

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina
Ilha de Santa Catarina - 1º semestre de 2024
Revista de Literatura nº 37

outra travessia

Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais

outra travessia

Revista de Literatura nº 37

Ilha de Santa Catarina, 1º semestre de 2024

Organização do dossiê:

Danae Gallo González, Justus-Liebig-Universität Gießen, Alemanha

Susanne Grimaldi, Technische Universität Dresden, Alemanha

Mylena de Lima Queiroz, Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Romana Radlwimmer, Goethe-Universität Frankfurt, Alemanha

Editores:

André Fiorussi

André Cechinel

Editoração:

Jefferson Michels

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Ficha Técnica

Imagem da capa: “Ave Rede”. Técnica mista. 70 x 110cm. Ano: 2023. Artista: Mike Sselva.
Fotografia: Michelle Gabriela

Catálogo:

ISSN: 0101-9570e

ISSN: 2176-8552

Editores: André Fiorussi; André Cechinel

Organização do dossiê: Danae Gallo González, Justus-Liebig-Universität Gießen, Alemanha; Susanne Grimaldi, Technische Universität Dresden, Alemanha; Mylena de Lima Queiroz, Universidade Estadual do Ceará, Brasil; Romana Radlwimmer, Goethe-Universität Frankfurt, Alemanha

Editoras assistentes: Carolina Severo Figueiredo; Clareana Moreira de Castro Eugênio; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto

Revisão: Claudia Luana Cogo; Emmanuele Amaral Santos; Gabriela Cristina Carvalho Gonçalves dos Santos; Laura Danielly de Souza Couto; Rafael Durães; Renato Coffy Rodrigues; Renato Bradbury de Oliveira; Vivianne Oliveira Rodrigues

Capa, projeto gráfico, diagramação e editoração: Jefferson Michels

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Antonio Carlos Santos, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Brasil

Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Ettore Finazzi Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália

Fabián Javier Ludueña Romandini, Universidad de Buenos Aires - Universidad UADE - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Flora Süssekind, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil

Florencia Garramuño, Universidad de San Andrés, Argentina

Francisco Foot Hardman, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha

Ivia Alves, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Jorge Hoffmann Wolff, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Livia Grotto, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil

Luciana María di Leone, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Luz Rodríguez Carranza, Universidade de Leiden, Países Baixos

Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

María Gabriela Milone, IDH, Conicet. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mario Cesar Camara, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Ricardo Gaiotto de Moraes, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Rita L. de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália

Sabrina Sedlmayer Pinto, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

Susana Célia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Wander Melo Miranda, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

Wladimir Antônio da Costa Garcia, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Sumário

Dossiê Temático: Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais

Editorial:

Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais.8

Danae Gallo González, Susanne Grimaldi, Mylena Lima de Queiroz, Romana Radlwimmer

Ilhas do futuro: tecendo o discurso utópico-imperial (Pero Vaz de Caminha, Thomas Morus, Luis de Camões, José de Anchieta, António Vieira e Gregório de Matos)22

Romana Radlwimmer

Formas de autoencenação como um contradiscurso barroco no século XVII: Felipe Guamán Poma de Ayala e António Vieira45

Fernando Nina

Idealizar um mundo novo é o melhor: crônicas utopianas já 68

Francisco de Sousa Araújo

Textilidade na performance *Museu das Invasões* (2023) de Emiliano Dantas: uma intervenção anti-utópica de futuro na memória colonial portuguesa 96

Danae Gallo González e Susanne Grimaldi

Nas tessituras da *escrivivência* de Conceição Evaristo: a palavra-gesto como escrita do corpo na arte de Rosana Paulino e Sônia Gomes 131

Blenda Souto Maior Belém

Conexões e costuras: Cecilia Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino167

Claudete Daflon

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

A ética como elemento composicional em “Aconteceu em Saua Saua”,
de Lília Momplé 189

Carlos Kubernat, Newton de Castro Pontes e Edson Soares Martins

Ensayo sobre una tragedia: el exterminio de los indígenas en Uruguay o
acerca del porqué somos un pueblo triste 212

Sabina Sebasti

O romance de Ytanajé Cardoso e a iminência da perda etnolinguística do
povo munduruku: uma leitura de *Canumã: a travessia* (2019) 235

*Maria Beatriz Rodrigues da Silva, Paulo Henrique Ordones da Silva e Renata Beatriz
Brandespín Rolon*

Descosendo fronteiras e cosendo ritmos musicais: algumas linhas para a
leitura de *Também os Brancos Sabem Dançar* 260

