposta em que é possível compor uma narrativa em que uma personagem suprapessoal, relevante para a definição dos contornos da nação, apareça como herói. Essa personagem-conceito, em cada uma das sínteses aqui mencionadas, caminha em direção à plena realização, numa série de peripécias em que vai triunfando sobre adversidades várias. A forma profunda desse discurso é, sem dúvida, épica. Sua realização particular, uma modalidade do romance de formação (FRANCHETTI, 2013, p. 94).

O que distingue tais narrativas entre si, observa Franchetti, é "a natureza da construção dessa personagem central, bem como as modalizações no tratamento do seu contexto ou ambiente" (FRANCHETTI, 2013, p. 94); já sua base comum, "o que lhes dá aos olhos de hoje o mesmo ar de família", conclui o autor, "é também o que lhes garantiu eficácia persuasiva: a postulação de que tanto o autor da história literária quanto o seu leitor imediato participam de alguma forma da natureza do herói coletivo nacional" (FRANCHETTI, 2013, p. 94-95). Daí, poderíamos nos perguntar: *por quem* e *para quem* foram escritas as grandes sínteses historiográficas da literatura brasileira?

Num livro citado por Franchetti, dedicado justamente à questão da "construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira", João Hernesto Weber destaca que, em seu intuito de "perceber como se constituíram os diversos discursos sobre a nacionalidade literária tendo em vista, sempre, a sua inserção histórica", foi preciso vê-las "como expressão de determinadas demandas histórico-sociais da sociedade brasileira à época em que foram escritas" (WEBER, 1997, p.17-18). Daí sua ênfase "na leitura do Romantismo, ou na da nação romântica", precisa o autor, "como expressão do projeto nacional excludente

dos cafeicultores do Vale do Paraíba; ou na da *História* de Sílvio Romero como expressão do projeto nacional das frações de classe que se alçam ao poder com o fim do escravismo" (WEBER, 1997, p. 18). Quanto à historiografia produzida no século XX, Weber busca desvelar "as diferentes histórias literárias como expressão de diferentes projetos nacionais":

> a história de Afrânio Coutinho como expressão do nacional-desenvolvimentismo conservador das classes dirigentes do Rio de Janeiro, principalmente, que participavam do pacto nacional-desenvolvimentista como maneira de sobreviverem historicamente; a *História* de Nelson Werneck Sodré como expressão do projeto nacional-populista, mais à esquerda, integrando, no entanto, o pacto entre o Estado, a burguesia "nacional" e o operariado surgido no bojo do nacional desenvolvimentismo; a *Formação* de Antonio Candido como expressão do projeto "ilustrado" da burguesia paulista, que criara a USP, patrocinara a vinda de uma nova "missão francesa", e se situava na contramão do nacional-populismo (WEBER, 1997, p. 18).

O discurso historiográfico sobre a nacionalidade literária teria se constituído, portanto, do Romantismo a Antonio Candido e à escola uspiana, de tentativas diversas de imbuir projetos nacionais específicos, formulados por grupos específicos, de uma generalidade tal que os fizesse, então, coincidir com a própria revelação do "herói coletivo nacional" de cuja natureza participariam autor e leitores da história literária. É nesse sentido, portanto, que se deve reconhecer a *Formação da literatura brasileira* como "o livro que até hoje fornece a estrutura do pensamento histórico mais influente e mais rico em desdobramentos", isto é, como o mais bem-sucedido e representativo dentre os "documentos vivos das sobrevivências da ideologia nacionalista romântica, que propunha o literário

como domínio privilegiado para a manifestação, reconhecimento e defesa do 'nacional'" (FRANCHETTI, 2013, p. 98).

"O argumento básico para que se fizesse ou lesse essa história é, no fundo, romântico", explica, com efeito, Franchetti (2013, p. 95), "pois glosa a necessidade moral do autoconhecimento, com especial atenção para as contingências formativas que definem a particularidade". Tal argumento encontra-se "magnificamente expresso", prossegue o autor, na célebre formulação de Antonio Candido no prefácio à primeira edição da *Formação*:

> Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. (...) Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos" (CANDIDO, 1969, p. 10).

Sobre a possibilidade e a probabilidade de uma tal redação hoje em dia, Franchetti observa: "A ideia de um 'nós' desmarcado de classe, gênero, etnia e extração cultural, cuja unidade repousa apenas no fato de ser um 'nós' brasileiro, está justamente relegada ao esquecimento intelectual e só sobrevive no discurso demagógico" (FRANCHETTI, 2013, p. 95). E ainda:

> Qualquer pós-graduando afinado com o discurso pós-colonialista logo perguntaria "nós, quem?"; ou: por que devo supor que a literatura feita por ou para os senhores escravocratas ou os próceres do PRP paulista me exprime? Poderia perguntar ainda: em que se baseia

> a postulação de uma solidariedade prospectiva, que faz de todos "nós", além de descendentes, destinatários da ação dos "homens do passado"? (FRANCHETTI, 2013, p. 95).

Ora é justamente este o questionamento na base daquele "forte e múltiplo movimento de revisão dos parâmetros de sustentação do cânone" evocado por Jaime Ginzburg, encarnado "[n]o esforço de grupos de pesquisadores em resgatar autores e obras que, por variadas circunstâncias históricas e ideológicas, deixaram de ser reconhecidos em seu tempo", pesquisadores "ligados ao feminismo, às etnias e a grupos sociais marginalizados", os quais "têm procurado indicar lacunas e reverter critérios de valor consolidados" (GINZBURG, 2017, p. 24). Apenas por um renitente uspianismo mal dissimulado é que se poderia deixar de reconhecê-lo.

E se esta é a face mais explícita da violência canônica institucionalizada a ser combatida, não é a única. Há uma segunda, ao modo de uma contraface de Janus, a qual diz respeito não mais aos excluídos do cânone, e sim, insuspeitadamente, aos consagrados e imortalizados pela canonização historiográfica.

2. Leitura canônica, domesticação da alteridade

"Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto", afirmava, há quase quatro décadas, Roberto Reis, num texto hoje clássico, citado por Ginzburg, "cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras [...], um patrimônio da humanidade (e, hoje, percebemos com mais clareza, esta 'humanidade' é muito fechada e restrita) a ser preservado para

as futuras gerações, cujo valor é indisputável" (REIS, 1992, p. 70). E ainda: "Há poucas mulheres, quase nenhum não branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social. Com efeito, a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos" (REIS, 1992, p. 73).

De lá para cá, muito dessa produção vem sendo desrecalcada, em face da emergência de uma nova conjuntura, na qual, como observa Ivete Walty, "a noção de rede, em que se elaboram os mapas político-econômicos do mundo, embaralha posições de poder, o que não significa que as elide"; sendo que, "ao lado das redes de informação que movimentam a sociedade, instalam-se redes de excluídos que minam a noção de desenvolvimento, como alertam Bauman e Appadurai" (WALTY, 2018, p. 28). Daí: "Dá-se, então, uma revisão de valores culturais como fruto do que Hall chama de 'reelaboração da narrativa da modernidade' pela crítica pós-colonial", ocasionando o desvelamento de "narrativas sufocadas" num espaço de coexistência de trajetórias múltiplas (WALTY, 2018, p. 28). "Isso não significa convivência harmoniosa. Antes o que se tem são embates marcados por linhas de força, tanto no domínio textual, quanto no acadêmico e demais instâncias sociais e políticas aí envolvidas", ressalva Walty (2018, p. 93), concluindo: "Margens e centros são desenhados pelas relações que se estabelecem entre os homens e seus deslocamentos a reafirmarem ou desafiarem padrões e normas. Debruçar-se sobre esses percursos é nosso desafio" (WALTY, 2018, p. 94).

Neste sentido, o alerta de Roberto Reis continua válido: "não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não

ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres", observava o autor, explicando: "Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder" (REIS, 1992, p. 73). Mais à frente o autor esclarece que

> está em jogo uma *maneira de ler*, uma estratégia de leitura que seja capaz de fazer emergir as *diferenças*, em particular aquelas que conflitem com os sentidos que foram difundidos pela leitura canônica, responsável em última análise pela consagração e perenidade dos monumentos literários e via de regra reforçadora da ideologia dominante, subvertendo, desse modo, a hierarquia embutida em todo o processo (REIS, 1992, p. 77).

Observe-se que o deslocamento do foco de interesse aí operado por Reis, do "cânone" para a "canonização" – isto é, do resultado para o *processo* que engendra o resultado –, está em consonância com aquilo para que chamava a atenção, na mesma época, Wendell Harris, acerca da "canonicidade" [*canonicity*]: "é importante reconhecer que, apesar de o cânone ser nominalmente composto de textos, efetivamente ele se compõe não de textos em si mesmos [*not of texts in themselves*], mas de textos como são lidos [*of texts as read*]" – o que reconfigura, em última instância, a "seleção de textos" como "seleção de leituras" (HARRIS, 1991, p. 117; tradução nossa).

Nesse sentido, antes de vislumbrar o que de fato pode ser a "maneira de ler" subversiva de que fala Reis, seria antes preciso definir com maior precisão a "leitura canônica" naturalizada no Brasil, aquela "responsável pela consagração e perenidade dos

monumentos literários e via de regra reforçadora da ideologia dominante".

***

No fundamental *Eternamente em berço esplêndido*: a fundação de uma literatura nacional (1991), Maria Helena Rouanet reconstitui, com vistas à produção literária pós-1822 no Brasil, a construção de uma imagem da nacionalidade – focada sobretudo na natureza exuberante e nos episódios grandiosos da história do país – e o estabelecimento do patriotismo como valor maior a ser difundido pela literatura, ao modo de uma *missão*. A autora analisa, então, "como os representantes do movimento romântico adequaram à sua obra a missão que lhes havia sido confiada, e como esta realidade pôde ser difundida na medida em que se criava um solo comum entre os autores e o público", destacando, na sequência, uma última dimensão desta tarefa empreendida pelos escritores da época: "a de resgatar o seu passado, a de levantar e reunir os seus títulos de origem" (ROUANET, 1991, p. 257).

Daí o caráter basilar assumido pela então nascente historiografia literária no Brasil: "se a produção literária do século XIX foi de grande importância para a instauração e para a divulgação de uma *realidade nacional*", pondera Rouanet, "não se pode deixar de considerar que, uma vez cumprida a missão que lhes competia, os autores brasileiros deveriam ter abandonado os parâmetros adotados para a consecução dessa tarefa de base"; daí que "a permanência de uma tal concepção não teria sido tão

marcante e insidiosa se a crítica e a história da literatura não se tivessem aliado, de corpo e alma, a este projeto e à aferrada luta pela sua concretização" (ROUANET, 1991, p. 265).

Passando em revista a obra de precursores como Ferdinand Denis, Francisco Varnhagen, Fernandes Pinheiro, Sotero dos Reis, Rouanet observa que, "profundamente impregnada pelos princípios que regem a elaboração da história nacional de um país", também a história da literatura "procura estabelecer as bases da nacionalidade, levantar os fatos – neste caso, as escolas, as obras, as correntes, os estilos, etc. – que teriam tido alguma importância ao longo do tempo, e destacar os nomes dos 'vultos célebres', acompanhados dos seus 'feitos notáveis'" (ROUANET, 1991, p. 267). Ora, nesta cronologia dos grandes vultos literários e seus grandes feitos já se delineia o trabalho de constituição de um cânone nacional, indissociável, como tal, de um *modo de leitura* (nacionalizante) das obras que o integram: "Uma vez estabelecida a 'data de nascimento' de uma literatura que seria efetivamente 'nossa', é hora de passar à listagem de uma série de nomes de autores e títulos de obras, todos eles acompanhados de observações acerca de seu caráter nacional" (ROUANET, 1991, p. 270).

Neste contexto, logo se estabeleceu "que aqueles valores considerados indispensáveis para o bom desempenho da função do crítico – a língua e a história nacionais – vão ser também os critérios a partir dos quais serão julgados os autores e suas obras" (ROUANET, 1991, p. 279), de modo que "ninguém passou incólume por essa busca de uma caracterização da *brasilidade*, construída basicamente a partir do duplo eixo da língua portuguesa, por um lado, e, por outro, de uma originalidade propriamente brasileira"

(ROUANET, 1991, p. 281). Rouanet observa, então, que este critério "passou a ser assumido enquanto valor maior por todos os que se dedicaram à história e à crítica da literatura, bem como por poetas e ficcionistas que se referiam à sua própria atividade" (ROUANET, 1991, p. 282), evocando, então, na sequência, a hoje clássica análise de Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), do paralelo existente entre a tradição literária e a linhagem da sucessão familiar.

"O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambiguidades e rupturas da ficção", observa, com efeito, Süssekind (1984, p. 32), em suas considerações sobre "Paternidade, autoria e nacionalidade" no primeiro capítulo de *Tal Brasil, qual romance?* Daí a analogia entre a historiografia literária e a elaboração de genealogias familiares:

> A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. Nada que possa enfear, tornar cômico ou desfazer os perfis de seus grandes autores ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. [...] Uma literatura tem sua tradição equilibrada pela pedra das estátuas de seus "grandes" escritores, pelas prateleiras de suas assépticas bibliotecas, pela filiação de uns a outros, pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem "logicamente", pela continuidade de um conjunto de obras e nomes que, sem ambiguidades, parecem repetir-se numa trajetória idêntica (SÜSSEKIND, 1984, p. 33-34).

Nessa perspectiva, a linguagem só poderia mesmo estar totalmente a serviço da expressão sem arestas do "nacional".

Dela se espera então "que se apague e funcione como mera transparência", tornando-se, assim, o texto literário, "mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar", observa Süssekind (1984, p. 34). "Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato", prossegue a autora; "[c]omo se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem a diferença fossem possíveis" (SÜSSEKIND, 1984, p. 35). Mais à frente, a autora conclui que "é numa busca de unidade e de especificidades [em] que se possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil" e que é esta busca que exige se fazer da linguagem "apenas mediadora 'invisível' [...] de uma 'tal literatura brasileira' que procura um 'Brasil', uma 'verdade', uma 'nacionalidade', que possa reproduzir de modo fiel" (SÜSSEKIND, 1984, p. 36).

Ora, é esta mesma ideologia estética *nacionalista-realista*, conformadora da leitura canônica perpetuada pela historiografia literária brasileira nos séculos XIX e XX, que João Adolfo Hansen identifica no DNA do mais prestigioso curso de Literatura Brasileira do país, matriz de referência para os demais: o da Universidade de São Paulo (junto ao qual, leciona, aliás, Jaime Ginzburg).

Remetendo ao texto fundamental de Roberto Reis sobre o assunto, Hansen relembra que "a invenção de cânones não se dissocia da questão do poder", que "o princípio de seleção de textos se acompanha de outro, o de exclusão, complementar", que ambos "pressupõem e produzem autoridade, cujo exercício geralmente se dá num espaço institucional", espaço este que, no caso da universidade, são os departamentos de Letras, nos quais "grupos de interesse formam aparelhos ideológicos e selecionam autores e obras reproduzidos com fidelidade mais que canina

à autoridade de um Mestre como textos exemplares, perenes, imortais ou já eternos, constituindo os chamados clássicos de uma tradição local" (HANSEN, 2016, p. 8-9). Hansen relembra, ainda, que, desde o século XVIII, "a literatura foi um dos principais instrumentos do processo cultural e político de educação e autoeducação que os alemães chamam *Bildung*", e que este termo, no Brasil habitualmente traduzido por *formação*, "foi um termo inicialmente teológico, mantendo muitas características metafísicas da teologia quando aplicado ao cânone literário – entre elas, a teleologia da revelação progressiva da essência ou ideal ou princípio que forma e orienta o cânone, o Nacional" (HANSEN, 2016, p. 9-10). Isso posto, Hansen observa que, via de regra, na USP,

> *Bildung* significa genericamente o ideal da educação do indivíduo burguês como cidadão por meio dos valores constitutivos das tradições nacionais expressas ficcionalmente numa forma artística representativa, quase sempre crítica de contradições sociais, que se inclui diacronicamente no cânone literário como exemplaridade de uma das etapas da realização do projeto romântico-modernista, desde 1822, a Independência do país, até 1922, a Semana de Arte Moderna, e de 1922 até o momento em que são dados os cursos, que muitas vezes reproduzem, sem menção, a armadura do cânone, estudando obras que o constituem sincrônica e diacronicamente. Na quase maioria dos cursos, o cânone não é apresentado e tratado como objeto particular e artificial historicamente construído, mas pressuposto como se fosse uma realidade empírica substancial, naturalmente natural e evidentemente evidente, sobre a qual as obras literárias se recortam. Como o cânone é nacionalista, os cursos assim dados reproduzem o nacionalismo como currículo implícito, justamente quando não o referem. Neles, o conceito de *formação* tende a qualificar o processo de educação, autoeducação e, para falar ecologicamente, autocultivo

> do indivíduo ainda verde como cidadão maduro, algumas vezes no sentido dado por Hegel à noção de "cidadão educado", alguém que conhece os limites da sua competência para julgar (HANSEN, 2016, p. 11-12).

Do ponto de vista da estrutura curricular, isto se resolve da seguinte maneira:

> Desde que o curso de Literatura Brasileira I – Colônia foi transformado na optativa Literatura Brasileira V, o curso de Literatura Brasileira começa no 1º semestre com Literatura Brasileira I, Modernismo de 22; continua com Literatura Brasileira II, Modernismo de 30-45, no 2º semestre; segue-se Literatura Brasileira III – Romantismo, no 3º semestre; e termina-se com Literatura Brasileira IV – Realismo, no quarto semestre. A optativa Literatura Brasileira V deixou de existir. Ainda há Literatura Brasileira VI, sobre literatura contemporânea, embora a definição de "contemporâneo" não seja clara (HANSEN, 2016, p. 35).

Do ponto de vista da conjugação *Bildung*-cânone neste currículo, Hansen conclui:

> Ou seja: a síntese modernista, como realização final do processo nacional-nacionalista, vem antes, com Mário de Andrade e Bandeira e, bem mais raramente Oswald de Andrade; depois Graciliano Ramos e Drummond, às vezes algum Murilo Mendes, mais João Cabral, depois Guimarães Rosa e Clarice Lispector; depois dos dois semestres, o modernista de 22 e o moderno de 30-40, os estudantes vão ler Alencar e Manuel Antônio de Almeida mais as três etapas hegelianas da poesia romântica, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves; finalmente, como, apesar de serem nacionalistas, os românticos estavam fora do lugar, representando ideias liberais

> francesas que não refletiam adequadamente a infraestrutura do país escravista, vem a antítese representada por Machado. Ele inverte as inversões românticas e põe a nu a estrutura do favor que rege as relações sociais do Brasil desde o século XVI. Ou seja, inclui e supera todo o passado colonial; ao mesmo tempo, como inventa uma forma tragicômica nova e moderna, abre-se para o moderno, já é moderno, e constitui o cânone, sociologicamente definido. A posse da verdadeira interpretação de Machado garante o controle de todo o cânone. Quanto aos autores coloniais, não existem, obviamente, porque não são nacionais. Ou existem com algum espiritismo quando se manifestam em manifestações que, provavelmente por mediunidade, são ectoplasmas do Fantasma-que-anda do Nacional. Manifestações, nem carne nem peixe: Gregório de Matos é manifestação e se manifesta assim como se manifesta Antônio Vieira. Os árcades mineiros e cariocas do século XVIII, postos como origem do cânone, já teriam um projeto de formação pelo simples fato de terem se dedicado às letras numa colônia iletrada. Apesar das evidências históricas de que foram poetas não românticos do Antigo Estado português, são entendidos como origem do cânone. Mas não são estudados. (HANSEN, 2016, p. 35-37).

Bem entendido, sob o paradigma uspiano de *formação*, o princípio nacionalista-realista não apenas rege a seleção e a exclusão de textos, como também aprisiona e domestica os textos selecionados numa grade interpretativa teleológica pela qual se mantém "o controle de todo o cânone". Alicerce dessa perspectiva, "o principal historiador da literatura brasileiro, Antonio Candido, retomou o projeto modernista, que tinha retomado o projeto romântico, nos dois volumes do seu livro de história literária, *Formação da Literatura Brasileira*, publicado em 1959", observa Hansen, concluindo: "*Formação*, ou seja, *Bildung*, educação e autoeducação pela literatura, socialmente formada e pressupondo a organização sistêmica de autores, obras e

públicos, e que ao mesmo tempo forma socialmente a cultura e os indivíduos" (HANSEN, 2016, p. 20). Como observa a respeito Abel Barros Baptista, então citado e parafraseado por Hansen:

> A emergência da literatura brasileira é descrita pela mais poderosa de suas teorias, a de Antonio Candido, como processo de "formação": das primícias das "manifestações literárias" dos primeiros séculos à maturidade do "sistema", situado na obra de Machado de Assis, a literatura brasileira desenvolve-se em consonância com a própria nação, pura continuidade em direção ao *télos* de uma "forma" genuinamente brasileira. Ao colocar o Brasil no lugar do fundamento, a descrição da "formação" naturaliza o estabelecimento do cânone brasileiro (BAPTISTA, 2005, p. 22).

A naturalização do cânone brasileiro (resultado) implicando aí, bem entendido, a naturalização da leitura canônica nacionalista-realista que o institui como tal (processo), num circuito hermenêutico viciado que se retroalimenta: "a 'formação' pressupõe sempre um laço de expressão da realidade local, pelo que a análise e interpretação orientadas nesse sentido se beneficiam de antemão da garantia de pleno sucesso" (BAPTISTA, 2005, p. 65). É assim, ademais, que o "direito à literatura", em Candido, se confunde, na verdade, com um direito à *formação*, processo a um só tempo educacional e civilizatório no qual a "literatura brasileira" (mesmo "pobre e fraca", nas palavras do próprio Candido) figura menos como objeto do que como instrumento: "porque o progresso nacional não prescinde da literatura, porque a feição nacional se revela na literatura, porque, enfim, no paradigma iluminista em que Candido se filia, pela literatura tornada brasileira o Brasil se constitui descendente e herdeiro da razão universal", enfatiza Baptista, concluindo: "Daí

a necessidade de estabelecer um cânone brasileiro: para vincular, subordinar, sujeitar o leitor brasileiro à literatura brasileira (BAPTISTA, 2005, p. 69-70).

Não obstante este desejo iluminista de universalidade em Candido, "a constituição do cânone literário pressupõe justamente a do particularismo provinciano do lugar da nação e do nacionalismo das representações consideradas mimeticamente adequadas a ele", observa Hansen (2016, p. 28). E ainda:

> No curso de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, e suponho que em outros do país, o adjetivo *brasileira* é efetivamente o substantivo que nomeia algo essencial, enquanto que *literatura*, o substantivo, é efetivamente o adjetivo, indicando que o ficcional da ficção é secundário ou "só literatura", como às vezes se ouve dizer, pois o que realmente importa é a referência, a matéria literária ou, como se diz, o real, a realidade brasileira, o Brasil, de que a literatura é documento (HANSEN, 2016, p. 28).

Em suma, se "[o] termo *literatura* nos remete a um regime discursivo, a ficção", conclui Hansen, "*brasileira* situa e particulariza a ficção no espaço-tempo históricos de uma nação que existe como tal desde a Independência, em 1822, [...] definindo ficção como representação/expressão/documentação do típico, o brasileiro, característico do local" (HANSEN, 2016, p. 30). Como observara Flora Süssekind, à luz dessa concepção documental de literatura, "[e]xige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações" (SÜSSEKIND, 1984, p. 34), "[o]culta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível" (SÜSSEKIND, 1984, p. 38).

Naturalizada, via crítica e historiografia literárias, a leitura nacionalista-realista do cânone brasileiro, naturalizou-se, ao mesmo tempo, em todo um sistema de estudo e ensino acadêmico-escolar, a violenta domesticação do "trabalho da linguagem" nas obras então ditas canônicas. Algo que se confunde, aliás, com aquela "longa história na literatura brasileira" de que fala Baptista (2005, p. 56), na qual "o papel de Antonio Candido foi decisivo", a saber, "a história da subordinação da atividade literária à institucionalização da literatura no Brasil" (BAPTISTA, 2005, p. 56).

História tão bem sintetizada, aliás, por Maria Helena Rouanet, em suas palavras conclusivas acerca do papel dos "discursos da crítica e da história da literatura" no processo de fundação e consolidação de uma literatura nacional no Brasil, os quais "vão buscando na uniformidade a neutralização de toda e qualquer diferença, de tudo o que pudesse caracterizar a *alteridade* que acaba se revelando, então, como um elemento particularmente *ameaçador*", de modo que "aquela *domesticação*, aplicada de início à *inquietante estranheza* da natureza *exótica* desta terra tropical, estendeu-se, sem maiores obstáculos, a toda a sua produção intelectual" (ROUANET, 1991, p. 287).

3. Leitura contracanônica e teoria da literatura

"Pensando em alguns romancistas brasileiros canônicos", indaga-se João Adolfo Hansen, "seria possível a gente ler Guimarães Rosa, Graciliano, Machado, Alencar, por exemplo, só como ficção, descartando a história brasileira das matérias sociais que são transformadas nas estórias que eles contam nos seus textos?" (HANSEN, 2016, p. 30). Ao fazê-lo, Hansen remete à

reflexão de Abel Barros Baptista como professor não brasileiro de literatura brasileira numa universidade estrangeira, e convicto, enquanto tal, de "que nenhum problema inerente ao ensino de literatura brasileira tem solução viável enquanto a disciplina permanecer definida pela determinação nacional" (BAPTISTA, 2005, p. 33). Daí a declaração de um princípio que interessará de perto a Hansen, aquele "segundo o qual a literatura brasileira deve ser considerada *literatura* antes de ser considerada *brasileira*" (BAPTISTA, 2005, p. 35). E ainda:

> Nisto, não vejo razão para abandonar esse horizonte regulador chamado especificidade da literatura. O ensino da literatura não é uma variante e tampouco um substituto do ensino da filosofia, da história, da religião ou da moralidade. No limite, trata-se sempre de ler, de aprender a ler, de perceber o que significa ler, sobretudo de compreender que a leitura é uma atividade intelectual extremamente exigente que, por força da própria natureza, requer uma aprendizagem incessante (BAPTISTA, 2005, p. 35).

Isso posto, basta tentarmos responder, então, "o que significa ler" sob o "horizonte regulador" da "especificidade da literatura", para nos reconhecermos em pleno terreno da teoria da literatura – o que Baptista de alguma forma já havia antecipado quando alertara que "[o] ensino da literatura brasileira concentra, ou exemplifica, todos os problemas teóricos e críticos do ensino da literatura na universidade" (BAPTISTA, 2005, p. 19). Problema teórico por excelência do estudo e do ensino de literatura: *o que é literatura*? – ou, para retomar os termos de Baptista: qual é, afinal, a *especificidade da literatura* (e, já que aí se trata de leitura, a especificidade da *língua* literária, ou da *literariedade* na língua) em face, digamos, "da filosofia, da história, da religião ou da

moralidade"? Problema vertiginoso, como se sabe, e que desde os formalistas russos exauriu gerações de teóricos da literatura sem que se lograsse fixar a respeito uma resposta consensualmente satisfatória.[3]

A ideia de uma "especificidade da literatura" a regular de antemão a atividade de leitura de textos numa dada língua pressupõe a possibilidade de se delimitar um campo linguístico homogeneamente "literário" de toda uma exterioridade linguística alegadamente "não literária". Insistir nesta ideia, como faz inadvertidamente Baptista, implica recair numa certa ilusão de homogeneidade linguística, dita "literária", justamente quando, visando-se à "desarticulação da pressuposição de um laço natural com a própria língua", postula-se que "a homogeneidade suportada por uma mesma língua é uma ilusão criada pela ignorância do constante trabalho de tradução que o domínio de uma língua implica" (BAPTISTA, 2005, p. 34). Ora, o antídoto, por assim dizer, contra esta ilusão, mas também contra a outra, a da homogeneidade de uma "especificidade da

3 Tzvetan Todorov, um dos maiores nomes associados ao empreendimento de uma teoria estrutural da literatura no século XX, sintetizou tardiamente o fracasso do mesmo nos seguintes termos: "Perguntei-me constantemente: o que é que distingue a literatura da não literatura? Qual é a diferença entre uso literário e não literário da linguagem? Ora ao interrogar-me assim sobre a noção de literatura, considerava como já adquirida a existência de uma outra noção coerente, a de 'não literatura'. Não será necessário começar por questionar esta última? Sempre que nos falam de escrita descritiva (Frye), de uso corrente (Wellek), de linguagem quotidiana, prática ou normal, postula-se sempre uma unidade que parece ser das mais problemáticas, desde que por sua vez a questionemos. Parece evidente que essa entidade – incluindo tanto a conversa corrente como a graça, a linguagem ritual da administração e do direito como a do jornalista e do político, os escritos científicos como as obras filosóficas ou religiosas – não é só uma. Não sabemos exatamente quantos tipos de discurso é que há, mas estaremos facilmente de acordo em dizer que não há só um" (TODOROV, 1981, p. 23).

literatura" em face da "não literatura", estaria no reconhecimento do caráter constitutivamente *heterogêneo* e *diferencial* de toda e qualquer língua, a despeito das pretensões de homogeneidade, reconhecimento lapidarmente enunciado pelo próprio Baptista nos seguintes termos:

> Corpo de possibilidades, a língua é uma rede de heterogeneidades, e por isso a tradução se impõe, não apenas entre línguas, mas entre variantes – nacionais, sociais, regionais, históricas, profissionais etc. – da mesma língua. O conhecimento de uma língua implica por isso não apenas o domínio das possibilidades de tradução, mas ainda, e sobretudo, a capacidade de lidar com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irredutíveis (que não têm conteúdo nacional). O horizonte de uma plena tradutibilidade ideal defronta sempre a irredutibilidade do intraduzível – e isso no interior da mesma língua, da mesma variante, do mesmo dialeto. Esta percepção da língua como rede diferencial, em que cada variante remete para outra, incapaz de se definir por si mesma, desarticula os primeiros pressupostos do nacionalismo, quer porque impede a neutralização da língua pela pressuposição do laço natural de pertença, quer porque relativiza todos os esforços de demarcação nacional ou regional com base nas diferenças linguísticas (BAPTISTA, 2005, p. 34-35).

Em contraposição à concepção nacionalista-realista de linguagem como "pura denotação, homologia perfeita, reflexo sem interferências, repetição sem a diferença" (SÜSSEKIND, 1984), Baptista identifica na práxis linguística (a incluir, portanto, o que se quer chamar "literatura") uma permanente e incontornável atividade tradutória, a qual, ao se defrontar "com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irredutíveis", em suma, com "a irredutibilidade do intraduzível", acaba inevitavelmente

por revelar os limites de suas próprias possibilidades. É a esse fracasso tradutório, por assim dizer, que remete Roberto Reis ao tratar da execução do programa romântico brasileiro de representação literária da realidade nacional:

> Tendências como o indianismo e o sertanismo são esforços para captar a cor local do país e o *ethos* brasileiro, numa mímesis de corte realista, que obedece ao primado da observação. Um exame cuidadoso da literatura de nosso oitocentos, entretanto, revelaria como aquela ficção acaba dizendo mais a respeito das camadas sociais que a escreviam e a fruíam do que dos índios ou sertanejos que supostamente pretendiam captar, tomados estes como "heróis" dos textos em que comparecem. Neste sentido, se poderia escrever que uma considerável parcela da produção literária do Brasil oitocentista acaba se configurando como uma espécie de autorretrato das elites que a produziam e consumiam. No esforço de forjar uma representação "realista" do país (de sua natureza, de figuras como o indígena ou o homem do interior), na exata medida em que esta captação serviria para delinear o "perfil nacional", ela acaba se traindo, se contradizendo e fornecendo um retrato da ideologia dos segmentos senhoriais. Ser brasileiro, para aquelas frações ilustradas, "desterradas em sua própria terra", era ser europeu nos trópicos. O "nacionalismo" presente nesta produção é aquele que interessa ao projeto de consolidação do Estado nacional (REIS, 1992, p. 80).

Ora, se identificamos aqui o esforço para "captar" literariamente um outro – "o índio", "o sertanejo", etc. – como esforço de *tradução* desse outro numa dada língua, e se reconhecemos, com Baptista, que "[o] horizonte de uma plena tradutibilidade ideal defronta sempre a irredutibilidade do intraduzível", então precisamos admitir ser justamente quando se evidenciam os limites das possibilidades de uma tradução –

quando a pretensa "captação", para falar com Reis, "se trai" e "se contradiz" –, que a tradução se revela *como tradução*, e a língua, como "rede de heterogeneidades", "rede diferencial". Nesse sentido, o fracasso evocado por Reis – o retrato do indígena ou o do sertanejo brasileiros revelando-se como autorretrato do narrador "europeu nos trópicos" – torna-se paradigmático da atividade tradutória em jogo em todo esforço de representação verbal da alteridade: no limite, não poderia mesmo haver retrato, quem quer que seja o "outro" retratado, que não se deixasse em alguma medida revelar como autorretrato; em suma: retrato-do-outro-como-retrato-de-si.

É o que postula, aliás, Daniel-Henri Pageaux, a título de "hipóteses de trabalho" para o estudo das imagens, ou *imagologia*, na contemporaneidade:

> toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. [...] é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. [...] é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar. Tomado como horizonte de estudo, esse espaço é o palco em que se expressam, com a ajuda de imagens e de representações, as modalidades segundo as quais uma sociedade, uma cultura se vê, se pensa, se sonha – pensando e observando o estrangeiro, também tomado como objeto de uma fantasia. A imagem do estrangeiro pode *igualmente* dizer certas coisas sobre a cultura de origem (observante). Toda alteridade revela uma identidade – ou vice versa (PAGEAUX, 2011, p. 110-111).

Outrora combatidos como resquício indesejado do paradigma historicista do comparatismo ocidental, os estudos

imagológicos são hoje "reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das bases dos estudos culturais, e até mesmo do 'multiculturalismo'", observa Pageaux (2011, p. 109). A imagologia é aí entendida, em sentido lato, para muito além dos restritivos parâmetros nacionalistas que a reduziam, no comparatismo clássico, a um estudo das representações de uma determinada nacionalidade estrangeira numa determinada literatura nacional (algo como: imagens da Espanha e/ou do espanhol na literatura francesa). Daí Pageaux optar por falar em "dimensão estrangeira" como "presença do Outro" – "cada vez que a dimensão estrangeira aparece como problema, intervém também a questão imagológica, isto é, a presença do Outro, de seu espaço natural e cultural" (PAGEAUX, 2011, p. 114) –, evocando, assim, uma estrangeiridade expandida, e, mesmo, estrutural, a qual, no limite, se confundiria com a alteridade daquelas "singularidades irredutíveis" que, segundo Baptista, a um só tempo requerem e resistem à tradução, e que "não têm conteúdo nacional".

A concepção de imagem em Pageaux projeta, assim, uma práxis imagológica pós-nacionalista, além de, não por acaso, essencialmente *não realista*: "O problema da falsidade da imagem, da representação, não cabe nesses estudos", constata, com efeito, Pageaux, explicando que o interesse é, antes, o de compreender "a lógica da representação", ou "a lógica de uma escrita, de um imaginário"; eventualmente, "o funcionamento de uma ideologia" (PAGEAUX, 2011, p. 111). Ora, nesses termos, uma leitura imagológica de escritores brasileiros canônicos como os mencionados por Hansen encarnaria muito apropriadamente aquela leitura contracanônica imaginada por Roberto Reis no sentido de "desmontar o processo de canonização de autores

e textos levada a cabo por nossa historiografia literária" (REIS, 1992, p. 80).

Mas o que embasaria, afinal, essa leitura imagológica contracanônica? Antes de mais nada, um foco incansável nos aspectos linguísticos/enunciativos da construção discursiva da imagem do Outro, justamente o que tende a ser negligenciado ou invisibilizado pela leitura canônica nacionalista-realista. Pageaux estabelece como primeiro nível de estudo imagológico – "primeiro e fundamental", enfatiza o autor (2011, p. 115) – "a palavra":

> A imagem de um estrangeiro em um texto é primeiramente um conjunto de palavras para dizer o Outro. Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximações para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irredutíveis: encontramos, em outra esfera, a questão do intraduzível (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Bem entendido, "as palavras do Outro inscritas no texto" integram os "tantos elementos de alteridade irredutíveis" que remetem àquilo que tanto Baptista quanto Pageaux concebem como a "irredutibilidade do intraduzível" a configurar, dir-se-ia, o Outro como "singularidade irredutível" em face do discurso do Eu. Mas o que Pageaux também revela, por outro lado, é que este Outro irredutível só se projeta discursivamente *enquanto* "tomada de consciência" de um Eu em relação a ele, *enquanto* efeito de um esforço de tradução portanto, esforço que se encarna num dado "campo lexical", em determinadas "isotopias", em determinados

"processos de comparação", em determinada "adjetivação" como "expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização". Em suma, também este enunciador-tradutor e seu discurso se configuram como singularidade irredutível, no limite intraduzível – a qual, não obstante, só se projeta discursivamente *enquanto* tomada de consciência de um Eu em relação a um Outro. Para retornar ao exemplo de Roberto Reis, "o índio" ou "o sertanejo" em Alencar se projetariam como singularidade irredutível apenas em contraste com o narrador "europeu nos trópicos" – e vice-versa, num antagonismo reciprocamente constitutivo, na "rede diferencial" da língua como atividade social.

Em termos políticos, isso pode ser definido com o auxílio de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, quando afirmam: "Os atores sociais ocupam posições diferenciais nos discursos que constituem o tecido social. Neste sentido, eles são todos, estritamente falando, particularidades. Por outro lado, há antagonismos sociais criando fronteiras internas na sociedade" (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 40). Se se fala, pois, em "particularismo", é preciso reconhecer, com Laclau, que este conceito é "essencialmente relacional", uma vez que "algo é particular em relação a outras particularidades, e o conjunto delas pressupõe uma totalidade social no interior da qual elas são constituídas" (LACLAU, 2011, p. 39).

Ora, mas o que poderia, afinal, representar esta pretensa "totalidade"? "[S]omente uma particularidade cujo corpo esteja dividido, pois sem deixar de ser sua própria particularidade, ela transforma seu corpo na representação de uma universalidade que a transcende", respondem Laclau e Mouffe (2015, p. 40), explicando:

> Esta relação, por meio da qual uma particularidade assume a representação de uma universalidade que lhe é inteiramente incomensurável, é o que chamamos *relação hegemônica*. Como resultado, sua universalidade é uma universalidade *contaminada*: (1) ela vive nesta tensão irresolúvel entre universalidade e particularidade; (2) sua função de universalidade hegemônica não é uma conquista definitiva, mas ao contrário, sempre reversível (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 40-41).

Se isto, por um lado, "mostra a emergência do universal no seio do particular", por outro, "mostra também que a relação entre particularidade e universalidade é essencialmente instável e indecidível", afirma Laclau (2011, p. 40); e, em face de que "o universal resulta de uma divisão constitutiva em que a negação de uma identidade particular transforma esta no símbolo da identidade e plenitude como tais", o autor conclui que: (a) "o universal não tem nenhum conteúdo próprio, mas é uma plenitude ausente, ou melhor, o significante de plenitude em si, da própria ideia de plenitude"; (b) "o universal só pode surgir do particular, pois apenas a negação de um conteúdo *particular* transforma este no símbolo de uma universalidade que o transcende"; (c) "como, no entanto, o universal – tomado em si mesmo – é um significante vazio, *qual* conteúdo o simbolizará é algo que não pode ser determinado por uma análise do particular em si nem do universal em si"; em suma: "A relação entre os dois depende do antagonismo e é, no estrito sentido do termo, uma operação hegemônica (LACLAU, 2011, p. 40-41).

Pensando-se nisto, e no antagonismo reciprocamente constitutivo entre o narrador indianista/sertanista do nosso oitocentos e "o índio" ou "o sertanejo" que ele se põe a representar, pode-se redescrever como "operação hegemônica" aquela pela

qual a então emergente historiografia literária irá assumir e naturalizar o nacionalismo programático incorporado por esta produção ("aquele que interessa ao projeto de consolidação do Estado nacional", segundo Reis), numa leitura que, se "alia[n]do, de corpo e alma, a este projeto e à aferrada luta pela sua concretização" (Rouanet), nega o conteúdo *particular* de uma dada particularidade – a "ideologia dos segmentos senhoriais" para quem "[s]er brasileiro [...] era ser europeu nos trópicos" (Reis) –, transformando-o no "símbolo de uma universalidade que o transcende", a saber: "*a*" realidade nacional brasileira. Por meio da canonização historiográfica, portanto, uma ideologia nacionalista particular "transforma seu corpo na representação de uma universalidade que a transcende".

Ao fazê-lo, contudo, essa particularidade, então de "corpo dividido", o faz "sem deixar de ser sua própria particularidade", reconheçamos com Laclau e Mouffe, de modo a viver "nesta tensão irresolúvel entre universalidade e particularidade", na qual sua função de universalidade hegemônica será "sempre reversível". Não seria outro, senão o desta *reversibilidade*, o horizonte performático de uma leitura imagológica que visasse "desmontar o processo de canonização de autores e textos levada a cabo por nossa historiografia literária" (Reis), restituindo a cada um dos referidos textos seu caráter de singularidade tradutória *irredutível* ao nivelamento domesticador de leituras hegemonizadoras de particularidades. A leitura operada pela historiografia nacionalista-realista, sem dúvida, mas também aquela em consonância com um discurso que por princípio se contrapõe à primeira, sem deixar de padecer da mesma pretensão de hegemonização universalizante: a do "multiculturalismo".[4]

4 Slavoj Zizek contrapõe-se à pretensão de hegemonização pela qual se quer

Desmontar-se-ia, assim, a homogeneidade identitária historiograficamente forjada da "literatura *brasileira*", como querem Baptista e Hansen; mas também, seria preciso reconhecer, a pretensa homogeneidade discursiva da "*literatura* brasileira".

***

Tzvetan Todorov, ao longo de um percurso reflexivo cujo resultado consiste "em negar a legitimidade de uma noção estrutural de 'literatura', em contestar a existência de um discurso literário homogêneo" (TODOROV, 1981, p. 26), fornece "numerosos exemplos que testemunham o fato de haver propriedades 'literárias' fora da literatura (do jogo de palavras e da adivinha à meditação filosófica, passando pela reportagem jornalística ou pela narrativa de viagens)", constatando, assim, "a impossibilidade de descobrir um denominador comum para todas as produções 'literárias'" (TODOROV, 1981, p. 25). E, se "cada tipo de discurso qualificado habitualmente como literário tem 'parentes' não-literários, que lhe são mais próximos do que qualquer outro tipo de discurso 'literário'" – Todorov lembra então, como exemplo, que "certa poesia lírica e a oração obedecem a mais regras comuns do que essa mesma poesia e o romance histórico do tipo *Guerra e paz*" –, então "a oposição entre literatura e não literatura dá lugar a uma tipologia dos discursos", conclui o autor (TODOROV, 1981, p. 25). Assim, "em lugar da única literatura, aparecem agora um sem número de tipos de discurso

alçar à universalidade de identidade política da esquerda "as chamadas lutas identitárias do multiculturalismo pós-moderno: direitos dos *gays*, demandas das minorias étnicas, política da tolerância, movimentos antipatriarcais etc.", justamente restituindo-as de seu caráter de particularidade: "Estou cada vez mais convencido de que esses são fenômenos da alta classe média, que não devem ser aceitos como horizonte de luta da esquerda. Para evitar mal-entendidos, não me oponho ao multiculturalismo como tal; aquilo a que me oponho é a ideia de que ele constitui a luta fundamental de hoje" (ZIZEK; DALY, 2006, p. 178-179).

que merecem igualmente a nossa atenção", constata Todorov, arrematando: "Se a escolha do nosso objeto de conhecimento não é ditada por razões ideológicas (nesse caso seria necessário explicitá-las), não temos mais o direito de nos ocuparmos apenas de subespécies literárias, ainda que o nosso centro de trabalho se chame 'departamento de literatura' (francesa, inglesa ou russa)" (TODOROV, 1981, p. 26).

Acerca dessa "noção genérica relacionada com a noção de literatura", a saber, a de *discurso* (TODOROV, 1981, p. 23), diante da pergunta pelo porquê de sua necessidade, Todorov responde:

> Porque a linguagem produz, a partir do vocabulário e das regras de gramática, frases. Ora as frases são apenas o ponto de partida do funcionamento discursivo: essas frases serão articuladas entre si e enunciadas num certo contexto sociocultural; transformar-se-ão em enunciados e a língua em discurso. Além disso, o discurso não é só um, mas múltiplo, tanto nas suas funções como nas suas formas: toda a gente sabe que não se deve enviar uma carta pessoal em vez de um relatório oficial e que os dois não se escrevem do mesmo modo. Qualquer propriedade verbal, facultativa no nível da língua, pode ser obrigatória no discurso; a escolha operada por uma sociedade, entre todas as codificações possíveis, determina o que se chamará o seu *sistema de gêneros* (TODOROV, 1981, p. 24).