Cláudia Fernandes

Entre pássaros e serpentes, num jogo voraz pela vida: o jovem leitor e a
distopia 280

Valdinei José Arboleya

Entre viagens intergalácticas e espaçotemporais: *Space Is the Place* e
Kindred 305

Rodrigo Valverde Denubila

A escrita como possibilidade contracolonial: reescritas da multidão 334

Mylena de Lima Queiroz e Bruno Robson Ribeiro dos Santos

Por uma teoria literária Sankofa: utopia ou distopia? 356

Dênis Moura de Quadros

Kuumba na Amazônia paraense: a criatividade negra como propulsora à continuidade das existências negras na contemporaneidade 384

Emerson Silva Caldas

Artigos: temática livre

A retórica do indizível em “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez 412

Matheus Picanço Nunes

A poética do orfismo na revista *Cavalo Azul* 428

Renato Coffy Rodrigues

Os enxertos de Silviano Santiago e Jacques Derrida 450

Gabriel Martins da Silva

Conflito, impasse e contradição performativa em “Poesia” 477

Leonardo Paiva Fernandes

A evolução da crítica de Antonio Candido a *Vidas secas* 492

Eduardo Cesar Maia e José Roberto de Luna Filho

Resistência e subversão social e decolonial: a representação do sujeito marginal em Clarice Lispector 515

Rodrigo Felipe Veloso

Mia Couto e a poética da diversidade 538

Leila de Aguiar Costa

Entre roteiro e imagem: reflexões sobre espaço e crítica sociopolítica em *Bacurau* (2019) 558

Sayara Saraiva Pires e Herasmo Braga de Oliveira Brito

Dossiê temático:

Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais.

Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais.

Diz o pensador contracolonial Antônio (Nêgo) Bispo dos Santos que o colonialista tem como primeira atitude nominar: “nominar lugares, pessoas, gestos” (Santos *apud* Abud, 2023). No romance distópico *Porco de Raça* (2021), de Bruno Ribeiro, um professor nordestino negro é chamado de “*Porco Sucio*”, precisando utilizar uma máscara de porco para lutar em um ringue clandestino, para o deleite de um público de forte influência política – parte da elite econômica global. Este mercado humano busca apagar o passado do protagonista, objetificar o seu presente e anular a possibilidade de tecer o seu futuro. A distopia de Ribeiro aponta para o projeto imperial que, desde a Idade Moderna, tentou recriar um estado paradisíaco e desenhar futuros eurocristãos, construindo a “utopia” do “novo mundo” (Lienhard, 1992). Parafraseando Foucault, tais utopias foram uma terrível “distopia realizada” (2003) para os povos da América Latina e Caribe com legados até hoje.

No entanto, os povos que os colonizadores queriam subjugar sempre encontraram formas de resistir, subverter, questionar, opor-se ao “sistema-mundo colonial” (Mignolo, 2007); “a grande causa das maiores mazelas que nós temos no mundo hoje” (Santos *apud* Abud, 2023). Resistindo à

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

imaginação destes povos como verdadeiros colonizados, Nêgo Bispo adverte: “Eu sou quilombola, não fui colonizado [...] se você foi colonizado [...], você vai precisar lutar para se descolonizar [...]. Então, no meu caso, eu tenho que contracolonizar – contrariar o colonialismo” (Santos *apud* Abud, 2023). Para ele o colonialismo é um veneno, por isso, argumenta que “você precisa ter o antídoto – o contracolonialismo!” (Santos *apud* Abud, 2023).

São estas articulações e estratégias coloniais e contracoloniais que, para este dossiê, *Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais*, abordamos com a ideia de “tecer futuros”. Este dossiê reúne artigos no âmbito da literatura, fotografia, história, filosofia, teoria literária e dos estudos culturais que releem as idealizações utópicas coloniais e os cenários distópicos de horror decoloniais a partir da perspectiva da tecelagem do futuro. Em contraste com os projetos coloniais ou neocoloniais do futuro, *Tecendo futuros* tem um foco contracolonial e apresenta “um modo de vida diferente do colonialismo” (Santos, 2023, p. 36), ou seja “outras travessias” não eurocentradas. Como um complemento às propostas decoloniais que se baseavam no diagnóstico de lógicas eurocêntricas e no resgate de conhecimentos subalternizados, a atitude contracolonial centra-se na prática e nas vivências, “é uma forma de defender territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida. Nesse sentido, a oralidade é valorizada, já que traz às formações nas universidades questionamentos e saberes que ainda não estão nos livros” (Santos *apud* Abud, 2023). Com esse objetivo em mente, o contracolonialismo reúne saberes indígenas e quilombolas de cosmopercepção de um “modo agradável de viver” e suas expressões nas artes, que entram em disputa com a compreensão de cultura enquanto eurocentrada.