Pesquisadores que atualmente inscrevem seus trabalhos na continuidade do programa delineado há pouco mais de quatro décadas por Todorov, Jean-Michel Adam e Ute Heidmann reconhecem como "consequência maior" da proposição todoroviana a de que "os gêneros literários são um caso, entre outros, no 'sistema de gêneros' de uma dada sociedade, e nosso objeto de estudo não mais diz respeito exclusivamente à poética literária"; mas alertam: "A poética não pode, no entanto, ceder seu

lugar à análise de discurso a não ser que esta última seja capaz de inscrever a abordagem dos textos literários e as questões de poética em seu programa interdisciplinar" (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 16-17). Em alguma medida, portanto, é a questão da diferença entre literatura e não literatura que eles não querem aí perder de vista, mas que já não pode ser colocada em termos de um pretenso "horizonte regulador" chamado "especificidade da literatura".

Nessa perspectiva, "os gêneros literários não são outra coisa senão uma escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional pela sociedade", sentencia Todorov, complementando: "Mas não há nenhuma razão para limitar essa noção de gênero à literatura: fora dela a situação não é diferente" (TODOROV, 1981, p. 24). Bem entendido, as fronteiras entre o "dentro" e o "fora" da "literatura" só se estabelecem *a posteriori* (nunca como um horizonte regulador *a priori*), em função de um processo de convencionalização social, de modo que "o gênero do discurso deve tanto à matéria linguística, como à ideologia historicamente circunscrita da sociedade" (TODOROV, 1981, p. 24). Assim sendo, não há razão para tomá-las como fixadas de uma vez por todas.

É por isso, aliás, que Adam e Heidmann buscam "superar o conceito bastante estático de gênero em benefício do de genericidade" (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 18):

> A fim de dar conta da complexidade do impacto genérico sobre a discursivização, propusemos deslocar a problemática do gênero – como repertório de categorias às quais os textos são reportados – na direção de uma problemática mais dinâmica. [...] Essa passagem do gênero à genericidade é, para nós, uma mudança de paradigma. O

> relacionamento de um texto, considerado em seu fechamento, com uma categoria genérica constituída geralmente em essência, difere profundamente da dinâmica sociocognitiva que nos propomos a pôr em evidência. [...] Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de texto, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados. Esse trabalho se efetua [...] sobre os três planos: da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20).

Esta perspectiva da genericidade reconfigura a dimensão e o lugar que a leitura imagológica pode ter nos estudos literários contemporâneos. Estabelecido como nível fundamental de análise "a palavra" – "A imagem de um estrangeiro em um texto é primeiramente um conjunto de palavras para dizer o Outro" (Pageaux) –, dele a leitura imagológica passa, então, "a unidades mais abrangentes, a sequências narrativas" – "A imagem em um texto é um conjunto de relações hierarquizadas" (PAGEAUX, 2011, p. 112) –, para, daí, "buscar compreender e interpretar, num terceiro momento, essas hierarquias, esses intervalos, essas diferenças", vendo o texto "como o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro", procurando, em suma, "segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário" (PAGEAUX, 2011, p. 113). Ao priorizar a dimensão estritamente enunciativa da construção de imagens, a leitura imagológica se desenvolve, em sua deliberada artificialidade, numa esfera de *anterioridade* à diferenciação genérica dos discursos, assumindo um escopo, por assim dizer, *infragenérico* (cf. ARAÚJO, 2016). Longe de negar, contudo, essa diferenciação, a leitura imagológica

contribuiria decisivamente para a reconstituição, a partir do estudo da criação e da estabilização de imagens numa dada cultura, daquele processo de convencionalização social dos "possíveis do discurso" de que fala, como vimos, Todorov – "as frases são apenas o ponto de partida do funcionamento discursivo: essas frases serão articuladas entre si e enunciadas num certo contexto sociocultural; transformar-se-ão em enunciados e a língua em discurso" –, o qual, em última instância, redunda na diferenciação discursiva que configura o "sistema de gêneros" de uma dada sociedade num dado momento histórico – "[a]lém disso, o discurso não é só um, mas múltiplo, tanto nas suas funções como nas suas formas".

Os dois primeiros níveis de análise imagológica segundo Pageaux, o da "palavra" e o da "relação hierarquizada", incidem no que Adam e Heidmann chamam de *textualidade*, enquanto o terceiro e último nível, o do "cenário", incide no que chamam de *transtextualidade*: "Por *textualidade*, designamos as forças centrípetas que asseguram a unidade e a irredutível singularidade de um dado texto, e por *transtextualidade*, as forças centrífugas que abrem todo texto para vários outros textos" (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 26).

Pensando, com os referidos autores, que "[a] genericidade afeta os diferentes componentes da textualidade e da transtextualidade, mas, em contrapartida, esses diferentes componentes, ou planos de textualização, manifestam a genericidade de um texto de forma sempre desigual" (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 26), assumamos, programaticamente, com Pageaux (2011, p. 109), o encaminhamento de se "passar dos estudos de imagologia a perspectivas poéticas mais gerais",

concebendo-a, à imagologia, como um dos “elementos para uma teoria literária” no século XXI.

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar. Trad. de João G. da Silva Neto *et al*. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Nabil. Vista de longe, a literatura é o que desaparece... (Acerca de um fracasso programático em Franco Moretti). In: WERKEMA, A. S.; SOARES, M. V. N., ARAÚJO, N. (Org.) *Variações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2016. p. 259-272.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 3. ed. 2. v. São Paulo: Martins, 1969.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: VIOLA, Alan F. (Org.) *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 81-100.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência.* 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2017.

HANSEN, João Adolfo. Lugar do cânone e da crítica nos estudos literários hoje. In: LOPES, D. M. et al. (Org.) *VI Seminário dos alunos da Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2016. p. 7-38.

HARRIS, Wendell. Canonicity. *PMLA*, New York, v. 106, n. 1, p. 110-121, jan. 1991.

LACLAU, Ernesto. Da emancipação à liberdade. Trad. de Joanildo Burity. In: LACLAU, Ernesto. *Emancipação e diferença*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. p. 23-46.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e estratégia socialista*: por uma política democrática radical. Trad. de Joanildo Burity, Josias de Paula Jr., Aécio do Amaral. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada*: ensaios de literatura comparada. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido:* a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. A noção de literatura. In: TODOROV, Tzvetan. *O gêneros do discurso*. Trad. de Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 13-26.

WALTY, Ivete. Literatura marginal: estética, ética e política. In: WALTY, Ivete L. C.; GUIMARÃES, Raquel B. J. (Org.) *Literatura marginal e sua crítica*. São Paulo: Hucitec, 2018. p. 25-100.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glyn. *Arriscar o impossível*: conversas com Zizek. Trad. de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A anti-violência da/na literatura

Ivete Lara Camargos Walty*

* Professora Adjunta no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCMinas. Pesquisadora do CNPq.

Retomo aqui o título de uma apresentação feita no Simpósio Internacional "Marcas da violência na literatura", organizado pelo professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, em 2011, na UFMG. As palavras-chave de meu trabalho eram literatura, reflexão, subjetividade e violência. Tal retomada dá-se, sobretudo, pela importância, na atualidade, do assunto focalizado na relação proposta, à luz de outras lentes teóricas e mesmo ficcionais.

Em abril do corrente ano (2020), Marcelino Freire, autor cuja obra era analisada por mim na ocasião do mencionado simpósio, publicou na *Folha de S. Paulo* (15/04/2020), um artigo de opinião intitulado "Rubem Fonseca não escrevia sobre violência, mas sob violência", por meio do qual homenageava o autor que acabara de falecer. Para isso, o autor pernambucano, adotando o discurso do personagem O Cobrador, do conto homônimo de Fonseca, cria uma genealogia de escritores que tratam da violência na literatura brasileira, sobre a qual me debruço então.

Escritor Rubem Fonseca em 1995. Zeca Fonseca/Folhapress. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/rubem-fonseca-somos-nos.shtml. Acesso em 15 jul 2020.

Marcelino constrói-se como enunciador com seu perfil de escritor voltado para a encenação das relações sociais predadoras, em que alguns se dão o direito de tirar do outro não apenas os bens materiais, mas a própria subjetividade. Começa, então, o texto com as palavras do cobrador: "Está todo mundo me devendo. Comida, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes". E, por incorporá-las conscientemente a seu discurso, alerta:

> E ai da *Folha de S. Paulo* se insistir em pôr os parágrafos acima em itálico ou entre aspas.
> Sei que são trechos do clássico conto "O Cobrador" de Rubem Fonseca. Mas sou eu quem está falando. Sou eu quem está cobrando, tá ligado? (FREIRE, 2020)

Dessa forma, Freire filia-se a uma corrente a que chama dos fonsequianos, formada por autores posteriores a Fonseca: Ferrez, Marçal Aquino, Geovani Martins, Jorge Ialanji Filholini, Paulo Lins e ele mesmo. Faz recuar, então, essa corrente e volta a Graciliano Ramos, quando ressalta qual seria sua filiação:

> Ele (Fonseca) influenciou até quem não foi influenciado por ele. O meu caso. A minha secura nos parágrafos, apontada por alguns críticos, vem do fato de eu ser sertanejo. De eu ter lido primeiro Graciliano Ramos, creio. (FREIRE, 2020)

Delineia-se assim uma história da literatura brasileira sob a ideia de que o escritor pode fazer seus sucessores e seus predecessores, como no conto borgiano "Pierre Menard, autor do Quixote" (BORGES, 1999); retomado em ensaios críticos como "Eça, autor de Ema Bovary", de Silviano Santiago, ou "Silviano

Santiago, autor de Derrida", de Eneida Maria de Souza, já sobre o próprio Santiago. Em seu texto, discorrendo sobre o conceito de suplemento em Santiago e Derrida, afirma Souza:

> Entre vozes restauradoras e sobreviventes, escritores se encontram e passam a conviver imaginariamente com seus precursores, em que são rompidas as cadeias sucessivas de causa/efeito, anterioridade/posterioridade, próprias do pensamento hegemônico da influência. A ideia de precursor, no entender de Borges, define-se pelo afastamento do passado como mestre e pai de discursos futuros, ao se inscrever como espectro de novos autores: "O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa identidade ou a pluralidade dos homens" (BORGES, 1999, p. 98). (SOUZA, 2020, p. 68)

Marcelino Freire explicita tal processo: "Um grande escritor é aquele que joga uma sombra na produção de quem veio durante, antes, só depois." (FREIRE, 2020)

A literatura comparada tem se esforçado para tratar da temática, discorrendo ora sobre fonte e influência, estabelecimento ou quebra do cânone, ora sobre jogo intertextual, tradições e rupturas. Ocorre que o processo criativo é recursivo (Cf. MORIN, 2003); seja na escrita ficcional, seja na crítica, o jogo escritural pessoal não pode abrir mão do Outro, projetando raios para o passado ou para o futuro, sempre em construção. O fato dessa ser uma propriedade da mente humana (FAUCONNIER; TURNER, 2002) não explica o sistema de valores construído pelos grupos sociais em cadeias atravessadas pelas relações de poder.

Por isso mesmo, junto à questão da autoria impõe-se outra, aquela do hoje tão decantado lugar de fala – quem pode

falar de quem? – quem pode falar de violência? – quem a pratica? – quem a sofre ou quem a sente, empaticamente, com o outro?

Não sem razão, Marcelino Freire evoca ainda Luiz Alberto Mendes, presidiário/autor na busca de acertar seu tom com o dele, já que ambos escrevem a partir de ruídos. Patrícia Nakagome (2014) aponta que, em entrevista à *Revista Cult*, "ao ser perguntado sobre o que significava escrever para ele, Mendes responde": 'No princípio era a vingança. Era sede de justiça. Era vontade de gritar, pegar o mundo todo num ouvido só' (...)" (MENDES, In: *Revista Cult* 2002, p. 28, apud NAGAKOME, 2014, p. 354). Nesse sentido, vê-se mais um elemento em comum entre Freire e Mendes: escrever a partir do grito, transformar os gritos da dor em palavra.

> Agora mesmo, na semana passada, morreu o escritor Luiz Alberto Mendes[1]. Morreram umas frases minhas com ele. Com Luiz eu conversava sobre a crueldade, a desumanidade, a tortura. Quando saiu do Carandiru, onde esteve preso por muitos anos, Mendes falou das dores que sentia nos ossos, "todos entrevados". Sobre a vista, "acinzentada". Sobre o vocabulário, "que ficou mofado atrás das grades".
> Será que quando um cara vai escrever sobre um detento, em seu primeiro dia de liberdade, pensará nos ossos, nas vistas, nos verbos usados por esse cara? No geral o mau escritor cria a cena do ex-presidiário, à frente da casa de detenção, olhando demoradamente para o céu azul e, ao final, suspirando. Não é verdade, não é verdade. (FREIRE, 2020, grifos do autor)

Além da declaração de um propósito e um tema comuns

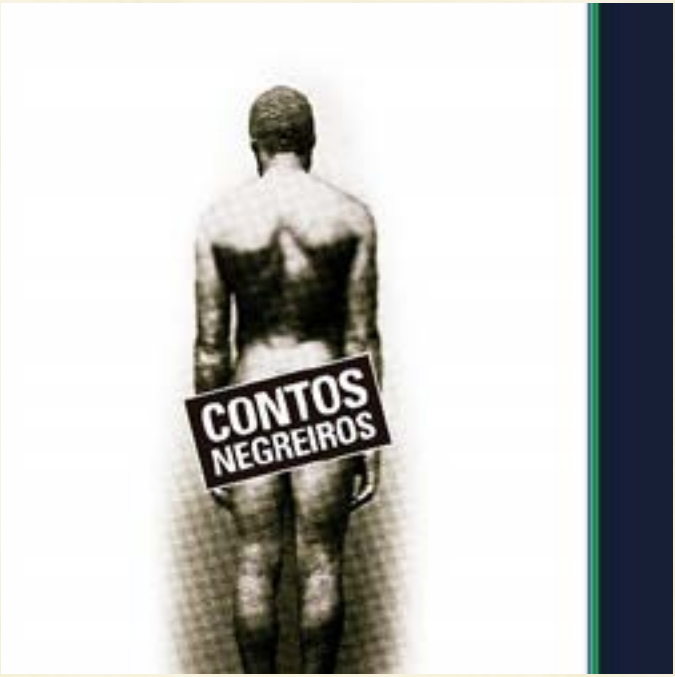
1 Luiz Alberto Mendes escreveu, entre outros livros, a trilogia, Memórias de um sobrevivente (2001), Às cegas (2005) e Confissões de um homem livre (2015)

entre os escritores, o que se pergunta, sobretudo, na segunda parte desta citação é se alguém pode falar da experiência do outro, se a pessoa de um grupo social privilegiado pode assumir a vida do prisioneiro ou do habitante da periferia, despossuído de seus direitos de cidadania. Por outro lado, pode-se perguntar se essa pessoa de vida carente tem sempre consciência de sua situação e se o discurso dela seria garantia de fidelidade e autenticidade. A escrita traduziria as cicatrizes do corpo já que a mente é corporificada, como postulam hoje os cognitivistas. (Cf. LAKOFF; JOHNSON, 1999)

O jogo encenado por Marcelino Freire no texto aqui mencionado reverbera a obra de Rubem Fonseca e de outros autores, tanto na referência direta quanto na retomada do estilo de alguns deles, como na apropriação do vocabulário agressivo de João Antônio, outro elo da genealogia delineada: "Mas também sou João Antônio, porra!". (FREIRE, 2020) Além dessas reverberações, Freire faz ecoar palavras de sua própria obra, que, por sua vez, acolhe outros ecos. Em trabalho anterior, intitulado "Ladainha em cinco vozes" (WALTY, 2014), procurei mostrar como se monta o jogo enunciativo do autor em cinco de seus contos, cujas narradoras são mulheres. Repito aqui dois parágrafos do texto citado, o primeiro e o do início da conclusão.

Sertânia é a terra natal de Marcelino Freire. Lá morava sua mãe que expressava sua raiva batendo panelas. O barulho acordou o homem no menino que espreguiçava sob o coro de ruídos. Ouvidos abertos, ele passa a escutar e a fazer ecoar outras vozes indignadas que atravessam tempos e espaços. As narradoras de "Muribeca", "DarLuz", "Da Paz", Totonha e "Comadre" são faces de mulheres a exibir e/ou forçar as cercas que as confinam. Seu grito contra uma sociedade excludente e hipócrita atravessa os textos deslocando paradigmas e valores.

Marcelino Freire tem escrito como quem escuta o outro, em um exercício de alteridade, como se pode observar na fala de mulheres ("Muribeca", "Comadre", "Darluz", "Da Paz", Totonha), em que vozes sociais expõem-se em tensão com a voz autoral, fruto das estratégias utilizadas na composição de uma escrita explicitamente interlocutória que inclui o leitor.



Disponível em: https://cidadeverde.com/janelasemrotacao/78956/marcelino-freire-em-teresina-arte-da-palavra. Acesso em 15 jul 2020.

Interessante lembrar ainda que, no conto "Comadre", contracenando com a narradora e sua interlocutora, atua uma criança, o afilhado de quem se fala:

> Acredita que o negócio dele é ficar dançando?
> É, mulher, dançando. Vive atrás de vento, assobiando. Diz que segue canto de passarinho, que escuta água chover embaixo da terra. Vê só, ele ali na ponta quente da pedra se equilibrando. (FREIRE, 2007, p. 17)

Na figura do menino rebelde delineia-se o poeta, que foge à lógica do trabalho como exploração da terra e do outro. Esse lugar de equilibrista sobre a pedra quente poderia ser lido como o lugar do autor/escritor, transitando entre espaços possíveis de construção social e seus grupos diversos.

Retomo essas reflexões para discorrer sobre a cadeia de ecos que atravessa os contos de Marcelino como atravessa seu texto publicado em homenagem a Rubem Fonseca. Trata-se do mesmo processo: transformar a violência em anti-violência, transformar o ruído em palavra, posto que, conforme advoga Rancière,

> a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel da antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne 'antiliterária', de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da própria enunciação. (RANCIÈRE, 1995, p. 20, grifos do autor).

Muito se tem discutido se o texto que se debruça sobre as mazelas sociais teria o mesmo peso de textos literários cuja linguagem seria esteticizada por meio de recursos estritamente literários. Um dos argumentos contra o conto ou o romance dessa natureza é o de que, por ser muito colado à realidade, não teria mediação e, consequentemente, não teria valor literário. Em função disso, muitas vezes, leem-se Rubem Fonseca e Marcelino

Freire como se seus contos fossem documentos históricos. Por essa lupa, esses escritores são dados como preconceituosos: Fonseca por delinear os pobres periféricos como desdentados e feios (*Feliz ano novo*, 1975) e Freire por corroborar com a leitura histórica da escravidão do negro (*Contos negreiros*, 2005). Ora, esse tipo de leitura despreza justamente a mediação que desloca as relações sociais enquanto as encena.

Faz-se fundamental ouvir o homem que fala no romance (Cf. BAKHTIN, 2010, 2011). Ao encenar o bandido que cobra da sociedade o que lhe foi roubado, Rubem Fonseca junta, à sua fala, uma outra voz que a desloca provocando reflexão. Não se trata de incitação à violência, mas da fricção de modos de violência na busca de (re)construção de subjetividades por meio da assunção da fala. Assumindo a voz dos escravos, sejam os propriamente ditos sejam os atuais, Marcelino compõe vários contos, entre os quais um intitulado "Esquece" que tem como epígrafe uma frase de Marcelo Yuka: "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro". (FREIRE, 2014, p. 31). Esboça-se o mesmo jogo entre dois tipos de violência em contraposição, a subjetiva e a objetiva[2]:

> Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter chance de ver a cara do palhaço de

2 Zizek (2014) discorre sobre 3 tipos de violência: a subjetiva, a objetiva e a simbólica. A primeira, mais visível, seria a "exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas" (ZIZEK, 2014, p. 24). A segunda sustentaria, invisivelmente, "a normalidade do nível zero contra a qual percebemos a contrapartida de uma violência subjetiva." (2014, p. 18). Associa-se dessa forma à violência sistêmica, aquela "inerente a um sistema", "com formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração" (2014, p. 24). Já a simbólica estrutura-se na própria linguagem. Isso porque, como bem mostra Zizek (2014), a despeito de fundamentar a condição humana, ou até por isso mesmo, a linguagem não está isenta da violência.

> gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado.
> Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac. (FREIRE, 2014, p. 31)

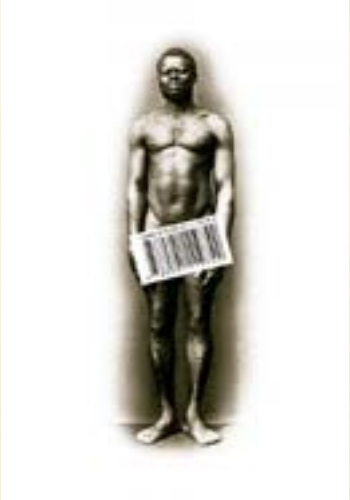
O automóvel faz-se lugar de proteção contra a violência do assalto, e, ao mesmo tempo, lugar da exibição de outra forma de violência, a sistêmica. Mudam, como se vê, os agentes e os objetos do exercício da violência. As cenas seguintes são compostas com a ação da polícia:

> Violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter o carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para depois uma outra hora.
> Esquece. (FREIRE, 2014, p. 31)

A pessoa que fala é construída como um fora da lei na ação de assaltar motoristas. Não se trata de um indivíduo, mas de vários como se vê pelo uso da expressão "a gente". Interessante atentar também para a ideia de frente e verso na frase "tapas na cara e na bunda", que, não sem razão, aproxima-se da capa do livro em que a imagem do negro vem em duas posições, como em registros policiais. Na primeira capa, o negro nu de costas com o título do livro na altura das nádegas.

Capa do livro *Contos negreiros*, Editora Record, 2005.

Na segunda capa, de frente, com um código de barra cobrindo os genitais. Nessa linha o corpo negro coloca-se no nível da mercadoria barata em contraposição com o relógio e o carro a que aspira.



Contracapa do livro *Contos negreiros*, Editora Record, 2005.

O arranjo da capa e do conjunto de contos evidencia a violência e seu desnudamento. O corpo do negro "sai" da senzala para protagonizar cenas de um livro e compor sua capa. O paradoxo é que ele não sai da senzala na medida em que a mantém no corpo exibido. Nesse sentido há que se recorrer a Rancière, quando, demonstrando a diferença entre polícia e política, propõe que a escrita se faz política[3]

> porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das suas condições. (RANCIÈRE, 1995, p. 8.)

Corpo e voz são indissociáveis. O grito do negro transformado em canto, o dos porões dos navios negreiros ou o das senzalas, é o ruído que se faz palavra, como no dizer de Rancière. O autor, ao apontar o papel político da literatura na encenação do jogo interlocutivo social, evidencia a literatura como um lugar de dissonância, que faz o ruído se tornar discurso:

> a atividade política é a que desloca "um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído." (RANCIÈRE, 2018, p. 43, grifos do autor)

Para o autor, o que se conhece usualmente como política é justamente a atividade de estabelecer o *status-quo*, o que, na verdade, é um ato policial. Para ele a política é a arte do litígio, em que os corpos e as vozes, em ato de insubmissão, expõem suas diferenças e rivalidades, reivindicando visibilidades.

3 Nesta parte desenvolvo reflexões partilhadas com meu orientando de doutorado Vinicius Lourenço Linhares.

Esse processo descrito por Rancière remete ao próprio jogo enunciativo estudado por Émile Benveniste (1989, 1995), que caracteriza a interação humana, marcada sempre por uma relação interlocutória entre um eu e um tu. Nessa relação, o eu, construindo o parceiro, se constrói como sujeito. Por isso mesmo, Benveniste considera que o ele não é pronome, pois pode representar pessoa ou objeto. Ora, esses estudos linguísticos evidenciam que o sujeito só se constrói ao dizer eu frente ao tu/você.

Surge, pois, a pergunta: em que medida o eu narrador que enuncia nos textos de Marcelino Freire e Fonseca tem força de mudar o lugar dos corpos e dos papéis sociais?

Ora, nesses tipos de textos, muitas vezes, o violentado diz eu e se pronuncia/age com violência, o que, por si só, não lhe garante a interação social. Ferréz, em prefácio da antologia *Literatura marginal*: talentos periféricos(2005), escrito em forma de manifesto, professa a força da palavra como substituta da capoeira, tomada como arma dos escravos e escravizados (Cf. WALTY, *Literatura marginal*: ética, política e estética. In: WALTY & GUIMARÃES, 2018).

> Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social que divide este país. (FERREZ, 2005, p. 19)

Alargando o eu que fala para a primeira pessoa do plural, o enunciador, que se coloca como responsável pela escrita, tem como objetivo transformar em palavras os gritos daqueles que

não podem falar. Aí os autores, mesmo com todas as contradições, colocam-se como enunciadores periféricos a adentrar a sociedade letrada. Como eles, todo um segmento social se constitui hoje como autores do que eles mesmos chamaram Literatura marginal. Seriam eles, juntamente com os autores e personagens também enumerados, os elos da corrente mencionada por Marcelino Freire, ao prometer continuidade de ação a Rubem Fonseca:

> O nosso personagem, o cobrador de Rubem Fonseca, lê os jornais todo dia.
> Entendi quando finalmente o li. O jeito "black bloc", punk fonsequiano, de estar nas páginas. A fúria. A vingança que não tardará. Eu sempre vivo dizendo "escrevo para me vingar". Diversas vezes o meu lado cangaceiro conversou com o lado justiceiro desse velho mineiro que, dos oito aos 94 anos de idade, conseguiu sobreviver no Rio de Janeiro. Grupo de risco o caralho!
> Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles.
> Deixa comigo, Zé Rubem.
> Deixa com a gente agora, parceiro. (FREIRE, 2020)

O enunciador/escritor impõe-se um compromisso social de desvendar mecanismos de violência socioeconômica por meio da palavra literária. Tanto Freire quanto Ferréz querem fazer da literatura uma arma para mudar as condições de vida das pessoas. Importante acentuar que os escritos, literários ou não, têm um tempo de produção único e variados tempos de circulação e recepção. Os contratos de leitura mudam e, com eles, os efeitos de sentido.

Impõe-se, por isso mesmo, um esclarecimento: mesmo sem negar o propósito dos autores, reconhecendo suas razões

nas circunstâncias vividas, não é nesse sentido que intitulo meu texto de "A anti-violência da/na literatura". Fosse assim, deveria intitulá-lo "A contra-violência da literatura".

Para explicar tal impasse, volto a Rancière, quando falando dos três regimes que regem/regeram a ordem literária, afirma que, em cada tempo, a literatura criou suas próprias regras de leitura e interpretação:

> Três "democracias", se se quiser: três maneiras pelas quais a literatura assemelha seu regime de expressão a um modo de configuração de um senso comum; três maneiras pela qual ela trabalha na elaboração da paisagem do visível, nos modos de decodificação dessa paisagem e do diagnóstico sobre o que indivíduos e coletividades fazem e podem nela fazer; mas também três políticas em tensão umas com as outras, e em tensão com as lógicas segundo as quais os coletivos políticos constroem os objetos de sua manifestação e as formas de sua enunciação subjetiva.
> A política da literatura é o embate destas políticas. (RANCIÈRE, 2016, p.18-19)

Em função de tal postura, Rancière começa seu texto intitulado "Política da literatura" afirmando que

> A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não diz respeito a seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de seus tempos e tampouco à maneira pela qual eles representam em seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão "política da literatura" implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela supõe que não se deve exigir que os escritores façam política ou que se consagrem ao máximo à pureza de sua arte, mas que esta própria pureza tem já a ver com a política. Ela supõe que há uma ligação essencial entre a política, entendida como forma específica da prática coletiva, e a literatura,

> entendida como prática definida da arte de escrever. (RANCIÈRE, 2016, p. 1, grifos do autor)

Em vista disso, concluo com o autor que, em sua discussão sobre a impossibilidade de se caracterizar literaridade ou de se atribuir à literatura o papel de fazer política, afirma:

> A literatura, em resumo, é um regime novo de identificação da arte de escrever. Um regime de identificação de uma arte é um sistema de relações entre as práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de inteligibilidade. É portanto uma certa maneira de intervir na partilha do sensível que define o mundo que habitamos: a maneira pela qual o mundo nos é visível, pela qual este visível se deixa dizer e as capacidades e incapacidades que se manifestam nisso. É a partir disso que se torna possível pensar a política da literatura "como tal": seu modo de intervenção na decupagem dos objetos que formam um mundo comum, dos sujeitos que o povoam e dos poderes que eles têm para vê-lo, nomeá-lo e sobre ele agir. (RANCIÈRE, 2016, p. 1)

Ora, se política muito tem a ver com ética e estética, os três termos dessa equação relacionam-se com violência. Em alemão, nos lembra Benjamin, poder e violência são a mesma palavra *Gewalt*. Essa "parceria", no entanto, é lida diferentemente por diversos autores. Para alguns, a violência é fruto do poder ou do excesso do poder. Para outros, como Hannah Arendt (2001), a violência é fruto da ausência do poder; exerce o ato violento aquele a quem não foi conferido o poder e deve tomá-lo à força. Se se pensa nos governos totalitários, a que Arendt justamente se refere, isso fica muito claro; o tirano ou o ditador retira dos cidadãos o poder de fala, o poder de agir como sujeitos, degradando sua subjetividade.

Vale reforçar que o sujeito se constrói na e pela linguagem (BENVENISTE, 1986), que, como bem mostra Zizek (2014), a despeito de fundamentar a condição humana, ou até por isso mesmo, não está isenta da violência. Analisando a linguagem como condição da não-violência postulada por outros autores, inclusive Hannah Arendt, aqui citada, o autor afirma:

> (...) a própria linguagem, o meio por excelência da não-violência e do reconhecimento mútuo, implica uma violência incondicional. Em outras palavras, é a própria linguagem que impele o nosso desejo para além dos limites convenientes, transformando-o num 'desejo que comporta o infinito', elevando-o a um impulso absoluto que nunca poderá ser satisfeito. (ZIZEK, 2014, p. 62, grifos do autor)

A capacidade de criação que caracteriza o homem é fruto de sua condição de incompletude, como aponta Wolfgang Iser (1996), ao discorrer sobre a encenação como categoria antropológica. O homem que fala, representado pela literatura, o faz evidenciando os dois lados da moeda: precisa do outro para ser sujeito, o mesmo outro que lhe impõe um limite tirando-lhe a possibilidade da onipotência. A esse respeito Iser mostra que a apresentação faz-se figuração fantasmática que se torna "um meio de encenação que permite a aparição de algo que por sua natureza é intangível devido à posição excêntrica do homem" (ISER, 1996, p. 356), pois o ser humano não possui a si mesmo. E acrescenta, mostrando que a literatura é a encenação da relação entre o disponível e o indisponível: "A peculiaridade desse jogo é a infinitude porque a encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível, de experimentar a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo." (ISER, 1996, p. 356)

Nesse jogo de encenação desnudada, o homem, desempenhando vários papéis, desloca territórios e linhas de poder. Ao mencionar Graciliano Ramos, Marcelino Freire o situa em sua formação de escritor, mas, mais do que isso, traz à cena a rudeza da escrita, a que já chamei "escrita das asperezas" (WALTY, 2017). Mais do que o território nordestino e as agruras da seca, Graciliano encena o homem que não fala. Para ficar só com Fabiano, é bom lembrar que sua vida seca emite ruídos, como os dos gravetos pisados pelos pés descalços. Tais ruídos se fazem palavras políticas. No episódio do encontro com o soldado amarelo em condições favoráveis a uma vingança, ao desistir do enfrentamento, Fabiano parece manter o *status quo* policial, mas, na verdade, a cena sinaliza territórios, desloca-os e mobiliza a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005). Na fala/silêncio de Fabiano instalam-se as falas do soldado e do patrão e o consequente atrito, litígio, desentendimento.

Ao citar Graciliano Ramos, Marcelino Freire cria mais um elo na rede literária brasileira e sua história de violência e contra-violência, ativando assim mecanismos de anti-violência na esteira da criação como resistência e luta, mas principalmente como forma de vida democrática. Nesse tipo de escrita não se disfarça o litígio, antes, ele é exposto por meio do embate de papéis e vozes.

A leitura de *Infância* (RAMOS, 1982), livro já montado a partir da diversidade de gêneros – romance ou contos –, biografia ou ficção –, de narradores – criança ou adulto – instaura tal diversidade. O menino que circula entre pai e mãe, caixeiros e padres, professores e jagunços, santos e heróis ficcionais, antes de tudo escuta as pessoas e as instituições que aí representam. Escuta uma pluralidade de vozes disjuntivas. E vê objetos e atos

que se fazem metonímias de funções sociais desvelando relações de poder e opressão: o cinturão, a palmatória, os coques, o tição, a prensa de algodão, a gaiola do passarinho, entre outros. Esse exercício de escuta encenado por Graciliano Ramos desdobra-se na percepção de todos os outros sentidos por meio dos quais o homem partilha o sensível: a visão, o olfato, o paladar e o tato. O menino ausculta o mundo e o adulto o re-ausculta, fazendo ressoar vozes em fricção na escrita.

Interessante evocar, metonimicamente, o episódio da Cegueira, quando a criança teve uma oftalmia e ganhou o apelido de Cabra cega. Esforçando-se, então, para ver o mundo entre brumas, declara: "Na escuridão percebi o valor enorme das palavras." (RAMOS, 1982, p. 141) Não se pode deixar de associar simbolicamente a força da audição adquirida com a capacidade do escritor de transformar ruídos em palavras:

> Mas os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentidos. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas: para bem dizer tinham formas, feições, e era possível saber de longe se estavam zangados ou satisfeitos. D. Conceição rezava o bendito na casa próxima: certamente calejava o espírito e os joelhos, adorando as litografias do oratório. Pedras de gamão estalavam à distância, dados chocalhavam, os parceiros gritavam números, excitados ou deprimidos. Ao ramerrão externo associava-se o caseiro: pedaços de conversas, lamúrias de crianças, o chiar da água a ferver na chaleira, o crepitar das labaredas, a vibração do abano, o cochicho dos moleques. Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isso alargava o tempo. (RAMOS, 1982, p. 142)

Cada ruído indicia uma atividade e uma instituição: a reza, o jogo, a família e seus componentes, cada um em seu lugar, a ser deslocado na escrita que o encena.

Em *Memórias do cárcere* (RAMOS, 1987), o coro de vozes e olhares se amplia como se pode ver, por exemplo, nas imagens do Coletivo na prisão. Vale recorrer à figura de Agildo Barata como delineada por Ramos, sobretudo na revolta dos pratos:

> Pareceu-me que o sujeitinho moreno e exíguo possuía a qualidade de apreender num instante as disposições coletivas; rancores indeterminados, esperanças, receios, desejos, comprimidos os subterrâneos das consciências, chegavam-lhe às antenas. Esse radiotelegrafista recebia estranhas comunicações, relacionava-as, concluía, marchava direito a um fim desconcertante: ignorávamos tudo e, surpresos, executávamos ordens, mas isto era tão normal, tão razoável como se nos dirigíssemos pelas nossas próprias cabeças. (RAMOS, 1987, p. 447)

A imagem do radiotelegrafista e suas antenas de captação é preciosa no sentido de se pensar a relação barulho e palavra na ação da escrita, mas não para unir informações formando uma mensagem única e persuasiva. Isso porque, ao colher os ruídos nas antenas da narrativa, o escritor espalha-as refratariamente. Refratariamente também a luz se espalha como se pode ver nas insistentes trevas luminosas, imagem que se repete nas narrativas do escritor.

> Desviando-me deles, tentei sondar a bruma cheia de trevas luminosas. Idéia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas. Havia muitas lâmpadas penduradas no teto baixo, ali ao alcance da mão, aparentemente, mas eram como luas de inverno, boiando na grossa neblina. (RAMOS, 1987, p. 124)

São esses cantos coletivos e essas trevas luminosas que traduzem o ato democrático, por si só anti-violento. Essas

imagens nos remetem aos vagalumes de Didi-Hubermann (2011) a despertar o pisca-pisca que impede o estabelecimento do mesmo, do igual. Nas palavras de Rancière, o descontínuo, o desentendimento, o litígio promovem o ato político, substituindo a ação policial.

Retomando ainda Rancière, quando afirma que "a literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo" (1995, p. 41), quero concluir minha reflexão apontando para essa rede de letras e ecos que compõem a escrita: "Sei que são trechos do clássico conto 'O Cobrador' de Rubem Fonseca. Mas sou eu quem está falando. Sou eu quem está cobrando, tá ligado?" (FREIRE, 2020)

Referências

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. São Paulo: Record, 2009.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza et al. São Paulo : Cultrix, 1986.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. 2. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

Fauconnier, Gilles and Mark Turner. *The Way We Think*: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books, 2002.

FREIRE, Marcelino. *Balé/ralé*. São Paulo: 2003.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Marcelino. *Sertânias*. São Paulo: Dulcineia Catadora,

2007.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. 7.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. 2014.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectiva de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschner. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996, p. 341-363.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. The embodied mind. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999, p. 16-45.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MENDES, Luiz Alberto. *Confissões de um homem livre*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MORIN, E. *O método 1*; a natureza da natureza. Tradução de Marina Lobo. Porto Alegre: Sulina, 2003.

NAGAKOME, Patrícia. Olhando a sociedade das margens: memórias de presos. In: *Revista Estação literária*, v. 12, jan. 2014, p. 353-367.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 1982.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. V. I e II. São Paulo: Record, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos*, São Paulo, marc. 2010, p. 75-90.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível.* Trad. de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da literatura*. Tradução de Renato

Pardal Capristano. In: *REVISTA A!* N. 5, 2016/01 -19.

RANCIÈRE, J. *Politique de la littérature*. Paris: Éditions Galillé, 2007, pp. 11-40.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete et al. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Ema Bovary. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.49-65

SOUZA, Eneida Maria de. Silviano, autor de Derrida. In: *Aletria*: **Revista de Estudos de Literatura,** Belo Horizonte, v. 30, n. 1, p. 65-81, 2020.

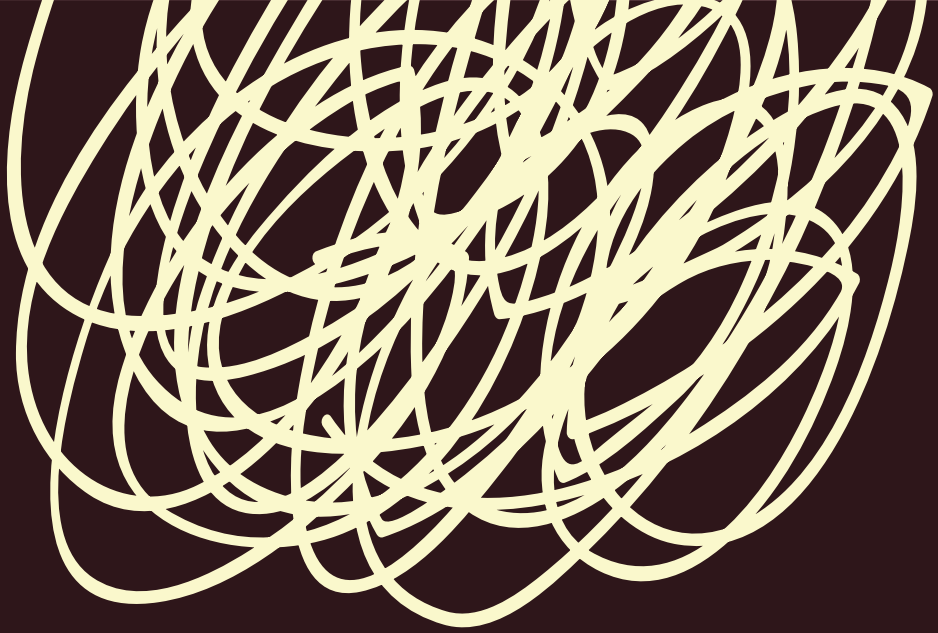
Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind*: The Origins of Language and Thought. New York: Oxford University Press

WALTY, Ivete. Encenação e recursão no romance Angústia, de Graciliano Ramos. In: ***Aletria*: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 150-159, dez. 2012.

WALTY, I. Escritas das asperezas: uma leitura de "Memórias do cárcere", de Graciliano Ramos. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, p. 54-67, 23 jul. 2017.

WALTY, Ivete. Literatura marginal: estética, ética e política. In: WALTY, Ivete; GUIMARÃES, Raquel. *Literatura marginal e sua crítica*. São Paulo: Brasiliense, 2018, p.25-100.

ZIZEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.



A violência em *Capão Pecado*: um olhar de dentro

Keury Carolaine Pereira da Silva*

Emanoel Cesar Pires de Assis**

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

** Doutor em Literatura. Professor da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

Introdução

A literatura periférica traz em seu bojo temas relativos à vivência em um *lócus* geográfico. Nesse sentido, aparecem dificuldades ligadas à representação das classes subalternas que, no campo ficcional, são interpretadas e narradas com base na perspectiva de autores oriundos de classes opostas aos personagens descritos. A ação de falar em nome do outro reproduz estereótipos que limitam a capacidade e a presença de certos grupos sociais, na medida em que rótulos já estabelecidos são aceitos e perpetrados. Na literatura, a relação de construção de significados através do preconceito também é observada quando o estigma do estereótipo perpetua a marginalização de determinados indivíduos, causando uma espécie de proliferação social que induz ao silenciamento desses grupos em âmbitos coletivos.

Diante disso, se representar é falar em nome de outro, autorrepresentar seria a tentativa de fazer emergir vozes há tanto silenciadas, falar e ser ouvido. Na literatura, é possível observar essa mobilização de quebra da estrutura social antes vigente. Nesse sentido, é viável reconstruir os caminhos e direcionar, pelo menos, uma disputa justa pelo direito à voz na sociedade atual. A literatura age, desse modo, como figura essencial nessa busca pelo equilíbrio, atuando como viabilização de oportunidades. Portanto, o problema em si não é a representação literária, mas validar como coerente e aceitável apenas um dos lados e, consequentemente, excluir o outro.

A estética da autorrepresentação redescobre a realidade a partir da perspectiva de quem, até então, sequer participava

da disputa pelo direito à voz. Diante disso, as obras literárias produzidas por essa sociedade, que fala de si, refletem, a seu modo, as relações sociais contemporâneas. O intelectual suburbano tomou de assalto o acesso às esferas de poder e assume a incumbência de retratar o seu eu da maneira que lhe convém, seja pelo falar da favela ou até pelo falar rural do pobre nordestino. O escritor que se autorrepresenta tomou, então, consciência, no sentido de assumir a representação de suas próprias nuances, além de subverter o discurso do poder, o que resultou numa descentralização do discurso.

Desse modo, o subalterno, ao produzir literatura, lança mão de uma autoridade significativa que conquista caminhos expressivos que emanam de um lugar enunciativo próprio do excluído. Assim, reclamar uma posição subversiva perante as representações de poder é, sobretudo, manifestar seu próprio discurso, demonstrando, do mesmo modo, resistência.

Por esse ângulo, a produção literária de Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz) constitui-se como narrativa de resistência e legitimação, visto que o autor cresceu no bairro Capão Redondo, localizado no município de São Paulo, conhecido pelos altos índices de violência. Dada dessa característica, o autor reivindica que o olhar do centro volte-se para a periferia e para a cultura que grita: o grafite, o *rap* e a literatura.

Ferréz encontra-se em um contexto violento e desigual, problema esse relacionado, especialmente, ao viés econômico. Tal perspectiva, consequentemente, faz com que o autor evidencie tais características em suas produções artísticas. Dessa forma, sua obra denuncia a própria vivência do autor. Por isso, a postura tomada diante desse contexto é favorável às minorias, e o aparecimento da identidade individual e coletiva é identificado em sua narração.

A narrativa do autor insere-se num projeto de conscientização da sua própria comunidade. *Capão Pecado* (2000) revela o "olhar de dentro", o ponto de vista de quem, até então, não participava nas decisões de poder que envolvem a sociedade. Interessa-nos observar o marco literário que o romance representa na cena brasileira contemporânea. A singularidade de *Capão Pecado* advém do ponto de enunciação idêntico ao do autor; ao retratar a desigualdade, a violência e a periferia, o autor, mesmo subalternizado, possui força expressiva ao resgatar o "lugar de fala" e deslocar o discurso literário e social, que historicamente tende a originar-se apenas nos centros urbanos.

Desigualdade e violência: um olhar de dentro

Escrever consiste em uma prática que, além de estética, também é uma postura social de atuação. Assim, não basta ao escritor controlar o discurso, ele precisa criar um espaço de democratização da fala e reconhecer as dificuldades enfrentadas nos diversos âmbitos do universo literário.

Por isso, discutir as estruturas organizacionais das narrativas literárias é um posicionamento necessário, já que o fazer artístico e a sociedade possuem correspondência política-histórica determinada estruturalmente por uma sociedade discriminatória. Da mesma forma, numa tentativa de apreender a produção contemporânea, observamos diálogos possíveis nessas áreas, tanto em relação à legitimidade do discurso, quanto aos limites impostos aos que se encontram à margem dessas discussões; indivíduos esses que a sociedade se nega a ver.

Assim, quando se analisa quem representa e quem autorrepresenta, é possível reconhecer que um recebe a autorização e o direito a ser publicado, ou seja, ser ouvido pela sociedade, enquanto ao outro cabe o silenciamento e o esquecimento. Além dos problemas citados nos tópicos anteriores desse texto, temos ainda a violência e a desigualdade, tanto em níveis simbólicos quanto práticos. Sendo assim, inerente à produção literária, a exclusão social e suas camadas são representadas na escrita contemporânea trajadas de exotismo, sendo expostas a partir do olhar da tradição. O que nos interessa, todavia, é verificar a percepção desses elementos através de quem "olha de dentro", fazendo, assim, emergir as vozes interrompidas dos grupos subalternos, dos territórios às margens, e através disso entender de que forma surge o pertencimento comunitário e a afirmação da cultura das minorias.

Portanto, é necessário compreendermos que a temática da violência em níveis simbólicos, concretos, problematizadores, ambíguos e até mesmo agonizantes é constante nas cenas literárias e na vivência real dos brasileiros. Sobre isto, a pesquisadora Tânia Pellegrini esclarece que:

> É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas, aliás, como acontece, com características particulares, na maior parte das culturas de extração colonial (PELLEGRINI, 2008, p. 42).

A autora fala ainda do percurso histórico trilhado pela violência, caminhando junto com a história brasileira na constituição de uma temática literária. Por conseguinte, é

possível citar, a partir da fala de Pellegrini, as principais cenas violentas representadas pela literatura ao longo da história. A título de exemplo, ela apresenta: "a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras..." (PELLEGRINI, 2008, p. 42). Nessa perspectiva, a violência é uma prática recorrente na sociedade brasileira, vigente em nossa cultura de forma a nos fazer refletir quais são suas causas e seus agentes, e de que maneira as narrativas contemporâneas comportam as expressões violentas do indivíduo.

Ruben George Oliven (2010) explica que devemos encarar o recurso da violência como integrante substancial na cultura brasileira, que, ao contrário disso, é apresentada em nossa identidade com uma falsa lucidez pacífica que se nega a aceitar os tópicos de uma sociedade dissonante. É nesse ponto que a violência urbana passa a ser considerada como um problema grave e não como uma característica tratável da sociedade. Ciente das omissões que a manipulação da mídia proporciona na propagação da violência como extravagância, no que tange às classes dominadas, Oliven constata:

> Portanto, assim como a violência se constitui em mecanismo de dominação por parte das classes dominantes, ela se transforma cada vez mais numa estratégia de sobrevivência por parte das classes dominadas. Entretanto, a violência, neste contexto, não é praticada apenas para satisfazer necessidades econômicas, mas se reveste também de um caráter político já que também pretende, por parte de elementos das classes dominadas, recuperar parte do excedente daqueles por quem foram expropriadas (OLIVEN, 2010, p. 10-11).

Quando se fala em violência urbana, a imagem primeira que perpassa o pensamento da sociedade é a do bandido de baixa renda, normalmente homem negro que vive na periferia. O que Oliven (2010) aponta são os fatores principais que levaram esse indivíduo a ser o principal foco de suspeita das práticas violentas, ressaltando que a violência praticada pelas camadas sociais mais baixas é, na verdade, uma tentativa de reintegrar um lugar de prestígio na sociedade. Ainda na tentativa de explicar o que impulsiona o indivíduo violento, Karl Eric Schøllhammer (2008), estabelecendo uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas no Brasil, em seu artigo *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*, escreve que nos anos 1980 e 1990:

> Desenvolvia-se, em torno da opção delinquente, uma cultura de reivindicação, a partir dessa contestação, que resultava produtiva em associação vicária a esse risco e essa luta sem causa, criando fenômenos de abrangência cultural muito maior nas comunidades carentes, como o funk, o surfismo de trem e o arrastão (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 66).

A partir desta reflexão, percebemos que a cultura do crime não se traduz em uma mera escolha para o jovem de classe baixa. Antes, na tentativa de conseguir ganhos econômicos, ele acaba sendo recrutado para uma vida de alto risco. Contudo, essa condição imposta ao jovem, segundo o autor, "[...] representa uma contestação de risco contra uma realidade percebida como injusta" (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 66).

A cultura de reivindicação descrita por Schøllhammer (2008) explica boa parte das manifestações violentas que preenchem as estatísticas no Brasil. Manchetes de jornais,

programas de notícias televisivos interpretam e falam da violência como sendo um processo isolado, não aceitando o fator histórico e a desigualdade como agentes fundadores da violência que assola a realidade brasileira.

Na hipótese de que a violência faz parte de um problema maior do que simplesmente a falta de caráter do indivíduo que a pratica, a literatura, semelhantemente, busca revelar a faceta dessa dinâmica a partir das falas de protagonistas dessa trajetória. Além do histórico violento que Tânia Pellegrini (2008) retratou em sua pesquisa, temos, hoje, definições literárias que expressam a realidade da violência contemporânea de modo menos brutal, expressando os dois lados da moeda.

Se, anteriormente, as demarcações de violências eram traçadas na clássica divisão: campo *versus* cidade, dessa vez, o palco para essa expressão em forma de violência exige demarcações mais evidentes, como as tratadas no tópico anterior. Temos, nas palavras da escritora: "já irremediavelmente dividida em 'centro' e 'periferia', em 'favela' e 'asfalto', em 'cidade' e 'subúrbio', em 'bairro' e 'orla', dependendo o uso desses termos da região do país." (PELLEGRINI, 2008, p. 44, grifos da autora). Portanto, a nomenclatura que determina a nova ficção brasileira na instância atual é a ascensão da Literatura Marginal.

A relação entre a literatura brasileira contemporânea e a vida urbana traduz as recorrentes cenas de um país violento. Entretanto, o que vemos exposto nas páginas de muitas obras que buscam representar o realismo da crueldade são clichês mal interpretados que narram as ocorrências de furor que perpassam, principalmente, as grandes cidades. Ao falar dos autores periféricos, Alva Martínez Texeiro (2013) explica que a legitimidade das obras e as descrições feitas a partir de espaços

que respiram a crueza humana são mais do que uma simples alegoria. Nas palavras da autora:

> Essas obras distanciam-nos dos espaços de alto risco e da persistente incerteza criada pelos niilismos contemporâneos, mas deixam manifesto algo mais do que uma perspectiva pessimista e purgativa sobre a realidade, pois aproximam uma nova visão artística do sofrimento e da miséria através da aguda sensibilidade para o terror e o espanto (TEXEIRO, 2013, p. 62).

Paulo Lins, em sua obra *Cidade de Deus* (2012), não mostra apenas a crueza da maldade humana, ele procura retratar, ainda mais, a busca pela felicidade e a esperança; mesmo o lugar sendo uma constante experiência violenta, os moradores anseiam, cada um, pelo seu próprio paraíso. A violência que é narrada no romance mostra-se institucionalizada; as condições de vida na favela caracterizam bem o destino de desencanto vivenciado por cada morador. Lins aponta:

> Em Cidade de Deus, as mãos em apertos, as bocas em palavras de felicidade banhadas de vinho. A polícia não apareceu, não houve brigas, tiros nem mortes. Quem era de fumar, fumava. Quem era de cheirar, cheirava. Quem era de beber, bebia. Tudo na santa paz do ano que se iniciava (LINS, 2012, p. 60).

A inserção acima demonstra como o mundo do crime e a felicidade na comunidade se misturam, definindo, assim, um universo que, mesmo não sendo pacífico, é humano. O que Lins faz em sua narrativa é uma releitura da realidade dos marginais. Através de um jogo estético-social, ele revela a face da violência a partir do prisma da veracidade. Para a pesquisadora Tânia Pellegrini, *Cidade de Deus* é:

> [...] um painel rude da vida na favela de mesmo nome, desenhado com base em alguns itinerários individuais, que percorrem um arco temporal de três décadas. O primeiro deles é o de Cabeleira (Inferninho), bandido que domina o tráfico durante os anos 60; o de Dadinho, transformado no terrível Zé Pequeno (Miúdo), vem depois, nos anos 70; e, finalmente, nos anos 80, o de Manoel Galinha, cobrador de ônibus que se transforma no grande inimigo de Zé Pequeno. Centrada no crime, a narrativa toma como personagem principal a violência, que corre solta naquilo que o autor denomina de "neofavela", um verdadeiro campo de guerra entre os integrantes do tráfico de drogas e a polícia corrupta (PELLEGRINI, 2008, p. 46, grifos da autora).

Muitos críticos definem *Cidade de Deus* apenas pelo lado fatalista da violência, mas ao analisarmos como cada um dos personagens é seduzido pela crueldade, verificamos que esse encontro ocorre ainda na infância. Tal esclarecimento confirma a brutalidade e a opressão por parte do sistema no que tange à população periférica. O que Pellegrini reclama em seu artigo é, então, a forma como Lins descreve a violência. Ela explica que o texto acaba caindo no: "exótico, pitoresco e no folclórico [...]" (PELLEGRINI, 2008, p. 46). Para a pesquisadora:

> Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece (PELLEGRINI, 2008, p. 49).

Diferentemente do que Tânia Pellegrini afirma, Karl Eric Schøllhammer (2008) desenvolve outro olhar diante da

narrativa de Lins. Apesar de também declarar certa "fraqueza" no discurso do autor de *Cidade de Deus*, Schøllhammer não nega a força do romance e esclarece que: "De todo modo, o resultado do trabalho de Lins é admirável por seu fôlego e envergadura, pelo compromisso científico e sentimental, e pelo esforço de expressão em que a crueldade da vida serve ao autor de potência poética à literatura" (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 65).

Sendo assim, tratar de violência nos romances contemporâneos brasileiros se torna uma tarefa para além das alegorias, podendo estabelecer definições incomuns de compreensão deste fenômeno, principalmente se perpetuarmos estereótipos do bandido, pobre, favelado que mata e rouba por ser um delinquente. Desse modo, definir a violência como uma problemática social, estabelecida também por determinações históricas e sociais, nos faz pensar na necessidade de um combate justo, como o proposto por Schøllhammer:

> As iniciativas civis de combate à violência que surgiram durante os últimos anos oferecem um caminho absolutamente compreensível e justificado, porém não suficientemente eficazes diante do vácuo simbólico resultante da desagregação social. Apesar da intensa produção artístico-cultural, esse problema parece exigir ainda novas soluções. Uma discussão sobre violência e cultura deve, em primeiro lugar, enfrentar esse desafio: se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 74).

Por isso, a literatura hoje possui um aspecto mais global, é uma literatura que se preocupa com os problemas sociais e atua de maneira transformadora nessa realidade. O potencial literário,

segundo Schøllhammer, auxilia no combate às desigualdades, e, longe de propagar preconceitos, temos a aparição da realidade com diferentes conotações políticas e ideológicas que emergem da sociedade, sendo a autorrepresentação de grupos marginalizados na literatura uma forma de resistência e legitimidade.

A autorrepresentação da violência em *Capão Pecado*

As diferenças socioeconômicas tornam a vida na periferia subordinada à estrutura das oportunidades, e é na tentativa de otimizar a possibilidade de construir uma trajetória mais viável que muitos moradores do Capão Redondo procuram escapar da pobreza extrema, assumindo posturas diversas ao longo dessa trajetória de luta contra o Estado e suas regulamentações, que os colocam na postura de indivíduos incapazes, portanto, marginalizados.

Recorremos a Hannah Arendt quando afirma que "A forma extrema do poder resume-se em Todos contra Um, e a extrema forma de violência é Um contra Todos" (ARENDT, 2004, p. 26). Na visão da autora, poder e violência consistem em forças que nunca se encontram juntas, pois na presença de uma, ausenta-se a outra. O agir individualmente causa um impacto coletivo; o exercício do poder, nesse sentido, é resultado de uma ação em comum, representada, por vezes, em um só indivíduo, e quando essa se distancia do coletivo, nega a liberdade do sujeito gerando assim a violência. Mesmo o fenômeno da violência sendo frequentemente combatido, existe um questionamento se ele não funcionaria como uma espécie de reivindicação ao poder extremo, gerado pela injustiça social.

Ainda segundo o pensamento da autora, vemos que ela trabalha esse argumento ao dizer que "A violência é, por sua própria natureza, instrumental; como todos os **meios**, está sempre à procura de orientação e de justificativas pelo **fim** que busca" (ARENDT, 2004, p. 32, grifo nosso). Nesse sentido, em Capão Redondo, rebelar-se contra o sistema consiste em buscar por estratégias de deslocamento social, mesmo que o "meio" não seja a violência. Indo contra esse "meio", na tentativa de obter um "fim", Rael, protagonista de *Capão Pecado* (2005), encontra, através do subemprego, uma expectativa para obter justiça diante do que lhe é tomado diariamente pelo sistema excludente. Apesar de não lhe render fins lucrativos abundantes, é a forma que Rael obteve para sobreviver de forma digna à vida na favela. O primeiro ofício do rapaz foi em uma padaria:

> A necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar numa padaria. Nos fins de semana, ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural.
> Naquele quinto dia do mês foi seu pagamento, seu primeiro pagamento. Ele chegou em casa todo orgulhoso, e já havia separado a parte de sua mãe, mas ela não se encontrava na cozinha, isso era sinal de que já estava dormindo (FERRÉZ, 2013, p. 20).

Diferentemente de Rael, outros habitantes da Zona Sul descobrem soluções mais práticas. Nesse ponto, vemos o irmão de Capachão, que estava viciado em crack. Mariano, que possui o apelido de Capachão, sabia bem o destino de quem enfrentava o vício em drogas. De acordo com ele:

> [...] o caminho de seu irmão estava traçado e que o diabo o estava esperando, seu irmão não tinha mais nada em comum com aquele

> pequeno menino que juntamente com sua irmã tocava as campainhas das casas nobres de Belo Horizonte, pulava e corria após as tocar. Essa brincadeira rendeu uma grande ideia a dona Alzira, a mãe dos pequenos: a partir daí, já não eram toques rápidos nem alegres, eram toques tímidos e humilhantes, o pão era pedido de porta em porta, e o orgulho dos pequenos também era perdido de porta em porta (FERRÉZ, 2013, p. 32).

O que vemos expresso no texto de Ferréz é a atitude instrutiva perante os problemas que assolam as periferias, tais como as drogas, o homicídio, roubos. A respeito disso, Laeticia Jensen Eble reitera que:

> Da mesma forma que ocorre nas letras de rap, nos romances, a trajetória dos protagonistas costuma ser contada a partir de uma perspectiva moralizante, que geralmente reserva um fim trágico para os personagens que cedem ao vício ou se deixam levar pelo mundo do crime e se envolvem no tráfico de drogas (EBLE, 2016, p. 129).

Capachão e seu irmão vivenciaram a mesma infância difícil, receberam os mesmos atrativos em relação ao crime e às drogas, ainda assim, o desenlace de ambos foi diferente, enquanto o irmão de Capachão enveredou pela aparente facilidade do tráfico de drogas e consequente vício em crack, Capachão optou pela possibilidade de superação, e reverte muitos dos dramas vivenciados em vontade de ascender socialmente. É nessa perspectiva que, no ponto de vista de Eble (2016), a violência deixa de ser simplesmente sensacionalista e passa a ser entendida pelo prisma da denúncia em relação ao desprezo que o Estado tem no que tange às questões periféricas.

De maneira oposta ao seu familiar, Capachão enfrentou

obstáculos, como quando perdeu o emprego em uma borracharia que fechou por falta de clientes. Isso fez com que a avó o expulsasse de casa. Embora tenham acontecido tais episódios em sua vida, ele não desistiu de lutar por uma situação melhor, isto é, longe do deslumbramento que era o universo do crime e das drogas e que se apresentava de modo escancarado aos jovens periféricos. Capachão decidiu realizar o exame da Polícia Militar, mesmo não sendo uma profissão bem aceita na comunidade, segundo seu amigo Matcherros, que recusou o convite de também realizar os testes, pois ele "nunca seria um Robocop do governo" (FERRÉZ, 2013, p. 33).

De fato, muitos dos amigos de Rael sucumbiram ao crime e às drogas. Para citar mais um exemplo, no terceiro capítulo do romance, vemos o retorno de dois conhecidos de infância do rapaz, Will e Dida. Os dois irmãos haviam sumido do bairro sem deixar explicações. Ao voltarem esclareceram que o pai havia tido problemas, resultando, assim, na partida da família para Paraisópolis; o fato que chamou a atenção de Rael foi que "eles tinham partido havia seis meses tão saudáveis e em tão pouco tempo ficaram extremamente magros e com um aspecto de acabados" (FERRÉZ, 2013, p. 37). A mãe de Rael explica o motivo:

> – É que a Maria Bolonhesa me contou muito aflita e com lágrimas nos olhos, fio, que eles se meteram com coisa errada lá pra onde haviam se mudado, e que estavam correndo risco de vida, inclusive que lá em Paraisópolis eles tão com a cabeça valendo dinheiro, por dever nas boca de fumo (FERRÉZ, 2013, p. 38).

Embora o impulsionamento da violência apresentada na obra seja suscitado, de alguma maneira, pela relação do indivíduo com as drogas, Oliven argumenta que: "Procurando

enxergar a violência do ângulo do delinquente de classe baixa – o assaltante, o trombadinha – poder-se-ia encará-la como uma estratégia de sobrevivência num contexto onde as desigualdades sociais são gritantes" (OLIVEN, 2010, p. 17). Esse seria, então, o fundamento da violência, num sentido menos brutal, até agora, expressa por Ferréz; a ausência de uma comodidade financeira e a escassez de recursos que garantam a sobrevivência mínima do sujeito de classe baixa seriam fatores determinantes para o desenvolvimento de uma constante violência.

Oliven (2010) destaca que a falta de oportunidade causa, no chamado delinquente, uma postura política ao praticar atentados violentos, tanto no sentido das drogas como do homicídio. Sendo assim, o termo marginal é quase sempre designado ao criminoso de camadas sociais mais baixas. Dessa forma, a impossibilidade de integrar a sociedade de forma digna e a tentativa desesperada de recuperar o que lhes fora tomado são elos potenciais para a assunção da violência.

Outro elemento que revela a violência no texto de Ferréz, e que aparece com clareza, é a concepção do "respeito" no interior da comunidade. Entre eles existe uma espécie de pacto ou "lei da favela" que, em hipótese alguma, deve ser quebrado por parte dos envolvidos. Portanto, como se pode depreender do cenário que envolvia os dois rapazes citados acima, Will e Dida, que deviam dinheiro ao tráfico, fica explícito que suas vidas estavam correndo perigo, e, segundo os preceitos da comunidade: "[...] as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despencam: é só uma nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada" (FERRÉZ, 2013, p. 39).

A escrita impactante de Ferréz captura a realidade brutal protagonizada pelo sujeito periférico. Nessa feita, ao enfatizar o resultado do envolvimento com as drogas, o autor evidencia as consequências violentas em relação aos viciados em *crack*, que encontram a morte para si e para sua família. O primeiro assassinato foi contra a vida de Dida, o garoto foi morto em frente à casa de Rael; o segundo a morrer foi Will, o homicídio ocorreu nos dias que se seguiram à morte de Dida: "estava com um ferimento na cabeça e ainda tremia; dona Maria Bolonhesa correu logo que soube do acontecido, abaixou-se, abraçou o filho fatalmente baleado e chorou, chorou, chorou..." (FERRÉZ, 2013, p. 45).

Com efeito, experimentamos a crueldade descrita de forma consistente. Para além da sugestão, Ferréz constitui a violência sangrenta da periferia, narrando a desordem dos fatos e o aspecto pungente da criminalidade; se a lei da periferia é ir contra a "trairagem", Burgos, que cometeu os crimes, numa tentativa de manter o respeito e não ser denunciado, assassina de maneira bárbara a mãe dos irmãos Will e Dida: "Depois de liberado, Raulio chegou em casa, abriu a porta e teve à frente de seus olhos a pior visão que um homem pode ter: dona Maria Bolonhesa, sua esposa, mãe de seus filhos, estava pendurada por um fio de cobre, amarrado ao teto, e sua barriga estava cheia de furos" (FERRÉZ, 2013, p. 46).

Burgos, por esse ângulo, corresponde à verdadeira demonstração do indigno, principalmente por ir contra o teor moralizante que permeia a escrita de Ferréz (2013), ligado ao crime, é um executor de sangue frio que trabalha para os traficantes, muitas vezes sendo autor da morte dos seus próprios companheiros de comunidade. Eble salienta que "Assim, por

exemplo, pequenos furtos por vezes são 'perdoados', desde que sirvam a uma boa causa, como comprar comida para os irmãos ou um remédio para a mãe doente, numa atitude de tirar dos ricos para dar aos pobres" (EBLE, 2016, p. 130, grifos da autora).

Burgos representa o oposto desse julgamento, apesar disso, percebemos uma consciência por parte dele, ao entender que não possui expectativa de vida melhor longe das fronteiras do Capão. Diante disso, sua única saída é sucumbir às transgressões. Para ele, o fim é certo, portanto, sua forma de conquistar respeito e visibilidade é atacar os que também não possuem nada. Por isso, pouco importa quem ele precisa matar ou roubar, contanto que extraia recursos ao explorar os pobres e indefesos. Contratado pelos traficantes de Paraisópolis, Burgos ganha a vida matando os moradores de sua própria comunidade.

Ao longo da narrativa, sobram episódios violentos descritos de maneira dinâmica por Ferréz. O que se observa é como a violência está inserida no cotidiano do Capão, seja por um homicídio na porta da casa de algum morador, ou pelo corpo encontrado num clube aquático. As possibilidades são infinitas. A busca pela veracidade, pela legitimidade e afirmação permeiam a descrição e caracterização dos personagens de Ferréz, expondo ao leitor uma atmosfera tanto ficcional, quanto incontestável, frente ao real.

O tema da violência policial também é recorrente nas descrições de Ferréz. Nesse sentido, Eble explica que: "Ao lado do problema das drogas, do crime e da morte, a violência policial também é uma constante nesses textos, porém problematizada sob a ótica de quem sofre essa violência, muitas das vezes, injustamente e, na maioria das vezes, em virtude da cor da pele" (EBLE, 2016, p. 72). Dessa forma, a abordagem de Ferréz sobre

essa temática demonstra uma perspectiva tingida de uma crítica ferrenha à violência através do poder:

> [...] estava voltando pra casa quando foi enquadrado pela Polícia Militar. Pediram seu documento, e enquanto averiguavam se ele estava armado, conferiam sua documentação pelo rádio. Seu Raulio foi enquadrado; ficou preso por uma semana, esperando a resposta que diria se ele havia cumprido o tempo certo de sua pena, pois havia a possibilidade de ele ter saído em razão de uma fuga. A resposta chegou e ele foi finalmente liberado (FERRÉZ, 2013, p. 44-45).

O preconceito contra o ex-presidiário consiste em um excesso por parte das autoridades. Além desse indivíduo sofrer com a exclusão, de modo geral, mesmo que já tenha cumprido a pena, está sujeito a diversas espécies de afastamento diante da sociedade, a exemplo a suspeita inconsistente de ter fugido da prisão. Além dessa forma de violência mais simbólica, diversas eram as atitudes injustas que os policiais mantinham em relação à comunidade, principalmente, ao usarem sua posição para enfrentarem o crime. Seja pelo uso excessivo da força ou pela intimidação verbal, essas ações atingem, sem moderação, a população de maneira letal. Estimulados pelo sistema, convém a eles todas as espécies de abuso, como se vê em:

> Os policiais adentraram a favela e ordenaram mão na cabeça, Matcherros estava com os cadernos na mão esquerda, um dos policiais engatilhou a arma e disse que se alguém corresse levaria bala. Bateram geral, perguntaram se era só ideia, se não estava rolando um baseado; China disse que era só ideia, um dos policiais lhe deu um tapa na cara, ele se injuriou e jogou uma trouxinha de maconha no policial. O capitão desceu do carro, pegou a trouxinha e perguntou se ele só tinha aquela. China disse que sim, o policial a

> pôs no bolso e começaram a bater geral em duas minas que desciam da Cohab. A morena mais gostosa teve as mãos do policial apalpando suas nádegas, suas pernas, seus seios firmes; o gambé disse baixinho em seu ouvido:
> – Acho que já te vi lá na Aurora, hein, sua vadia?!
> A morena nada falou, mas seus olhos se encheram de lágrimas (FERRÉZ, 2013, p. 165-166).

É interessante observar que um dos policiais que fez parte dessa operação abusiva no Capão Redondo foi Mariano, que possuía a alcunha de Capachão, justamente por ser agora visto do outro lado, sendo uma espécie de "capacho do sistema", corroborando para diminuir as chances dos mais pobres. Em troca do dinheiro sacrificou o bem mais importante da comunidade, a honestidade: "Ao fundo Matcherros notou um gambé com o cassetete na mão, e mesmo com a cabeça baixa percebeu ser seu amigo Capachão" (FERRÉZ, 2013, p. 166). O protesto diante da violência policial é crescente, e o poder simbólico é reafirmado quando os policiais seguem em direção ao morro e formam um quadro caótico em torno da comunidade:

> A polícia subiu o morro, pois um boteco lá em cima chamava a atenção pelo alto volume do som. As frases dos grupos de rap deixaram irados os gambés, que chegaram botando pra quebrar no bar do seu Tinho Doido, um senhor de idade que era aposentado e tinha o bar como meio de ajudar a sustentar seus quatro filhos e três netos. O som, antes de ser interrompido por motivo de perfuração à bala, bradou o último verso: "Não confio na polícia, raça do caralho." (FERRÉZ, 2013, p. 166).

O processo de construção para um espaço propício à violência em suas mais diversas facetas não se dá por acaso.

A valoração negativa com a qual o homem periférico é tratado estimula os precedentes violentos simbólicos e crescentes em direção ao atentado físico e brutal, como é o caso descrito na passagem acima, em que o narrador revela a maneira feroz com que os policiais reagem a um simples "volume alto". Uma vez que: "A violência que se vive hoje no Brasil não vem do nada, nem de fatores que não sejam já conhecidos, embora possam ser ignorados" (PINO, 2007, p. 771), percebemos que a natureza violenta ultrapassa o viés puramente transgressor e invade os encadeamentos políticos e econômicos.

O poder da sugestão da violência em *Capão Pecado* vai além do que entendemos como aspectos geradores de violência. O próprio "amor proibido" sela o destino cruel para algumas personagens. O romance é um tema bastante significativo na narrativa, e mesmo Rael sendo amigo de Matcherros, ele acaba se envolvendo com sua namorada, Paula. O desejo pela moça surgiu desde o primeiro contato com ela no trabalho, como se pode conferir: "durante o restante daquele dia não pensou em mais ninguém, não conseguia apagar de sua mente aquele rosto iluminado pelo sol, aquela boca úmida que parecia pedir um grande beijo" (FERRÉZ, 2013, p. 57). Não há como negar que a violência das relações amorosas cruzam as épocas, sendo as barbáries envolvendo os amantes uma sentença violenta apontada em suas histórias. Rael e Paula simbolizam a temática amorosa nessa perspectiva fatalista.

Ao envolver-se com a namorada de seu melhor amigo, Rael deixa de ser uma personagem linear e previsível, sendo guiado, a partir desse momento, pelos seus desejos e impulsos. Assim como Capachão, ele feriu um valor essencial da comunidade: "[...] a periferia como lugar de identificação aparece de várias formas;

uma delas é a relação de amizade, sendo o espaço da periferia onde os "manos" reconhecem seus companheiros [...]" (EBLE, 2016, p. 95). A autora citada explica que as relações de respeito e amizade na favela são princípios de valor, sendo assim, a má conduta ligada à traição de tais valores gera atitudes de vingança.

Ao descobrir a traição do amigo, Matcherros declara que "Da trairagem, nem Jesus escapou" (FERRÉZ, 2013, p. 167). Apesar do rompimento da amizade entre os dois, Rael parecia ter conseguido estruturar a vida junto à família que formara com Paula. Entretanto, a moça descrita na obra segue seu curso da traição ao se envolver com o patrão de Rael, Seu Oscar. Em nossa leitura, Paula quebra com o estereótipo de mulher subjugada, e de sujeito vitimado em meio à sociedade, mesmo compondo uma dupla condição de exclusão, mulher e periférica. Nesse sentido, Ferréz, mesmo não focalizando os papéis femininos em *Capão Pecado*, procura não aprisionar a figura feminina em categorias essenciais, dando espaço à multiplicidade e à singularidade do que é ser mulher na periferia.

Dessa forma, a violência nesse contexto surge a partir da traição, tanto na relação amorosa, quanto no princípio da amizade. Ao descobrir que Paula o traía e o havia abandonado, em um surto de raiva e revolta, Rael é demitido e principia sua vingança:

> Burgos lhe explicara tudo, como proceder, e agora era só esperar. Seu Oscar desceu do carro e estava abrindo a primeira porta da metalúrgica. Burgos estava do outro lado, Rael ia fazer por vingança, pela honra; Burgos ia fazer pela grana. Burgos o rendeu facilmente com uma pistola F.N. modelo 1903 calibre 9 mm, que fora desenhada pelo Exército belga, o empurrou para dentro do escritório. Rael adentrou a metalúrgica e seu Oscar suou frio quando o viu com uma calibre 12 nas mãos (FERRÉZ, 2013, p. 177).

A decadência de Rael em direção ao mal é sugerida a partir de seu envolvimento com Burgos, conhecido como o "demônio" da comunidade. Em relação a esse pensamento irracional que é designado a partir das atitudes violentas por intermédio dos indivíduos, Pino declara: "Ora, se a violência é irracional, não é por ser obra de um ser desprovido de razão, mas por ser, paradoxalmente, o produto de uma razão perigosamente racional" (PINO, 2007, p. 769). Portanto, a transgressão da personagem vem como um desapontamento para o próprio narrador, ao descrever que "Rael se esqueceu de Deus, de sua mãe e das coisas boas da vida, apertou o gatilho e fez um buraco de oito centímetros na cabeça de seu Oscar (FERRÉZ, 2013, p. 178). Por não aceitar a condição de inferioridade que lhe foi imposta, através da traição de seu patrão, ele submerge no contexto da criminalidade e o seu desfecho trágico é a morte, quando a vizinha que presenciou a cena "Entrou em casa, ligou para a polícia e ferrou mais um irmão periférico" (FERRÉZ, 2013, p. 178).

O fim trágico e violento alcança as duas personagens, com suas histórias cruzadas: Rael é morto pelo primo de Burgos na cadeia, e Burgos é morto pela polícia. Os ciclos de violência invadem o cotidiano do bairro Capão Redondo, sendo comum aos personagens conviverem com o mundo do crime, e, apesar das tentativas de se esquivarem, o destino trágico persegue cada um dos personagens.

A segunda edição do romace *Capão Pecado* (2000), publicada pela editora Labortexto, traz em sua construção imagens representativas da vida no Capão, como já exemplificamos, sendo algumas das fotografias acompanhadas de frases de efeito. Em uma delas (Figura 8) encontramos a descrição: "Capão Pecado é Vida Loka... A quebrada dos Guerreroz de Fé." (FERRÉZ,

2000). Para Henrique Yagui Takahashi, "A vida loka além de ser formada pela incerteza, violência e insegurança características do universo criminal, é também movida por paixões, rancores e ódios, existentes no cotidiano periférico" (TAKAHASHI, 2014, p. 92).

Figura 1 - Capão Redondo é vida Loka...

Fonte: Edu Lopes, Capão Pecado, 2000.

Portanto, o debate suscitado em relação ao contexto violento do bairro inclui variantes para além das dificuldades financeiras. O sentido de "vida loka" traduz inúmeras relações de sobrevivência, e uma delas não deixa de ser a violência, como alude Eble: "A violência recebida sob a forma de exclusão, humilhação, discriminação e até mesmo extermínio da juventude negra, é devolvida sob a forma de resistência" (EBLE, 2016, p. 147). Nesse sentido, permanece a esperança de paz na periferia. No último capítulo do romance, essa possibilidade é tida como um sonho, mas sonhar na periferia é estar com os olhos bem abertos e os pés no chão: "- Só, choque! Eu também tô nesse sossego, mas

é o seguinte, eu sempre procuro o bem, tá ligado? Mas se o mal vier, choque, que o Senhor tenha misericórdia" (FERRÉZ, 2013, p. 186).

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos analisar a autorrepresentação da violência no romance *Capão Pecado* (2000), do autor Ferréz. Para tanto, buscamos suporte em reflexões realizadas por Pellegrini (2008), Eble (2016), Oliven (2010), Schøllhammer (2008), Pino (2007), entre outras referências análogas a essas.

A partir deste estudo, verificamos que a realidade vivenciada pelo autor tem sido cada vez mais apontada como suporte de legitimação para representar o realismo no universo literário, principalmente, se encararmos o fazer literário como uma ferramenta de transformação social. Sendo assim, nos interessa, cada vez mais, questionar as representações feitas nas obras literárias. Na medida em que observamos essas representações, notamos que elas, por vezes, são provenientes de lugares de fala tão distorcidos quanto se lermos o discurso de um homem tentando explicar a uma mulher o que seria sofrer com uma sociedade altamente patriarcal, ou um branco tentando expressar o sofrimento e a dificuldade originários do racismo para uma pessoa negra, dado os fatores históricos definidos tão ferozmente pela situação do Brasil ser um país que utilizou a escravidão como gatilho para propagar esferas de preconceito que deixaram marcas severas até hoje.

Desse modo, discussões em torno da periferia, desigualdade e violência que aparecem nos discursos do escritor

realçam o aspecto da carência que envolve o *lócus* geográfico de enunciação de Ferréz, reforçando o ângulo da autorrepresentação literária, justamente pelo fato de que viver na periferia é experienciar situações de marginalidade. Por isso, a temática da violência em *Capão Pecado* quebra o exotismo com que esse tema é abordado, tanto pela mídia, como pela literatura. Isso porque a desigualdade social, o desemprego, a falta de assistência pública, são fatores que induzem a violência nas regiões periféricas, e como discutido por Oliven (2010) e Pellegrini (2008), a violência é, ainda, basilar na construção identitária do Brasil.

O romance assume, portanto, uma postura, não de negação, mas de afirmação da violência como problemática real das periferias. Entretanto, obriga a sociedade a enxergar essa manifestação de outra forma, através do olhar de quem é induzido, por meio das ações do sistema, a responder à violência do Estado contra eles, com uma resposta, também ela, violenta, que, muitas vezes, é a única alternativa.

Referências

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad: Maria Claudia Drummond. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

EBLE, Laeticia Jensen. *Escrever e inscrever-se na cidade*. Um estudo sobre literatura e hip-hop. 2016. 200 f. Tese de Doutorado - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23045/1/2016_LaeticiaJensenEble.pdf> Acesso em: 18 jun. 2019.

FERRÉZ. *Capão Pecado.* São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Biblioteca Virtual De Ciências Humanas. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < http://books.scielo.org/id/b8n7j> Acesso em: 08 jun. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In DALCASTAGNÈ, Regina (Org). *Ver e imaginar o outro*: alteridade, desigualdade, violência na Literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte – SP, 2008.

PINO, Angel. *Violência, educação e sociedade:* um olhar sobre o Brasil contemporâneo. Educ. Soc., Campinas. v. 28, n 100, p. 763-785, out 2007. Disponível em< https://www.nescon.medicina.ufmg.br/biblioteca/imagem/1012.pdf> Acesso em: 10 jun. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org). *Ver e imaginar o outro*: alteridade, desigualdade, violência na Literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte – SP, 2008.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. Evangelho segundo Racionais MC'S: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais

nas narrativas do rap. 2014. 160 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/6772/6493.pdf?sequence=1> Acesso em: 20 jun. 2019.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem*: a periferia em Paulo Lins e Ferréz. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n 41, p. 61-86. jan./jun. 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000100005&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 16 ago. 2018.

Universo feminino insubmisso

Assunção de Maria Sousa e Silva*

* Professora Adjunta da UESPI e Prof. Titular EBBT – UFPI / CTT..

Introdução

No universo feminino de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo, as vozes narrativas de Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, entre outras, conduzem histórias marcadas por experiências de violência pelas quais cada uma dessas personagens-narradoras passou. Sob recurso da audição dos relatos, instala-se, do começo ao fim das histórias, a presença de uma narradora que agencia essas vozes no espaço e no tempo do contado. Isso parece se sobressair como modo de, ao partilhar o contado, valorizar, mais do que a presença de uma narradora, as sujeitas que falam, a partir do seu estado de transformação e da libertação da situação de opressão que cada uma enfrentou.

Conceição Evaristo vai demarcando, nesse universo feminino, as carências, as negações, os sofrimentos, os silenciamentos, enfim, opressões e desamparos, estados e condições de instabilidade que corroem as subjetividades das mulheres que protagonizam as narrativas. Todavia, o percurso construtivo dos contos permite à/ao leitor/a perceber como as personagens criam as suas próprias narrativas de enfrentamento à violência subjetiva, objetiva e simbólica (ZIZEK, 2014). Através do tempo e do espaço engendrados na memória individual, as narrativas funcionam como fármaco que, simultaneamente, fomenta a trama discursiva, desenvolvendo o processo de cura dos males vivenciados pela coisificação das mulheres.

Ao buscar refletir sobre os contos do livro em tela, vale conferir que seus enredos, especialmente tecidos na motivação dos atos de coerção contra as personagens, revelam estados

de violência que vão da privação da liberdade à moldagem de comportamentos que o sistema de opressão admite concretizados pelas agressões física, moral e psicológica contra personagens femininas. Assim, confere então aquilo que podemos identificar como violência subjetiva em "formas sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração" (ZIZEK, 2014); violência objetiva e sistêmica, cuja ação decorre de causas e efeitos das condições sociais de desigualdade demandadas pelo capitalismo (ZIZEK, 2014); e ainda, violência simbólica, que, sob o contexto e condições de desigualdade e exploração, hierarquiza os sujeitos pela esfera de valor, reconhecimento, prestígio ou honra (BOURDIEU, 2012). Esta violência simbólica se impõe como processo de naturalização do poder masculino e da objetalização feminina, provocando rasuras e demolições de subjetividades forjadas pela e na colonização dos afetos das relações binárias masculino / feminino.

O estado de violência torna-se um dos elos de parecença entre as personagens e, por ele (causa e efeito de sua condição social, raça e gênero) se efetua, ficcionalmente, o momento da enunciação em que suas narrativas, ao dizer do árduo enfrentamento contra a opressão, também diz do processo de construção de suas identidades femininas negras e do alcance que a transformação em sujeitas críticas lhes proporcionou quando, ao pensar sobre sua condição, empreenderam mecanismo de defesa, proteção e superação daquela realidade (HOOK, 2019)

No campo do enunciado, vale ressaltar como, pela categoria narradora, o enredo vai se construindo a partir do pacto estabelecido entre cada uma das vozes narrativas de Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, entre outras, para a mudança de foco narrativo. Com

isso, as ações articuladas desenham o quadro da realidade feminina e, ao mesmo tempo, sua forma de sair do estado de submissão. Por isso o título do livro, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), especialmente pelo vocábulo "insubmissas", já indicia o efeito ou o resultado de enfrentamento da vida e do contar dessas personagens femininas.

No esconso da memória

Compreendendo memória como "uma construção social, de certa forma sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o Outro" (CANDAU, 2011, p. 09), faz-se necessário recorrermos a essa categoria como critério de análise dos percursos narrativos que focaremos. E para além disso, vale relacioná-la e aproximá-la conceitual e metodologicamente com a categoria da identidade. Aceitando tal relação entre elas, ressalta-se o construto dialético que pode haver entre ser sujeito e memória (CANDAU, 2011), à medida que um modela o outro. A memória é conferida, portanto, como elemento desmobilizador na nossa identidade, já que, conforme Candau,

> A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias [...] (CANDAU, 2011, p. 18)

Nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), as personagens narradoras estão afetadas pelas lembranças guardadas no canal do esquecimento. Estas, ao serem acionadas, constroem o tecido narrativo pespontado pelos traumas,

atendendo a uma espécie de "válvula de escape" que, a contrapelo, também cerzem o teor de resistência que nelas subsiste.

Os contos materializados sob a medida da audição criativa da narradora-ouvinte ressoam como narração em "dupla sonância" (EVARISTO, 2008). A narradora-ouvinte expressa claramente sua condição de ficcionista à personagem Líbia Moirã, de conto homônimo, quando diz: "– Eu invento, Líbia, eu invento! Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história como sendo a sua ..." (EVARISTO, 2011, p. 74). Por este meio discursivo da consciência da criação de uma história como sendo da outra, o/a leitor/a tem uma pista do processo de construção criativa da narradora-ouvinte, que desautoriza qualquer tentativa de conferir às histórias o estatuto da verdade documental de relatos de experiência. Daí a narradora assinala um possível pacto de leitura pela propensão da invenção e não da "verdade" testemunhal.

A narradora-ouvinte, portanto, convoca o/a leitor/a a decifrar gestos, sonhos/pesadelos fisgados nas lembranças da dor, das atitudes insanas que afloram e latejam na pele das personagens narradoras. Ademais, o plano das narrativas, sobretudo, a escolha do que é passível ser lembrado e contado que singulariza o enredo de dramas cruéis de vitimização pelo Outro do sexo masculino – amante ou marido em ardorosa relação de convivência –, permite-nos inferir que o ato de recorrer à memória consiste em expurgar as marcas e efeitos da violência que ainda mantinha cada narradora-personagem dolorosamente sob a condição de subalternidade. Tal plano, todavia, parece revelar o ato de dizer como momento propício para fazer valer a transformação de uma consciência identitária.

No plano macrotextual, as narrativas ressoam o teor

da denúncia contra a realidade social dos sujeitos femininos e masculinos, que faz com que estes usem, como mecanismo de dominação e subjugamento sobre aqueles, a força e os maltratos. Nesse plano podemos perceber que os atos de violência do sujeito masculino sobre o feminino repercutem das estratégias e mecanismos de dominação do Estado, abalando, em maior medida, as subjetividades do Ser feminino.

As personagens femininas convocadas ou que se autoconvocam para contar suas histórias têm algo em comum: são seres marcados pelo conflito, passam por fase de subestimação, desvalorização de si, são alvo de ódio que fomenta mais ódio, vítimas da misoginia. Nesse estado de baixa autoestima, elas entendem o processo de anulamento por que passaram, porém, revelam que tiveram a capacidade de revigorar sonhos, desejos e projetar sua condição de autonomia e firmeza na vida. Na maioria das vezes, o processo de reconstituição da memória leva, concomitantemente, à reconstrução de sentido da vida e de atitude, como presença no mundo, pois, como diz Lia Gabriel, "tudo tem conserto" (EVARISTO, 2011, p. 84).

Os contos são, predominantemente, de tom melancólico, trespassados de secura e acidez pelas quais se revelam a maceração, os trucidamentos que inundam os gritos femininos por justiça. Fatos denunciam a realidade sócio histórica das mulheres negras representadas. Do mesmo modo, não só na contística de Conceição Evaristo, mas também nos demais gêneros que a autora domina, repercute o sentido estético-social de preservação de valores culturais dos sujeitos e sujeitas negros/as. Nesse movimento estético, a autora explora e visibiliza o que está nos escaninhos da memória: os modos e efeitos dos confinamentos, das imposições, dos banimentos e do racismo.

A estratégia discursiva da autora é bastante promissora para o efeito do que vai contar: construção de um perfil de narradora cuja função primordial consiste em narrar/inventar a partir de experiências testemunhais de mulheres negras, pela interlocução inicial, numa criação de personagens em que o que importa é a sua voz, o seu discurso, como forma de dar vazão aos enredos orquestrados, rompendo, de forma inconteste, com a estrutura das narrativas tradicionais. A trama redimensionada pela via da oralidade traduz a intensa cumplicidade entre as vozes-femininas/narradoras-personagens na sustentação do falar sob uma dolorida rememoração.

O real se dilui nos confins da imaginação engendrando um produto ficcionalizado, rico em metáforas e metonímias vivazes, para deixar fluir os sentidos de humanização dos sujeitos ficcionais: mulheres de diferentes idades e de diferentes lugares, desejos e anseios simples e diversos, repercutindo grande efeito nas representações femininas traduzidas pelo seu caráter de determinação e coragem na forma de prosseguir e exercer a sua "escrevivência"[1]. Essas histórias também expõem a condição dos homens encarcerados pelas malhas do sentimento dominador, misógino, que cristaliza o pátrio poder.

As histórias de Conceição Evaristo expressam a realidade da mulher negra brasileira a partir de dentro, retomando as raízes negras, focalizando perdas e danos no percurso da vida. Para isso, projeta eus mergulhados em negações simbólicas, emparedados, ou, à primeira vista, presos a quase impossível quadro sem saída, apontando, porém, para única e grande meta:

1 Segundo a pesquisadora Lívia Maria Natália Souza, este termo, dentre muitas irradiações, pauta um percurso paradigmático de análise sobre a escrita subalterna a considerar que o ato dessa escrita "expressa aquilo que a literatura hegemônica realça na sua representação" (SOUZA, 2018, p. 29).

a incessante resistência no viver.