Este dossiê está estruturado em torno de quatro conceitos teóricos fundamentais que serão elucidados a seguir: tecelagem, utopia, distopia e

contracolonial.

A simbólica do ato de tecer, bem como a do tecido, é variada. Remetemos, por um lado, para contextos cosmológicos, biológicos e sociais e, por outro, para uma simbólica ao destino e ao tempo, à habilidade do trabalho manual, às relações afetivas e às estruturas literárias (Butzer e Jacob, 2021, p. 149). Referenciamos às técnicas artesanais que se ocupam da junção de fibras e de materiais e dão origem às específicas de fiação, tecelagem, entrançamento, rendas, nós, tricotagem, bordados e costura – todas grafias que se materializaram e se tornam permanentes em formas emergentes como nos quipus, os registos comunicativos e mnemotécnicos andinos. Além do perigo de romantizar “outras” técnicas culturais e formas de geração de conhecimentos, existe a possibilidade de integrar e rever epistemes existentes, como o trabalho da botânica Robin Wall Kimmerer *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants* (2013). No entanto, o ato de tecer não é necessariamente inocente, podendo ainda estar inserido em práticas de violência colonial e/ou heteropatriarcal: nas redes de violência e agenciamentos coloniais tecidos ao longo da história das chamadas grandes navegações, nos abusos sexuais explicitando as desigualdades de gênero, nos sistemas de pigmentocracia ou colorismo (Walker, 1982) ou em outros fatores que explicam porque, ainda que findados períodos colonialistas, seguimos estudando as evidentes reminiscências do contexto.

Na sua maneira de operar, o colonialismo trabalha com momentos utópicos. Já os textos portugueses do início da Idade Moderna proclamam euforicamente desenhos de vida alternativos ou futuros, que sobrepõem ao “novo mundo” construído como “folha em branco”, ignorando e esquecendo formas de conhecimento nativas. De acordo com Ballestrin (2013) ou Rubbo (2018), a colonialidade denuncia a hierarquia étnica na

produção do conhecimento que, na estruturação colonial do mundo, está inscrita nos corpos e nas subjetividades de grupos colonizados. Segundo Michel Foucault (2003), a colonização e a sua projeção imperial conduziam à imposição de “utopias realizadas” – ou “heterotopias” –, como as missões cristãs estabelecidas para recriarem um estado paradisíaco. As utopias, em geral, oscilam entre a estética, a filosofia e a política. Derivada do grego *ουτόπος*, a palavra significa “não-lugar”, “em nenhum lugar”, mas também “bom lugar”, e é utilizado para inventar mundos (mais) ideais em relação à uma “realidade” histórica ou atual e liga-se ao império: “Though not usually the overt purpose of these utopian projects, their connection to nascent imperialist agendas becomes a by-product” (Chordas, 2017, p. 03). O termo remonta à obra *Vtopia* [sic] (1516), de Thomas Morus, um diário de viagem fictício sobre a Ilha de Utopia, onde não existe propriedade privada, nem dinheiro, e onde a comida e o cuidado médico são sempre disponíveis. Embora o termo “distopia” só tenha sido usado a partir do século XIX, mesmo as utopias históricas são caracterizadas por elementos horríveis e distorcidos: a *República* de Platão imagina uma cidade governada por reis-filósofos, enquanto na obra de Morus as pessoas usam roupas uniformes; os escravos estão presentes em ambas utopias, e também em textos de utopias coloniais: “Utopia, then, has its origins in violence and conquest. These are followed by a renaming and a restructuring: even the geography of the conquered territory undergoes a radical transformation” (Chordas, 2017, p. 67). “Distopia” significa “mau lugar” ou “pior lugar”. É geralmente caracterizada simplificada e não necessariamente corretamente como utopia invertida ou negativa e cresce muitas vezes de tendências sociais, políticas ou econômicas atuais (Claeys, Tower Sargent, 2017, p. 03). A ficção distópica moderna passa de uma concentração na satirização do coletivismo bolchevique nas décadas de 1920-1940 para um interesse mais amplo nos perigos potenciais do conformismo em democracias nominalmente