Contar na dor, a dor de lembrar

Becos, favelas, periferias dos centros das grandes cidades são espaços por onde as personagens dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* transitam. Nesses espaços, elas se confrontam com a violência sistêmica marcada por colapso, carência, logro e a perene negação que o outro intenta contra elas. Tempo e espaço construídos sob as rasuras identitárias, caracterizadas nos atos de rejeição, de indiferença que vão minando forças, com os esgarçamentos das relações.

Susan Sontag, no livro *Diante da dor dos outros* (2003), expõe uma esclarecedora reflexão sobre o uso da imagem fotográfica da guerra e sua receptividade pelo espectador. A escritora, crítica de arte e ativista, nos apresenta essa experiência, sob vários sentidos, ora positivamente, ora negativamente, pois tudo parte da perspectiva do espectador e diante disso ele atua e lê. Ele (o espectador) pode "condoer-se ante a dor do sofredor", mas ele pode também ser "covarde", indiferente, cínico ou até mesmo incapaz de olhar. Após discorrer sobre as imagens e seus efeitos, como também sobre as posições e contraposições dos espectadores diante de imagens de guerra; talvez considerando a vulnerabilidade das imagens em si, a que podem ser atribuídos sentidos e significados conforme o interesse e propósito do espectador, Sontag reserva à instância narrativa o propósito de compreender a realidade. Diz a crítica que

> Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem. Mesmo um escritor tão impregnado pelos rituais da literatura do século XIX e do início do modernismo como W.G. Sebald sentiu-se motivado a semear com fotos suas narrativas de lamento sobre vidas perdidas, sobre a natureza perdida e sobre paisagens urbanas perdidas. Sebald não foi apenas um elegíaco, mas um elegíaco militante. Ao recordar, ele queria que o leitor também recordasse. [...]
> Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. [...] (SONTAG, 2003, p. 76)

Se atentarmos para as narrativas de dor de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), podemos aproximá-las da assertiva de Sontag (2003), tendo em vista que por elas podemos compreender não apenas o dilaceramento das subjetividades das narradoras-personagens, mas também o *pathos* de quem ouve suas histórias, sendo que o resultado desse encontro doloroso é a construção de um discurso narrativo que comove. Os contos funcionam como quadros de "vestígios", repercussão da dor do outro, revelados pela voz da narradora-ouvinte.

Cada personagem-narradora – título, Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Regina Anástácia, Lia Gabriel, Isaltina Campo Belo, por exemplo, conta sua história à narradora-ouvinte tecendo minuciosos detalhes das torturas, das cenas das dores física e moral e, dessa forma, parecem querer mostrar o que/quanto os seres humanos são capazes de fazer uns com os outros, colonizando, dominando seus corpos. Instigadas pela narradora, o ato de dizer da memória, de recordar as causas das feridas e de expor o que lhes é mais íntimo, condiz, de alguma forma, com o que Sontag aponta como ato ético de lembrar:

> Talvez se atribua um valor demasiado à memória, e pouco valor ao pensamento. Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. [...] Mas a história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito longo que corresponde a uma história coletiva. Existe simplesmente injustiça demais no mundo. E recordar demais [...] gera rancor. Fazer as pazes significa esquecer. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada. (SONTAG, 2003, p. 96)

É por essa memória imperfeita e limitada que as personagens contam suas histórias, nas quais seus corpos são o principal elemento fomentador da compaixão. Esses corpos, dilacerados, revelam-se prisioneiros da dominação masculina antes de uma "autorressurreição". O conto "Lia Gabriel" é bastante revelador neste sentido. A narradora introduz a personagem recorrendo, num relance, à imagem católica da Madre senhora e de seu filho Jesus quando afirma:

> Por breve instante, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz avultaram em minha memória. Aramides, Lia, Shirley, Isaltina, Daluz e muitas outras que desafiavam as contas de um infinito rosário de dor. E depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressureição e persistem vivendo. (EVARISTO, 2011, p. 81)

Lia Gabriel vive com seus três filhos Madá, Lena e Máximo Gabriel. Este, mais novo, desde pequeno é esquizofrênico (EVARISTO, 2011, p. 82). O que importa, a partir daí, é averiguar a causa dessa criança atordoada com sua condição, que se coaduna com a condição de sua mãe violentada:

> Ora Gabriel era de uma doçura de criança feliz, ora de uma agressividade, porém, sempre contra ele mesmo. Jogava-se no chão, às vezes repentinamente, por nada ou por algum desejo contrariado. Nesses momentos de raiva incontida, batia com a cabeça na parede, arrancava os próprios cabelos, puxava os lábios, o nariz, as orelhas, mordia a si próprio, se autoflagelando. Nem eu, nem a irmãs conseguíamos apaziguá-lo. As meninas, minhas gêmeas, eram somente um ano e meio mais velhas que ele. Na impotência por não conseguir abrandar os sofrimentos do irmãozinho, elas choraram também infelizes. Elas e eu. Insubmissas lágrimas. (EVARISTO, 2011, p. 83)

A violência marital e o abandono fazem Lia, professora de matemática, deixar a escola onde trabalhava para ministrar aulas particulares em casa. Com isso perdeu vários alunos por não ter condições de pagar alguém que lhe auxiliasse nas atividades domésticas enquanto trabalhava. E passou a trabalhar de madrugada consertando aparelhos domésticos, tornando-se a única mulher a ter oficina eletrônica na cidade. Lia Gabriel mudou de vida, "consert[ou] a vida, cuja mola estava enferrujando". Sua nova condição pode ser firmada pela assertiva: "Eu mesma imprimi novos movimentos aos meus dias. Fiz por mim e pelas crianças". (EVARISTO, 2011, p.84-85).

Qual o motivo dessas insubmissas lágrimas? Do choro infeliz de mãe e filhas?

No decorrer do relato a própria personagem dirige-se à narradora-ouvinte e pressupõe que esta esteja se perguntando sobre o pai das crianças. Daí passa a revelar que ele foi embora há quase dois anos. O marido saíra de casa depois de uma briga e, como atitude de autoproteção, ela foi para a casa da mãe "cuidar das feridas do corpo e da alma" (EVARISTO, 2011, p. 83):

> Era como se o pai nunca houvesse existido. Não só para as crianças, a figura paterna tinha caído na deslembrança também para mim. Até que, certa vez, durante uma crise que estava perdurando dias e dias, foi aconselhada a internação para ele. Eu não quis acreditar no que estava me sendo dito. (EVARISTO, 2011. p. 85).

Numa dessas crises o filho Máximo Gabriel foi internado, haja vista o perigo que podia causar machucando mortalmente alguém de casa com sua fúria. Lá no hospital, foi atendido pela personagem Dra. Celeste Rosas, que aconselhou que Gabriel fosse afastado da família. Gabriel precisava ficar longe da mãe e das irmãs "para explicitar uma raiva contida que havia dentro dele" (EVARISTO, 2011, p. 86). Entre entrevistas e observações surge o nome do pai e vem à tona o dia do tormento para a família. Lia Gabriel passa a narrar:

> Era uma tarde de domingo, eu estava com as crianças assentadas no chão da sala, fazendo uns joguinhos de armar, quando ele entrou pisando grosso e perguntando pelo almoço. Assentada eu continuei e respondi que o prato dele estava no microondas, era só ligar. Passados uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, avançou sobre mim, arrastando-me para área de trabalho. Lá, abriu a torneira do tanque e, tampando a minha boca, enfiou minha cabeça debaixo d'água, enquanto me dava fortes joelhadas por trás. Não era a primeira vez que ele me agredia. As crianças choravam aturdidas [...] ele me jogou no quartinho de empregada e, com o cinto na mão, ordenou que eu tirasse a roupa, me chicoteando várias vezes. Eu não emiti um só grito, não podia assustar mais as crianças, que já estavam apavoradas. O que mais me doía era o choro desamparado delas. Depois ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços, que já sangravam. Começou, então, nova sessão de torturas. Ele me chicoteando e eu com Gabriel no colo. E, quando uma das chicotadas pegou o corpo do menino, eu

> só tive tempo de me envergar sobre meu filho e oferecer as minhas costas e as minhas nádegas nuas ao homem que me torturava. Meu menino chorava. Foi tanto sofrimento, que não sei calcular quanto tempo durou, se segundos ou horas. Lá fora, Madá e Lená gritavam por mim. Em um instante qualquer, quase desmaiada, senti a chegada das gêmeas. (EVARISTO, 2011, p. 86-87).

Tal dilacerante cena revela o momento da inflexão do conto. A tortura não paralisa a personagem, ela se levanta, cuida das crianças e, resiliente, busca nova forma de viver. Lia Gabriel expõe o trauma em detalhes, o agravante motivo da doença do filho. Ao expor sem pena de si como foi violentada física e psicologicamente, a personagem revive a dor. A imagem da mãe que se enverga para proteger o filho e oferece suas costas e nádegas para serem torturadas no lugar dele demarca a potência do amor materno a reverberar a imagem da "Mater dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz" referida no início do conto.

Se antes a alusão às "ficções bíblicas" surge como introdução à dor sacralizada pela imagem projetada, na cena ápice, a mãe ensanguentada com o filho nos braços reverbera a expressão da vida pela qual a escrita denuncia a violência. Lia Gabriel torturada com o filho Máximo Gabriel recompõe, às avessas, o quadro Pietá[2] de Michelangelo. No quadro, o foco incide sobre o filho torturado no colo da mãe, revelada com doçura e piedade, numa feição idealizada. No conto, o foco incide na mãe dilacerada, em proteção ao filho. Todavia, também se pode dizer que o conto articula dupla projeção, ou duplos focos que se distinguem do quadro: as dores de ambos – mãe e filho –

2 Pietá - (piedade), escultura de Michelangelo (...) que representa Jesus morto nos braços da Virgem Maria, no qual a mãe expressa o "pathos" (a dor) da visão clássica da Grécia Antiga.

se assentam num ciclo doloroso de perversão do ódio a ambos. Desse modo, a mãe busca vencer o trauma, mas convive para sempre com a dor incurável do filho. Assim, a imagem da mãe e do filho ensanguentados pelo pai destitui qualquer menção romântica idealizada como no quadro Pietá, demarcando, então, que o sofrimento dos corpos negros se acentua sob outra ordem.

Nessa via de reflexão, o conto parece desconstruir, de forma neorrealista, a concepção idealizada do *pathos* familiar tradicional que se pode inferir do quadro de Michelangelo: a mãe, o filho e o pai eterno, cujo lugar masculino é privilegiado. Ele (o conto) diz do que inflama e sobre o que repercute a falha cruel e dolorosa do pai aterrorizador. De maneira que o pai de Gabriel passa a ser uma sombra para o filho e um vácuo para a mãe.

A voz de si – testemunha e alvo – permite-se adentrar e recompor o quadro da tragédia, já forçosamente esquecido, para dolorosamente ativar a cura do filho. A conversa com a médica foi "fundamental para o encaminhamento do tratamento do filho" (EVARISTO, 2011, p. 87-88). Todavia, relatar não foi algo tranquilo para Lia Gabriel. Então ela diz:

> A fala da médica me trouxe um misto de sentimentos. Culpa, vergonha, remorsos por ter escolhido tal homem para ser pai de meus filhos. Também esperanças de que Máximo Gabriel possa vencer a imagem do monstro, que se desenhou na mente dele quando ele tinha apenas dois anos. (EVARISTO, 2011, p. 88)

Pela voz de Lia Gabriel, o argumento do conto é desvendado. A mãe, com o filho esquizofrênico, busca sua cura e a do filho, mas, para isso, foi preciso vasculhar a escuridão dentro de si, percorrer os interditos, aquilo que estava subterrado no

âmbito do esquecimento. Ao contar sobre a tortura da qual foi vítima, alimenta a esperança de cura do filho.

A história de Lia Gabriel assemelha-se à de milhares de mulheres deste país em pleno século XXI, que, mesmo com as garantias da Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, continuam a serem, diariamente, violentadas. Sob o crivo da expressão, em que o imaginário valida os procedimentos narrativos – construção de uma narrativa curta, porém densa e intensa, engendrada de um mote –, a narrativa é suspensa pela personagem, porém, a chave já foi deixada ao/à leitor/a e, na projeção da voz, o mundo se recompõe.

Se retomarmos os primeiros parágrafos do conto, Lia Gabriel anuncia que relatar sua história para a narradora-ouvinte é um desejo há muito alimentado. Talvez pela sua solidão, mas deliberadamente, podemos inferir que tal necessidade se processe em virtude de sua história ser tão importante quanto as das demais personagens narradoras dos outros contos.

A colheita de histórias de mulheres contadas por suas próprias vozes parece ser uma estratégia que sustenta a construção dos contos. São narrativas de "suas iguais", como bem revela a narradora-ouvinte na introdução do conto "Aramides Florença": "Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual..." (EVARISTO, 2011, p. 11) ; ou talvez, pelo que a narradora-ouvinte diz noutro conto intitulado "Natalina Soledad": "Natalina Soledad, a mulher que havia criado o seu próprio nome, provocou o meu desejo de escuta, justamente pelo fato de ela ter conseguido se autonomear" (EVARISTO, 2011, p. 19); ou também por figuras femininas de atitudes extremas e humanas como em "Shirley Paixão" que, sem o amparo da narradora-ouvinte para introduzir sua história, inicia mostrando o mundo violento que a consumiu:

> Foi assim – me contou Shirley Paixão – quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. E se não fosse uma vizinha, eu continuaria o meu insano ato. Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta perguntar se me arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo, a minha intenção. [...] (EVARISTO, 2011, p. 25)

Seja do ponto de vista da construção narrativa, da criação de uma narradora-ouvinte que busca narradoras-personagens para contar suas histórias, alertando o/a leitor/a que, no fundo, as histórias são reinventadas; seja do ponto de vista da relação de alteridade que essas personagens narradoras dispõem no decorrer da vida, que fraturam suas identidades em permanente reconstrução, os contos nos revelam as condições femininas no contexto patriarcal, misógino e antidemocrático que as confinam nas malhas do controle masculino e, por conseguinte, do Estado. No entanto, tais seres estão sempre transpondo as barreiras do medo, do autoritarismo e da submissão para se reerguerem. Seus relatos, mesmo atravessados pela voz da narradora-ouvinte, correntemente no início de cada conto, não se enuncia pela voz articulada da entidade narradora onisciente e onipresente das narrativas tradicionais.

Retomamos uma antiga discussão levantada por Gayatri Chakravorty Spivak que nos instiga a pensar a partir da pergunta: "pode o subalterno falar?" Subalternos, segundo Spivak, são aqueles das "camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante". (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2010). As personagens narradoras dos contos em foco representam as

mulheres não privilegiadas, negras, pobres. No capítulo IV, do livro supracitado de Spivak (2010), a teórica, incrédula com a possível mudança de paradigma, diante das relações de poder entre os sujeitos dominadores e subalternizados, atesta a continuação do silenciamento feminino:

> A questão da "mulher" parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. [...]
> Relatar, ou melhor ainda, participar do trabalho antissexista entre as mulheres de cor ou as mulheres sob a opressão de classe do Primeiro ou no Terceiro Mundo está inegavelmente na ordem do dia. Devemos acolher também toda recuperação de informação em áreas silenciadas, como está ocorrendo na antropologia, na ciência política, na história e na sociologia. No entanto, a pressuposição e a construção de uma consciência ou de um sujeito sustentam tal trabalho e irá, a longo prazo, se unir ao trabalho de constituição do sujeito imperialista, mesclando a violência epistêmica com o avanço do conhecimento e da civilização. E a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve. (SPIVAK, 2010, p. 86)

As personagens de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), socialmente marcadas pela subalternidade, no âmbito pessoal, enfrentam e rompem com o estado de violência machista, opressivo que as quer mantidas em silenciamento. Os contos revelam que seus protagonismos se alicerçam pela via dinamizadora da memória e da palavra como fortalecimento de suas identidades femininas.

Breves considerações finais

Se na esfera das sociedades globais e periféricas as mulheres enfrentam grandes desafios, muitas vezes intransponíveis, para modificar suas condições de subalternizadas, que só poderá se dar com consciência do seu papel de sujeitas ativadoras e modificadoras dessa condição, no contexto literário de autoria feminina negra, a voz da mulher tem sido protagonista numa dimensão de despertar da consciência. O preceito ético de fazer valer a voz autônoma e consciente dessas figuras femininas no seio do conto sem a muleta do "falar por elas" distancia-se do tutelamento intelectual no contexto das sociedades pós-coloniais, criticado por Spivak. Aquela que estabelece a interlocução nos contos de Conceição Evaristo é uma "igual", portanto, assegura uma familiaridade e uma cumplicidade com as outras, por onde semeia sororidade e permite que se efetue a reviravolta das subjetividades.

Lembramos também que, no nível da autoria, as personagens-narradoras são anunciadas como "parentas" pela voz da autora. E isso pontua um sentido singular, pois remete à rede de solidariedade reivindicada por ela no âmbito de outros gêneros conferidos no seu projeto literário. Enfim, as mulheres insubmissas dos contos de Conceição Evaristo procuram firma-se como sujeitas críticas quando retomam dores, sofrimentos e fraturas no abismo da subalternidade e encenam, através do rememorar e do contar, percursos de "recuperação da vida" e altivez na preservação e valorização de suas identidades.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. "Nos gritos d'oxum quero entrelaçar a minha escrevivência." In. V Colóquio Mulheres em Letras escrita, valores, sentidos. *Anais*. Aline Arruda. (Org.) Faculdade de Letras, UFMG, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

HOOK, bell. *Olhares negros* raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

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

SOUZA, Lívia Maria Natália. "Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. In. *Revista Crioula*, nº 2, 1º semestre de 2018.

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

ZIZEK, Slavok. *Violência* seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

História e ficção: a discursividade feminina em narrativas de Carolina Maria de Jesus

Silvana Maria Pantoja dos Santos*

Sarah Silva Froz**

* Professora do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA e da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI.

** Mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Professora da Rede Pública Estadual do Paraná-SEED.

Introdução

O momento de sobreviver é o momento do poder.
Benedita Pinto

No campo da efervescência cultural e política da década de 70 do século XX, a literatura afro-brasileira passou a ter maior evidência com a coleção de contos e poesias *Cadernos negros* produzida por autoras e autores negros que reivindicavam o reconhecimento de suas produções e, sobretudo, da identidade negra. Tudo isso em um contexto crítico de polêmicas e rejeições em torno dessa vertente literária. Segundo Luiza Lobo, persiste na sociedade um "mascaramento de tensões sociais e culturais, porém "é preciso lembrar a impropriedade de se falar numa literatura 'universal', 'sem cor', 'sem sexo'". (LOBO, 2006, p. 20, destaques da autora).

Kabengele Munanga assevera que a negritude, na perspectiva identitária, nasce "a partir da tomada de consciência das diferenças entre nós e os outros, não creio que o grau dessa consciência seja idêntica entre todos os negros". (MUNANGA, 2012, p. 11). Assim, o autor aponta para as diferenças dentro de um próprio grupo étnico, levando em consideração fatores históricos, psicológicos e linguísticos. Dentre esses, Munanga chama a atenção para o histórico, já que o "essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga ao seu passado ancestral o mais longínquo possível". (MUNANGA, 2012, p. 12).

Nesse percurso, a escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus busca ressignificar histórias dos ditos subalternizados, proporcionando espaço para vozes silenciadas nas relações

entre dominadores e dominados. Sua obra pode ser pensada na perspectiva da reivindicação de um lugar de fala, ao mesmo tempo em que remete a um apelo por visibilidade.

Benjamin afirma que "o dom de despertar, no passado, as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer". (BENJAMIN, 2013, p. 225). Há, então, uma constante revisitação ao passado no processo de revalidação do presente, e isto ainda segundo Benjamin é uma árdua missão que deve ser feita pelos historiadores, entretanto não estaria a literatura mais apta a tal feito?

Compagnon diz que "A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosóficos, sociológico ou psicológico, porque faz apelo às emoções e à empatia". (COMPAGNON, 2009, p. 50). Nessa missão de busca por uma identidade perdida, Carolina de Jesus intenta revisitar o passado para explicar o presente, o que implica "a desobrigação da comprovação documental, que historiadores/as carregam em seu ofício, e a licença poética dá à literatura possibilidades de construções de narrativas livres e diversas" (MACHADO, 2014, p. 113).

Essa questão é relevante para se compreender, também, como alguns fatos se repetem e como a literatura busca, por meio da rememoração, representar a realidade. A memória viabiliza a atualização do passado por meio dos impactos das lembranças. Sendo ela coletiva ou individual, a memória contribui para refletir sobre quem si é, e qual o lugar que se ocupa no meio social. Assim, a memória pode ser compreendida como reconstrutora, já que por meio da ressignificação do vivido, pode dar um novo sentido

à história.

Nessas reflexões, vale lembrar as noções de experiência e de classe do historiador inglês Edward Palmer Thompson (1987). Segundo ele, a classe não é uma categoria heurística, mas sim "uma relação, não uma coisa" que se possa prever. "Ela não existe, nem para ter um interesse ou uma consciência ideal, nem para se estender como um paciente na mesa de operações". (THOMPSON, 1987, p. 11). Assim, é importante compreender os indivíduos nas suas relações, no seu tempo e no período histórico no qual estão inseridos.

Thompson buscou compreender a história dos excluídos da teia social com a intensão de preencher os silêncios da história, costurando os rasgos deixados pela historiografia dominante, que não se preocupava com a história "vista de baixo". Na perspectiva de Thompson, a história se propõe investigar e compreender as vivências e experiências dos excluídos, de modo que ela se construa como história de pessoas comuns. O historiador propôs investigar "os becos sem saída, as causas perdidas e os próprios perdedores que são esquecidos" (THOMPSON, 1987, p.13). Dessa forma, a história social redireciona o olhar para os subalternos e excluídos, a fim de torná-los agentes da história, não apenas receptores dos discursos dos outros.

O termo subalterno tem sido bastante usado por historiadores para se referir às minorias oprimidas, aquelas que estão fora do discurso oficial, excluídas da teia social. Gayatry Spivak afirma que os grupos subalternos são aqueles cujas vozes não podem ser ouvidas; são "as camadas mais baixas da sociedade constituídas de modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do extrato social dominante" (SPIVAK, 2010, p.

12).

Nos estudos pós-coloniais, há uma apropriação do discurso dos oprimidos e uma reivindicação em nome destes; Spivak, contudo, sugere que os intelectuais pós-coloniais devam criar mecanismos para que os subalternos produzam seus próprios discursos, ao invés de necessitarem de porta-vozes. Em outras palavras, ela defende a criação de condições para que os oprimidos possam falar por si.

Nesse sentido, este trabalho propõe refletir sobre a discursividade da mulher negra nas obras *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (2014) e *Diário de Bitita* (1986) de Carolina de Jesus; além de propor uma discussão acerca das transformações sociais ocorridas no Brasil, a partir de espaços que deixam entrever as vivências e as mazelas que acometem a população negra e pobre. Considerando esse entendimento, as narrativas de Carolina de Jesus relatam histórias de trânsitos, vivências e deslocamentos.

Nas tessituras discursivas de Carolina de Jesus, chama a atenção a forma como as narradoras adentram o campo da contraposição aos discursos considerados dominantes e põem em cena imagens dos afro-brasileiros construídas e veiculadas ao longo do contexto histórico. São narrativas que permitem repensar, sobretudo, a condição da mulher negra na busca pela formação de sua identidade, a partir de suas particularidades.

A literatura afro-brasileira, especificamente aquela produzida por mulheres, constitui-se na tríade gênero, raça e classe. Constância Lima Duarte afirma que textos dessa natureza "revelam a consciência de pertencimento a um grupo social oprimido, que tem na pele a cor da exclusão" (DUARTE, 2009, p.

6). A produção literária de Carolina de Jesus está alicerçada nas suas vivências de mulher negra, favelada, segregada, condição que nos permite trabalhar com a história, a fim de compreendermos a realidade dos afro-brasileiros em um dado contexto histórico.

Carolina Maria de Jesus e a representação social da mulher negra

Carolina de Jesus, escritora, favelada, de Sacramento, Minas Gerais, mudou-se para São Paulo em 1947 para trabalhar como empregada doméstica. Entretanto, afirma que não era uma boa doméstica, e que "prefiria [sic] catar papel do que ser doméstica porque os patrões nunca estão contentes" (JESUS, 1996, p. 61). Sabemos que, no Brasil, o emprego doméstico tem cor e classe social. Em sua maioria, essa função é desenvolvida por mulheres negras e pobres, sendo uma reminiscência do sistema escravista. A "doméstica, nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços" (GONZALES, 1982, p. 230).

Conceição Evaristo (2016) assevera que o emprego doméstico é ocupado, majoritariamente, por mulheres negras que, em geral, trabalham informalmente, recebendo baixos salários. A autora pontua que as lutas feministas em prol dos direitos das mulheres responderam a muitas demandas das mulheres brancas, que tiveram o seu direito ao mercado de trabalho, ao sufrágio, dentre outras conquistas, enquanto as negras, "pobres, tiveram pouca ou quase nenhuma das suas demandas efetivamente resolvidas" (EVARISTO, 2016, p. 108).

Para além disso, Evaristo afirma que "o quantitativo

de trabalhadoras negras nessa função é maior do que o de trabalhadoras brancas" (EVARISTO, 2016, p. 108). Pontua, ainda, que a inserção das mulheres negras em atividades domésticas é "uma herança de uma sociedade escravista, que até hoje, se faz sentir na vida dos afro-brasileiros em geral" (EVARISTO, 2016, p. 108).

A preferência dos empregadores ao trabalho doméstico desenvolvido por mulheres negras em detrimento do trabalho executado por mulheres brancas, era justificada com a afirmativa de que este era melhor desempenhado por aquelas. No entanto, no entendimento de Ângela Davis essa preferência era uma forma de maquiar o lugar escolhido socialmente para as mulheres de cor:

> O racismo funciona de modo intricado. As empregadoras que acreditavam estar elogiando as negras ao afirmar preferi-las em relação às brancas argumentavam, na verdade, que as pessoas negras estavam destinadas a ser serviçais domésticas-escravas, para ser franca (DAVIS,2016, p.102).

Esse é mais um dos tentáculos do racismo: a subjugação da mulher negra em relação ao trabalho doméstico, o que corrobora com a imagem dela associada à figura da mucama, como se o seu lugar de atuação fosse os fundos da cozinha da casa grande na condição de serviçal. Ao longo do contexto histórico, a mulher negra foi tida como um corpo sem mente, tratada como incapaz de construir sua autonomia intelectual e de produzir conhecimentos, uma ideia que foi gestada há séculos.

Carolina de Jesus ficou conhecida no meio acadêmico-cultural com a publicação do livro *Quarto de despejo*: diário de

uma favelada, uma espécie de autobiografia em que descreve suas vivências e o seu dia-a-dia na favela do Canindé, em São Paulo, lugar onde viveu por cerca de nove anos. Segundo Phillippi Willemart (2009), a autobiografia diz respeito a uma escrita em que o/a narrador/a tenta preencher as lacunas dos acontecimentos de sua vida, de modo a explicar os motivos de suas ações no decorrer da sua trajetória de escrita.

Quarto de despejo é uma narrativa em forma de diário, lançada no mercado editorial em 1960, pelo jornalista Audálio Dantas. Dois anos antes, estavam acontecendo as eleições municipais em São Paulo e, naquele período, houve uma intensa mobilização de "políticos, jornalistas e eleitores, ocasião em que o repórter Audálio Dantas, encarregado de fazer uma reportagem sobre a favela do Canindé para o jornal *Diário de São Paulo*, tomou conhecimento dos escritos de Carolina" (FLORES, 2010, p. 9).

A narrativa retrata um Brasil esquecido, com ênfase em uma comunidade periférica, espaço em que se encontram os excluídos socialmente. Nesse diário, são retratadas situações como a violência doméstica e policial que assola os residentes da favela, sobretudo os negros. Para além disso, esse escrito põe em cena os acontecimentos e desafios encontrados diariamente por uma personagem negra, como a fome, além de fatos políticos desfavoráveis ao lugar que habita.

No início do século XX, São Paulo conservava o pensamento escravocrata, ao ponto de associar as atividades dos afrodescendentes ao trabalho escravo, e as atividades realizadas pelos imigrantes italianos, franceses, libaneses, árabes, dentre outros, ao trabalho livre. Dificultava-se, assim, a inserção dos negros no mercado formal de trabalho: "Quando Carolina Maria de Jesus chegou à cidade de São Paulo em 1937, deparou-se com

uma realidade social e econômica em transformação" (SILVA, 2016, p. 15).

Ao chegar a São Paulo, a escritora deparou-se com a transição democrática dos governos ditos populistas como o de Adhemar de Barros, prefeito da capital paulista entre os anos de 1957 e 1960. O político empreendeu um projeto urbanizador e higienista que visava a retirada de moradores de rua do centro de São Paulo e sua transferência para áreas periféricas, incluindo nesse processo os residentes da marginal do rio Tietê. Essa transferência de pessoas originou a favela do Canindé.

A historiadora Lilia Schwarcz (1993) assevera que durante esse período surgiram dois personagens bastante emblemáticos: primeiro, a figura do engenheiro, o qual era interpretado como um ideal de modernização e urbanização, "utilizado como elemento capaz de fornecer critérios objetivos para a urbanização da cidade"; segundo, a figura do médico representado pelo movimento higienista, que "ao mesmo tempo disciplinava, hierarquizava e levava a submissão" (SCHWARCZ,1993, p. 46). Essa situação presenciada por Carolina de Jesus gerou uma crítica ao então prefeito de São Paulo em *Quarto de despejo*: "vamos deixar o Dr. Adhemar em paz porque ele está com a vida mansa. Não passa fome. Não come nas latas de lixo igual aos pobres" (JESUS, 2014, p. 102).

Os anos de 1945 a 1961 são de intensa modernização no Brasil. É nesse período que surge a produção de Carolina de Jesus: "Ela foi mostrada nos anos JK como sendo uma favelada, preta, mulher pobre e de cor, vítima da miséria. Os acadêmicos falavam de sua produção como das classes subalternas, escrita dos grupos oprimidos, subliteratura" (LEVINE, 1994, p. 46).

Quarto de despejo traz reflexões sobre a política de JK e os impactos dos projetos desenvolvimentistas no cotidiano das camadas menos favorecidas economicamente que afluíram para as grandes cidades brasileiras. A narradora, atenta à conjuntura sociopolítica de sua época, critica os governantes que, na sua concepção, não atendem as necessidades das camadas sociais mais carentes.

Em um dado momento, a narradora demonstra ter esperança de que o governo juscelinista realize mudanças em prol de comunidades carentes como a dela, mas depois afirma: "Eu não gosto do Kubistchek" (JESUS, 2014, p. 78), demonstrando o seu desapontamento com o governo. Com ironia fina, desabafa: "o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos" (JESUS,2014, p. 35). Sugere, com isso, que não via com bons olhos a forma de governo do "presidente Bossa nova", gênero apreciado à época e que ela, de maneira perspicaz, associa ao único atributo do presidente: a voz.

Durante o governo Kubistchek as demandas que mais preocupavam eram aquelas voltadas para o desenvolvimento da indústria de base, com a entrada do capital estrangeiro. Não houve, à época, uma preocupação com as camadas sociais menos favorecidas: "a cidadania, isto é, os direitos sociais, políticos, jurídicos e econômicos da população nacional, não teve um desenvolvimento nem correlato comparável ao ritmo e à grandeza do que aconteceu no campo econômico" (MOREIRA, 2003, p. 188).

Em *Quarto de despejo*, a narradora tem consciência dessa situação ao afirmar que "a favela é o quarto de despejo", o lado do Brasil desprezado pelos *donos do poder*, que não se preocupam com os que estão à margem da sociedade (JESUS, 2014, p. 107).

A escrita surge a partir do lugar de fala da narradora, a favela, espaço da população negra e pobre da metrópole, conforme ela mesma esclarece: "Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo" (JESUS, 2014, p. 33).

Assim, "as narrativas da escritora trazem a marca de um sujeito desterritorializado que sofreu os efeitos mais duros do processo de modernização e transformação que o Brasil viveu naquele momento" (SOUZA, 2016, p. 24). O contexto de onde são construídas as narrativas Carolinianas é o de uma sociedade branca, elitista e falocêntrica. Sendo mulher negra e pobre, suas narradoras percebem que indivíduos como ela não eram/são bem-vindos na "sala de visitas", pois como ela mesma afirma em seu diário, "os vizinhos de alvenaria olha os favelados com repugnância" (JESUS, 2014, p. 55).

É interessante ressaltar que a própria Carolina de Jesus se coloca como espectadora e, em muitas situações, não vê a si mesma como uma favelada, isto é evidente quando afirma "escrevo sobre todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana" (JESUS, 2014, p. 23). Essa relação de "ver e ser visto" faz parte da construção do sujeito, haja vista que é por meio das interações sociais que definimos quem somos e, acima de tudo, quem não somos, pois o sujeito se vê da maneira que acredita ser visto (BHABHA, 1998, p. 118). A autora faz, então, uso desse lugar de fora, de não pertencimento, para construir seu diário.

Utilizando o conceito de *outsider within* (forasteira de dentro), da teórica feminista Patrícia Hill Colllins, percebemos que ao mesmo tempo em que a autora está inserida dentro da favela, na condição de mulher negra e pobre, ela também remete à ideia

de “fora”, pela forma como se vê e é tratada no seio da sua própria comunidade, a começar pelo modo pelo qual ela representa a sua moradia “cheguei na favela: eu não acho jeito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão” (JESUS,2014, p.47).

Nessa conjuntura, *Quarto de Despejo* expõe um outro Brasil, pobre, cuja população vive em situação miserável. Carolina de Jesus tem consciência política desse não lugar que ocupa. Acerca disso, Djamila Ribeiro (2018) diz que narrativas como essa permitem enxergar a realidade de determinados lugares invisíveis à sociedade. Essa [in]visibilidade omite a exclusão social. Desse modo, as falas das personagens de Carolina de Jesus ecoam de lugares marginalizados, que vão ao encontro do que Patrícia Hill Collins (2016) denomina de *outsider within*. Assim, as personagens percebem, do seu próprio lugar, as condições de gênero e classe nos quais se encontram imersas.

Djamila Ribeiro (2018) reitera que, ao pensarmos novas formas de discutir e [re]pensar o lugar social da mulher negra na sociedade, rompemos com uma visão unilateral acerca dos arquétipos construídos em torno dela. Ao quebrar as máscaras, são construídas novas formas de sociabilidades não pautadas na opressão de um grupo sobre outro. Assim, a autora propõe descontruir as narrativas que naturalizam os negros nos lugares de subalternidade (RIBEIRO, 2018).

Diário de Bitita foi publicado na França em 1982 com o título *Journal de Bitita*. A escritora havia entregue “os originais de um livro de memórias a um grupo de jornalistas francesas que estiveram no país em 1975, realizando uma pesquisa sobre mulheres” (COSTA, 2007, p. 17). Em 1986, o texto foi traduzido no Brasil, para o português, pela Editora Nova Fronteira, com o título de *Diário de Bitita*. A obra situa o contexto pós-abolicionista brasileiro.

Diário de Bitita também carrega os elementos do gênero autobiográfico, considerando o princípio da autobiografia definido por Willemart (2009). A narradora, que se confunde com a autora, analisa a pobreza em que ela e sua família estão imersas e a associa ao seu pertencimento étnico racial. O tempo cronológico do *Diário* data a partir de 1914, ano em que a autora nasceu. Nesse escrito, ela discorre sobre política e exclusão social.

A obra situa um Brasil rural em que perdura uma mentalidade escravocrata. Há predominância da pobreza e da exploração dos camponeses por coronéis; a influência do trabalho do imigrante e, sobretudo, as dificuldades enfrentadas pela população negra daquele período.

No início do século XX, no Brasil, houve uma grande campanha pela imigração europeia. A intenção dos governantes e da elite era tornar branca a população, visto acreditar que o negro e o indígena eram sinônimos de atraso. Samira Frazão (2007) afirma que no Brasil da virada do século XIX para o XX, com a abolição da escravidão, ao invés de o governo criar mecanismos para a inserção dos negros libertos na economia e sua ocupação de postos de trabalho, optou por trazer "imigrantes, principalmente os de origem europeia" sob o discurso da necessidade "de embranquecer a população local" (FRAZÃO,2007, p. 1106).

Nesse contexto, estavam em alta as teorias raciais que concebiam o negro como um animal bestializado. Havia um ideal de eugenia, de defesa da criação de uma raça branca superior. Para tanto, foram criados decretos oficiais que estimulavam a imigração europeia, como o "Decreto n. 528 de 28 de junho de 1890, responsável por regulamentar o Serviço de Introdução e Localização de Imigrantes". Era livre a entrada e circulação de imigrantes para trabalhar no Brasil, desde que não fossem dos

países e grupos considerados inferiores, tais como Ásia e África (FRAZÃO, 2007, p. 1109). Essa política visava alcançar os padrões eugênicos que os *donos do poder*[1] almejavam:

> Art. 5º - Sómente terão passagem integral ou reduzida, por conta do Governo Federal: 1º As familias de agricultores, limitados aos respectivos chefes, ou aos seus ascendentes os individuos maiores de 50 annos; 2º Os varões solteiros , maiores de 18 annos e menores de 50, uma vez que sejam trabalhadores agricolas; 3º Os operarios de artes mecanicas ou industriaes, artezãos e os individuos que se destinarem ao serviço doméstico, cujas idades se acharem comprehendidas entre os limites do paragrapho precedente. Os indivíduos enfermos ou com defeitos physicos, sómente terão passagem gratuita, si pertencerem a alguma familia que tenha pelo menos duas pessoas válidas (BRASIL, 1890 *apud* FRAZÃO, 2007, p. 1110).

Os europeus eram agraciados com subsídios do governo, como oferta de terras, amparo social, dentre outros benefícios. É válido ressaltar que a Europa passava por uma grave crise financeira ocasionada por diversos conflitos, como o processo de unificação italiana e alemã. Assim, os Europeus vieram motivados por "novas condições de existência, pobres e ingênuos o suficiente para dependerem de políticas de subvenção e se deixarem levar por propagandas enganosas" (MENEZES, 2001, p. 125).

Sobre os diversos imigrantes que se estabeleceram no Brasil no início do século XX, a narradora de *Diário de Bitita* assinala que, diferentemente dos negros, eles possuíam posses, e acrescenta: "os estrangeiros não vinham pobres. Eles não eram analfabetos e dominavam o comércio. E o brasileiro analfabeto não tinha condição de progredir." (JESUS, 1986, p. 61). Sobre

1 A expressão *Donos poder*, aqui, refere-se à elite cafeicultora e aos governantes/políticos do início do século XX.

essa onda migratória, ela percebe, nitidamente, a preferência pelo branco europeu. Além disso, a narradora deixa transparecer um sentimento de inferioridade em relação aos imigrantes, sem se dar conta das circunstâncias em que chegavam ao Brasil republicano.

No período pós-abolicionista, apesar de libertos, as negras e os negros passaram a viver presos às grades visíveis e invisíveis das injustiças sociais. Abriram-se as portas das senzalas, mas não foram criadas condições dignas para inseri-las(os) na sociedade. Elas/eles continuaram vivendo no laivo da escravidão, porém com outras roupagens. Naquele contexto, ainda eram mais "latentes as tensões entre o poder público e a população de baixa renda, marcadas por uma disputa desigual pelos espaços centrais da cidade e pela conquista e manutenção da cidadania" (SANTIAGO, 2006, p. 10).

A narradora de *Diário de Bitita* discorre sobre as agruras de ser negro no Brasil pós-abolicionista. Considerando que o Brasil republicando era excludente com a população afrodescendente, esta não podia ter acesso ao voto, nem a outros direitos, sendo a maioria analfabeta.

A memória dos chicotes e das correntes da senzala é reatualizada no instante em que a narradora lamenta a condição de cativo de um de seus ancestrais: "meu avô era um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido, reconhecendo que havia trabalhado para enriquecer o seu sinhô português" (JESUS, 1986, p. 57). Apesar de libertos, os negros "continuaram escravizados, muitas vezes, de formas explícitas ou veladas, por meio de um sistema vigente hegemônico e elitista" (CRUZ, 2016, p.132).

Em *Diário de Bitita* a narradora revive lembranças da infância e do início da vida adulta. Ao rememorar a infância, evidencia a situação de sofrimento do negro do início do século XX. Nas suas digressões, relembra a casa do avô com um certo ressentimento em torno da condição social de sua família:

> Quando a mamãe me batia eu ia para a casa do meu avô. Era uma choça quatro águas coberta com capim. Semelhante às ocas dos índios que eu via nos livros. A casa do vovô era tão pobre!
> Ele catou quatro forquilhas e enterrou-as no chão. Pôs dois travessões e as tábuas. Era a cama com um colchão de saco de estopa cheio de palha. Uma coberta tecida no tear, um pilão, uma roda de fiar o algodão, uma gamela para lavar os pés e duas panelas de ferro. Não tinham pratos, comiam na cuia (JESUS, 1986, p. 25).

Há um entrecruzamento entre as memórias dos antepassados da narradora, as dela e as dos acontecimentos históricos, evidenciando o entrelace da memória coletiva e da individual como elemento de resistência, constitutivo da identidade negra feminina. Podemos dizer que tudo isso resulta em uma memória ficcionalizada, uma reconstrução de histórias ouvidas e vivenciadas pela narradora-personagem, por meio de uma escrita confessional. Essa mistura de ficção e realidade é interpretada por Dominique Combe como uma referência desdobrada na escrita, carregada de impressões do vivido da biografia do autor com ficções da memória, pois "toda ficção remete a estratos autobiográficos" (COMBE, 2010, p.24).

As lembranças são (res)sentidas por uma descendente, contadas e exorcizadas, a fim de construir uma nova história sem o gosto salgado e amargo das dores dos seus ancestrais. Paul Ricoeur, nessa perspectiva, assevera que

> [...] nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria historiografia, digamo-lo, desde já, que não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independentemente do que possa significar a preteridade do passado (RICOEUR, 2007, p. 26).

Ricoeur induz a pensar que é preciso ressignificar o passado para compreender o presente, pois "lembrar não é somente acolher, é receber uma imagem do passado e, também, buscá-la, fazer alguma coisa" (RICOEUR, 2007, p. 71). Nesse sentido, a identidade é construída a partir de vivências e experiências. No caso de *Diário de Bitita*, temos uma identidade negra perpassada por um processo de pensar na própria diferença.

É por meio das memórias que Bitita constrói a sua história, e a dos moradores da favela, lançando mão dos mecanismos mnemônicos de seus ancestrais. Nesse panorama, Ricoeur acrescenta que vamos nos desnudando "em direção a um passado que, ao mesmo tempo em que pertence àqueles de nossos ancestrais ainda em vida, nos põe em comunicação com as experiências de uma outra geração que não seja a nossa" (RICOUER, 2007, p. 406).

Além disso, é evidenciado, na obra, um ressentimento da narradora/autora em relação à vida escolar. Ela desabafa que no espaço educacional havia uma preferência pelos alunos brancos em detrimento dos negros. Expressa, então, que muito cedo compreendera o que é ser "negra e pobre" e o que significa o *apartheid* social:

> A aula era mista. A minha professora dizia no fim da aula:
> — Eu quero falar com os alunos pretos, é assunto muito importante.

> Os brancos saíam, e nós ficávamos. Ela dizia:
> — Estou notando que os alunos brancos são mais estudiosos que os alunos pretos. Os brancos não erram quando escrevem. Lavam as mãos quando vão pegar os livros. Os desenhos então, que primor! Eles capricham e ganham cem todos os dias. Agora compreendo o que é ganhar cem. É quando a lição é bem-feita. Quando saíamos da escola, estávamos furiosos e pensando: os brancos [...] não hão de saber mais que nós! (JESUS, 1986, p. 127).

Diário de Bitita termina com a narradora sonhando com uma vida melhor na cidade grande. Para ela, São Paulo era a "terra prometida", a "sucursal do paraíso" (JESUS, 1994, p. 184). A utópica metrópole causava-lhe alvoroço. Numa de suas comparações, afirma que a cidade era semelhante à "uma bolsa de borracha, que o que se introduz, encontra espaço" (JESUS, 1994, p. 184). Isso induz a pensar que, metaforicamente, essa bolsa comporta as disparidades sociais em um grau mais elevado.

Considerações finais

Ao longo da historiografia literária, as representações das mulheres negras na literatura foram apoiadas nas imagens do passado escravocrata, em que elas eram somente consideradas "coisas", convenientes aos homens para satisfazerem seus prazeres sexuais, surgindo, assim, como "objeto-corpo". A escritora e ativista afro-americana Bell Hooks assinala que "o sexismo e o racismo atuam juntos e perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros" (HOOKS, 1981, p. 100). A imagem da mulher negra disseminou-se atrelada à da mãe preta bestializada e

dócil, à figura da mulata lasciva ou apenas destinada ao trabalho "escravo". Tal discurso fora sustentado por um longo tempo, para justificar o apagamento da sua real imagem no meio social e literário.

Vale ressaltar que até o início do século XX no Brasil não havia políticas públicas voltadas à população de cor e ainda pairavam, no país, resquícios de uma sociedade elitista e escravocrata. Nas narrativas de Carolina Maria de Jesus fica evidente a imagem da mulher negra associada ao trabalho árduo, como forma de encontrar meios para sustentar sua prole, assim como proteger-se de violências, em meio ao abandono social e econômico.

As obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e *Diário de Bitita* foram escritas a partir de uma visão de dentro da favela, como uma forma de denunciar as vivências e as mazelas que acometem a população negra, sobretudo as mulheres. Além disso, as narrativas ficcionais se confundem com as vivências da própria autora, deixando entrever as transformações sócio-políticas ocorridas no Brasil. A autora adota posição de porta-voz da comunidade em que habita, cuja ressonância é capaz de atingir moradores de tantas outras comunidades periféricas, no instante em que registra as suas impressões acerca de ações governamentais em que ela, assim como os demais, não se sentem contemplados.

Tomando de empréstimo o neologismo *escrevivência* de Conceição Evaristo, pode-se dizer que na tessitura discursiva de Carolina de Jesus há um relato da sua condição de mulher negra e favelada que se dilata na memória de seus familiares, moradores de comunidades e ancestrais. Ante o exposto, ao analisar o texto literário na sua interface com a história, constatamos o seu poder de intervenção e de coerção social.

Referências

BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. (Org.) e Tradução de João Barrento.2ª ed. Belo Horizonte. Autentica editora, 2013.

BHABHA, Homi*. O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a Outsider Within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução de Juliana de Castro Galvão. *Revista Sociedade e Estado*. Volume 31, Número 1. Janeiro/Abril 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf. Acessado em 17 de mar. De 2020.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada.* In: Revista USP, São Paulo, nº 84, dezembro/fevereiro, 2009-2010.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Renata Jesus. *Subjetividades femininas*: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane. Dissertação (Mestrado em História social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p.152. São Paulo.2007.

CRUZ, Rosângela Aparecida Cardoso da. *Gênero e educação nas escrevivências de Conceição Evaristo:* um olhar sobre Ponciá Vicêncio e Becos da Memória.2016. 215f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em educação. Universidade Federal de Mato Grosso. Rondonópolis. 2016.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo,2016.

DUARTE, Constância Lima**.** Gênero e violência na literatura afro-brasileira*.* (UFMG), 2009. Veiculado no Portal *LITERAFRO* >www.letras.ufmg.br/literafro<. Acesso em 06 de jun.de 2020.

EVARISTO, Conceição. O entrecruzar das margens –gênero e etnia:

Apontamentos sobre a mulher negra na sociedade brasileira. In. DAW, Duke (Org.). *A escritora afro-brasileira*: Ativismo e arte literária. Ed. Nandyala. Belo Horizonte. 2016. p.100-110

FLORES, Elio Chaves. *Palavras afiadas*: memórias e representações africanistas na escrita de Carolina Maria de jesus. In. Clio revista de pesquisa histórica. n. 28.1. 2010. Disponível em https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24239/19661. Acesso em 13 de dez. de 2018.

FRAZÃO, Samira Moratti. Política (i)migratória brasileira e a construção de um perfil de imigrante desejado: lugar de memória e impasses. In. *Revista Antítese*, v. 10, n. 20, p. 1103-1128, 2017. Disponível em>www.uel.br › revistas › uel › index.php › antiteses < Acessado em 17 de mar. De 2020.

HOOKS, Bell. *Não sou eu uma mulher*: Mulheres negras e feminismo. 1ª Ed 1981. Plataforma gueto, Rio de janeiro.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel, T. (org.). *O lugar da mulher:* estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro Graal, 1982. p. 87-106.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 10ª ed. São Paulo: Ática.2014

LEVINE, Robert. *Uma história para Carolina*. In: MEIRY, José Carlos S. B. e LEVINE, Robert M. (Orgs.). Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 15-53.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2006.

MACHADO, Barbara Araújo, *Recordar é preciso:* Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008). 2014.130f.

Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense Instituto de ciências Humanas e Filosofia. 2014.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Movimentos e políticas migratórias em perspectiva histórica*: um balanço do século XX. In: CASTRO, Mary Garcia (coord.).: Contribuições para Políticas. Brasília: Comissão Nacional de População e Desenvolvimento (CNPD), 2001, p. 123-136. Migrações Internacionais

MUNANGA, KABENGELE. *Negritude:* usos e sentidos. 3 ed. Belo Horizonte: Autentica editora. (Coleção humanidades). 2012.

MOREIRA, Vania Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. IN: DELGADO, Lucilia E FERREIRA, Jorge. *O Brasil Republicano*, vol.3: O tempo da experiência democrática, da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2003.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das letras,2018.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de Tal*: Classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, SP, 2006.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Eliane da Conceição. *A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, p. 224. 2016.

SPIVAK, Gayatry Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2010.

SOUZA, Alessandra Araújo de. *Do Quarto de Despejo à Sala de Visita*: experiência e narrativa nos diários de Carolina Maria de Jesus (1955-1961). Dissertação (Mestrado em História) - Centro de ciências humanas, letras e artes. Universidade federal da Paraíba, p.114. 2016.

THOMPSON, E. P**.** *A formação da classe operária inglesa*. (3 vols.) Tradução de Denise Bottmann (vols. I e III); Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida (vol. II). São Paulo, Paz e Terra. 1987.

WILLEMART, Philippe**.** *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Escritas do corpo ausente

Maria Zilda Ferreira Cury*

* Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Pesquisadora do CNPq.

A morte sem corpo, sem o ritual da despedida é a magia macabra e perversa dos assassinos. Mas os desaparecidos sempre procuram a Terra (Pontos de fuga - Milton Hatoum)

[...] *dona Rita ainda chora quase todas as noites a ausência do filho.* (O velório - Bernardo Kucinski)

[...] *era rara a noite em que não descia para lhe abrir a porta, despertada por um toque de buzina ou pelos passos de um gambá lá fora* (O irmão alemão - Chico Buarque)

Em 22 de junho de 2020, Eliane Brum publica impactante matéria no jornal *El país* com o título "Mães Yanomami imploram pelos corpos de seus bebês".[1] Relata a jornalista como três mulheres Sanöma, grupo da etnia Yanomami, foram levadas com seus bebês para hospitais em Boa Vista com suspeita de estarem com pneumonia. Lá as crianças contraíram covid-19 e morreram. "E então seus pequenos corpos desapareceram, possivelmente enterrados no cemitério da cidade." As mães reclamam os corpos de seus filhos para a eles darem as honras fúnebres próprias a sua cultura. "Sofri para ter essa criança. E estou sofrendo. Meu povo está sofrendo. Preciso levar o corpo do meu filho para a aldeia. Não posso voltar sem o corpo do meu filho". (BRUM, 2020). A jornalista comenta: "Eu escuto a mensagem antes da tradução. Não entendo as palavras. Mas compreendo o horror. A linguagem universal daquela que está sendo arrancada do mundo dos humanos." (BRUM, 2020). Explica que os Yanomami nunca enterram os corpos de seus mortos, mas os cremam e "há um longo ritual para que o morto possa morrer para si e para

1 Cf.https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-24/maes-yanomami-imploram-pelos-corpos-de-seus bebes.html Consultado em 03/08/2020. Agradeço a Dayane de Oliveira Gonçalves a indicação deste texto.

a comunidade", um ritual que pode durar meses, até anos. "O morto então será lembrado em seus feitos, em suas desavenças, em todas as marcas importantes de sua trajetória. Será lembrado para então poder ser esquecido, suas marcas serem apagadas e a comunidade seguir adiante". (BRUM, 2020). A jornalista reporta-se à entrevista ao jornal dada por Bruce Albert em que o antropólogo francês compara o enterro compulsório e "biosseguro" dos Yanomami vitimados pela covid-19 com o "desaparecimento" dos corpos das vítimas dos torturadores na ditadura militar (1964-1985). "Roubar os mortos alheios e negar o seu luto sempre foi o estágio supremo da barbárie, no desprezo e na negação do Outro étnico e/ou político". (BRUM, 2020).

Invoco uma segunda cena, desta vez literária, em que igualmente se pranteia a ausência do corpo do ente querido. Antígona, inconformada com o segredo sobre a localização da tumba de seu pai Édipo, lamenta amargamente:

> Ele morreu em solo estranho
> de acordo com sua própria vontade.
> Seu leito está oculto para sempre
> e ao nosso luto não faltarão lágrimas.
> Meus olhos, pai, não param de chorar
> sentidamente, e não sei — ai de mim!
> se terá fim essa tristeza imensa
> que me deixaste. Querias morrer
> em solo estranho, mas, por que morreste
> assim, tão só, longe dos meus cuidados?
> (SÓFOCLES, 1990, s/p)

Jacques Derrida reporta-se a essa tragédia de Sófocles, em que se encena o duplo exílio de Édipo – morto longe da terra natal e enterrado em solo estrangeiro – e diz que Antígona, assim como sua irmã Ismênia, são condenadas a "um luto infindo", sem remissão possível, uma vez que a elas foi negado conhecer o destino final do corpo do pai, a elas foi negado o direito de prestar-lhe, portanto, as honras fúnebres que, como filhas, tinham o dever de fazer.

> Nessa tragédia das leis escritas e não escritas, antes de viver a experiência do último dever a cumprir junto a um dos seus irmãos mortos, Antígona suporta e nomeia essa coisa terrível: estar privada da tumba de seu pai, privada, sobretudo, como também sua irmã Ismene, de *saber* quanto à última morada do pai. Pior, privada *pelo* pai, segundo o desejo do próprio pai. [...] É como se ele quisesse partir sem mesmo deixar um endereço para o luto daquelas que o amam. É como se ele quisesse agravar infindavelmente o luto, encorpá-lo, mesmo, com o luto que elas não podem mais fazer. Ele vai privá-las de seu luto, obrigando-as assim a fazer o seu luto do luto. Conhecemos uma forma mais generosa e mais envenenada de dom? Édipo não dá nem mesmo o tempo do luto, ele o recusa a elas; mas por isso mesmo ele ainda oferece a elas, simultaneamente, um *sursis* sem limite, uma espécie de tempo infindo (DERRIDA, 2003, p. 83, grifos do autor).

Veja-se que Derrida move-se também no campo semântico do Direito, ou antes, no campo mais amplo da Justiça. Lembre-se que o termo *sursis*, utilizado pelo filósofo, é palavra de origem francesa, derivada do verbo *surseoir* que quer dizer adiar, dilatar, prorrogar (Cf. AZEVEDO, 1998, p. 1366). "No sentido jurídico, porém, exprime propriamente a sobrestada, ou a suspensão da feitura de um ato, ou da aplicação de uma sanção." (SILVA. 1991, p. 306). A ausência do corpo de Édipo, segundo Derrida, é para

as filhas o mesmo que a oferta de um estado de suspensão sem limite, a condenação a um luto infindável, a um luto encorpado no luto impossível, espessado na dilatação imensurável de um tempo de sofrimento e espera, "o luto do luto" (e ao nosso luto não faltarão lágrimas, tal é o lamento de Antígona).

Muitas obras ficcionais brasileiras contemporâneas que enfocam a violência do período da ditadura civil-militar, que teve lugar no Brasil entre 1964 e 1985, centram-se na figura do desaparecido político ou a ele fazem referência. Nelas, tomam a cena, com dicções diferentes, corpos violentados pela tortura, o sofrimento das famílias violentadas pelo vazio do desaparecimento, pelo prolongamento infindável da dor da espera pela confirmação definitiva da morte que só a realidade do corpo poderia conferir. Romances como *K., relato de uma busca* e os contos de *Você vai voltar para mim*, de Bernardo Kucinski; *A noite da espera* e *Pontos de fuga*, de Milton Hatoum; *O irmão alemão*, de Chico Buarque; *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Marcia Tiburi; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva; *A resistência*, de Julián Fuks, só para mencionar alguns mais recentes, exibem essa ausência do corpo, a impossibilidade do luto, o sofrimento em *sursis*, em suspensão, ficcionalizados como traumas. Nessas e em outras narrativas,[2] a condição estranha do desaparecido político insiste em corporificar-se no texto, como uma forma de resistência ao esquecimento, como forma da "expressão do inexprimível" da situação traumática.

2 Registre-se que também as Artes Plásticas, em muitas instalações, ocupam-se da temática dos desaparecidos políticos. Vejam-se, a título de exemplo, os trabalhos de Rosângela Rennó e Cildo Meireles e o projeto Ausêns'as, do fotógrafo argentino Gustavo Germano. Ver ensaio de minha autoria em que proponho o diálogo entre o projeto de Gustavo Germano, o discurso jurídico e o texto literário. CURY, Maria Zilda Ferreira. *Non Habeas Corpus*: Droit au Corps dans la Fiction de Bernardo Kucinski. In: *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Éditions Hispaniques, 2020.

Eurídice Figueiredo, ao final de seu livro *A literatura como arquivo da ditadura*, em que faz tão importantes levantamento e análise de textos literários sobre a ditadura, se reporta aos jovens mortos e desaparecidos, vítimas do regime autoritário. Para falar do trauma incurável das famílias utiliza a expressão "sofrimento interminável": "Muitos foram brutalmente torturados e, dentre os tantos mortos, alguns corpos não foram entregues às famílias, o que acarretou um sofrimento ainda maior, um sofrimento interminável." (FIGUEIREDO, 2017, p. 167)

É o que também diz Janaina Teles sobre "os desaparecidos" da ditadura:

> O silêncio e o esquecimento introduzidos pelo terror do desaparecimento criam uma situação sem um fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência dos corpos e de informações a respeito de parentes queridos. O desaparecimento e a falta de um momento de luto assumem uma dimensão tal que impossibilita a emergência de representações de um corte, de um antes e um depois. (TELES, 2012, p. 110)

Essas considerações iniciais servem de preâmbulo para breve abordagem do livro *O corpo interminável*, de Claudia Lage, publicado em 2019. Desde o título, já se aponta para esse estranho corpo que, ausente embora, "desaparecido" embora, interminavelmente perdura. O romance se constrói com a intercalação de cenas enunciativas, em que se cruzam diferentes vozes, com o foco narrativo que se desdobra em uma pluralidade de "eus" e "tus", muitas vezes embaralhados, perfazendo um mosaico de histórias interrompidas, fragmentadas, embora entrelaçadas, com finais sempre em aberto. Histórias sobretudo de mães, mas também de pais, filhos, militantes, assim como de

torturadores. Tecido que o leitor desfia aos poucos para apoderar-se de uma meada principal que narra as angústias de um homem, Daniel, em busca de traços que possam reconstituir o "corpo" da mãe, militante política cujo desaparecimento traumaticamente marca sua trajetória. A voz desse filho, em meio a tantas outras, acaba por ser a voz prevalente, a voz de um filho que busca suas origens e os vestígios que reconstituam o corpo materno.

Muitos teóricos contemporâneos, de várias áreas do conhecimento, debruçam-se sobre eventos traumáticos que marcaram a História, indagando-se sobre suas possibilidades de representação. A psicanalista Maria Rita Kehl, por exemplo, ao falar do depoimento de vítimas da tortura e de familiares de desaparecidos políticos durante a ditadura militar de 1964, insiste em que o trauma não pode ser visto apenas na sua dimensão individual, mas, antes, há que ser tratado como uma ferida aberta numa comunidade (Cf. KEHL, 2010) e cujo recalque amplia na sociedade a repetição de atrocidades e de discriminação violenta, mesmo muitos anos depois (Cf. KEHL, 2014). Tal repetição, própria à estrutura do trauma, configura-se como a "naturalização da violência como grande sintoma social no Brasil" (KEHL, 2010, p. 124). Por sua vez, o historiador Dominick LaCapra registra que os estudos sobre o trauma fazem parte da agenda contemporânea, especialmente no campo dos estudos literários e, como Kehl, acentua que o trauma não pode ser visto apenas como uma realidade individual; antes, estabelece conexões com a sociedade e com a política. (LaCAPRA, 2014).[3] Em seu livro, reunião de ensaios significativamente

3 "In any case, it is misguided to see trauma as a purely psychological or individual phenomenon. It has crucial connections to social and political conditions and can only be understood and engaged with respect to them." (LaCAPRA, 2014, p. xi)

denominada *Writing history, writing trauma,* o conceito advindo da psicanálise é trazido para o campo disciplinar da História, com enfoque na transmissão do trauma entre gerações, propondo, sob este prisma, uma análise dos efeitos do trauma na cultura sob a perspectiva social e política. Coloca, com isso, em questão, a forma como a historiografia elabora a narrativa do trauma. Referindo-se mais especificamente à Shoah, salienta como a historiografia do Holocausto faz com que a disciplina abra mão das certezas e ponha em xeque sua possibilidade de representação do real: narrar a história é narrar o trauma, sem pretensão de que o discurso histórico obedeça a uma pretensa neutralidade, afirmando o caráter "transferencial" desse discurso. O historiador refere-se ao impasse da impossibilidade do luto convertido numa melancolia interminável:

> When loss is converted into (or encrypted in an indiscriminately generalized rhetoric of absence), one faces the impasse of endless melancholy, impossible mourning, and interminable aporia in which any process of working through the past and its historical losses is foreclosed or prematurely aborted. (LaCAPRA, 2014, p. 46)

Em muitos de seus textos, Márcio Seligmann-Silva reflete sobre o testemunho e a literatura de testemunho relativos ao Holocausto e salienta a tensão incontornável que tais narrativas apresentam entre o desejo de narrar o trauma e a própria insuficiência da linguagem para expressá-lo, uma vez que essa impossibilidade se origina na natureza mesma do trauma. No ensaio "A história como trauma" pergunta o estudioso: "Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma a nossa capacidade de pensar?" (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2000. p. 83). Sobre a representação do Holocausto, Seligmann-Silva diz, ainda,

que ela envolve uma estrutura tensa, uma aporia: "a não solução do conflito entre a necessidade e a impossibilidade de sua representação" (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2000. p. 90) e registra a exigência de uma nova linguagem para fazê-lo e a necessidade de revisão de nossas representações.

No denso ensaio "Escritas da tortura", Jaime Ginzburg retoma esse último texto de Seligmann-Silva, desta feita para a reflexão especialmente sobre a tortura e suas possibilidades de representação, voltando-se para o contexto brasileiro da ditadura civil-militar de 1964. Ginzburg, na mesma direção tomada por Seligmann-Silva, conclui que "ver a história como trauma coloca em questão a própria possibilidade de elaborar uma representação, pois o trauma é, por definição, algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar pelo grau intolerável de dor que a ele se associa" (GINZBURG, 2017, p. 442). Partindo dos nossos "traumas de fundação" – a exploração colonial e a escravidão –, registra que a sociedade brasileira vive, como repetição constitutivamente própria ao trauma, "uma continuidade do autoritarismo entre nós" (GINZBURG, 2017, p. 446) e a naturalização da violência. A literatura do contexto pós-ditatorial, diz o crítico, em seu diálogo com a história, exibe a incapacidade de superação dos nossos traumas.

> Na perspectiva psicanalítica, isso significa, necessariamente, uma problematização a fim de lidar com a linguagem e da capacidade de representar a experiência. Algumas obras incorporam em si, em termos adornianos, antagonismos não resolvidos do processo histórico. (GINZBURG, 2017, p. 446).

Na mesma linha desenvolvida por Seligmann-Silva sobre a literatura do Holocausto, conclui, a partir dos trabalhos críticos voltados para a literatura sobre a ditadura, "que o regime ditatorial no Brasil exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais." (GINZBURG, 2017, p. 447). Dentre os recursos de linguagem presentes nessa literatura, ele se refere ao descentramento e à divisão do foco narrativo, ao abandono do realismo tradicional no tratamento da matéria histórica, à manutenção de incertezas que impedem o fechamento do texto, à alternância de pessoas verbais, a fragmentação, à demanda de um trabalho de reflexão do leitor, à suspensão da linearidade temporal. (GINZBURG, 2017, p. 448 e ss). Essas características de construção textual são levantadas pelo crítico na análise que faz de conto de Luis Fernando Verissimo. Então conclui:

> "A importância da literatura para a consciência social nesse sentido é enorme, por conseguir, por recursos de construção, certa fidelidade ao impacto da violência funda que resulta aos que viveram, direta ou indiretamente, o impacto da experiência da tortura". (GINZBURG, 2017, p. 458).

Volto, agora, ao livro *O corpo interminável,* de Claudia Lage, com essas chaves de leitura sobre a expressão literária do trauma. Como já salientei, entre os muitos narradores há a prevalência da voz narrativa de Daniel, personagem que busca a reconstituição do corpo materno. Sem uma lembrança da mãe de quem foi violentamente afastado ainda recém-nascido – sem uma foto da mãe adulta ou uma carta, sem uma gravação ou a lembrança do calor de um regaço, sem ter alguém que dela queira falar – apega-se a fragmentos, vestígios de seu corpo, ou antes, de seu estranho não-corpo de desaparecida política. Fixa-se, por

exemplo, num decalque já surrado, uma imagem de papel colada na janela do quarto que foi da mãe, cuja cama seria a sua durante toda a infância na casa do avô – "O avô deixou a cama arrumada e vazia na esperança de a filha voltar." (LAGE, 2019, Pos. 317). Mas o peso da ausência do corpo materno é o que perdura, corpo que permanece como recordação negada:

> Não lembro de nenhuma sensação de conforto ao dormir na cama da minha mãe, não era nela nem em seu sorriso que pensava, mas na sua ausência e na sua morte nunca confirmada, no seu corpo que não estava, que não se podia ver nem tocar, isso me assombrava, como um monstro no armário, mas muito pior do que um monstro no armário, porque eu sentia em minha pele, era um horror real. (LAGE, 2019, Pos. 395)

Relê inúmeras vezes as marcas que ela deixou à margem do livro, *Alice*, de Lewis Caroll, já quase em pedaços, marcas que revelariam, talvez, nas impressões de leitura, um pouco do olhar e do desejo maternos. Traços vãos que expõem a ausência interminável. Em entrevista, a autora diz ter escolhido o livro por ele representar um limiar entre muitas linguagens e interpretações

> [...] livro "Alice" como metáfora do aparelho, da prisão, do absurdo de um governo autoritário, da necessidade da fantasia para sobreviver a isso, tem também a imagem do buraco do coelho, a cova, o exílio, e a própria linguagem, uma língua a ser resgatada, reinventada para contar essa história. (LAGE. In: LAMEGO, 2019)

Referências às estranhas situações tão presentes no livro de Lewis Carroll vão sendo disseminadas no romance, desde a cena inicial, e o leitor vai aos poucos relacionando com a mãe desse narrador.

A mistura de temporalidades, como sói acontecer nas narrativas e nos testemunhos de vítimas de trauma, promove, no romance, com a articulação mesmo que precária entre passado e presente, o retorno insistente dos acontecimentos traumáticos que afetaram a vida das personagens e que, de resto, exibem feridas do corpo social brasileiro, ampliando a extensão do trauma para além do tempo presente da narrativa e para além do trauma individual dos personagens.

> [...] pessoas que foram arrancadas de suas casas, de suas famílias, e sumiram depois de longas sessões de torturas, jogadas no fundo do mar, incineradas em fornos a lenha, industriais, ou enterradas em cemitérios clandestinos. São a essas pessoas transformadas em corpos que a moça que olhava o adesivo na janela se une, e não é que a agonia desse filho que perdeu a mãe, que só a encontrou no momento da despedida, não importe, não só importa como se junta a outros filhos e filhas, uma grande massa de crianças e adultos arrancados da própria vida. (LAGE, 2019, Pos. 412)

Essa voz prevalente na narrativa, no entanto, se expõe à alteridade de outras vozes, que vão produzir o que Bakhtin denomina excedente de visão (Cf. BAKHTIN, 2003): à voz de militantes clandestinas, à da namorada, à de torturadores, à da própria mãe e à de outras mulheres, à voz, inclusive, de mulheres que estão sob tortura. Um texto literário, portanto, que já de início, metalinguisticamente, aponta o caráter mediador da literatura como espaço para a circulação de vozes. E é por essa força da alteridade que se instaura no romance uma ambiguidade contraditória, em que esse narrador principal confessa sua não conformidade com a própria narrativa, colocando-a em dúvida, assumindo-a como fragmentária, e mesmo como impossível.

Em *O Corpo interminável*, a voz prevalente de Daniel põe em discussão o ato de escrita, inquirindo-se sobre seus limites éticos e expondo o risco de banalização do sofrimento.

> Só depois, muito depois, conseguia escrever. Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (LAGE, 2019, Pos. 181)

Ao não se contentar com a narrativa que ele próprio vai produzindo diante do leitor, abre espaço para essas vozes que vão dialogicamente alternando-se no romance (CF. CAMPOS et al., 2020). Vozes que estabelecem um discurso de resistência e não-conformismo ao discurso da ditadura que se quer único, que nega o corpo, que impede o luto e prolonga a ausência, que favorece o esquecimento.

> Outro dia li no jornal, Melina disse, uma competição esportiva foi realizada num estádio que pertencia a uma sede militar, onde houve prisões, torturas, mortes. Cinquenta anos depois atletas corriam na pista, torcedores ovacionavam na arquibancada, pódios e medalhas exibidos à espera do vencedor. Nenhum registro dos acontecimentos. Não foi necessário meio século para isso, poucos anos depois e era como se aquelas paredes não conhecessem outra rotina além dos esportes e das competições. A sua mãe pode ter ficado presa ali, ter sido torturada e assassinada naquele lugar, e um dia você acorda e sai de casa para assistir a um jogo, a uma corrida, e se senta na arquibancada, e você torce e vibra, sem a menor ideia do que aconteceu. É aterrorizante. (LAGE, 2019, Pos. 563)

Essa pluralidade de vozes, responsáveis pelo deslocamento constante do foco narrativo, é responsável pela ampliação do âmbito do trauma do assassinato e desaparecimento do corpo da dissidente política, para o trauma coletivo causado pela ditadura no corpo social brasileiro. A ausência do corpo torna-se estranhamente presente, pois, como dever de memória, no corpo da escrita, como uma forma de exposição do trauma causado pela ditadura ao torturar, matar tantos dissidentes e fazer desaparecer seus corpos.[4]

Em *O Corpo interminável*, desde o título, a estranheza de corpos desaparecidos, que se corporificam fantasmaticamente na escrita insistentemente, faz ressurgir cenas traumáticas. Como diz Jaime Ginzburg, no ensaio já referido, da experiência do trauma não pode ser retirada a estranheza, sob pena de banalização do horror. (Cf. GINZBURG, 2017, p. 442). À estranha condição do desaparecido, um não-corpo tem no espaço literário lugar privilegiado de enunciação.

Tal estranheza é acentuada no romance nas várias encenações de sessões de tortura, em que mulheres relatam as sevícias sofridas.

> [...]só lembro quando cheguei, as outras mulheres na cela, os gritos, a dor, o meu corpo, eu saía do meu corpo nas horas insuportáveis, é uma técnica indiana, eu saía do meu corpo, me olhava de longe, aquela moça na vara, aquela moça afogada, aquela moça pendurada, aquela moça roxa, eu via de longe, anos e anos [...] (LAGE, 2019, Pos. 1925)

4 "O corpo passa a ser fundamental para a ação do regime. Se a sala de tortura tem como resto de sua produção um corpo violado e se o assassinato político produz o corpo sem vida, o desaparecimento de opositores fabrica a ausência do corpo. No caso do desaparecido político, sabe-se da existência de um corpo (desaparecido) e de uma localidade (desconhecida)." (TELES. In: TELES e SAFATLE, 2010, p.305)

Marilena Chauí, entre outros, expõe o papel do teatro e da farsa nas situações de tortura:

> Impressiona não só o jogo de gato e rato entre torturador e torturado, não só a produção de falsos por parte do torturador, mas a própria situação como teatral. Em muitos relatos, os torturados dizem ter o sentimento de estar num palco, não só porque havia a plateia de torturadores e companheiros, mas também pelo sentimento de irrealidade causado pelo aparato técnico-científico da tortura, que só pode intimidar quando exibido como espetáculo (seja pela descrição prévia de seu uso pelo torturador, seja pela visão de companheiros torturados). (CHAUI, p. 134-135)

Chauí fala, ainda, da estranheza dessa encenação por ela ser clandestina, com atores sem nome, nem lugar, todos transformados em ninguém, reiterando a situação da tortura como negação da política.

Como performance, o corpo grávido ou dando à luz permeia a narrativa de Claudia Lage. Como um corpo torturado interminavelmente é evocado pelo personagem que o torna presente na cena explícita da escrita, ora a ele se "incorporando", ora dele se distanciando como observador.

> [...] sinto todos os estremecimentos que ela sente, os choques que queimam a sua pele me queimam também, as pancadas ferem a nós dois num único golpe, quase escrevo, o corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade. Me pergunto como ela conseguiu, entre espasmos e contorções, me manter aquecido, alimentado, limpo, como as vitaminas continuaram a ser produzidas, como os sistemas se organizaram, os órgãos se formaram, enquanto fora acontecia tudo contra, tudo para eu não acontecer. Eu ouvia os seus gritos, enquanto

> ela implorava, silenciava, até quase morto o seu corpo, e apesar da quase morte, em seu ventre o meu corpo ganhava forma, contorno, olhos, boca, dedos, coração, sexo, começava a existir. (LAGE, 2019, Pos. 1609)

Repetida, em diferença, a cena traumática do nascimento, estranhamente, se dá do ponto de vista de um observador inominado que compartilha a sensação da mulher no momento do parto:

> Ouviu o choro cortando a cela, entre as paredes imundas, o choro do seu bebê. Antes de desmaiar, estendeu os braços, mas eles despencaram. Ouviu o próprio grito. Fechavam a sua barriga, a sangue frio, a sangue quente. Os braços inertes, a agulha entrando e saindo da pele. A sua pele era um tecido qualquer. Ainda vislumbrou o pequeno corpo avermelhado, antes da dor invadir os seus nervos. Ainda ouviu o choro se afastando, ecoando entre corredores e alas, antes de desmaiar. Antes dos olhos fecharem, ainda tentou, mais uma vez, estender os braços. (LAGE, 2019, Pos. 941)

E a repetição melancólica da cena traumática imaginada pelo narrador:

> Uma pessoa sem corredores escuros e fedorentos em seu início, ou nem eram escuros os corredores e nem havia o mau cheiro, talvez tenha sido uma sala limpa e asséptica de um hospital, ou talvez não houvesse assepsia nem hospital nem médico, talvez não houvesse nada, apenas uma mulher e a sua barriga imensa, e uma criança dentro dela, e o sangue e a vagina rasgada e o nascimento. (...) A criança arrancada da mãe não chegou a ser aninhada em seus braços. Não houve acalanto. Não houve o mútuo reconhecimento pelo cheiro, nem a emoção de encontrar fora do corpo uma parte de si. A criança foi arrancada. (LAGE, 2019, Pos. 301)

Nos dois exemplos, os termos utilizados potencializam a violência contra os corpos: criança arrancada, sangue, vagina rasgada, choro cortando a cela. O corpo torturado, no entanto, também se encena a si mesmo, no romance, como lugar de resistência à loucura intentada pela tortura:

> Você vai enlouquecer, eles disseram antes de ir embora. Quem vai te acordar dos pesadelos, quem vai dizer que já passou? Eles não sabem, mas eu me abraço todas as manhãs, não é a minha mente, é o meu corpo que fala comigo. (LAGE, 2019, Pos. 1030)

Esse corpo que resiste é também metáfora do corpo da escrita literária que se assume como espaço de elocução de vozes violentamente silenciadas.

O Corpo interminável, cruzamento de narrativas lacunares mas sempre em aberto, expõe a violência do período ditatorial. A literatura do trauma evidencia, assim, sua importância mesmo admitindo a precariedade da linguagem para o registro do horror, ou antes, até mesmo pela consciência dessa precariedade diante da aporia do desejo de "dizer o outro", de expressar a morte e ausência do corpo.

Referências

AZEVEDO, Domingos de. *Grande dicionário francês-português/ português-francês*. 13ª edição. Lisboa: Editora Bertrand, 1998.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

BAKTHIN, M. *Marxismo e filosofia da* linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec,1981.

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

CAMPOS, Edson Nascimento; TIMÓTEO, Herbert de Oliveira; DINIZ FILHO, Mariano Alves. *Ensaios de Dialogismo*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020.

CHAUÍ, Marilena. A tortura como impossibilidade da política. In: ITOAZAKU, Ericka Marie e CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. (Orgs.) *Sobre a violência.* BH: Autêntica, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 13-40.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Crítica em tempos de violência*. 2.ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. (p. 441-459)

HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KEHL, Maria Rita. A ironia e a dor. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura*: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LA CAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LAMEGO, Claudia. Três perguntas para Claudia Lage, autora de *O Corpo interminável*. Dez. 2019. Entrevista consultada em 03/03/2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SILVA, De Plácido e. *Vocabulário Jurídico*. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência*: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 109-118.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana.* Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Escrever também ódio por amor ao amor

Terezinha Taborda Moreira*

* Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Pesquisadora do CNPq.

No Encontro Perfil da Literatura Negra, ocorrido em São Paulo, em 1985, o escritor Manuel Rui (1985) fez uma palestra que se tornaria paradigmática para os estudiosos de literaturas africanas, especialmente de língua portuguesa. Intitulada "Eu e o outro – O invasor (ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto)". O ensaio traz reflexões instigantes sobre a questão das identidades africanas e, mais ainda, para o caso que nos interessa aqui, sobre a maneira de representá-las. Pergunta-se, Manuel Rui, em sua reflexão sobre a resistência da fala na certeza da chegada da escrita no espaço angolano/africano:

> Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. (RUI, 1985)

A proposta estética apresentada pelo prosador e poeta remete a uma reflexão anterior, apresentada por ele em 1979, na VI Conferência dos escritores Afro-Asiáticos, realizada em Luanda, conforme nos informa Laura Padilha (2002). Dessa feita, Manuel Rui afirmava o movimento do qual resultava a escrita literária angolana/africana produzida após a independência, que seria: "Da oratura à escrita. De uma língua a outra, já interferida para uma semântica nova: a da minha identidade". (RUI *apud* PADILHA, 2002, p. 291).

A “semântica nova” anunciada por Manuel Rui, conforme mostrado por Padilha, “marca a produção literária africana pós-75, seja no que respeita à narrativa, seja no campo da poesia”. (PADILHA, 2002, p. 291). Essa “semântica nova” erige-se, nas palavras de Padilha, “ritualisticamente, como que fazendo parte de um rito maior, de preservação, de luta contra o outro e de exaltação do próprio”, o que “não significa elidir o outro, a partir mesmo da certeza de que tudo se diz na língua por ele legada”. (PADILHA, 2002, p. 292).

Ainda que a “semântica nova” proposta por Manuel Rui se constitua como uma valorização do próprio na afirmação de sua relação com o outro, aquilo que gostaríamos de destacar nela são os signos a partir dos quais ela demarca os termos dessa relação, a saber: “arma”, “matar o meu texto”, “arma do outro”, “minar”, “conquistar”. Ao longo da palestra proferida por Manuel Rui em 1985, são inúmeras as referências à escrita como “arma poderosa”, que, inicialmente utilizada para “bombardear o meu texto”, “destruir o meu texto ouvido e visto”, posteriormente se torna propriedade do escritor angolano/africano, “arma que eu conquistei ao outro”, por meio da qual ele “interfere”, “desescreve” para conquistar, “a partir do instrumento escrita”, um texto escrito seu, da sua identidade.

Podemos, então, pensar que a “nova semântica” proposta pelo escritor desde 1979 encontra, no trauma da violência da imposição da escrita, um ponto de ancoragem do discurso literário, do ponto de vista de sua forma ou de seu conteúdo. A escrita será, para o escritor, arena, lugar onde “o meu espaço e tempo foi agredido”, mas, justamente por isso, lugar também onde “para defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total”. Será, ainda, lugar propício para o escritor “interferir

no mundo total", para que "além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá 'os portos do mundo sejam portos de todo o mundo'" (RUI, 1985, grifos do autor). A proposta de Manuel Rui aglutina escrita, vida e luta: "Escrever então é viver. Escrever assim é lutar". (RUI, 1985). Ao fazê-lo, evidencia como a escrita literária angolana/africana se apropria da violência como elemento estruturante do fazer literário.

Essa forma de apropriação, no entanto, deve ser lida, simultaneamente, como resultado e efeito da própria irrupção da escrita no cenário angolano/africano. Nesse sentido, repete-se em Angola, e nos demais países africanos de língua portuguesa, o mesmo fenômeno que Martín Lienhard identificou quando tratou da irrupção da escrita no cenário americano. Explica-nos o estudioso que:

> La irrupción de los europeos en el continente que luego se iba a bautizar com el sonoro nombre de "América", iniciada em el año de 1492, significó para las sociedades autóctonas um trauma [2.1/ León Portilha 1959] profundo, difícil de imaginar desde fuera y a los siglos de distancia: um transtorno radical de su vida social, política, económica y cultural.
>
> No fue necessariamente, en los primeiros momentos, la imposición de un nuevo poder político la que causaría la mayor extrañeza entre los indígenas: usurpando un poder estatal ya constituído (Mesoamérica, área andina), o manipulando a su favor exclusivo un sistema de parentesco tradicional (área tupí-guaraní), los españoles y los portugueses no hicieron sino repetir anteriores usurpaciones y manipulaciones, cometidas por grupos expansionistas autóctones (toltecas, astecas, incas, tupís, guaraníes...) contra outros grupos y sociedades del continente.
>
> Ningún precedente tenía, em cambio, una inovación mayor impuesta

> por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valorización extrema, sin antecedente ni en las sociedades autóctonas mas "letradas" (Mesoamérica), de la notación o transcripción gráfica – alfabética – del discurso, especialmente del discurso del poder. (LIENHARD, 1991, p. 3-4, grifos do autor).

Para Lienhard, a operação escritural desempenhada pelos escribas na ocasião dos "descobrimentos" do território americano cumpria duas funções: "realizar" ideologicamente a tomada de posse do território em nome dos reis (católicos) e do cristianismo, e autenticar e atestar o papel decisivo que os descobridores desempenharam nela. Em termos mais abstratos, "la escritura corresponde a la vez a uma práctica político-religiosa (la toma de posesión con vistas a su evangelización) y a outra jurídica o notarial (dar fé de las responsabilidades individuales implicadas)". (LIENHARD, 1991, p. 5). Lienhard pontua que a investidura da escrita na concepção de prática político-religiosa resultou em sua fetichização, a qual foi favorecida pelo fato de que:

> A los ojos de los conquistadores, la escritura simboliza, actualiza o evoca – em el sentido mágico primitivo – la autoridade de los reyes españoles, legitimada por los privilégios que les condedió, a raíz de la reconquista Cristiana de la península ibérica, el poder papal. A su vez, la institución romana, herdera autoproclamada del legado Cristiano, se considera depositaria de la que fue, en la Europa medieval, la Escritura por excelencia: la Biblia. El poder – o capacidade performativa – que Colón e sus compañeros ven encarnado en el texto escrito resulta, en última instancia, un poder ideológico afianzado en la concepción occidental etnocentrista del valor universal de las Sagradas Escrituras judeo-cristianas. (LIENHARD, 1991, p. 5-6).

Essa fetichização da escrita ganhou, no requerimento, a expressão de sua forma de impor-se, autoritariamente, sobre os povos autóctones, já que o documento chegava-lhes sem admitir réplica e sem abrir-se ao diálogo:

> "indepiendentemente del consentimiento de los autóctonos, la conquista se realiza a través del simple acto de enunciar el texto del requerimiento. [...] El texto escrito, legitimado a su vez por otras 'escrituras', expressa en última instancia la voluntad divina.". (LIENHARD, 1991, p. 3-4, grifos do autor).

Esse poder do requerimento resulta do fato de ele performar, em terras americanas, a função político-religiosa outorgada ao discurso escrito e traduzida, por exemplo, na seguinte fala de Antonio Nebrija por ocasião da publicação, em 1492, de sua *Gramática de la lengua Castellana*: "En la conquista de los 'bárbaros' [...] um idioma definitivamente codificado por y para la escritura permite imponer 'las leies quel vencedor pone al vencido'". (NEBRIJA *apud* LIENHARD, 1991, p. 7, grifos do autor).

A partir daí, ainda segundo Lienhard, a cultura gráfica europeia suplantou, em termos de dominação, a cultura predominantemente oral dos povos americanos autóctones, sem que esses tivessem acesso à escrita. De maneira semelhante à situação do território americano, também no território angolano/africano, observamos, ainda na esteira de Lienhard, que a reestruturação europeia da esfera da comunicação desembocou na exclusão da maioria desse sistema que se impôs como único meio de comunicação oficial. Para isso teriam contribuído, inclusive, posteriormente, os primeiros "escritores" coloniais, que acabaram atuando mais como "auxiliares del poder más que literatos autónomos, produtores de um discurso político-religioso más que creadores de discursos ficcionales". (LIENHARD, 1991, p. 9).

Esse modo de instalação da escrita no território angolano/africano, como também seu posterior desenvolvimento, inclusive com a participação dos escritores coloniais, justifica que, posteriormente à independência, o poeta e prosador Manuel Rui reivindique, para a literatura, uma condição transformadora, dinâmica, que permita ao escritor pós-colonial defender a sua identidade, reconhecer-se e desalienar o outro em sua insistência pela exclusão. Ainda que, para isso, a literatura se constitua como o espaço onde o escritor "escreva também ódio por amor ao amor". (RUI, 1985).

Compreender a semântica nova proposta por Manuel Rui, a partir da qual se desenvolve a literatura angolana pós-75, nos leva a pensá-la a partir da mesma relação entre literatura, história e trauma, que Jaime Ginzburg (2000) propõe para a literatura brasileira quando destaca o trabalho de escritores que buscaram representar a condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico. Para Ginzburg, "no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária". (GINZBURG, 2000, p. 43). O impacto dessa opressão abala a noção de sujeito e, também, a concepção de representação, que se fragmenta, "exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social". (GINZBURG, 2000, p. 43). Por isso, para o estudioso, as representações da História, em obras de escritores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, dentre outros, "resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e

indeterminações e aproximando-se do que Benjamin propunha como representação da História como sucessão de catástrofes, como ruína". (GINZBURG, 2000, p. 43). Isso porque a escrita literária desses autores mostra como eles "estiveram atentos ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira, e trouxeram a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações". (GINZBURG, 2000, p. 43).

Compactuando com as reflexões de Ginzburg, e guardando as devidas diferenças entre as literaturas brasileira e angolana, acreditamos que a narrativa *O livro dos rios* (2006), primeiro volume da Trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*, de José Luandino Vieira, encena a condição humana de sujeitos cuja subjetividade é atingida pela opressão sistemática de uma estrutura social marcada pelo lastro do processo colonial na cultura e na vida em geral. Por isso a construção da narrativa se processa a partir da indissociabilidade entre os campos estético, ético e político. Ela questiona a capacidade de representar o passado pelo recurso às formas convencionais de escrita, rompe com as estruturas canônicas de representação, suspende as referências de delimitação da realidade e da ficção e, justamente por isso, reflete crítica, e melancolicamente, como se procurará mostrar.

Mímesis e escrita constelar

A abertura do romance *O livro dos rios* (2006), de Luandino Vieira – primeiro livro da trilogia *De rios velhos e guerrilheiros* –, nos apresenta uma epígrafe com os seguintes dizeres:

> "In dubio cronichae, pro fabula..."
>
> *Dizem que disse – assim mesmo, em latim – Njinga Mbandi, rainha, a António de Oliveira de Cadornega, historiador, na comprovada presença de Frei Giovanni Antonio de Montecúccolo, o Kavazi.*
> *Na nossa cidade de Santa Maria de Matamba, aos dezessete dias do mês de Dezembro de 1663, dia de Santa Olímpia Viúva.*
> (VIEIRA, 2006, grifos do autor)

Nessa epígrafe somos colocados diante de uma cena peculiar. A data que aparece ao final é a do dia anterior ao da morte da lendária Njinga Mbandi, rainha dos reinos do Ndongo e da Matamba, que figura ao lado de duas outras figuras também lendárias: o padre italiano capuchinho que teria sido assistente espiritual da soberana, convertida ao catolicismo como D. Ana de Sousa, e o cronista português António de Oliveira de Cadornega, autor da vasta e preciosa obra *História geral das guerras angolanas*, que versa sobre a ocupação portuguesa de Angola nos séculos XVI e XVII. A cena sugere que, no momento de sua morte, a rainha apropria-se do latim, antes "a língua da escrita das leis, da escrita da história, da escrita dos temas litúrgicos e das especulações filosóficas" (FRANÇA, 2006, p. 58), para, por meio dela, afirmar aos cronistas a narrativa de ficção como alternativa para as incertezas da história: "In dubio cronichae, pro fabula...". Observe-se que a citação da frase atribuída à rainha Njinga aparece entre aspas, e logo abaixo dela encontramos, em itálico, uma explicação imprecisa para a origem dessa fala: "dizem que...". Ou seja, a própria construção da epígrafe se insinua como uma ruptura das fronteiras entre *cronichae* e *fabula*.

Essa organização da epígrafe nos permite algumas inferências. A primeira delas refere-se à escolha da voz enunciativa por abrir o relato a partir da inscrição da voz da soberana na

narrativa. E aqui vale a pena destacar a importância da rainha Njinga no imaginário angolano, com todas as controvérsias que cercam sua memória, seja como símbolo da resistência à ocupação portuguesa, seja como déspota que escravizava os nativos em sua relação com os europeus. A segunda refere-se à característica crioulizada a partir da qual Njinga é retratada na epígrafe em decorrência da ocupação portuguesa em Angola. Crioulizada, Njinga se configura, simultaneamente, como rainha da Matamba, assimilada e católica. Nesse sentido, a soberana teria absorvido elementos da cultura europeia ao mesmo tempo em que teria defendido a soberania de seu povo. Isso lhe permitiria distinguir entre *cronichae* como a raiz dos relatos da história oficial e *fabula* como um tipo narrativo que se relacionaria com a realidade de modo menos referencial e mais mimético, típico das narrativas orais. Por isso, ao recomendar aos historiadores buscarem a *fabula* nos casos de dúvidas frente à *cronichae*, Nginga estaria propondo uma relação horizontal entre as duas formas de contar, admitindo que tanto a história quanto a ficção podem se constituir como espaços que propiciam o encontro com a alteridade. Em função disso, a terceira inferência diz respeito a uma opção que, aparentemente, a voz narrativa faz, de construir o relato a partir da heterogeneidade do discurso, constituindo-o como espaço para a emergência de várias vozes dissonantes e imiscíveis que, referenciando-se na *cronichae* e na *fabula*, empreendem uma forma constelar de organização do dizer.

Essa opção se concretiza ao longo da narrativa quando, procedendo à leitura, vemos que os capítulos Rios I, Rios II e Rios III se estruturam como uma tradução, para a língua portuguesa, do conhecido poema "The negro speaks of rivers", do poeta norte-americano, novelista, dramaturgo, ativista social, colunista e um

dos líderes do movimento Harlem Renaissence, James Mercer Langston Hughes (1902-1967), o qual apresentamos a seguir:

> **The negro speaks of rivers**
> I've known rivers:
> I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins.
> My soul has grown deep like the rivers.
> I bathed in the Euphrates when dawns were young.
> I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
> I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
> I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans, and I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.
> I've known rivers:
> Ancient, dusky rivers.
> My soul has grown deep like the rivers.
> (HUGHES, 2018)

O belo poema de Langston Hughes é composto em um discurso inglês normativo e apresenta ressonâncias idílicas que evocam, de maneira romântica, a imagem de um tempo e de um espaço primordiais, cujo ponto de origem é a África e o ponto de chegada a América. Nesse tempo e espaço, os grandes rios Eufrates, Congo, Nilo e Mississipi comungam as mesmas águas. A alma do eu lírico assoma progressivamente desse tempo e desse espaço como um rio que flui das águas primevas, tal como o sangue que corre nas veias dos africanos se encontra nas veias dos americanos, no corpo vivo de uma nação que o eu lírico propõe como única. De acordo com António Cristiano Borges, o poema foi escrito numa primeira fase da produção poética de Langston Hughes, quando o poeta contava dezenove anos

de idade, e antecede uma experiência posterior na qual, como camareiro de um navio que fazia escalas comerciais ao longo da costa ocidental africana, o poeta "pôde constatar a crueza de vida que os negros ali levavam e rectificar [sic] as concepções românticas que inicialmente aceitara e glosara". (BORGES, 2007, p. 113). A partir desse momento, ainda segundo Borges, Hughes decidiu "resgatar a dignidade do povo negro", por meio daquilo que "era mais distinto e habitualmente mais depreciado pela classe média (branca e negra), o discurso oral do negro comum expresso em formas dialectais, a música negra, com o sentimento veemente do *blues* e o ritmo exuberante do *jazz*". (BORGES, 2007, p. 113). Para Borges a música negra assentava na interação dialógica entre chamada e resposta na roda em que todos participavam. Ela criava uma comunhão identitária em que "o *blues* era o lamento individualizado, a catarse comungada que em todos se repercutia, o *jazz* era a conversa generalizada em que todos espontaneamente participavam". (BORGES, 2007, p. 115, grifos do autor).

Na tradução proposta pela voz narrativa de *O livro dos rios*, o tempo e o espaço africanos perdem suas características míticas para encenar o tempo e o espaço da guerra colonial angolana. Disseminados ao longo dos capítulos citados encontramos os versos traduzidos do poema de Langston Hughes entremeados com a narrativa da vida de um ex-guerrilheiro às voltas com suas memórias de guerra. Através do encadeamento dessas formas ficcionais, a visão romântica da África ganhará, na hidrografia de Angola redesenhada pelas memórias do guerrilheiro, novos matizes que vão oferecer uma outra percepção para o continente, diferente da concepção primitiva a partir da qual África é imaginada e glosada no poema de Langston Hughes, conforme exemplificam os fragmentos abaixo:

Conheci rios.
Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo, lodosas torrentes de
desumano sangue
nas veias dos homens.
Minha alma escorre funda como a água desses rios.
(VIEIRA, 2006, p. 15 – Rios I).

Conheci rios.
De todos direi – dos velhos rios de arrugadas margens, uma teia de muíjes e jindombes; dos que eram macotas nos sobados de tantas nascentes; e rios desalforriados agora, avassalados que estão que estão em livros de atlas; os antepassados rios de sangue, enxurrados na memória dos homens; dos futuros rios falaria, nascidos que vão ser de uma água gorda, lama saindo nos fundos dos mares, esgotos peregrinos.
(VIEIRA, 2006, p. 67 – Rios II)

Conheci rios.
E sonhei um sonho.
Peregrinando os rios deste mundo, fui dar a um sítio onde que tinha uma caverna; e me deitei junto com ela para descansar; e, logo-logo, adormeci. E no sono onde eu fui, adiantei sonhar nosso rio Kwaza desenhado como era uma jiboia e três caudas.
(VIEIRA, 2006, p. 127 – Rios III).

Na tradução apresentada em *O livro dos rios* ganhará relevo a abertura da narrativa para a roda de conversa generalizada, o conjunto jazzístico de sons e de vozes que fará repercutir, no relato, a *cronichae* e a *fabula* da nação angolana cartografadas através de um discurso constelar. Não por acaso, a

sequência da narrativa vai colocar o leitor em contato com uma intenção dialética que organiza o dizer: "Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas vezes". (VIEIRA, 2006, p. 15). Ela permitirá à voz narrativa dialogar com o poema do norte-americano não apenas para contrapor-se a uma visão romantizada que não inclui a África, como o próprio Langston Hughes acabou percebendo, mas também para responder à pergunta sutilmente inscrita no poema a respeito de uma identidade negra miticamente unificada na diáspora africana. Em perspectiva dialética, a voz narrativa proporá um novo discurso sobre Angola – e, por extensão, sobre a África –, o qual se erige a partir da afirmação de sua condição outra, de sua não-identidade com a nação negra imaginada no poema de Langston Hughes: "Digo mais: também eu, sou um rio". (VIEIRA, 2006, p. 21).

Mas como se constrói a perspectiva dialética adotada pela voz narrativa? Como essa perspectiva lhe permite afirmar sua alteridade, sua não-identidade? Como a opção pela dialética lhe permite organizar o dizer negando discursos hegemônicos sobre Angola?

Vemos que a narrativa propõe uma relação horizontal entre *cronichae* e *fabula*. Para fazê-lo, constrói-se como uma justaposição de elementos e de vozes. Encontramos no texto a narrativa das memórias de guerra do narrador Kene Vua/Kapapa; a tradução do poema de Langston Hughes; referências a documentos do código da guerrilha da guerra colonial; fragmentos de uma espécie de diário da guerrilha; fragmentos de textos históricos oficiais; fragmentos de textos bíblicos; provérbios, contos orais; mussendos, ou crônicas genealógicas e históricas

da tradição oral angolana; orações católicas proferidas em língua local; notas explicativas inseridas em pés de páginas com uma espécie de assinatura grafada em itálico que diz *N. do A.*; traduções de textos escritos em quimbundo; inscrições de lápides escritas em latim; desenhos de tatuagens e de uma cartografia dos rios de angola em forma de serpente; e, até mesmo, apontamentos de uma fábula intitulada "A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens" (VIEIRA, 2006, p. 91-96). Essa construção resulta do contato estabelecido pelo autor, encenado na voz narrativa, com textos legados pela tradição, tanto a ocidental europeia quanto a tradicional angolana/africana, não somente para reler suas operações argumentativas, mas também para recuperar a dimensão histórica e estilística de sua configuração, decifrando os sentidos que eles portam.

Esse modo de organização do dizer encontra expressão na imagem da constelação proposta por Walter Benjamin, para quem a constelação metaforiza um texto que, por ser construído como um mosaico no qual os elementos que o constituem se conectam por meio de uma rede intra ou intertextual, exige do leitor uma atenção redobrada para que as ligações verticais propostas para esses elementos não sejam perdidas. Lacunar, a escrita constelar demandará do leitor uma certa distância para sua contemplação, conforme esclarece o próprio Benjamin:

> O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De facto, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo facto de

> ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. (BENJAMIN, 2004, p. 14-15).

Segundo Georg Otte e Miriam Lídia Volpe (2000), a leitura do texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas, pois, contrariamente à lógica cumulativa da progressão do texto linear,

> o texto constelar se distingue por 'interrupções' e pelo 'recomeço perpétuo'. A repetição das mesmas coisas em contextos diferentes, na verdade, não é repetição, pois trata-se de considerar os 'vários estratos de sua significação'. (OTTE; VOLPE, 2000, p. 39, grifos dos autores).

Para os estudiosos, ao procedimento horizontal do texto linear, baseado em uma lógica causal que amarraria os fragmentos a uma ordem fixa, teleológica, responsável pelas catástrofes, Benjamin proporia a verticalização de determinados tópicos. Com isso, valorizaria o presente por ser ele o momento da imobilização da história, "do 'choque' que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem" (OTTE; VOLPE, 2000, p. 41, grifos dos autores) na qual, à maneira de um relâmpago, o acontecido se uniria ao agora numa constelação. Esses elementos configurariam os restos, os vestígios, as ruínas que, por um lado, evidenciariam

a deterioração na passagem do passado para o presente, mas, por outro lado, permitiriam o caminho inverso, já que constituir-se-iam como testemunhos que facultariam o acesso ao passado. Na perspectiva de Benjamim, a escrita constelar possibilitaria recuperar o passado detectando afinidades entre ele e o presente: "Trata-se de mostrar que o passado não passou, ou melhor, não se perdeu e que ele está à espera de sua 'redenção'" (OTTE; VOLPE, 2000, p. 42), conforme proposto nas "Teses sobre o conceito de história" (BENJAMIN, 1985). Assim, o presente apareceria como o momento único que encararia a história como "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio", mas um tempo saturado de "agoras" (BENJAMIN, 1985, p. 229), ou seja, de momentos que citariam o passado e, ao fazê-lo, renovariam a visão da história como prática salvadora, transformadora, redentora e revolucionária.

A narrativa seria o lugar onde essa citação do passado seria possível. Ou seja, para Benjamin, a verdade assumiria o estatuto de categoria estética, resultando de uma determinada composição e percepção. Por isso, para Otte e Volpe o filósofo lançaria mão do conceito de narrativa para aproximar os conceitos de história e de histórias (história e ficção/história e literatura), propondo que o papel do intelectual seria o do narrador-historiador e lamentando que a narração tivesse entrado em declínio com a evolução das forças produtivas da modernidade. Para Susana Kampff Lages, a nostalgia que lemos no texto "O narrador" (BENJAMIN, 1985) seria, também, "a nostalgia de uma verdade entendida não como valor absoluto, mas como algo relativo, contingente e que se constrói a partir de uma relação do presente com o passado". (LAGES, 2007, p. 51). Na perspectiva de Otte e Volpe, o filósofo sugeriria que o narrador-historiador atuaria como um cronista

"que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos", pois consideraria que "nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 1985, p. 223). Como um colecionador, colhendo fragmentos do passado, esse narrador-historiador teria, por tarefa,

> mapear, com contornos e fronteiras móveis e imaginárias, os acontecimentos que relampejam do passado para o presente, apropriando-se de uma reminiscência no momento em que um perigo ameaça tanto a tradição quanto os que a recebem (OTTE; VOLPE, 2000, p. 46).

Essa apropriação seria possível porque, ao contar uma história, o narrador recupera uma dimensão do passado e a atualiza, fazendo com que ela passe a fazer parte da experiência atual, sua e dos ouvintes. Ao fazê-lo, opera uma alteração fundamental no presente.

Aproximando-se da proposta filosófica de Walter Benjamin, Theodor Adorno (2009) postula que a constelação seja pensada como uma inscrição histórica do passado que é recuperado como objeto, em sua alteridade, no tempo presente. Na perspectiva de Adorno, cada objeto traz em si, como uma mônada, sua história sedimentada. Por isso, em Adorno a imagem da constelação remeterá a uma forma de construção do texto na qual os conceitos são dispostos com o intuito de iluminar a especificidade do objeto, e não de apagar sua singularidade por meio da imposição de significados pré-existentes. Na relação entre sujeito e objeto encenada na escrita constelar encontramos a concepção de dialética negativa de Adorno (2009).

Escrita constelar, *O livro dos rios* pode ser considerado um exemplo dessa relação dialética adorniana. Ela já está anunciada

desde o início do relato, quando a voz narrativa convoca o filósofo pré-socrático Heráclito para afirmar: "na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas mesmas águas me banhei é duas vezes". (VIEIRA, 2006, p. 15). Heráclito é o primeiro filósofo a conceber a realidade como uma síntese de contrários. Ele pensa o conhecimento a partir da unidade dos opostos. Para ele a apreensão da realidade absoluta seria um processo mediado pelo *logos*/razão objetiva e sem pressupostos particulares. O *logos* daria a medida comum da realidade. Conhecer seria negar o imediato e buscar o absoluto por meio de uma mediação reflexiva que permitiria alcançar a unidade na multiplicidade, a identidade na contradição. Assim, Heráclito concebe o *logos* como processo, ou seja, como dialética. Daí seu postulado de que ninguém toma banho duas vezes no mesmo rio, uma vez que, como as águas correm em um fluxo contínuo e o ser humano muda todos os dias, nenhum dos dois permanece o mesmo. Percebe-se, no postulado, sua intensão de exaltar o movimento especulativo que leva da identidade à contradição. No entanto, ao afirmar que "em todas mesmas águas me banhei é duas vezes", a voz narrativa do livro de Luandino Vieira contraria o pressuposto heraclitiano. Ao fazê-lo, nega o movimento entre identidade e contradição que conduz incessantemente à síntese e estabelece a contradição, a tensão entre o pensamento, que é abstrato, universal e a realidade, que é contraditória, antagônica, como ponto de ancoragem do relato, confrontando-os entre si para refletir sobre o que lhe escapa. É nesse sentido que *O livro dos rios* se conforma como um exemplo da dialética negativa.

A dialética negativa de Adorno é constituída a partir do diálogo que o filósofo propõe com Hegel e, ao mesmo tempo,

em contraponto à dialética idealista hegeliana. Herdeiro de Heráclito, Hegel postula que o sujeito conhece o ser/objeto através do conceito/pensamento/*logos*. Assim, aceita a negação/antítese como um momento necessário do conhecimento, mas postula que ela deve ser superada num movimento dialético que reconcilie ser e pensar, objeto e conceito, particular e universal em uma síntese. Já para Adorno, conforme nos explica Bruno Pucci, "o conceito não capta o objeto em sua plenitude", pois "é universal, abstrato, formal", enquanto o objeto "é particular, concreto, histórico" (PUCCI, 2012, p. 5). Adorno vai dizer que "a dialética é a consciência consequente da não-identidade" (ADORNO, 2009, p. 13) entre conceito e objeto, universal e particular. Por isso, a dialética, em seu momento negativo, romperia com a hegemonia do conceito em seu poder de abarcar o objeto. Valendo-me, aqui, de algumas das reflexões que Bruno Pucci desenvolve em seu ensaio "A dialética negativa enquanto metodologia de pesquisa em educação" (2012), diríamos que, no processo de conhecimento, ao mesmo tempo em que atesta a fragilidade do conceito, a dialética estimularia o sujeito a ir além dele para dar evidência àquilo que, "foi reprimido, desprezado, ignorado". (PUCCI, 2012, p. 5).

Em *O livro dos rios*, a voz narrativa constrói-se expondo sua fragmentação identitária entre Kene Vua e Kapapa para contar-nos sobre seu passado a partir de seu presente como ex-guerrilheiro na guerra pela independência de Angola da dominação portuguesa. Em seu relato a voz narrativa coloca o leitor em contato com reflexões sobre sua história de vida e, também, sobre a história de seu país. A fragmentação de sua identidade em Kene Vua e Kapapa espelha a fragmentação da própria nação angolana. Essa construção enunciativa, que

entrecruza o trauma pessoal do narrador-personagem e o trauma coletivo do país, se projeta sobre a forma como a obra se estrutura nos cinco capítulos em que se divide: Rios, I; Eu, o Kene Vua; Rios, II; Eu, o Kapapa; e Rios, III. Nos capítulos "Eu, o Kene Vua" e "Eu, o Kapapa" a voz narrativa banha-se duas vezes nas mesmas águas dos rios de sua vida para tentar elaborar os traumas de sua história pessoal. Enquanto elabora seu trauma pessoal, a voz narrativa vai, nos capítulos "Rios I", "Rios II" e "Rios III", conformando seu relato também como um testemunho de guerra que permite ao leitor associar sua experiência ao trauma coletivo da subalternização colonial que marca a história de Angola. História pessoal e história coletiva, trauma pessoal e trauma coletivo são tensionados na reflexão profunda que a voz narrativa realiza em sua negação a reduzir um ao outro. Ao mesmo tempo, essa negação estimula a voz narrativa a ir além desses traumas e dessas histórias para, por meio de um exercício que é de memória e de crítica, ir do presente ao passado para tentar conferir-lhe o sentido de um rio, de um caminho, "o caminho do homem na morte" (VIEIRA, 2006, p. 23), o qual outra coisa não é senão o caminho da busca pelo sentido da vida.

No capítulo "Eu, o Kene Vua" a voz narrativa está elaborando seus traumas: a separação de Lopo Gavinho e o julgamento e a execução, por enforcamento, do sapador Batuloza. A infância a localiza como Kapapa ao lado do pai, o piloto negro Kimôngua Paka, e de Lopo Gavinho, capitão branco português do Ndalagando, espaço intermediário onde as culturas angolana e portuguesa, a tradição oral e a cultura escrita, se encontram e se confrontam na mundividência do garoto durante as subidas e descidas pelo rio Kwanza. As duas figuras são determinantes para a formação identitária de Kapapa, juntamente com as

recordações de seu avô, também negro, Kinhoka Nzaji. A morte do pai e o início da luta pela independência levam Kapapa a abandonar Lopo Gavinho para juntar-se aos guerrilheiros angolanos. A separação do português, com quem mantinha uma ligação paternal, se configura como um trauma para Kapapa, pelo fato de resultar de uma imposição do partido decorrente da rivalidade instaurada pela guerra, mas, também, da violência racial do processo colonial. No percurso que realiza pela mata em direção ao acampamento dos guerrilheiros, Kapapa é perseguido pelos portugueses – os tugas – e consegue sair ileso. A experiência fará com que os guerrilheiros mudem seu nome para Kene Vua, o "sem azar". No destacamento de Ndiki Ndia, Kene Vua assume a função de redator de atas, devido a seu perfil solitário e analítico, que o faz questionar sempre os rumos da luta. Por esse motivo, o sapador Batuloza o considera como intelectual – "... o Batuloza me xingou de intelectual. Que eu pensava muito demais; sempre com mania de olhar o céu e o ar e as coisas à toa, comia à parte; ficava calado..." (VIEIRA, 2006, p. 44). Após anos convivendo com os guerrilheiros no destacamento, vê o sapador Batuloza ser acusado de traição por ter roubado alimentos, julgado e receber sentença de morte por enforcamento. Kene Vua é incumbido da execução do sapador, o que se configura, para ele, como um novo trauma, já que se tratava de um companheiro de luta.

O capítulo se inicia com a voz narrativa dialogando com o texto bíblico "Provérbios", 30:18-19, aprendido com o português Lopo Gavinho de Caminha: "Estas três coisas me maravilham, e quatro há que não conheço. O caminho da águia no ar; o caminho da cobra na penha; o caminho do navio no meio do mar; e o caminho do homem com uma virgem". (BÍBLIA, 2017). O diálogo estabelecido com o texto bíblico recebe a seguinte atualização

na narrativa: “Três coisas maravilham na minha vida, a quarta não lhe conheço: voo da jamanta-negra no ar de chuva; rasto da jiboia no sussurro da pedra; sombra das águas em fundo do mar – o caminho do homem na morte ...” (VIEIRA, 2006, p. 23). Nessa recuperação do texto bíblico em diferença, a voz narrativa faz corresponder o “voo da jamanta-negra no ar de chuva” à imagem da águia no ar; o “rasto da jiboia no sussurro da pedra” à da cobra na penha; a “sombra das águas em fundo de mar” ao caminho do navio no meio do mar; e o “caminho do homem com uma virgem” ao “caminho do homem na morte”. Reiterado ao longo do romance, esse diálogo se projeta na narrativa como metáfora do embate entre as presenças do pai negro Kimôngua Paka e do português Lopo Gavinho como as matrizes da constituição identitária de Kapapa. A enunciação contraditória e ambivalente da voz narrativa aponta para o fato de que sua constituição discursiva a identifica como um “terceiro espaço” (BHABHA, 1998, p. 67-68), no qual as reivindicações hierárquicas e polarizadas entre culturas se torna insustentável. Essa condição de construção discursiva, em que os significados culturais não têm unidade ou fixidez, fará com que a voz narrativa se enuncie sem estabelecer juízo de valor entre as culturas, mostrando sua impossibilidade de compactuar com a ideia de dominação total de uma cultura sobre a outra. Assim, as memórias de Kene Vua explicitam a constituição híbrida de sua identidade, a qual reclama tanto as influências do pai e do avô angolanos quanto as do português na composição de sua ancestralidade. Por isso a separação do português, após a morte do pai, e em decorrência do fato de ele ter que assumir um lado na guerra pela independência de Angola, se constitui como uma perda emocional traumática para o narrador personagem, conforme podemos ver na seguinte passagem:

> *"Fica, 'paz!..."* (...)
>
> Não fiquei, saí do vapor, eu tinha de dar encontro em vida minha as maravilhas que meu avô falava, o caminho que esse branco sempre queria lhe pôr em boa lei, ordem e explicação. *Fica, rapaz... Vem comigo!...* – ainda oiço e me dói aquela palavra, rapaz, de ele lhe dizer assim, sem sentir o que ela falava por dentro e eu ouvia. E que era a distância da terra lá dele no norte da terra dele do rio dele até naquela beira-rio meu onde que rapaz, em meus ouvidos, sempre traduzo por filho, quem sabe tímida referência desse tuga meu amigo. A música que tinha por dentro dessa palavra era de outra canção: filho, eu ouvia, desafinado. Mas filho era coisa, palavra, eco, pensamento proibido em boca de branco, babando seu fio de triste solidão: *Fica, rapaz!* (VIEIRA, 2006, pp. 33-34, grifos do autor).

Observa-se, no fragmento, a súplica do português traduzida pela repetição dos sintagmas "Fica rapaz", "rapaz" e "filho" ecoando, na memória e na organização discursiva da voz narrativa, o trauma de uma perda dolorosa. As narrativas que se elaboram sob o impacto do trauma apresentam, com frequência, a repetição e a metaforização como componentes estruturais. Isso acontece porque a metaforização da experiência traumática confere ao sujeito uma possibilidade para elaborar ou para ressignificar o trauma vivido. Atribuir um significante a uma vivência traumática constitui uma parte importante no processo empreendido pelo sujeito para elaborar e reconstruir sua história de vida após ela ter sido cindida, fragmentada pela experiência traumática. Pela metaforização o sujeito mimetiza os efeitos do trauma, permitindo-lhe retornar à cena traumática, aspecto que Sigmund Freud denomina como "compulsão à repetição" (FREUD, 2017, p. 13). Ao lidar com os acontecimentos traumáticos de sua vida através da construção de metáforas que são reiteradas ao

longo do relato, a voz narrativa ilustra a maneira como elege lidar com eventos que perpassam o limite tolerável de representação.[1] Além do trauma da separação do português Lopo Gavinho, essa situação se repetirá em relação ao segundo trauma que marca a vida de Kene Vua, referente ao enforcamento do sapador Batuloza.

Conforme já anunciamos, o enforcamento de Batuloza resulta do roubo de suprimentos do destacamento que ele cometera e pelo qual fora jugado como traidor. Sua execução decorrerá de uma determinação do código de guerrilha, uma lei que impõe o dever da execução. Ela cabe a Kene Vua, que, após concretizá-la, se tornará um sujeito eternamente assombrado por seu passado, impossibilitado de compreender a necessidade da morte do antigo companheiro. A imagem do corpo enforcado do sapador irromperá repetidas vezes ao longo do relato, cruzando, sem explicações, as cenas nas quais a voz narrativa reconstrói a hidrografia angolana tentando cartografar sua identidade em meio às ruínas que a guerra vai acumulando. A cisão que a experiência de enforcar Batuloza provoca em Kene Vua é assumida na própria organização discursiva quando, a partir do relato do julgamento do sapador, as vozes dos "guerrilheiros e partisanos, povo em geral, membros do comando da zona, responsáveis e comités" (VIEIRA, 2006, p. 30) vão aparecendo destacadas, entre parênteses, na sequência das ações descritas, presentificadas na narrativa pela voz do narrador-personagem que assim as anuncia: "E vejo bem e já estão aqui comigo..."

1 Para uma maior compreensão do processo de escrita da obra *O livro dos rios*, de Luandino Vieira, como uma narrativa de trauma, recomendam-se os estudos de Elisa Maria Taborda da Silva, intitulados "Estética do trauma e poética da relação: uma aproximação possível" (2015) e **O livro dos rios**: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira (2016).

(VIEIRA, 2006, p. 39). Essa organização discursiva alterna a voz narrativa e as vozes dos guerrilheiros, presentificando no relato os escombros do julgamento e da decisão coletiva de "enforcar o ladrão do povo" (VIEIRA, 2006, p. 39):

> Só que no Batuloza medo dele virava: gemia, primeiro olhos fechados, algum canzumbi lhe cobrava; para se rosnar todo ele, no depois de olhos abertos, fixos, diambados. Se ladrava para dentro daquela sua almazita j´asem espíritos lhe protegendo, fora do sítio onde que fora nascido, por perto só o girassonde onde que seu corpo gira, de lento, ainda hoje em vida minha. (...)
> (Que morte por chicotes não, nunca! – ele já tinha sido nosso esperto sapador, sabotador de caminhos e picadas, desde muito tempo útil: se já tinha sido livre na luta de nosso povo não podia mais receber morte de escravo. ...) (VIEIRA, 2006, p. 42-43).

A presentificação dessas vozes em ruínas, no entanto, não amenizará o impacto do enforcamento do sapador na memória do narrador Kene Vua. Isso pode ser comprovado pelo fato de que, concluído o julgamento, o relato sobre o enforcamento aparecerá de maneira sucinta, em linhas cuja objetividade contrasta com a profunda subjetividade que marca o tom da enunciação: "Fui lhe enforcar naquela manhã e a mata do Kialelu estava cheia de pássaros e flores, o mês já não lembro mais, não chovia porém, não tremi." (VIEIRA, 2006, p. 47). A crueza do relato do enforcamento talvez decorra de uma constatação anterior a ele, feita pela voz narrativa, da consciência que adquire de sua proximidade do sapador, frutos que são do mesmo barro que os torna irmãos de história e de luta:

> Hoje, aqui, ainda é tempo de calar e ser calado – ainda não ganhei minha voz de falar, gritar, procurar saber se quanto daquele barro

> que lhe fizeram com ele no Amba-Tuloza não saiu na cacimba de todos em nossa vida das matas, nosso caminho, nossos pambos desencruzilhados no tempo: *o njila ia diiala um'alunga...* (VIEIRA, 2006, p. 46, grifos do autor).

Daí o trauma do enforcamento do sapador, que faz com que, no presente em que rememora, elaborando sua experiência, a voz narrativa possa dizer: "Se fosse hoje ia lhe chamar de mukueto, meu irmão. E não ia lhe matar calado, ele não tinha nada que ter medo de morrer". (VIEIRA, 2006, p. 64). Por isso, no capítulo "Eu, o Kapapa", a voz narrativa anuncia estar pronta para "nascer de novo, sem mistura de ontem, a cada tiro da vida" (VIEIRA, 2006, p. 25). E pede ao comandante Ndiki Ndia para trocar seu nome de guerrilheiro e voltar a ser novamente Kapapa:

> Agora, diante de mim, Kapapa eu sou: esfrego meus olhos ensonarados – minhas vidas não dão me berrida, não me enxotam. Nesta, d'agora, só os fuzileiros contam os grãos de areia da pegada que a maré não quis arredondar, meu passado sempre stá no altar da frente da casa do meu corpo, meu dilombe, onde que brilham de meu avô suas catanadas, de meu pai um cigarro apagado no escorregar do quimbundo em peleja de jacob com o anjo português, rio abaixo, mar acima. Que o futuro é o que vem atrás, me persegue sempre: nossa luta – um dia, sei, vai me agarrar: morrerei. (VIEIRA, 2006, p. 124).

Reassumir a identidade de Kapapa é uma forma lidar com as perdas que a guerra trouxe para sua vida: a de Lopo Gavinho e a de Batuloza. A lógica binária da guerra, que apenas admite a oposição entre aliados e inimigos, somente concede a Kene Vua/Kapapa o direito à ausência, à melancolia que o impulsiona a narrar sua história e, ao fazê-lo, a elaborar sua experiência traumática.

Nos capítulos “Rios I”, “Rios II” e “Rios III” a voz narrativa cartografa a identidade angolana a partir de seus rios. Nessa cartografia ela evidencia a não-identidade da nação angolana em relação à proposição de uma identidade negra miticamente unificada na diáspora africana sugerida pelo poema de Langston Hughes, com o qual ela parece não concordar. Pelas águas dos rios de Angola a voz narrativa espraia suas memórias mesclando-as com as memórias do país, auscultando a história para recuperar, em meio às ruínas do passado, vestígios que lhe permitam recompor um sentido de lugar que ela resiste a perder. Essa busca pelos restos, pelas ruínas, pode ser vista em passagens como a que se segue, em que a voz narrativa tensiona a relação entre a cultura portuguesa e a cultura angolana tradicional para desvelar a violência do processo de dominação pela linguagem:

> Isto é: conheço rios. De uns dou relação; de outros memória. Rios raivosos, rebeldes, rebelados; rios d’água suja, cega de sangue; raros rios calados de medo debaixo do voo dos helicópteros, rios de pele d’água arripiada; rios de escorregar rude, pedreguentos, retintos de lamas e choro, espuma rouca – o Mukozo, o das água de verde chá-de-caxinde, muxito de bananal ensombreando suas galerias, museu de todas as musas, sujas de nome de dicionário tuga; banana-ouro, banana-prata, banana-cobre que a gente chamamos é banana-roxa. Tudo assim, musa paradisíaca crismada pedra, vil, metálica – para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e nomes de alma nua, sem espírito da terra. Mas, por suas terceiras margens, alvorada, sempre ainda crescia a que é nossa, a nossíssima: a bananeira-cambuta, anã, de pé ventricoso, as rijíssimas folhas curtas que não são bandeira de vento, não camacozam, firmes em nervura e talo vermelho. Outras, quimbundas, que eram em nome da terra a humilde sakala, pão; pangu, presente; monangamba, para tudo serve; até a kamburi, de pastor e gado. À rebeldia do mundo, à revelia

> de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo que nunca rasparam a língua, nas suas águas claras por esse riozinho acima prosperavam clandestinas. (VIEIRA, 2006, p. 17).

No fragmento acima, o rio Mukozo se distingue pelo bananal que compõe a paisagem de suas margens. A este bananal a voz narrativa nomeia de "museu de todas as musas" para destacar o fato de as bananas, que chama de "musas", estarem, segundo ela, "sujas de nome de dicionário tuga". Contrapondo os nomes das bananeiras em língua portuguesa (banana-ouro, banana-prata, banana-cobre) e em quimbundo (bananeira-cambuta), a voz narrativa desvela não apenas a dominação cultural portuguesa operada pela linguagem, mas também a exploração da terra angolana, já que o plantio de bananas tinha objetivos comerciais: "Tudo assim, musa paradisíaca crismada pedra, vil, metálica – para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e nomes de alma nua, sem espírito da terra". Mas a ênfase na dominação pela linguagem não se restringe à nomeação das frutas nativas, estendendo-se para outros domínios da vida: "Outras, quimbundas, que eram em nome da terra a humilde sakala, pão; pangu, presente; monangamba, para tudo serve; até a kamburi, de pastor e gado". No processo de busca por palavras quimbundas que foram substituídas por palavras portuguesas, tornada a língua oficial de Angola e, portanto, a língua de comércio e de escrita, a voz narrativa encena a tensão resultante da tentativa de apagamento identitário historicamente projetada pelo processo de colonização.

Entre outros domínios da vida angolana que chegam à narrativa como sinais luminosos a partir dos quais a voz narrativa recorda expressões culturais do passado se destaca a história da

morte do rio Kipakasa, "o pequeno rio que morreu na guerra" (VIEIRA, 2006, p. 88). A voz narrava introduz essa história por meio de um musendo, crônica genealógica e histórica que anuncia a vinda dos portugueses para o território angolano:

> Recitarei um mussendo: Kisongo kia'xi gerou a Mukambi a Kisongo, Kisonde kia Kisongo, Kalemba ka Kisongo – os que subiram as falésias; Kisonde kia Kisongo foi parar no Mbumba Iobe e gerou a Kisongo kia Mbumba e Kisongo kia Kibaia e Kisongo kia Lembe e Kisongo Kianvula – quilombearam no Alto do Kisonde; Kisongo kia Mbumba nasceu a Mbumba ia Kibaia e Mbumba Iobe – e foi Mbumba ia Kibaia que tabucou no Kabidikisu, selou a sangue o vau, subiu para Mbila Ngolo – por séculos, ali esperou os portugueses.
> Que vieram. (VIEIRA, 2006, p. 82)

A partir dessa introdução, a voz narrativa conta alguns casos que registram os impactos da presença portuguesa no território, flagrando especialmente o período de repressão da PIDE que antecedeu a guerra colonial, caracterizado pelo cerceamento da liberdade dos angolanos mas, também, pela ação de personagens que se destacaram como símbolo de resistência. Na sequência desses casos, ela conta a história da morte do rio Kipakasa:

> Nasceu como assim fino arame d'água dentro das pedras de um morro, secreta nascente de cabaça ir encher lá; (...). Cresceu essa água assim em seu segredo para acordar um dia a tiro de pedreira e pólvora – escorria mais ribeiro agora, e pelo trilho de suas águas xapinharam sujas botas farejando as minas da prata. Acenderam as fogueiras com sangue, acabaram derretendo suas águas. E desse fogo nem cinza sobrou – só pedra sobre pedra. Uma nova rocha, minério de fuba, terra batida sem grumo pelo estreito leito do rio, lençol de sangue

> seco, descascando. A cor tão escura era, que seu vermelho anoitecia. (...) Era uma pedra temperada, enrijecida por luas e cacimbos, nunca a chuva não lhe derretia. Naquela pedra água não escorria, não renascia; infiltrar nunca infiltrou, não torrentava: caía a chuva, evaporava. O Kipakasa empedregou, matarizado de sangue. Por vales e muitos, nas matas das encostas, para lá das águas do Luandu, no Kutatu, no Kunhinga, ninguém mais que sabe como voou uma fama: aquela cama de rio morto virara pedra de ferreiros. Mas mais tarde, só se deixava arrancar por mussuris – sábios guardadores de espíritos de fole e forja. O mistério, porém, crescia: para ferro de enxada, seja de cabo seja de gentio; para lâmina de javite; ainda catanas de capinar e lenhar ou mesmo arma de acaçar comida – aquela pedra era mansa, obediente, avermelhava com qualquera lenha, ria sem zucutamento. E por entre as coxas da fornalha, no sundo secreto escorria, já bem temperado, o ferro vermelho, puro, sem macalongondos. Mas para qualquer mínimo uso de guerra (pensamento do dono bastava só), essa pedra não forjava; batida, enfubava; esticada, seu metal esfarelava; tudo se esmigalhava. Se com ela feria-se na pessoa viva, virava água morta, saía um cheiro de sangue podre... (VIEIRA, 2006, p. 88-89).

Percebemos que a morte do rio decorre da exploração de minério em seu leito, pela administração colonial. No entanto, a morte do rio não apaga sua memória, que sobrevive nos mitos que a cultura oral gera sobre ele, transformado que é em marca de resistência à exploração colonial e à própria guerra, uma vez que o minério que se extrai de seu antigo leito não serve para "qualquer mínimo uso de guerra". Mitificado, o rio ganha, também, o esboço de uma narrativa ficcional intitulada "A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens" (VIEIRA, 2006, p. 91-96), cuja inserção no relato sugere a contraposição de duas formas de contar a história do rio Kipakasa: uma oral e outra escrita. Se a versão oral se reveste de um aspecto animista para

contar a morte física do rio e seu renascimento como mito, típica da fabulação da cultura oral, a versão ficcional reveste esse mito de convenções e elementos retóricos e estilísticos necessários a seu registro numa escrita literária – criação de personagens, tempos, espaços e um enredo linearmente estruturado. Aquilo que a voz narrativa oferece com a proposta de ficcionalizar, em forma de escrita literária, a história da morte do rio Kipakasa, é justamente uma encenação de como uma imagem do passado pode cintilar num texto, transformando-o num espaço que une vários níveis temporais para dar visibilidade à cultura local.

Essa encenação encontra sua justificativa quando, ao final da narrativa "A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens", encontramos a seguinte explicação para a morte do rio Kipakasa: "Morreu um rio – simples risco de lápis azul no mapa da nossa terra, afogado em sangue, empedregou. Na carta geográfica de 1939 já não está lá. Disseram os portugueses que a culpa é da escala: um milímetro do mapa deles chega para dois milhões da terra nossa..." (VIEIRA, 2006, p. 96). A exposição da voz narrativa sobre a exclusão do rio na hidrografia angolana explicita a violência com que a escrita pode se impor sobre a realidade devido a sua capacidade de redução do sentido da própria vida. Ao mesmo tempo, mostra como a literatura pode ser o espaço para o debate sobre essa violência, na medida em que se constitui como espaço privilegiado para reelaborar a tradição à luz do tempo presente.

Nos fragmentos pontuados, o presente se torna um momento chave que rompe com a linearidade do fluxo da história e redime o passado, lançando luzes sobre a dimensão política que a narrativa *O livro dos rios* assume quando faz "explodir do *continuum* da história" (BENJAMIN, 1985, p. 230). Por meio

dessa dimensão política, a voz narrativa afirma a impossibilidade de dizer Angola a partir de uma linguagem/conceito/modelo de escrita literária que não ilumine sua singularidade. Sendo imprescindível para a construção do relato, a língua portuguesa/a escrita literária, vai compor a narrativa evidenciando sua insuficiência para iluminar a terra angolana/a realidade angolana em sua singularidade. Por isso, as bananas/palavras quimbundas vão continuar margeando o rio/a escrita: "à rebeldia do mundo, à revelia de conquistadores e degredados, brancos-de-quibuzo que nunca rasparam a língua, nas suas águas claras por esse riozinho acima prosperavam clandestinas". (VIEIRA, 2006, p. 17).

As afirmações que estamos fazendo não significam que a obra recuse a língua portuguesa, nem a escrita literária. Ao contrário, construindo-se em perspectiva dialética, a obra busca um modo de encenar a realidade angolana ali onde o pensamento crítico seculariza o modelo da escrita literária, ou seja, na forma romanesca. Adorno defende que "a necessidade de dar voz ao sofrimento é a condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito, aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo...". (ADORNO, 2009, p. 24). Por isso o sujeito precisa falar da dor. Para o filósofo, a relação entre o sujeito e o objeto se concretiza numa experiência própria da dialética negativa porque a verdade e a objetividade da experiência de sofrimento não se ordenam segundo uma totalidade que lhe confira sentido, mas respeitam a lógica própria de composição da singularidade dessa experiência. Na perspectiva de Adorno, a não-reconciliação entre objeto e conceito, indivíduo e totalidade, a irredutibilidade entre a singularidade da experiência e a universalidade da arte, podem ser consideradas como exercícios de negação e resistência que se se articulam em processos de composição de experiências humanas individuais. Isso

porque o percurso de uma experiência individualizada, quando efetivamente realizado, se constitui como um exercício singular de leitura da tradição.

É nesse sentido que acreditamos que a obra *O livro dos rios* pode ser pensada como um modelo de experiência próprio da dialética negativa. A reconstituição da vida de Kene Vua/ Kapapa pela atividade rememorativa se constitui como expressão subjetiva de uma vivência de mundo, ao mesmo tempo em que ultrapassa esse modo de constituição. O trabalho de recordação realizado pela voz narrativa somente é levado a termo pela mediação da escrita, o que implica que o passado individual do guerrilheiro se objetiva por meio da apropriação da linguagem e de convenções literárias historicamente determinadas. Porém, quando as leis da memória se entrelaçam com as da escrita para compor a experiência literária, o tempo vivido pelo guerrilheiro ultrapassa o domínio exclusivo de sua vivência e se abre a outras interpretações. O resultado é a encenação não da vida de Kene Vua tal como uma vez foi vivida, mas de um passado reconstituído à luz do esforço atual de recordá-lo, de rememorá-lo aproximando-se dele. Isso implica ao narrador lidar com seu trauma, individual e coletivo, por meio de "uma dimensão essencial do pensar" que busca aproximar-se dele de maneira mimética, ou seja, sem suprimi-lo, e que, por isso, "consiga dizê-lo sem desfigurá-lo", já que essa aproximação pode garantir que "o espaço da diferença e da distância seja respeitado sem angústia" e o conhecimento, "sem violência nem dominação". (GAGNEBIN, 1997, p. 101). No entrelaçamento de rememoração e escrita, a experiência individual do narrador-guerrilheiro se transforma em exercício de pensamento reflexivo e intelectual que nega falsos universais e conquista a atualidade objetiva que a constitui como um diagnóstico crítico de uma época.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273 (Coleção "Os Pensadores")

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário:* ensaios. São Paulo: LR Editora Ltda, 1983. p. 19-42.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Bíblia Online. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/hb/12/7-8. Acesso em 04 Nov. 2017.

BORGES, António Cristiano. *De Jim Crow a Langston Hughes*. "Quanto a música começou a ser outra. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglísticos. Especialização em Estudos Americanos). Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Anglísticos. 2007.

CADORNEGA, António de Olivera. *História geral das guerras angolanas*. (1680). Anotado e corrigido por José Matias Delgado. Tomos I, II e III. Agência Geral do Ultramar. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CORIOLANO, Ericsson Venâncio. O absoluto enquanto processo em Heráclito e Hegel (uma leitura a partir dos fragmentos de Heráclito e do prefácio da Enciclopédia das Ciências Filosóficas de Hegel). In: *Polymatheia* – Revista de Filosofia. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, v. I, nº 1, 2005, pp. 29-40. Disponível em:http://www.uece.br/polymatheia/dmdocuments/polymatheia_v1n1_absoluto_enquanto_processo.pdf. Acesso em: 11 janeiro 2018.

Dicionário *Aurélio* online. Disponível em: ‹https://dicionariodoaurelio.com/bastardo›. Acesso em: 04 Nov. 2017.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos. *Os reinos dos cronistas medievais* (século XV). São Paulo: Annablume; Brasília: Capes, 2006.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In:. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Editora Imago, v. 18, 2017. pp 5-47. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18). Disponível em: http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-18-1920-1922.pdf. Acesso em 22 novembro 2017.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, 1917 [1915]. In: *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas

de Sigmund Freud, 14). Disponível e https://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2019/04/FREUD-Sigmund.-Obras-Completas-Imago-Vol.-14-1914-1916.pdf. Acesso em 22 novembro 2017.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: E. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GATTI, Luciano. Exercícios do pensamento. In.: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 85. São Paulo. 2009. pp. 261-270. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300012. Acesso em 10 janeiro 2018.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010. Disponível em: http://www.abralic.org.br/revista/2010/16. Acesso em: 30 janeiro 2016.

GINSBURG, J. Autoritarismo e literatura – a história como trauma. In: Revista Eletrônica *Vidya*, v. 19, n. 33, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/533/523. Acesso em: 7 de janeiro de 2016.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

HUGHES, Langston. "The Negro Speaks of Rivers". In: *Collected Poems.* Copyright © 1994 by The Estate of Langston Hughes. Reprinted with the permission of Harold Ober Associates Incorporated. Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/poems/44428/the-negro-speaks-of-rivers. Acesso em 18 jan 2018.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KHOTE, Flávio René. *Benjamin & Adorno*: confrontos. São Palo: Ática, 1978.

LAGES, Susana Kampff. Entre diferentes culturas, entre diferentes tradições – o pensamento constelar de Walter Benjamin. In: *Cadernos de Letras*. Departamento de Letras Anglo-Germânicas da UFRJ. n. 23, p. 49-67, jan.-dez. 2007. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/0X2007/textos/cl23052007susana.pdf. Acesso em 20 dezembro 2017.

LIENHARD, Martín. *La voz y su huella*. Escritura y conflito étnico-social en América Latna 1492-1988. Hanover;New ampshire: Ediciones del Norte, 1991.

MATTOS, Marcelo Brandão. *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

MARSON, Izabel Andrade. Obras de ficção revelam características de momento histórico. Entrevista. Disponível em: http://www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm. Acesso em 28 dezembro 2015.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. In: Revista *Fragmentos*. Revista de Língua e Literatura Estrangeira da UFSCAR. N. 18, jan-jun. 2000, p. 35-47. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415/5984. Acesso em 20 dez 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante; SILVA, Renata Flávia da. *De guerras e violências*: palavra, corpo, imagem. 1ª. ed. Niterói: ED. da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 2011.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*: ensaios sobre literaturas luso-afro-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

PERIUS, Oneide. *Esclarecimento e dialética negativa*. Sobre a negatividade do conceito em Theodor W. Adorno. Passo Fundo: IFIBE, 2008.

PUCCI, Bruno. A dialética negativa enquanto metodologia de pesquisa em educação: atualidades. In: *Revista e-curriculum*. São Paulo, v. 8, n. 1, abril de 2012. Disponível em: file:///C:/Users/Dell/Downloads/9030-22181-1-SM%20(1).pdf. Acesso em 10 janeiro 2018.

RUI, Manuel. "Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In: Sonha, Mamana África. São Paulo: Epopeia, 1987, p. 309.

RUI, Manuel. Da escrita à fala. In: Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas. Coimbra: Almedina, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In.: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In.: *Revista de Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext. Acesso em 21 janeiro 2016.

VEIGA, Luiz Maria. "*O livro dos guerrilheiros*, de Luandino Vieira: as vidas valerosas e mortes exemplares de seus guerrilheiros-andantes". In: Revista *Via Atlântica*. nº 16, Dez/2009. pp. 281-285. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50483/54594. Acesso em: 16 outubro 2017.

VIEIRA, Luandino. De rios velhos e guerrilheiros. I - *O livro dos rios*. Angola: Editorial Nzila, 2006.

VIEIRA, Pe. Antônio. *As lágrimas de Heráclito.* Texto original italiano do padre Antônio Vieira com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução e notas de Sonia N. Salomão. São Paulo: Editora 34, 2001.

TABORDA DA SILVA, Elisa Maria. Estética do trauma e poética da relação: uma aproximação possível. In: *Cadernos Cespuc de Pesquisa*. n. 27, 2015. pp. 13-35. Disponível em: file:///C:/Users/Dell/Downloads/11650-41728-1-SM.pdf. Acesso em 20 novembro 2017.

TABORDA DA SILVA, Elisa Maria. *O livro dos rios*: trauma e representação da voz subalterna na escrita literária de Luandino Vieira. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

Diário e cartas de Deolinda Rodrigues: espaços de lutas e recordações

Mateus Pedro Pimpão António*

* Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

Introdução

Tendo como objetos de estudo as obras *Diário de um exílio sem regresso* (2003) e *Cartas de Langidila e outros documentos* (2004), ambas da ex-guerrilheira angolana Deolinda Rodrigues, propomo-nos a refletir sobre como a escrita deolindiana sugere um espaço de lutas e recordações. É uma escrita de luta e de resistência, de recordações/memória, de sobrevivência, de desabafo, de questionamentos, que resulta de um gesto de conhecer-se a si mesmo por meio do exercício do pensamento. Assim, o *Diário* e as *Cartas* em estudo se constituem como *lócus* enunciativo de Deolinda. Desse espaço afluem várias vozes silenciadas, uma vez que o *Diário* e as *Cartas* oferecem-lhes não apenas a possibilidade de serem representadas, mas também de falarem, cantarem e contarem as suas dores, como veremos neste estudo.

Deolinda Rodrigues Francisco de Almeida, mais conhecida por Langidila[1] (seu nome de guerra), foi uma guerrilheira e escritora angolana, nascida em Catete no dia 10 de fevereiro de 1939. A data de sua morte é indefinida até agora. Existe a versão maioritária, a oficial, que afirma que ela faleceu em 2 de março de 1967. Mas outros, entre eles Roberto de Almeida, seu irmão, acreditam que Deolinda Rodrigues foi executada no final de 1967 ou início de 1968. Seus pais eram professores primários, sendo que o pai partilhava as tarefas do ensino com as de pastor protestante.

Ela testemunhou as atrocidades praticadas pelos portugueses durante a colonização em Angola, desde o cenário de revoltas populares na sua cidade até as injustiças presenciadas em

1 Langidila é um nome na língua nacional angolana Kimbundu, que significa "vigilante" ou "sê vigilante".

Luanda, quando ela e os seus irmãos, com o objetivo de estudar, tiveram que se separar de sua mãe para morarem com sua tia, Dona Maria da Silva, mãe do primeiro presidente de Angola, o Dr. António Agostinho Neto.

Vestígios da escravidão

O diário de Deolinda Rodrigues descreve acontecimentos das suas vivências e das vivências dos guerrilheiros do Movimento Pela Libertação de Angola – MPLA. É uma narrativa que traz experiências de vários sujeitos, em especial as experiências da própria Deolinda, no contexto da guerrilha contra os colonizadores portugueses. É na tentativa de dar forma ao vivido e a si mesma que Deolinda se propõe a escrever, fixando o tempo e criando arquivos do vivido que acumulam vestígios e dão à vida a consistência e a continuidade que lhe faltam. Podemos ver os vestígios da escravidão, por exemplo, em um trecho de seu diário, registrado em 3 de fevereiro de 1959:

> Esta é a Luanda da chicotada do branco nas costas nuas do preto que cava a terra sob um sol de Março. Esta é a Angola do contratado. E é esta a Angola que deixei hoje. Mas temos de transformá-la: não sei como nem com que forças, mas este mal não pode durar sempre. (RODRIGUES, 2003, 35).

Observemos que os substantivos e adjetivos da frase "Esta é a Luanda da chicotada do branco nas costas nuas do preto que cava a terra sob um sol de Março", sem pontuação nenhuma, são palavras paroxítonas. Ao lermos em voz alta, percebemos que os sons decorrentes da ênfase tónica dessas palavras, assim como

toda a construção da sentença, formam um jogo de aliterações e assonâncias que parece reproduzir a própria cena e o processo dos brancos dando chicotadas nas costas nuas dos pretos, enquanto estes, debaixo de um sol de Março, cavam a terra para o cultivo. A expressão "Luanda da chicotada" funciona como uma metonímia de todo o processo de escravatura pelo qual Angola inteira passa, marcando a subjugação dos autóctones pelos estrangeiros.

É interessante notarmos ainda que a frase põe em relevo os substantivos e os adjetivos, mas não os verbos. Não há um verbo sequer fazendo referência à ação do branco contra o corpo nu dos pretos. Vemos apenas dois verbos na frase: o primeiro, o de ligação – "é" –, faz referência ao estado da cidade de Luanda, espaço da subjugação do preto; o segundo, verbo de ação – "cavar" –, faz referência ao trabalho escravo por meio do qual o angolano foi submetido. Assim, Deolinda começa a deixar evidente que é sobre a sua terra e sobre o corpo negro do povo angolano que ela refletirá em suas obras. E toda essa reflexão passará pelo crivo de seu olhar.

É possível vermos ainda que várias imagens do colonialismo são condensadas nessa frase, como em um poema. A escrita, por meio do olhar de Deolinda, parece dar-nos alguns *flashes* que tornam visíveis os momentos de escravidão dos angolanos. A condição dos angolanos, conforme se verifica no trecho citado, se apresenta contraditória: o corpo é "do" preto, mas o seu dorso nu é o lugar da brutalidade do branco. Isso tem razão de ser, pois, como afirma Angela Davis, "O sistema escravista definia o povo negro como propriedade" (DAVIS, 2016, p. 17). Luanda passou a ser a cidade da chicotada, e Angola, o país do contratado. Assim, do mesmo modo que os portugueses passaram a dominar o corpo dos angolanos, também dominaram

os seus territórios. Os nativos foram desapropriados dos maiores bens que possuíam: seus corpos e sua terra.

É possível identificarmos o lirismo na passagem recortada do diário de Deolinda. Esse tom lírico expresso pelo sujeito revela uma característica poética na escrita. Aliás, o trecho acima estabelece uma intertextualidade com um poema de um dos mais consagrados poetas angolanos; referimo-nos ao poema "Contratados", de António Agostinho Neto. Eis a sua transcrição:

Contratados

Longa fila de carregadores
domina a estrada
com os passos rápidos

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

Vão
olhares longínquos
corações medrosos
braços fortes
sorrisos profundos como águas profundas

Largos meses os separam dos seus
e vão cheios de saudades
mas cantam

Fatigados
esgotados de trabalhos
mas cantam

Cheios de injustiças

calados no imo das suas almas
e cantam

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Lá vão
perdem-se na distância
na distância se perdem os seus cantos tristes

Ah!
Eles cantam...
(NETO, 1985, p. 51)

Estamos diante de um poema que faz ecoar os sons dos contratados irrompendo sobre o silêncio da opressão que pesa sobre eles. A voz dos contratados ouve-se ao longo da travessia, e a estrada por onde passam é invadida pelos seus sons. As vozes da tristeza cantam; as vozes da saudade cantam; as vozes de denúncia da humilhação e da desumanização cantam. Elas cantam como forma de resistência contra a dessubjetivação. Em seu diário, Deolinda faz ecoar essas vozes e, ao mesmo tempo, se coloca como uma delas cantando a dor de ter que abandonar a sua terra e o seu povo. Enquanto no poema os contratados sem contratos deixam a sua terra a cantar "com gritos de protesto mergulhados nas lágrimas do coração" por estarem a caminho do total apagamento de suas subjetividades, no trecho do diário, o sujeito deixa a sua terra imbuído do desejo de firmar a subjetividade de seu povo, que corre perigo de extinção, a fim de transformar esses cantos tristes e dolorosos em celebração nacional de liberdade e justiça. Ambos os textos refletem a

escrita da memória dolorosa de um povo; refletem recordações indesejadas pelo povo angolano.

Outro registro que mostra os vestígios da escravidão, agora falando da fome, aponta para a transcendência da escrita de Deolinda Rodrigues. Parece que enquanto os guerrilheiros do acampamento onde se encontravam brigam por comida e por outras coisas – "A fome continua a arrasar a malta, a exaltar os ânimos e a criar problemas" (RODRIGUES, 2003, p. 185) –, Deolinda busca alívio na escrita; ela observa tudo para colocar no papel. A escrita do diário é uma forma de digerir as experiências vividas na guerra; é uma forma de elaborar a dor, os traumas e os ressentimentos provocados pelo conflito colonial. É possível notarmos que Deolinda, ao enfatizar a terrível situação da fome em algumas entradas, constrói uma forma de escrita que, estilisticamente, assume um efeito estético que marca a carência. Observemos como ela faz o uso da repetição:

> 9 de Fevereiro de 1967 – **A fome é terrível**: nada para o murbi. O Mukenge deu-me um pedacito de língua de pacaça sem sal que comi com toda a sofreguidão. O Salvaterra também deu-me duas tumbas com caldo. Miro e Brica cozinharam carne de noite e agora de manhã também. **A fome é terrível!** (RODRIGUES, 2003, p. 193, grifo nosso).

O texto apresenta uma anadiplose, figura de linguagem que consiste na repetição de uma palavra no início e ao final de um verso ou frase, com o objetivo de dar ênfase e despertar emoções. A repetição da frase "A fome é terrível" assume na escrita a forma de um refrão que projeta a carência ao longo do texto. Entre a primeira e a segunda citação da frase encontra-se a explicação da causa dessa fome terrível. A primeira frase introduz a fome na escrita. O tom do sujeito faz com que o leitor assimile a fome.

Por isso, o leitor a vivencia no relato que se segue; e compartilha a experiência da fome com o sujeito que narra quando ele reitera, na segunda frase, exclamativa, a condição em que todos se encontram. Lamenta-se a condição terrivelmente precária e desumana em que se dá essa missão de libertação de Angola.

A repetição, observa Philippe Lejeune (2014), é um dos traços formais da escrita diarística. Porém, o autor faz referência à repetição da estrutura do texto, datas e assinaturas. Na escrita de Deolinda, além das formas de repetição apresentadas por Lejeune, encontramos essa forma de repetição mais implícita, que parece convidar o leitor a vivenciar a experiência do sujeito. Assim, na escrita de Deolinda Rodrigues, as repetições permitem-nos captar os movimentos interiores do sujeito ao mesmo tempo em que revelam a característica performática dessa escrita, que tende para uma narrativa oral, diminuindo a distância do leitor.

O último trecho que vamos destacar revela um sujeito em profunda reflexão sobre o estado de falta pelo qual os angolanos passam. Deolinda registra:

> 4 de Junho de 1966
>
> – Fui ao Jardim. O miúdo Domingos veio choramingar-me creme para a cara que está cheia de borbulhas. Isto de precisar e não ter!... De querer e não poder. De ter e não ter, é uma grande *puita.* (RODRIGUES, 2003, p. 138).

Ao falar sobre a falta de Domingos, Deolinda transcende a sua reflexão para, ao mesmo tempo, falar da falta geral pela qual passa o povo angolano e das suas próprias faltas no decurso de suas lutas. Deolinda faz isso pela via da necessidade não satisfeita, que é representada, no final, por um paradoxo que

simboliza a realidade angolana e a da própria Deolinda, como atores principais dessa luta revolucionária. O povo angolano se compõe de pessoas que precisam e não têm, pois foram privados do que é seu; que precisam e não podem obter, pois o querer deles não se efetiva. Enfim, é um povo que vive a tensão de ter e não ter ao mesmo tempo. Pois, apesar de serem "donos" de uma terra e de tudo quanto nela há, o colonialismo os condenou a uma vida de muita carência.

O jogo de linguagem que se verifica no registro de Deolinda ergue diante de nós um quadro chocante que retrata as ações e os efeitos do colonialismo em Angola. Esse traço, na escrita deolindiana, mostra exatamente o movimento que se verifica nas obras, desse sujeito que pensava ter voz, mas que descobre não ter; que pensava ter liberdade, mas que descobre não ter; que pensava ter dignidade, mas que descobre não ter; que pensava ter humanidade, mas descobre não ter; que pensava estar a viver, mas que descobre estar a morrer aos poucos! É como se Deolinda estivesse a ouvir o eco de uma voz que está constantemente a lhe lembrar da realidade paradoxal de seu povo. A característica paradoxal do trecho acima citado simboliza as lutas épicas de Deolinda para tentar transpor essas barreiras do não ser, do não sujeito, da não dignidade/justiça, da não humanidade, da não voz, para que ela alcance tudo isso.

Fotografias: vivências e sobrevivências

Para o começo da nossa reflexão neste item, chamaremos novamente o teórico Philippe Lejeune (2014), quando traz alguns elementos importantes sobre a escrita diarística, com

o propósito de estabelecermos um diálogo na análise ora empreendida. Lejeune reconhece a possibilidade da existência de outras funções dos diários, porém ressalta apenas quatro funções, a saber: da expressão, da reflexão, da memória e do prazer de escrever. Nosso propósito ao estabelecermos um diálogo com esse pensamento de Lejeune é claro: essas funções nos remetem ao exercício das escritas que lidam com as vivências e sobrevivências. Baseados nessas funções, em relação ao diário de Deolinda, poderíamos pensar na *expressão* das subjetividades, na *reflexão* sobre a situação de Angola em geral e sobre todo tipo de contradições relativas a esse espaço, na *memória* em ruínas de um povo que luta para emergir dos escombros e na *escrita* como um exercício do sujeito para a reconstrução de si.

Ora, se olharmos para os elementos que compõem a escrita das correspondências e fizermos um paralelo com as funções do Diário, não teríamos muitas dificuldades em assumir, ainda que de forma parcial, que essas quatro funções também podem ser tomadas como partes constituintes das cartas. Tanto no *Diário* quanto nas *Cartas* de Deolinda, vemos uma escrita que se desenvolve a partir de imagens vivenciadas e meditadas pela persona textual. Vemos, na escrita de Deolinda, a memória de um povo sendo construída de formas diferentes. Essa escrita da memória pode ser vista em tudo o que temos desenvolvido até aqui, mas queremos especificar uma forma particular de expressar e guardar essa memória.

Uma das formas de guardar a memória que pode ser verificada nas cartas é a fixação do tempo por meio de trocas de fotografias entre os estudantes na diáspora. Esta é uma prática muito importante porque, conforme observa Etienne Samain (2012), as fotografias se oferecem e se oferecerão como

revelação, como memória e como desejo ao mesmo tempo. Para o estudioso, "As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. Fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas." (SAMAIN, 2012, p. 160). Deolinda se propõe a manejar esses tecidos, a descobrir os seus segredos, as suas vivências e sobrevivências.

Na sua viagem para o Brasil, Deolinda porta fotografias e expressa o desejo de mostra-las a Kanhamena: "[...] Trouxe fotografias. Caso venhas cá algum dia ou eu vá aí, vou dar-tas a conhecer, ouviste?" (RODRIGUES, 2004, p. 54). Ao escrever para Uija, ela pede para que lhe fosse enviada fotografia: "escreve e manda foto tua" (RODRIGUES, 2004, p. 93); e faz o mesmo pedido para a Lili, sua amiga que mora na Alemanha: "Bem, cá fico a espera de uma carta longa tua. Muitos kandandus[2] cheios de saudades para ti, Emília, Dorita, Feliciana, Carolina e Teté. Espero fotos de todas." (RODRIGUES, 2004, p. 160).

Algumas vezes era necessário fazer cópia das fotos, caso quisesse ficar com elas: "Muito obrigada pelas fotos para eu ver; ainda não voltam desta vez porque vou fazer cópias para mim também" (RODRIGUES, 2004, p. 126); e ainda: "Sim, o mês passado recebi a tua carta e a foto. Muito obrigada e desculpa por não ter-te escrito logo. Não vou mandar a tua foto agora porque quero tirar a fotocópia." (RODRIGUES, 2004, p. 68). Essas fotos têm um efeito especial sobre Deolinda. Ela expressa isso em uma carta endereçada a Kanhamena: "Obrigada pela foto. Faz rir e chorar por lembrar tanta coisa nossa." (RODRIGUES, 2004, p. 70). A reação que Deolinda esboça, ao ver a fotografia e se recordar

2 Abraços – expressão comumente usada nos abraços de final de ano e entrada para o novo ano.

das cenas vividas, revela o fluxo de pensamentos e significações que uma fotografia pode carregar. Etienne Samain afirma que

> É por essa razão que a imagem pode-se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias. (SAMAIN, 2012, p. 158).

É em uma carta escrita para Luís que nos é revelado o objetivo da coleta dessas fotografias por parte de Deolinda:

> Se puderes mandar fotos da malta da nossa terra (qualquer pessoa ou grupo, não me importo) agradeço (vê se mandas a tua também). Além de ser um suporte moral para mim, estou a fazer um álbum pan-africano com fotos de pessoas de vários países e regiões da ÁFRICA. (RODRIGUES, 2004, p. 81).

As fotografias, aqui, estão ligadas tanto ao campo dos afetos quanto ao campo da preservação da memória coletiva de Angola e de África. Entre os sujeitos envolvidos com o movimento de libertação de Angola, trocam-se fotografias para matar as saudades uns dos outros, ou seja, esses sujeitos procuravam preservar as memórias de si mesmos, e também a de Angola, a fim de construir um registro da África do seu tempo. Constroem, assim, a memória individual e coletiva de sujeitos que fazem parte da história de Angola e, por extensão, de África. Mas é uma memória viva, pois "As imagens pertencem à ordem das coisas vivas" (SAMAIN, 2012, p. 157). Para Márcio Seligmann-Silva, a fotografia funciona "como meio de construir e guardar a memória e uma tentativa de inscrição do presente. A fotografia faz parte da cultura da memória".[3] Para Natalício Batista Junior, "algumas

3 Palestra ministrada no dia 01 de Dezembro de 2015 na Fundação Nacional das Artes – Funarte.

vezes, sua natureza [da fotografia] parece ser muito próxima à da denúncia" (BATISTA JR., p. 5). Cada fotografia seria um retrato compondo o quadro que contaria a história dolorosa de Angola e de África.

Mas, apesar do reconhecido trabalho de memória elaborado a partir das fotografias, Deolinda se recusa a comprar uma máquina fotográfica para Kanhamena por um motivo que demonstra a sensibilidade e a humanidade dessa intelectual angolana:

> Francamente, admiro o teu interesse por fotos, mas não te posso ajudar com máquina fotográfica quando temos gente a padecer fome em Angola, Congo, Portugal, por exemplo. (o Dr. Neto continua isolado na cadeia de Lisboa e a mulher não sabe onde se virar com os dois filhos). Desculpa-me. (RODRIGUES, 2004, p. 132).

Embora Deolinda Rodrigues seja membro de um Movimento político, o que poderia nos levar a pensar que ela constrói uma memória meramente oficial, parece-nos que, por articular essa memória a partir da sua história pessoal, sua reflexão se dá a contrapelo. Nesse sentido, importa lembrar Edward Said, quando propõe que "O intelectual é talvez uma espécie de contramemória com seu próprio discurso contrário que não permitirá que a consciência baixe os olhos ou adormeça." (SAID, 2004, p. 48-49).

Recordações recuperadas e atualizadas

Deolinda é uma mulher que sente muito o corte forçado do cordão umbilical, do afeto, do rompimento dos laços familiares,

principalmente da família biológica, foco do nosso estudo neste tópico. Ela possuía um triplo vínculo familiar: pertencia à família religiosa – Metodista –, à família política – MPLA – e à família biológica – Almeida. Tendo que estudar fora de Angola, ela tinha uma maneira de se comunicar com a família biológica: por meio de cartas. Na tentativa de se reconectar à família, ela enfrenta a barreira da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Estado Novo) – PIDE –, que censura as cartas. Por isso, ela não pode exprimir de fato as suas lutas na diáspora. Em uma carta endereçada a Kanhamena, amigo como irmão, escrita no dia 23 de Abril de 1960, Deolinda escreve:

> De Angola, há 2 meses que não recebo cartas. Em relação a mim, é fácil compreender-se. Também não escrevo para lá para não lhes agravar a coisa. Os jornais portugueses "democratas" disseram que a Pide montou nos correios em Luanda uma secção para censurar a correspondência do Brasil. (RODRIGUES, 2004, p. 68).

O peso dos conflitos internos durante a Revolução faz Deolinda transpor as barreiras do distanciamento físico da família. Para isso, Deolinda faz um exercício muito interessante: ela passa a evocar as memórias afetivas de sua família em circunstâncias e modos diferentes. Observamos, por exemplo, que o pai, a mãe e a família biológica em geral são mencionados, na maioria das vezes, nos momentos festivos, quando as lembranças dos dias passados juntos invadem sua mente e angustiam seu coração. Duas datas comemorativas são as que mais trazem a Deolinda memórias de sua família: a comemoração do nascimento de Jesus Cristo – o Natal – e a comemoração de seu próprio nascimento. Já que estamos a falar das recordações recuperadas e atualizadas, é muito simbólico que ela, num contexto de mortes generalizadas,

evoque a sua família biológica nos momentos em que se comemora o nascimento de uma vida. Isso revela a sua luta para sobreviver a qualquer custo.

Sobre as festividades do Natal, O *Diário* registra os vários momentos de saudades de Deolinda. Em um dos momentos, ela se pergunta: 25 de Dezembro de 1961 – "Natal com os Chiwengos da Katanga. Onde está a minha família por esta hora?" (RODRIGUES, 2003, p. 38).

A saudade e a dor interior, decorrentes da ausência da família nas festas de natal, levaram Deolinda a caracterizar esses momentos de forma bem particular. Há um ingrediente a mais, muito doloroso, que compõe os momentos da comemoração do nascimento de Cristo, a falta, a carência afetiva. Segundo ela: 25 de Dezembro de 1964 – "[...] Natal sem família não é só Natal: é Natal-tortura." (RODRIGUES, 2003, p. 46).

No tocante aos dias de seu aniversário, Deolinda sente o peso da falta da família ainda dentro do barco de carga que a levava para Lisboa:

> 10 de Fevereiro de 1959
>
> – "Começa o drama da solidão: aniversário no barco de carga 'Rita Maria', entre estranhos e a caminho de Lisboa. Só estranhos ao redor: nenhum ovo, nenhum carinho." (RODRIGUES, 2003, 48, grifos da autora).

O distanciamento forçado da relação familiar, de proximidade, torna Deolinda um sujeito solitário; é isso que ela deixa saltar aos nossos olhos em todas as entradas sobre a comemoração de seu aniversário. Em cada uma delas, as menções às ausências, especialmente da família biológica, e das presenças,

normalmente de estranhos, inclusive se referindo a membros de outras famílias, reforçam a condição solitária dessa mulher. E ela ironiza esses momentos fazendo um jogo de palavras com o movimento da clandestinidade:

> 10 de Fevereiro de 1962
>
> – Aniversário em Conakry. Como estou entre estranhos (Eugénia do Viri e os Laras) ninguém descobre que hoje é o dia dos meus anos. Gostei deste aniversário passado na clandestinidade. (RODRIGUES, 2003, p. 49).

Dois anos mais tarde, ao completar 25 anos de idade, já em África, no meio da multidão de companheiros da família MPLA, Deolinda continua solitária, rememorando os poucos momentos em que passou com a sua família:

> 10 de Fevereiro de 1964
>
> – Fiz hoje 25 anos; estou velha. E deste quarto de século vivido só reparti três anos com os outros (um na Escola infantil em Luanda e 2 no CVAAR cá). Que dia de aniversário: nem tempo tive pra ir almoçar em casa. Contentei-me com 2 coca-colas postas no balcão com todo o mau-humor da senhora do bar e um pãozinho doce. Nem tempo tive para ir esvaziar a caixa de correio: talvez o Papá e a Mamã me escrevessem. Bem, hoje vou recordar o passado:
> Até 1958, meu aniversário era celebrado com um ovo dado pelo Papá, um carinho da Mamã. (RODRIGUES, 2003, p. 48).

Enquanto ainda estava no Brasil, nem mesmo o amparo e carinho da família Metodista conseguiam preencher o vazio deixado pela família Almeida:

> 10 de Fevereiro de 1960
>
> – No Instituto Metodista, aniversário à ocidental: bolo, velas e cantata de "Parabéns a você", além dos cartõeszinhos. Mesmo assim, falta-me o 10 de Fevereiro à moda lá de casa. Esta celebração à branco, faz-me sentir ainda mais saudades dos meus queridos e de Angola. (RODRIGUES, 2003, p. 48).

Raramente Deolinda recorre ao desejo da presença do pai e da mãe ao mesmo tempo para pedir orientação sobre alguma situação. Uma das poucas vezes em que isso acontece está registrada na entrada do dia 17 de setembro de 1964, quando ela narra o desentendimento que teve com um patrício no bureau. Segundo Deolinda, esse compatriota lhe ameaçou, desvalorizou-a como mulher e duvidou de seu patriotismo e fidelidade ao movimento. Mas o pior de tudo foi ter se referido ofensivamente aos seus pais: "Naturalmente o pior de tudo foi envolver os meus pais. Fiquei daquele jeito... [...] Esta Revolução custa-nos tão caro! O pior é sujeitar-me a isto tudo *sem a orientação dos meus Pais*. (RODRIGUES, 2003, p. 65, grifo nosso). Note-se que ela reflete sobre a importância da família Almeida na sua vida a partir dos problemas que ela enfrenta dentro da família MPLA.

Por outro lado, vemos uma grande ênfase na evocação da mãe, que se dá em momentos de profundos conflitos existenciais e da necessidade de auxílio ou de alguma orientação. Reiteramos que esses conflitos são, muitas vezes, gerados na interação com as outras famílias. O *Diário* registra que ela evoca a mãe durante a guerrilha inteira, mas o faz em momentos específicos da vida e por motivos, também, específicos. Selecionamos alguns trechos para três momentos em que ela evoca a mãe.

Nos momentos de profunda dor e solidão, pela perda de uma pessoa querida ou de um membro do Movimento:

> 16 de Julho de 1964
> – Há o problema da família que moralmente me dá cabo. A morte do PEDRINHO foi a coisa mais besta. Terrível não poder mandar sequer uma agulha aos velhos pais de vez em quando. Tanto sacrifício fizeram e não colhem nada do que semearam? Que vida irónica! Queria tanto que a MAMÃE estivesse aqui para me orientar. Esta solidão é uma morte lenta e terrível. (RODRIGUES, 2003, p. 58, grifos da autora).

> 28 de Junho de 1965
> – Falando de tradutor fiote para a rádio perguntei se o Timóteo já o tinha arranjado na zona A. Nada de resposta. Inocente, perguntei: onde está o Timóteo? E o Chipenda: "Desapareceu. Foi ele que desapareceu." Desta vez compreendi o que é ficar sem sangue. Não esperava tal resposta. Ficamos calados durante uns segundos. Coitado do Timóteo! Será que foi apanhado pelos tugas, por feras ou quê? Um quadro que faz aqui tanta falta! Oxalá apareça! Oxalá Mamã! (RODRIGUES, 2003, p. 117, grifos da autora).

> 13 de Setembro de 1965
> – [...] Quem será o morto? E os feridos? Se vêm para cá é porque é coisa grave! Esta luta! Esta luta! Dá-nos coragem, Mamã! [...] Oxalá não haja mais fatalidades, Mamã! Por favor! (RODRIGUES, 2003, p. 128, 130).

Nos momentos de dúvida, quando precisa firmar suas convicções:

> 4 de Abril de 1965
> – [...] Às vezes parece mais fácil deixar andar até mesmo porque um indivíduo só não é capaz de muda-lo de melhorar o necessário.

> Mas este raciocínio está errado, pelo menos foi assim que a MAMÃE sempre me ensinou. Nada de recuar perante as dificuldades, se o caminho tomado é honesto. (RODRIGUES, 2003, p. 105-106).

> 12 de Janeiro de 1966
> – [...] Entretanto, espantou-me a agressividade dela e a insinuação tão injusta. Mas é bem feito para eu aprender: mania de reinar com todos. Mamã, eu não sei se vou cometer um erro irremediável, mas eu vou deixar cair esta senhora. Não consigo entender-me com ela. (RODRIGUES, 2003, p. 136).

Mas é principalmente nos momentos de profundos conflitos pessoais, decorrentes de conflitos interpessoais, que ela se recorda da mãe e mais deseja a sua presença, evocando-a e dialogando com ela:

> 29 de Setembro de 1964
> – [...] MAMÃ, ajuda-me a não viver em conflitos com as outras, a não ser motivo de vergonha para ti e sobretudo não ser prejudicial à REVOLUÇÃO. (RODRIGUES, 2003, p. 70, grifos da autora).

> 24 de Novembro de 1964
> – [...] Mamã, favor ajudai-me a estar mais calada do que hoje. Preciso de evitar barracas e incidentes desagradáveis. Já tenho uma fama desgraçada de mandona e b-a-s-t-a-m-e![4] (RODRIGUES, 2003, p. 81).

> 27 de Janeiro de 1965
> – [...] Mamã, ajuda-me a não ficar amuada; a compreender os meus erros e corrigir-me. (RODRIGUES, 2003, p. 92).

> 4 de Fevereiro de 1965
> – Na Câmara, ela não aceitou sentar-se no lugar da presidente. Minha

4 Nesse trecho Deolinda parece dar um grito de desabafo.

> vida, arranjo cada embrulho! Quando vou parar com esta vida de complicações? Talvez nada disso acontecesse se a Mamã estivesse perto. (RODRIGUES, 2003, p. 94).
>
> 5 de Fevereiro de 1965
> – Faço ideia o que vai já por aí fora. O necessário é manter-se cada vez mais calma e ver mais o lado positivo dos outros e das situações do que o negativo. Doutro modo, vou acabar por ser Lili suíça: rabugenta, belicosa, bruta e injusta para com os outros, o que não desejo de jeito nenhum. Mamãezinha, ajuda-me, sim? (RODRIGUES, 2003, p. 95).

Ao projetar a figura da família, principalmente a da mãe, por todo o *Diário*, Deolinda dribla a ausência desta por uma presença "memorial". A mãe sempre caminha com ela. As entradas deixam evidente que Deolinda projeta a sua mãe no texto e mantém um diálogo permanente com essa memória materna, recebendo dela forças, coragem e esperança para continuar a lutar.

A memória, conforme se desvela em Deolinda, poderia ser aquela que, de acordo com a observação de Jacy Alves de Seixas (2004), está inscrita nos objetos, nos espaços, nas imagens, nos momentos, nas comemorações e nos lugares mais variados. Ela "age 'tecendo' fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos [...] mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como 'realmente' aconteceram" (SEIXAS, 2004, p. 51, grifos do autor). Parafraseando e aplicando as observações do autor às experiências de Deolinda, a memória de Deolinda constrói o real, pois reencontra, ao mesmo tempo, o vivido no passado e no presente, atualizando, assim, os seus passados e "fundindo instante e duração num *continuum* tecido a partir do que é, por definição, descontínuo". (SEIXAS, 2004, p. 51).

E, assim, verifica-se, na escrita deolindiana, uma introdução do passado no presente, que, sem modificá-lo, atualiza-o. Por meio desse jogo entre passado e presente, a escrita deolindiana tenta dar forma ao vivido e a si mesma, renovando o tempo e, simultaneamente, acumulando vestígios da escravidão e da luta pela independência de Angola.

Referências

BATISTA JR., Natalício. *Fotografia e memória*: Contra a ação do tempo, a foto fortalece a tradição das técnicas de memorização. Disponível em: http://belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/1/revista-ba-foto-memoria.pdf. Acesso em 05 mar. 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. São Paulo: Editora Ática, 1985

RODRIGUES, Deolinda. *Diário de um exílio sem regresso*. Luanda: Nzila, 2003.

RODRIGUES, Deolinda. *Cartas de Langidila e outros documentos*. Luanda: Nzila, 2004.

SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Dênis de. (Org.). *Combates e utopias*: os intelectuais num mundo em crise. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004, p. 25 – 50.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo,desejo.*Visualidades*,Goiânia,v.10,n.1,jan./jun.2012,p.151 – 164. Disponível em: file:///C:/Users/Dell/Downloads/23089-Texto%20do%20artigo-97533-1-10-20130314.pdf. Acesso em 05 mar. 2019.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 37 – 58.

A escrita da violência em narrativas de Mia Couto

Elcio Loureiro Cornelsen*

* Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Pesquisador do CNPq.

Introdução – Mia Couto, o futebol e a violência

O escritor moçambicano Mia Couto (pseudônimo de António Emílio Leite Couto) é um dos maiores expoentes da literatura de língua portuguesa na contemporaneidade, reconhecido em seu país e no Exterior como um dos intelectuais mais atuantes do mundo lusófono, e vencedor do renomado Prêmio Camões em 2013.

Nossa contribuição visa a refletir sobre a escrita da violência em dois textos de autoria de Mia Couto: na crônica "O dia em que fuzilaram o guarda-redes de minha equipa" (1991) e no conto "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" (2004). Como os próprios títulos evidenciam, o aspecto que une os dois textos é a presença do tema do futebol. Numa de suas crônicas, intitulada "Fintado por uns versos", Mia Couto revela o caráter memorialista como pensa a própria infância em sua relação com o futebol:

> "No meu bairro, o futebol era a grande celebração. Preparávamo-nos para esse momento, como os crentes se vestem para o dia santo. Aquele domingo era um tempo infinito. E o campo, aberto num descampado da Muchatazina, era um estádio maior que o mundo". (COUTO, 2010, p. 12).

Espaço e tempo, aqui, ganham proporções que superam seus limites: o bairro, o campo, o descampado, o estádio e o mundo em um tempo infinito que se quer eterno domingo.

Com relação ao *corpus* de análise, todavia, para além do tema do futebol, há outro elemento que aproxima os textos do ponto de vista da violência neles representada. Enquanto o conto

tem por contexto o Mundial de 2002, disputado na Coréia e no Japão, e retrata a violência de Estado contra excluídos sociais no espaço urbano, a crônica remete aos tempos da infância do escritor, passada na cidade da Beira, em meio à guerra.

A seguir, a título de contextualização, faremos uma breve apresentação do futebol em Moçambique, para então adentrarmos em questões de interpretação dos textos que formam o *corpus* de análise deste breve estudo.

O futebol em Moçambique – uma contextualização

O futebol em Moçambique possui suas origens no período do colonialismo português. Como bem aponta o sociólogo Nuno Domingos, um dos principais estudiosos do assunto, autor da obra *Futebol e colonialismo*: corpo e cultura popular em Moçambique (2012), nos dias atuais essa relação com Portugal ainda se faz sentir muito presente pelo interesse que o futebol luso desperta nas ex-colônias africanas, incluindo Moçambique:

> O Benfica, o Porto e o Sporting são os grandes embaixadores desta relação de proximidade, os suportes de uma memória antiga transmitida geracionalmente, que todos os dias se reproduz, demonstrando uma vitalidade que não deixa de surpreender" (DOMINGOS, 2006, p. 3).

Sem dúvida, o interesse da população de Moçambique pelas equipes portuguesas ganhou um impulso significativo com a transferência de jogadores negros e mestiços para equipes metropolitanas, como ocorreu com Mário Wilson, para o Sporting em 1949, Matateu, para o Belenenses em 1951, Naldo e Coluna,

ambos para o Benfica em 1954, e o principal deles, Eusébio, para o Benfica em 1960 (DOMINGOS, 2006, p. 5; DOMINGOS, 2010, p. 237).

Não obstante esse quadro, após a vitória na Guerra de Independência, em 25 de junho de 1975 (VISENTINI, 2012, p. 91), o novo regime político tomou medidas que visavam a reduzir a influência do futebol da ex-metrópole sobre o cenário esportivo moçambicano. Uma dessas medidas determinou que os principais clubes mudassem seus nomes. O Sporting de Lourenço Marques passou a se chamar Maxaquene, enquanto o Benfica de Lourenço Marques foi alterado para Costa do Sol, e a própria capital teria seu nome mudado para Maputo. Outra medida foi restringir a transferência de jogadores moçambicanos para o Exterior, que seria revogada em 1987 (DOMINGOS, 2006, p. 7).

Todavia, conforme aponta Nuno Domingos, no período pós-Independência, embora tais medidas tenham sido levadas a cabo, a popularidade dos clubes portugueses não diminuiu: "A 'memória social' sobreviveu ao corte radical de alguns laços, à alteração de nomes, à quebra da circulação dos jogadores" (DOMINGOS, 2006, p. 7, grifos do autor). E duas transmissões televisivas semanais garantem aos moçambicanos a possibilidade de acompanhar as competições futebolísticas de Portugal.

Portanto, por praticamente 100 anos, o futebol desenvolveu-se em Moçambique, a ponto de se tornar um esporte popular com o qual os moçambicanos se identificam. Independente de questões políticas, o futebol passou a fazer parte do lazer das camadas urbanas periféricas, seja na prática, seja na assistência. Nesse sentido, Nuno Domingos destaca o papel do futebol praticado em bairros periféricos:

> [...] Espaços primordiais de performance, os jogos de bairro estiveram na base do surgimento de uma narrativa do futebol local, constituída por relatos de gestos e movimentos extraordinários, pela celebração de heróis desportivos e pelo desenvolvimento de um estilo de jogo, cujo padrão, traduzido nos corpos e nos movimentos dos jogadores, dialogava com as condições de existência definidas pelo processo histórico colonial. [...] (DOMINGOS, 2010, p. 225)

A seguir, daremos início à analise dos textos que formam o corpus do presente estudo, tendo em mente a contextualização do futebol em Moçambique apresentada nesta seção.

Futebol e escrita da violência na crônica "O dia em que fuzilaram o guarda-redes de minha equipa"

Nesta seção, versaremos sobre uma crônica de futebol, de Mia Couto – "O dia em que fuzilaram o guarda-redes de minha equipa", publicada no livro *Cronicando* (1991). De início, numa distinção entre um "nós" e "os outros", Mia Couto, enquanto sujeito da enunciação e cronista, se recorda da infância passada na cidade da Beira, onde nascera em 05 de julho de 1955: "Nós éramos os do muro, sentadiços. Os outros corriam os futebóis, dispensavam suores." (1991, p. 47). Ao invés de jogarem futebol como os demais meninos, os "do muro" preferiam jogar "matraquilhos", nome dado em Moçambique ao futebol de mesa conhecido no Brasil, entre outras designações, como "pebolim" ou "totó":

> Nosso futebol era ali, na mesa de matraquilhos do Bar Viriato. A mesa de jogo dormia fora do bar, ao dispor do luar que tombava no pátio. Era tão pesada que nenhum ladrão punha nela sua cobiça. Os

> roubadores daqueles tempos tinham dedos tremedrosos, eram gente de pequeno empreendimento. (COUTO, 1991, p. 47)

Por sua vez, as disputas na mesa de matraquilhos já despertavam no jovem Mia as fantasias do grande futebol: "Naquele pátio do Bairro Matacuane ficava o estádio do nosso encantamento. Era ali que vibravam as nossas multidões quando a pequena bola de madeira escorrecaía no buraco da baliza." (COUTO, 1991, p. 47)

Entretanto, não obstante representar um espaço de integração entre os garotos, o Bar Viriato era frequentado também por soldados, revelando o contexto da guerra de Independência:

> Mas nós, sem idade e com as raças todas à mistura, só podíamos frequentar o imaginário relvado no intervalo dos outros. A mesa de matraquilhos era nossa só quase às vezes. No resto, pertencia aos tropas, soldados que abundavam por aqueles lados. O Viriato ficava na fronteira dos mundos, subúrbio dos subúrbios. (COUTO, 1991, p. 47-48)

Todavia, o inusitado na crônica de Mia Couto ainda estava por vir:

> Foi quando se deram os casos chamados para esta estória. Primeiro acharam graça: apareceu um dos bonequinhos pintado de preto. O avançado do centro da minha equipa tinha mudado de raça, da noite para a madrugada. Os soldados portugueses, quando chegaram, fizeram riso e alcunharam o novo matraquilho de Eusébio.
>
> Depois, apareceram mais três avançados, subitamente transcoloridos. Ainda encontraram piada, anedotaram. Distribuíram mais nomes: Coluna, Vicente, Matateu. Só o dono do bar é que ventilou ameaças: se descubro o sacana do pintor, ai de quem! (COUTO, 1991, p. 48)

Assim, a mesa de matraquilhos, de certo modo, com seus bonequinhos expressando os colonizadores, foi se transculturando por intervenção desconhecida. E, como numa via de mão dupla, os soldados portugueses lhes foram atribuindo os nomes dos grandes craques moçambicanos das décadas de 1950 e 1960, que envergariam também a camisa da Seleção de Portugal. Porém, as transformações na mesa de matraquilhos não parariam por aí:

> Um dia a mesa amanheceu com todos os jogadores de raça negra. No bar Viriato, bem luso de seu nome e propriedade, figuravam os matraquilhos mais africanos do mundo. Eu e Nandito apresentámo-nos bem cedinho, madrugada recém-estreada. Não tocávamos no jogo, ficamos espectadores. Olhávamos as gotinhas de cacimbo, rebrilhando nas botas dos bonequinhos. (COUTO, 1991, p. 48-49)

Dessa forma, a representatividade de uma África negra chegava à mesa de matraquilhos, antes branca da colonização. Ao contrário do modo como os soldados portugueses reagiram, inicialmente, ao verem alguns bonequinhos pintados de preto, associando-os aos jogadores moçambicanos que haviam se transferido para clubes portugueses, como o Benfica, e que também envergavam a camisa da Seleção de Portugal, com a nova conformação da mesa, com todos os bonequinhos pintados de preto, a reação foi totalmente outra:

> Até que surgiram os tropas, barulhosos, donos, chegaram-se aos matraquilhos e trocaram suas admirações. Dessa vez, ninguém riu. Ao inverso, havia uma raiva partilhada que multicrescia. De repente, um dos soldados se deu de berrar salivando raivas. Os outros tentavam de acalmar-lhe as fúrias. Mas nada, o homem se atestara de ódios. Súbito, retirou do cinto uma pistola e em volta fechou-se o silêncio, solene. (COUTO, 1991, p. 49)

Assim, o contexto da guerra – da "Guerra Colonial", na perspectiva portuguesa, fora transposto para a mesa de matraquilhos. Esquecidos os ídolos moçambicanos do futebol, um dos soldados reagiu com raiva e violência:

> Parecia cinema, o Nandito olhava de espanto cheio: aquilo já não era Viriato, era o *saloon*. E aquele soldado acenando a pistola era o Clint Eastwood, o Rambo dos tempos. Quem sabe foi por causa desse estado de maravilhação que o Nandito não ouviu gritarem quando o soldado louco apontou sobre o guarda-redes da minha equipa. O tiro soou e o pequeno boneco esvoou, salpicando estilhaços, mais súbitos que o sangue. (COUTO, 1991, p. 49)

Ao final da crônica, permanece a lembrança do ocorrido: "Ainda hoje aquele tiro continua ressoando em minha vida, junto com esse outro grito que, por engano e um relâmpago, me pareceu sair do bonequinho alvejado." (COUTO, 1991, p. 49) Se, por um lado, o futebol surge na crônica como sendo um fator integrativo que pode colaborar para o respeito à diferença, por outro, a intolerância e a beligerância em tempos de guerra e de colonização acabam falando mais alto.

Futebol e escrita da violência no conto "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial"

O livro *O fio das missangas* (2004), uma coletânea composta por vinte e nove contos, contém dois contos que abordam a temática do futebol: "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial" e "A carta de Ronaldinho". Ambos foram estudados por Elizabeth da Silva Mendonça. Para a pesquisadora, Mia Couto propõe um

projeto literário que "tenta escrever a moçambicanidade, ou seja, uma identidade para seu povo" (MENDONÇA, 2011, p. 1), no qual o futebol também desempenharia um papel significativo.

Ambos os contos se relacionam com o Mundial de 2002, disputado na Coréia e no Japão, e também com a Seleção Brasileira, que se tornaria campeã ao vencer a Seleção da Alemanha, na partida final, em 30 de junho de 2002, pelo placar de 2x0. Por assim dizer, Mia Couto se vale do fascínio exercido pelos Mundiais de futebol como eventos midiáticos e espetacularizados por excelência para apresentar, segundo Mendonça, "uma feroz crítica social" (MENDONÇA, 2011, p. 1). Assim, aparentemente, o futebol seria meio para que, através da ficção, o escritor moçambicano pudesse apresentar, de maneira crítica, mazelas sociais de seu país, propondo, assim, "uma saída onírica para uma realidade em que quase tudo é privado aos personagens do conto, menos o direito de se imaginarem nos gramados do Mundial de 2002" (MENDONÇA, 2011, p. 1).

O conto "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial", como o próprio título já permite antever, tem por personagem principal e narrador um mendigo, morador de rua, que, após ser espancado por policiais, busca atendimento em um hospital e conversa com o "doutor", um interlocutor sem voz. O mendigo havia sido destratado quando assistia a um jogo do Mundial pela TV, exibido em um aparelho televisor que estava exposto na vitrine da loja de um Shopping. Observe-se que o passeio público diante da loja de televisores torna-se a sala de estar de Sexta-Feira e de outros mendigos, fascinados pelo futebol. O passeio público afigura-se a Sexta-Feira como um espaço em que ele pode se sentir pertencente ao grupo de mendigos, numa espécie de "comunidade imaginada", como diria Benedict Anderson:

> "É ali no passeio que assisto futebol, ali alcanço ilusão de ter familiares. O passeio é um corredor da enfermaria. Todos nós, os indigentes ali alinhados, ganhamos um tecto nesse momento. Um tecto que nos cobre neste e noutros continentes." (COUTO, 2009a, p. 82).

Aliás, segundo Mendonça, o cenário construído no conto coloca Sexta-Feira e os outros mendigos diante de dois fatores que geram ilusão: o consumo e a mídia televisiva: "O mendigo encontra-se em frente a dois templos de ilusão, um está localizado dentro do outro: a televisão dentro do shopping" (MENDONÇA, 2011, p. 3).

Entretanto, o jogo da bola, aos olhos de Sexta-Feira, permite reflexões sobre o jogo da vida, marcado pela indigência e pela violência: enquanto um lance faltoso e o contorcionismo, muitas vezes simulado, do jogador de futebol recebem toda a atenção, suas dores e chagas cotidianas são invisíveis à sociedade:

> Só há ali um no entanto, doutor. É que sou atacado de um sentimento muito ulceroso enquanto os meus olhos apanham boleia para a Coreia do Sul. O que me inveja não são esses jovens, esses fintabolistas, todos cheios de vigor. O que eu invejo, doutor, é quando o jogador cai no chão e se enrola e rebola a exibir bem alto as suas queixas. A dor dele faz parar o mundo. Um mundo cheio de dores verdadeiras pára perante a dor falsa de um futebolista. As minhas mágoas que são tantas e tão verdadeiras e nenhum árbitro manda parar a vida para me atender, reboladinho que estou por dentro, rasteirado que fui pelos outros. Se a vida fosse um relvado, quantos penalties eu já tinha marcado contra o destino? (COUTO, 2009a, p. 82)

Por sua vez, as imagens do Mundial pela TV permitem ao mendigo dar asas a sua imaginação: "Quem disse que a televisão não fabrica as actuais magias?" (COUTO, 2009a, p. 84).

Transportando a si, aos mendigos do passeio e ao doutor para o Mundial – numa autêntica transculturação para além das fronteiras do real e do imaginário –, Sexta-Feira imagina o mundo do futebol como reverso de sua dura realidade nas ruas da cidade:

> O que eu vi num adocicar de visão foi isto, sem mais nem menos: eu e os mendigos de sexta-feira estamos no mundial, formamos equipa com fardamento brilhoso. E o doutor é o treinador. E jogamos, neste momento preciso. Eu sou o extremo esquerdo e vou dominando o esférico, que é um modo de dominar o mundo. Por trás, os aplausos da multidão. De repente, sofro carga do defesa contrário. Jogo perigoso, reclamam as vozes aos milhares. Sim, um cartão amarelo, brada o doutor. Porém, o defesa continua a agressão, cresce o protesto da multidão. Isso, senhor árbitro, cartão vermelho! Boa decisão! Haja no jogo a justiça que nos falta na Vida. (COUTO, 2009a, p. 84)

Todavia, esse quadro imaginado por Sexta-Feira sofre um profundo revés, em que a aparente justiça garantida pela ação da arbitragem se esvai e devolve a personagem à dura realidade:

> Afinal, o vermelho é do cartão ou será do próprio sangue? Não há dúvida: necessito assistência, lesionado sem fingimento. Suspendessem o jogo, expulsassem o agressor das quatro linhas. Surpresa minha – o próprio árbitro é quem me passa a agredir. Nesse momento, me assalta a sensação de um despertar como se eu saísse da televisão para o passeio. Ainda vejo a matraca do polícia descendo sobre a minha cabeça. Então, as luzes do estádio se apagam. (COUTO, 2009a, p. 84)

Não são bem "luzes do estádio" que se apagam, mas sim a imaginação em sua mente, frente à agressão à qual Sexta-Feira é submetido pelos agentes do Estado, que se confundem em sua

imaginação com o árbitro – apontando, assim, para a falência autoritária da autoridade.

Em estado de indigência, o narrador-protagonista sente-se vivo quando procura uma das instituições do Estado, o hospital público, que deveria reparar-lhe os danos físicos causados por outra instituição, a polícia. E mesmo que o tratamento que lhe é dispensado no hospital deixe a desejar, Sexta-Feira considera que, só de estar ali, ele sairia de seu estado de indigência:

> Lhe concordo, doutor: sou eu que invento minhas doenças. Mas, eu, velho e sozinho, o que posso fazer? Estar doente é minha única maneira de provar que estou vivo. É por isso que freqüento o hospital, vezes e vezes, a exibir minhas maleitas. Só nesses momentos, doutor, eu sou atendido. Mal atendido, quase sempre. Mas nessa infinita fila de espera, me vem a ilusão de me vizinhar do mundo. Os doentes são minha família, o hospital é o meu tecto e o senhor é o meu pai, pai de todos meus pais. (COUTO, 2009a, p. 81)

E é em tal "avizinhamento" do mundo, proporcionado também pelo futebol na fantasia do protagonista, que se revela a situação de violência e indigência à qual está submetido.

Mia Couto, o futebol e a escrita da violência – a guisa de conclusão

A crônica e o conto de futebol de Mia Couto, analisados no âmbito deste breve estudo, nos permitem afirmar que a imagem do futebol, neles veiculada, apresenta traços de transculturação em meio a atos de violência. A crônica acerca do jogo de matraquilhos, da infância de Mia Couto, com elementos ficcionalizantes que se

assemelham aos traços de um conto, também possibilitou uma reflexão semelhante sobre questões que envolvem colonialismo e racismo, que acabam por atingir também o âmbito do futebol, mesmo que este se apresente, em geral, como um espaço que promove a superação de fronteiras e o rompimento de barreiras das mais variadas ordens. Aqui, podemos retomar as noções de "memória colonial" e de "popularização segregada" do futebol, apontadas por Nuno Domingos (2010, p. 220), e seus reflexos no período em que Moçambique esteve sob o jugo do colonialismo português e da guerra, traduzida na crônica por uma escrita que potencializa a representação da violência contra o "guarda-redes" em uma mesa de matraquilhos.

No caso específico do conto analisado, o aspecto mais evidente da transculturação para além das fronteiras parece-nos ser a influência midiática do futebol espetacularizado e, ao mesmo tempo, da percepção da miséria e da violência como parte desse mundo globalizado. Por um lado, o mendigo Sexta-Feira sofre tal influência enquanto fascinação pelo jogo de futebol; por outro, como modo de representação da violência, no jogo da vida a sociedade e o Estado lhe impingem sucessivas derrotas.

Tal exposição do mendigo Sexta-Feira a imagens potencializadas da Copa do Mundo de 2002, presentes em seus delírios, do jogo imaginário, o que Mendonça (2011, p. 8) designa acertadamente de "dupla ficção", para além da tese da alienação, reflete a força que o futebol globalizado e espetacularizado possui no contexto moçambicano, não como uma via de mão única, mas também como modo próprio de expressão, em que, como certa vez afirmou Mia Couto, "o outro também está dentro de nós" (D'ANGELO; FUHRMANN, 2015).

Referências

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O futebol e seus simulacros no reino da ludicidade – Subbuteo. *História(s) do Sport* (blog). 18 dez. 2018. Disponível em: https://historiadoesporte.wordpress.com/2018/12/18/o-futebol-e-seus-simulacros-no-reino-da-ludicidade-subbuteo/; acesso em: 30 abr. 2019.

COUTO, Mia. A carta de Ronaldinho. In: COUTO, Mia. *O fio das miçangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, p. 99-102.

COUTO, Mia. Fintado por um verso. In: COUTO, Mia. *Pensageiro frequente*. Lisboa: Ed. Caminho, 2010, p. 12-13.

COUTO, Mia. O dia em que fuzilaram o guarda-redes da minha equipa. In: COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Ed. Caminho, 1991, p. 47-49.

COUTO, Mia. O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial. In: COUTO, Mia. *O fio das miçangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a, p. 81-84.

D'ÂNGELO, Helô; FUHRMANN, Leonardo. "O outro também está dentro de nós", afirma o escritor Mia Couto (entrevista). *Revista Fórum*. 19 nov. 2015. Disponível em: https://www.revistaforum.com.br/semanal/o-outro-tambem-esta-dentro-de-nos-afirma-o-escritor-mia-couto/; acesso em: 30 abr. 2019.

DaMATTA, Roberto. Os milagres do futebol. In: DaMATTA, R. *Explorações*: ensaios de sociologia interpretativa. 2. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 87-93.

DOMINGOS, Nuno. Desporto moderno e situações coloniais: o caso do futebol em Lourenço Marques. In: MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO, Augusto (orgs.). *Mais do que um jogo*: o esporte e o continente africano. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 211-242.

DOMINGOS, Nuno. *Futebol e colonialismo*: corpo e cultura popular em Moçambique. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

DOMINGOS, Nuno. O futebol português em Moçambique como memória social. *Cadernos de Estudos Africanos*. v. 9/10, p. 1-14, 2006. [dossiê Memórias Coloniais]

GIRON, Luis Antônio. Mia Couto: O Brasil nos enganou (entrevista). *Época*. 25 abr. 2014. Disponível em: https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bmia-coutob-o-brasil-nos-enganou.html; acesso em: 30 abr. 2019.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 6. ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010. [filosofia; 4]

MENDONÇA, Elizabeth da Silva. O espetáculo da Copa do Mundo de 2002 em dois contos de Mia Couto. *Anais do SILEL – Simpósio Internacional de Linguística e Literatura*. v. 2, n. 2, Uberlândia, EDUFU, p. 1-11, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2632.pdf; acesso em: 29 abr. 2019.

VIDACS, Bea. O esporte e os estudos africanos. In: MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO, Augusto (orgs.). *Mais do que um jogo*: o esporte e o continente africano. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 37-69.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas*: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Ed. UNESP, 2012. [revoluções do século XX]

Linguagem e melancolia em "A dama de branco", de Sérgio Sant'Anna: convergência de artes contra a violência da morte

Lélia Parreira Duarte*

* Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Foi Professora Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG e Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas..

> Só a morte me permite apanhar aquilo que eu quero alcançar; só ela atribui sentido às palavras. (BLANCHOT, 1983, p. 29).

Sérgio Sant'Anna, grande escritor brasileiro (1942-2020), autor fecundo de uma grande obra, foi vitimado pela Covid-19, aos 78 anos, em 10 de maio p.p., depois de publicar, apenas oito dias antes, o conto "A dama de branco", na revista *Época*. Essa obra prima pode-se certamente incluir numa literatura que trata da violência e parece constituir-se como um grande exemplo do que Ettore Finazzi-Agró fala sobre a mais fina literatura: reflexão sobre o nexo entre morte e linguagem, (...) desejo herético de dar consistência e visibilidade àquela junção, àquele grama, àquela cópula extrema, juntando, no traço, a existência e o seu contrário. (FINAZZI-AGRÓ, 2006. p. 120).

A obra de Sérgio Sant'Anna, traduzida para diversas línguas,[1] inclui poesia, peças de teatro, novelas e romances, além de cinquenta contos e dois romances-teatro – *Um romance de geração* e *A tragédia brasileira* –, e parece impulsionada por essa "ânsia de representar aquele irrepresentável que se esconde e, ao mesmo tempo, se revela no fundo da fala". (FINAZZI-AGRÓ, 2006, p. 120).

Os textos de Sant'Anna, autor que recebeu, entre vários prêmios, o "Portugal Telecom Conto ou Crônica" e três prêmios Jabuti, sendo um de livro brasileiro publicado no exterior, são importantes pela reflexão metalinguística e pela experimentação à violência; foram sempre marcados por sutil humor, elegância

1 Traduções de obras de Sérgio Sant'Anna foram publicadas nos seguintes países: Alemanha, Argentina, Chile, França, Israel, Itália, Macedônia, Portugal e República Tcheca.

narrativa e domínio da construção de personagens e do texto em geral, constituindo-se, às vezes, de contos delicados, com paixão platônica e amores românticos.

Diversos críticos destacaram a proximidade de sua literatura com outras artes, bem como a capacidade do autor de recriar o sabor e a atmosfera do Rio de Janeiro, geralmente numa melancolia quase patética que não recusa o rótulo de auto ficção, com abertura para mentir e inventar.

Como diz o jornalista e crítico literário Sérgio Rodrigues, a vasta obra de Sérgio Sant'Anna é marcada por constantes "inquietude e experimentalismo", "Sempre com viés para o esquisito, o transgressivo", realizada com "o bicho-carpinteiro da insatisfação formal", com "seriedade monástica diante da literatura", numa "carreira de mais de 50 anos de produção sólida". Sérgio Rodrigues conta que: "Duas semanas antes de morrer, feliz por ter concluído uma novela, o escritor lhe disse por e-mail: 'Nestes tempos de beira de abismo, tenho pressa. E, curiosamente, estou muito ágil mentalmente'." (Como se previsse mesmo a chegada da "dama de branco"...) (RODRIGUES, *Folha de São Paulo*, 14.05.20)

Segundo Alcir Pécora, provavelmente o maior crítico de Sérgio Sant'Anna, a força desse autor deriva de sua capacidade de observação e do controle dos registros de linguagem. "Acho que o Sérgio é o cara que melhor faz frases no Brasil". (PÉCORA, *Folha de São Paulo*, 06.09.2014). Pécora afirma, ainda:

> poucos dominam como Sant'Anna a técnica da écfrase, ou seja, a arte de descrever uma forma ou imagem, real ou imaginária, cuja eficácia maior está em dar ao leitor, como em presença, aquilo que é descrito (Ec= pra fora, frasis= falar"). (PÉCORA, *Folha de São Paulo*, 06.09.2014)

"A dama de branco" é um grande exemplo dessa habilidade de Sant'Anna: são muito sugestivas as descrições da bela mulher que levitaria como uma sílfide[2] no estacionamento do edifício, onde a veria o narrador em suas insones madrugadas, movimentando-se com a leveza de uma impressionista pintura de Monet.

Outras artes, como a música, o teatro, a dança e o cinema também se fazem presentes no conto de Sant'Anna, configurando uma oportunidade de reflexão sobre a presença e a importância da melancolia e da indecidibilidade de sentido no processo de criação, não só desse texto, mas de sua arte em geral.

O contexto em que se coloca o narrador é o Rio de Janeiro, neste tempo de pandemia. Confinado, ele se apresenta como um *voyeur,* beneficiando-se da sacada de seu apto, para onde vai especificamente nas madrugadas: de início, para apreciar as estrelas; depois, para contemplar de longe a dama de branco, que aparece sempre às três da manhã, como um ser do ar, mítico e vaporoso, intocável. "Imagino ver as suas feições, reparar como é bonita. Uma beleza singular, que não consigo descrever". (SANT'ANNA, 2020).

Essa descrição faz lembrar cantigas de amor medievais, onde se reverenciam damas distantes e proibidas, como nesta cantiga de amor de D. Dinis, o rei português que viveu entre 1261-1325:

2 Na mitologia grega, as sílfides eram espíritos muito belos, de pele branca e muito fina, altos e esbeltos, que além da tarefa de purificar o ar e movimentar as nuvens, podiam rodear a mente dos sonhadores, trazendo-lhes, às vezes, solução para algum problema.

Cantiga de amor
Quer' eu en maneira de proençal
fazer agora um cantar d'amor,
e querrei muit' i loar mia senhor
a que prez nen fremosura non fal,
nen bondade, e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de ben
que mais que todas las do mundo val.
(D. DINIS, s/d, p. 201)

Essa completa fremosura, feita "comprida de ben por Deus", é nobre, casada e proibida; assim, o cantar desse trovador, se lhe causa imenso prazer, fala de um amor impossível, que só lhe pode trazer sofrimento.

"A dama de branco" lembra ainda Camões, em cuja obra encontramos também esse prazer no sofrimento por amor:

Presença bela, angélica figura,
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
gesto alegre, de rosas semeado,
entre as quais se está rindo a Fermosura.

olhos, onde tem feito tal mistura
em cristal branco o preto marchetado,
que vemos já no verde delicado
não esperança, mas enveja escura;

brandura, aviso e graça que, aumentando
a natural beleza cum desprezo
com que, mais desprezada, mais se aumenta;

são as prisões de um coração que, preso,
seu amor ao som dos ferros vai cantando,
como faz a sereia na tormenta.
(CAMÕES, 1973, p. 134)

O poeta canta uma belíssima amada, cujo desprezo só aumenta a sua beleza e, estranhamente, também o paradoxal e doloroso prazer do Poeta de cantá-la, em sua prisão de amor.

Também o narrador de "A dama de branco" deseja a distante sílfide de que ele fala: "Todos estão dormindo e fico contente com isso, pois, com ninguém mais a contemplá-la, é como se a dama de branco me pertencesse exclusivamente". (SANT'ANNA, 2020). Mas completa: "Penso nela como uma mulher pura que está em outra dimensão." (SANT'ANNA, 2020).

Em outro momento imagina-a nua, com seu corpo esguio, na sua cama, o que lhe parece um sacrilégio... E faz lembrar novamente Camões, no seu classicismo amoroso, em que o amador deveria apenas adorar de longe a sua amada:

Pede o desejo, Dama, que vos veja,
não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.

Não há cousa a qual natural seja
que não queira perpétuo seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
porque não falte nunca onde sobeja.

Mas este puro afeito em mim se dana;
que, como a grave pedra tem por arte
o centro desejar da natureza,

assi o pensamento (pola parte
que vai tomar de mim, terrestre [e] humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza.
(CAMÕES, 1973, p. 120)

Mesmo ver a mulher amada/proibida seria um sacrilégio! Por isso o Poeta recrimina o seu desejo terrestre, mundano...

Também a dama do conto, em sua pureza, seria inatingível; apenas pensar em tocá-la já seria um crime... E o narrador descreve a circulação da dama de branco pelo estacionamento do edifício: sem máscara, com a leveza de uma bailarina. A imagem é tão viva, que nos faz visualizar mulheres etéreas, como a "Mulher com sombrinha", de Monet, a qual me atrevi a tentar repetir aqui, tirando-lhe a sombrinha, mas acrescentando-lhe uma Perséfone, flor que tem o nome de uma personagem mitológica ambígua que simboliza ao mesmo tempo morte e vida...

Lélia Parreira Duarte. *A dama de branco*. 2020.

Além da pintura, outras artes estariam presentes ou sugeridas no conto: dança, teatro e cinema, na construção do cenário e na movimentação e leveza dessa "dama de branco". Já as "Gnossiennes" de Erik Satie que, antes de vir para a varanda, o narrador "escutava compulsivamente" (SANT'ANNA, 2020), ajudam a compor o espaço e o clima, trazendo para o texto a sua música triste e o seu andamento fúnebre.

A notar que Satie, compositor e pianista francês, foi também artista plástico, além de pioneiro do cinema, talvez o primeiro a sincronizar música e imagem. Também Satie sofreu uma desilusão amorosa que o levou a viver em confinamento (e isso parece ter alguma relação com o conto de Sant'Anna...)

Será interessante lembrar que, numa entrevista a Jonatan Silva, tenha afirmado o nosso autor: "(...) passeio por diversos gêneros e experimentações (...). É muito interessante e provocador escrever um romance misturado com teatro". (SILVA, Jonatan, *Rascunho*, 2019)

Parece, portanto, evidente a presença - ou a sugestão - de várias artes em "A dama de branco". Pintura, dança, teatro (com movimentação e fundo musical)... Algo em processo, inconcluso, marcado pelo estranhamento, mas vivo e pulsante.

Sabemos que o autor publicou esse conto e morreu, em maio p.p., em pleno tempo de pandemia de Covid-19. Embora negue, o narrador confessa pensar, "às vezes", ser a dama de branco a própria morte. E explica: "Sei que isso é um modo de prendê-la e logo me penitencio e sei que em outro momento pensarei em outra coisa. A morte não passa de uma obsessão minha". (SANT'ANNA, 2020)

Afinal, pergunta-se: estaria o narrador identificando a "dama de branco" com a morte, ou não? O conto tem duas páginas, nas quais contam-se 26 *não*, com dois *nem*, certamente com o mesmo valor negativo. E sempre será importante lembrar: a repetição pode ser sinal de ironia... Repetição e ênfase podem significar o contrário! E também que esse narrador não parece confiável!

A notar a situação desse narrador: confinado pelo corona vírus, ele usa a sacada (que no texto seria uma abertura para o universo) como um estímulo para a sua reflexão sobre as consequências da pandemia (ar mais puro, mais estrelas visíveis, a necessidade do uso de máscaras, o espaço aberto para as caminhadas da dama solitária...); e elabora imaginariamente essa mulher esvoaçante e desejada, mas que seria pura, como aquela amada de Camões, classicamente proibida.

A sua "dama" estaria numa outra dimensão, o que o leva a falar de Deus, em quem diz *não* crer, propriamente, não deixando, entretanto, de usar para ele as "maiúsculas de praxe". De Deus passa ao nada – que "também *não* o angustia" (SANT'ANNA, 2020), diz ele. Fala depois do barato da droga e da mulher com quem a experimentava, lembrando talvez uma situação de estar e ao mesmo tempo não estar na realidade... Mas logo volta à dama de branco, e imagina-a deitada com ele; aqui a dama já tem um corpo: quem sabe estará nua, com seu corpo esguio, solitária como ele; mas nem transariam (porque ele já tem 79 anos, como diz, ou porque ela é uma amada imaginada e proibida, apenas parece real?)

É então que o narrador cria para a dama de branco uma história de amor e morte (sempre amor e morte, agora numa história dentro da história): ela teria perdido uma amiga querida

(e a morte parece então intensificar o processo imaginativo): essa amiga teria sido casada com um pianista, apagado da história por ciúmes do narrador (exibe-se assim a sua autoridade de elaborador da história): seria então ela a pianista, mudando logo para ele, narrador, que tocaria para a amada. Isso traz à lembrança as "Gnossiennes", que Satie anotou deviam ser tocadas com convicção e uma tristeza rigorosa, que ele, narrador, diz ter e que provavelmente relacionaria com uma triste desilusão amorosa sofrida por Satie. E cita os títulos do compositor/pianista, os quais julga tão interessantes quanto as suas obras; lembra também o seu pioneirismo, só melhor compreendido no século XXI: "Três peças em forma de pera", "Prelúdios flácidos", "Desesperos agradáveis".[3]

E continua com Satie a referência à música, imaginando a dama de branco a tocar as "Gnossiennes", para ele, a seus pés. "Satie e eu amamos essa tristeza lírica" (SANT'ANNA, 2020). E volta a questão: "E a dama de branco, será?" (SANT'ANNA, 2020) O leitor sente que talvez ele esteja voltando a falar de morte. Mas: "Não, penso mesmo que ela é etérea, a caminhar quase sem tocar o solo. Será que não pressente o meu olhar? Poderá ela me amar como eu a amo?" (SANT'ANNA, 2020)

E assim termina o conto: "Ah, mas como eu gostaria de deitar com a dama de branco numa cama, consumindo ópio. Como não tenho ópio, vai este baseado mesmo. Seria como

3 Baudelaire parece falar sobre esse estranhamento, quando diz que "(...) o artista deveria procurar reproduzir na sua obra a destruição do valor de uso e da inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do *choc*. Desta maneira, ele teria conseguido fazer da obra o próprio veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade. (In: AGAMBEN, 2007, p. 76)

se nos beijássemos, misturando nossas salivas em sua seda" (SANT'ANNA, 2020), diz ele, numa aparente superposição de ficções.

O narrador nos desvela assim a melancolia que o domina (e é típica da música de Satie); e nos leva a entender: as referências usadas lembrariam morte, e também solidão, beleza, desejo, tristeza e amores impossíveis, mostrando simultaneamente o material com que constrói o seu texto e tornando evidente o seu processo de criação.

A questão da morte

Embora o narrador negue, ou até por isso mesmo (lembremos a ironia) parece que a questão da morte é muito importante no conto, o que faz lembrar um texto do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), cujo título é "Ideia da morte": Eis o texto:

> Ideia da morte
>
> O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a *linguagem*. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera trazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer. (AGAMBEN, *Ideia da prosa*, 1999, p. 126).

Parece que, como o anjo de que fala Agamben, também a dama de branco, tão amada pelo narrador, teria uma mensagem. Que ele não chega a receber, embora sentisse que essa figura vinha especialmente para ele, caminhando a céu aberto e levitando como uma sílfide, com o seu vestido esvoaçante, sempre às três da manhã.

No texto de Agamben o anjo anuncia a morte; no entanto, esse anjo nada diz. Talvez seja esse também o caso do conto, uma sucessão de pensamentos e reflexões, a pairar sobre a dama de branco, que talvez anunciasse a morte, sem, entretanto, entregar a sua mensagem. Isso nos leva a pensar que a impossibilidade de conhecer a mensagem do anjo – ou a "verdade" sobre a dama de branco – seriam tecidos por uma linguagem que embala, encanta, distrai, e assim faz literatura... com a indecidibilidade de sentido que causa prazer ao leitor. De que trata afinal o conto? De amor ou de morte? ou?...[4]

No caso de "A dama de branco", o narrador acentua estar sempre a imaginar (ou diz "que não consegue imaginar"), sendo o seu discurso marcado por incertezas que nos lembram os 26 nãos encontrados no texto, ou expressões como: quero crer, se houver, ora vejam só, como se, pelo menos é o que imagino neste momento, será ela uma bailarina? Como eu gostaria de estar entre eles (Satie e seus amigos dadaístas). Não, quero viver este momento mesmo. Quero ser eu próprio. Mas quem sabe... E a

4 Jacyntho Lins Brandão tem um interessante estudo sobre o romance de Tristão e Isolda, do século XII, em que reflete sobre o final de Isolda, onde se decide a sua eventual culpa: o seu juramento pode ser afinal entendido de duas formas. E é nessa indecidibilidade, conclui o crítico, que reside a grandeza da literatura, onde se pode falar de um amor que está além de qualquer coisa que se pode dizer sobre o amor, pois sempre haverá muitos entenderes. (BRANDÃO, 2020).

dama de branco, será? Não, penso mesmo que ela é etérea... Será que não pressente o meu olhar? Poderá ela me amar como eu a amo? Poderíamos casar, teria prazer em cozinhar para ela... Não, não, porque aí haveria os perigos inerentes ao hábito; gostaria de deitar com a dama de branco; seria como se nos beijássemos...

São perguntas e dúvidas ou afirmações seguidas das respectivas negações, com verbos principalmente no futuro do pretérito (dormiria, gostaria, poderia, teria, haveria, seria...). Ou seja, trata-se de um discurso errante que dança no tempo, usando o futuro do passado, entretecendo elementos capazes de (co)mover o leitor, e lhe podem assim trazer a desejada emoção de que fala o argentino Júlio Cortázar. Já definida na situação inicial dessa pequena história, em que Sérgio Sant'Anna traz todo o horror de uma cidade vazia, ameaçada por um vírus tenebroso e invisível. Horror que seria suavemente disfarçado por essa sílfide que levita a céu aberto, com o seu vestido esvoaçante. Não lembraria ela o tremor de água dentro de um cristal, de que fala Cortázar? (CORTÁZAR, 2006, p. 151)

Essa história da "dama de branco" lembra também o esquema do norte-americano Edgar Alan Poe para o conto, por sua escolha planejada e cuidadosa de situações, referências artísticas e perdas e emoções amorosas capazes de mover o leitor. (POE, 2020)

Parece relacionar-se também com os protocolos de que fala o argentino Ricardo Piglia: não estaria esse narrador levando-nos pela mão, prometendo um final surpreendente que nunca chegará? Segundo Piglia, "A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia". (PIGLIA, 2004, p. 114)

Duplicação e ambiguidade que parecem existir nesta "dama de branco" que fala de amor e de morte, aglutinando uma realidade muito mais vasta que o seu argumento e brevidade, no seu tecido de várias artes que embalam narrador e leitor. Tecido que privilegia questões de textualidade e de leitura, ironizando-se a si mesmo e confessando-se artefato, elaboração, jogo, arte, para revelar consciência de seu caráter de linguagem, exibição do vazio e da falta que caracterizam o sujeito.

Penso que um outro texto de Giorgio Agamben poderia ajudar neste estudo de "A dama de branco": trata-se de "Os fantasmas de Eros", da primeira parte do livro *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. (2007)

No prefácio do livro, Agamben parte da "*stanza*", para tentar encontrar "uma topologia do *gaudium* – da "estância" –, através da qual o espírito humano responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível." (AGAMBEN, 2007, p. 14)

Agamben começa pelo "Demônio meridiano", o pior flagelo, lembrando que a melancolia, ou bílis negra, é aquela cuja desordem pode provocar as consequências mais nefastas. Relacionada ao planeta Saturno, a melancolia seria responsável por temperamentos doentios e negativos. Na Idade Média, os Padres da Igreja consideravam a melancolia (*acedia, tristitia, taedium vitae, desidia*) como o mais mortal dos vícios, o único para o qual não haveria perdão. Por isso mesmo era execrado esse "demônio meridiano": elegia suas vítimas entre os *homines religiosi* e, num flagelo pior que a peste, abatia-se sobre as moradas da vida espiritual, penetrando nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados.

Entretanto, a antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes, chegando Aristóteles a perguntar por que [...]"todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra?" (AGAMBEN, 2007, p. 34) E o filósofo conclui: num processo dialético, a doutrina do gênio se costura indissoluvelmente com a do humor melancólico, que responderia por uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo, sendo muitas vezes responsável pela criatividade e pelo exercício da poesia, da filosofia e das artes.

É dialética a natureza desse "demônio meridiano": assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também da melancolia se pode afirmar que "a maior desgraça é nunca tê-la tido." ((AGAMBEN, 2007, p. 32)

Agamben acompanha a presença da melancolia em várias épocas, desde Heráclito e Demócrito, passando pelos poetas de amor no século XIII e observa o grande retorno da melancolia no Humanismo; a sua terceira idade seria no século XIX e "entre as vítimas" ele cita Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans e Baudelaire (AGAMBEN, 2007, p. 35); na perspectiva deste último, "a auto-dissolução é o preço que a obra de arte deve pagar à modernidade". E é por isso que Baudelaire atribui ao poeta uma tarefa paradoxal: "Quem não sabe captar o intangível não é poeta", diz ele num ensaio sobre Poe; e define a experiência da criação como um duelo de morte, "no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido". (AGAMBEN, 2007, p. 76)

Esta, a melancolia...

E Agamben explica: “Na insistente vocação contemplativa do temperamento saturnino, continua vivo o Eros perverso do acidioso, que mantém o próprio desejo fixo no inacessível” (“Melencolia I”, AGAMBEN, 2007, p. 38): “A mesma tradição que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia e à arte, atribui-lhe uma exasperada inclinação para o Eros” (“Eros melancólico”, AGAMBEN, 2007, p. 39).

Agamben refere os estudos de Freud sobre a melancolia, cuja ambivalência o teria impressionado; pois, “(...) na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo”. (“O objeto perdido”, AGAMBEN, 2007, p. 46). Não seria exatamente o que acontece em “A dama de branco”?

Voltemos, entretanto, ao conto: por que buscar essa questão da melancolia, em Agamben, para estudar “A dama de branco”, de Sérgio Sant’Anna? A melancolia está certamente presente no conto através das referências e reflexões de um narrador solitário, imaginativo, insatisfeito, imbuído de um amor impossível e cercado de lembranças de artistas de vanguarda inovadores e muitas vezes incompreendidos; um narrador que dá um belo testemunho de um tempo de pandemia de corona vírus, com uma ameaça constante de morte, e vai emendando suposições e imaginações a propósito de uma figura misteriosa que ele ama, mas não se sabe o que significaria e mesmo se realmente existiria...

Impressionam, no conto, a presença real ou sugerida de artistas estranhos, inquietos, isolados, tardiamente reconhecidos no meio artístico, ou seriam, como Sérgio Sant’Anna, de difícil convivência, nas palavras de Bernardo Esteves, em seu longo texto sobre o escritor, na revista *Piauí* no. 103, de abril de 2015.

Fica evidente aí também a profunda relação do nosso autor com a linguagem e o seu impulso vital de trabalhá-la e manipulá-la, incansavelmente, numa visível melancolia. Sant'Anna foi muito marcado por essa dupla tendência: essa acídia, essa tristeza, essa melancolia, manifesta, entretanto, também por uma impressionante produção, não apenas no terreno do conto, mas em textos mais longos, e ainda em outras áreas artísticas.

Compreendem-se melhor, assim, as suas referências a Satie, com os seus amigos dadaístas (que produziram na época da primeira guerra mundial, mostrando com a sua arte o seu descontentamento e a sua rebeldia e causando escândalo, como os modernistas portugueses).[5]

E ainda os outros artistas sugeridos nas entrelinhas do texto, também situados na linha de vanguarda, em diferentes artes, no seu tempo: seja o coreógrafo norte-americano Bob Wilson, sejam os dadaístas ou, em especial, o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), talvez o maior ídolo intelectual de Sérgio Sant'Anna.

Algo muito especial une o nosso autor a todos esses artistas: um fazer avançado para o seu tempo, uma insatisfação, um inconformismo, um desejo de ser original e de ir contra o *status quo*: indissoluvelmente, duas coisas em uma: "é regime

5 Erik Satie foi precursor de movimentos artísticos como minimalismo, música repetitiva e teatro do absurdo. E será interessante lembrar que, além de criar músicas de "tristeza rigorosa", Satie também vivia confinado; somente saía com o mencionado terno negro para encontrar seus amigos dadaístas (sua biografia diz que ele tinha doze ternos exatamente iguais); quando morreu, encontraram em seu apartamento dois pianos desafinados e amarrados com cordas, um deles empilhado sobre o outro (talvez os pianos não tenham tido muito uso mesmo quando estavam funcionais, pois Satie preferia compor à mesa do café).

errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, inscrição imutável do que a comunidade tem em comum". (RANCIÈRE, 1995, p. 9)

Enfim, uma melancolia, uma doença que traz em si a própria cura e da qual se pode dizer: "a maior desgraça é nunca tê-la tido" (AGAMBEN, 2007, p. 32). Justamente porque a alegria da criação é a resposta à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível, aquele irrepresentável que se esconde e, ao mesmo tempo se revela no fundo da fala" (FINAZZI-AGRÓ, 2006, p. 120). Como a morte e como essa "Dama de branco"...

A conclusão seria, portanto, a meu ver: felizes somos nós, que temos esse amor pelas Letras e sabemos que a maior desgraça seria nunca ter tido o prazer de viver o sofrimento da literatura!... Pois já dizia Fernando Pessoa: "A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos". (PESSOA, 2010, p. 480). E ainda: "Viver não é necessário, o que é necessário é criar".[6]

6 "Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / "Navegar é preciso; viver não é preciso". Quero para mim o espírito desta frase,/transformada a forma para a casar com o que eu sou:/ Viver não é necessário; o que é necessário é criar". (PESSOA, 2007)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa.* Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* - A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka.* Paris: Gallimard, 1981.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Tristão e Isolda: origens do romance moderno. Academia Mineira de Letras. Disponível In: https://youtu.be/5qN1WE4p3Lc. Acesso em 30 agosto 2020

CAMÕES, Luís de. *Rimas.* Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida Editora, 1973.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

D. DINIS. Quer eu en maneira de proençal. In: *A poesia dos trovadores.* Selecção, prefácio e bibliografia de Vitorino Nemésio. Amadora: Bertrand, s/d. p. 201.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura.* Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. (Org.). *As máscaras de Perséfone* – figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Ed. Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. (Org.). *De Orfeu e de Perséfone* – morte e literatura. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. (Org.). *A escrita da finitude* – de Orfeu e de Perséfone. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

ESTEVES, Bernardo. O sobrevivente. Sérgio Sant'Anna e a obsessão pela literatura. Revista *Piauí* no. 103. Abril, 2015.

PÉCORA, Alcir. Apresentação. In: *Lembranças do presente*: o conto

contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2006.

PÉCORA, Alcir. Páginas sem glória. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25.12.2012.

PÉCORA, Alcir. Mudam-se os tempos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06.09.2014.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PESSOA, Fernando. **Livro do desasocego**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010. Tomo I.

POE, Edgar Alan. A filosofia da composição.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf.Acesso em 10.08.2020.

RODRIGUES, Sérgio. O homem-conto: Sérgio Sant'Anna e a fonte da eterna juventude literária. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14.05.2020.

SANT'ANNA, Sérgio. A dama de branco. Revista *Época*, 10.05.2020.

SATIE, Erik. Gnossiennes n. 1. https://youtu.be/Q3R74LvoZD0. Acesso em 10.08.2020.

SILVA, Jonatan. Meio século contra a mesmice. Entrevista com Sérgio Sant'Anna. *Rascunho*, #233, Curitiba, set. 2019.

SOBRE OS AUTORES & AS ORGANIZADORAS

Os autores

• ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA é mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Literaturas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. É professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí e Professora Titular EBTT, aposentada, da Universidade Federal do Piauí - CTT. Membro do NEPA - Núcleo de Estudos e Pesquisa Afro-UESPI. Pesquisadora Associada I do Instituto de Estudos da África IEAF-UFPE.

• ÉLCIO LOUREIRO CORNELSEN é Pesquisador do CNPQ, mestre em Letras (Língua e Literatura Alemã, Língua e Literatura Portuguesa, e Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo, Doutor em Germanística - Freie Universität Berlin, na Alemanha. É Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG, credenciado junto ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, da FALE/UFMG, e ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, da EEFFTO-UFMG.

• EMANOEL CESAR PIRES DE ASSIS é mestre em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal do Piauí, Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente se interessa pelo estudo de narrativas digitais, literatura brasileira contemporânea, ferramentas digitais para o ensino/aprendizagem de literatura e Teoria Literária e é líder do grupo de pesquisa CNPq: Literatura, Arte e Mídias - LAMID.

• KEURY CAROLAINE PEREIRA DA SILVA é mestranda em Teoria Literária na Universidade Estadual do Maranhão onde cursou,

também, a graduação em Letras - Português/Inglês (2019). Entre suas últimas publicações está o artigo "Figurações da periferia em Capão Pecado, de Ferréz", publicado na *Revista Interfaces*, em co-autoria com Emanoel Cesar Pires de Assis.

• LÉLIA PARREIRA DUARTE é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo com pós-doutorado na Universidade de Lisboa. Foi professora titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Minas Gerais e professora no Programa de Pós-graduação da PUC Minas. Dirigiu, na UFMG, o Centro de Estudos Portugueses, e na PUC Minas o Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros. Coordenou o grupo de pesquisa "De Orfeu e de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas".

• MARIA ZILDA FERREIRA CURY é pesquisadora do CNPQ, mestre em Estudos Literários: Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais, Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Fez Pós-doutorado na Sorbonne Nouvelle. É Professora Titular de Teoria da Literatura pela UFMG e Professora associada de Literatura Brasileira da UFMG. Coordena o Projeto de pesquisa Espaço nas Literaturas Contemporâneas.

• MATEUS PEDRO PIMPÃO ANTÓNIO é Mestre e Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. em experiência na área de Literaturas, línguas e teologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira; Literaturas africanas de Língua Portuguesa; Gramática da Língua Portuguesa; Língua Inglesa; Língua Grega (Grego Koiné); Teologia: sistemática, exegética; histórica, pastoral e filosófica.

• NABIL ARAÚJO é Mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional 'Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade' (CNPq). Recebeu o Prêmio UFMG de Teses, em 2014, e o Prêmio ANPOLL de Teses, em 2016. Em 2014 recebeu o prêmio de melhor experiência educativa inovadora da Fundação Carlos Chagas por seu "Ensino de literatura e desenvolvimento da competência crítica: uma 'terceira via' didático-pedagógica".

• SARAH SILVA FROZ é Mestra em Letras - Universidade Estadual do Maranhão. Graduou-se em História (Licenciatura) na mesma Universidade. Faz parte dos grupos pesquisa: LITERLI- Núcleo de pesquisa de literatura e linguagens e do Núcleo de estudo pesquisa e extensão sobre África e o Sul Global- NEAFRICA. Desenvolve pesquisas, com ênfase nas dinâmicas das relações de gênero, raça, literatura e memória.

• SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS é Mestre e doutora em Letras, Teoria Literária, pela Universidade Federal de Pernambuco e Pós-doutoranda em Literatura e Memória na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PROCAD - AM/ CAPES). É Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Piauí e da Universidade Estadual do Maranhão. Coordena o Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem; é membro do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa e do Grupo de Estudos sobre o Espaço na Literatura - TOPUS.

As organizadoras

• IVETE WALTY é pesquisadora do CNPq, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Fez Pós-doutorado na Universidade de Ottawa, no Canadá (2005 - 2006). Atualmente é professora adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais atuando na graduação e no Programa de pós-graduação em Letras, onde coordena o grupo de pesquisa "Territorialidades literárias: projetos em diálogo".

• TEREZINHA TABORDA MOREIRA é pesquisadora do CNPq, mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Fez Pós-doutorado em Literatura Angolana na Universidade Federal Fluminense. É Professora Adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, onde atua na graduação e no Programa de pós-graduação em Letras. É Editora da Área de Literatura da Revista Scripta e do conselho editorial dos Cadernos Cespuc de Pesquisa, do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas.

"*Violência e escrita literária*, a começar pela atualidade do tema e das abordagens consistentes apresentadas nos ensaios, configura-se como contribuição de relevo para os Estudos Literários contemporâneos, tanto em nível de graduação como de pós-graduação."

Eduardo Assis Duarte – Fale-UFMG/CNPq

"Estudos sobre violência geralmente enfocam um país, uma época ou um fenômeno. Nesse caso trata-se de um estudo contrastivo mais abrangente no mundo lusófono. Dessa maneira, o livro possui um caráter inédito e inovador."

Volker Jaeckel – UFMG

"O livro aborda a violência a partir de diversos aspectos, desde a demarcação dos Cânones até a configuração de livros de literatura já consagrados e outros em processo de consolidação. É uma obra relevante. Trata de um tema universal analisado por autores que percebem a complexidade do fenômeno da violência no cotidiano e na escrita literária."

Amauri Carlos Ferreira – PUC Minas

CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

CAMÕES INSTITUTO DA COOPERAÇÃO E DA LÍNGUA PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

editora PUC Minas