liberais. No final do século XX, essas ficções têm um foco cada vez maior nos problemas da guerra nuclear, do colapso ambiental e da predominância de várias formas de tecnologia sobre a humanidade (Claeys, 2022, p. 61). No século XXI, a crise do eurocentrismo coincide com a projeção de um “futuro como catástrofe” (Horn, 2014) – “apocalítico” – que se preocupa pela vida desperdiçada e pelos recursos desgastados em empresas neocoloniais ou neoliberais, explícitas ou sub-reptícias, ativando a dor dos seus tecidos cicatrizados (Martins, 2021; Krenak, 2019). Aliando-se ao pensamento do filósofo e ativista contracolonial Ailton Krenak, é possível refletir como o “fim do mundo” já houve para muitas mulheres indígenas e outros sujeitos violentados pelo colonialismo. Enquanto “portugueses desbravadores” viam as “conquistas” como concretizações das utopias, os sujeitos violentados viviam distopias reais. Esse também é o caso no campo da ficção, que retrata simultaneamente elementos de utopia e distopia, ou uma sequência de passagem ou reversão para um ou outro (Claeys, 2022, p. 61).

No entanto, a utopia e a distopia imperiais reescrevem-se justamente pela busca de se pensar e viver a partir de outros modos, que não os dos pensamentos e fundamentos de episteme ocidental. É o que notamos quando Nêgo Bispo debate a arte enquanto algo que se compartilha, que vai do indivíduo para o comunitário, a cosmopercepção de “modo agradável de viver” entra em disputa com a compreensão de cultura enquanto eurocentrada. Partindo de sua experiência como quilombola, ele reflete como “os colonialistas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles” (Santos, 2023, p. 23). Desse modo, prefere destacar o interesse de muitos em sua comunidade em saber dançar e cantar ao som do batuque, de compartilhar o canto do ponto da gira, de ouvir o canto dos passarinhos, de cozinhar coletivamente. Reescreve seus lugares no mundo, assim, ao dizer que “arte é conversa das almas” (Santos, 2023, p. 23). E, sabendo que fazem bem essa conversa, sabem que fazem bem arte.

Em confluência com o ato de saudar outras cosmovisões e cosmologias como as de povos indígenas (Machado e Tupinambá, 2018), isto é, que não as eurocentradas, neste sentido, nota-se uma base para questionamentos e oposições às estruturas violadoras coloniais.

Em um ímpeto claramente contracolonial, a poeta Leda Maria Martins nos conduz na sua obra *Poéticas do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela* (2021) a “adiar o fim do mundo”, tomando emprestado o título da obra de Krenak à qual acabamos de nos referir. A pensadora nos exorta a (re)tecer o tempo e seus desdobramentos saindo do entendimento colonial de mundo, no qual as marcas de passado são apagadas à medida que a ancestralidade não faz parte e que não tece um presente em que o futuro possa ser um novo início de um novo ciclo. Para ela, a percepção eurocristã autoritária do tempo é “apocalíptica” – em uso do desenvolvimento, do progresso – não constrói o futuro ao desgastar profundamente os recursos e a própria vida. De acordo com a cosmovisão trazida à baila por Martins, outras formas de pensar o tempo fazem-se necessárias, à medida que este não deve ser vislumbrado apenas como algo linear progressista e comensurado, ou seja, aquele projetado pela perspectiva ocidental, mas sim pensar em um tempo que subverte esta lógica, curvo, transversal, simultâneo e, por isso, espiralar. Tece-se, portanto, outra compreensão de tempo, no qual aquele que caminha para o fim, para a distopia, é eurocentrado. Também Ailton Krenak no seu último livro *Futuro ancestral* (2022) inventa cartografias para “depois do fim”, propondo imaginar “camadas do mundo, nas quais as narrativas sejam tão plurais”, baseando-se nas memórias “de centenas de povos, seja nas Américas, na África, na Ásia” (Krenak, 2022, p. 17).

Considerando as perspectivas aqui levantadas, refletimos neste dossiê sobre como as literaturas e artes contra/coloniais utilizam estratégias estéticas para tecerem futuros diferentes. Tal como a arte europeia tem construído

futuros coloniais, o projeto contracolonial “tece” memórias, contra-histórias e pluralidade numa rede diversa que constrói o futuro a partir do passado. Com base no que precede, esta antologia discute essas aplicações metafóricas ou concretas da “tecelagem” do futuro contra/colonial, bem como os traços utópicos e distópicos que essas visões do futuro assumem especialmente nos quatro continentes da assim chamada lusofonia. Dessa maneira, integra este número especial análises e contribuições tecidas sobre/em/com artes e atos subversores da violência colonial, aplicações diretas e indiretas das possibilidades de se tecer futuros contracoloniais e destecer outros modelos.

O dossiê começa em ordem cronológica com o artigo de Romana Radlwimmer “Ilhas do futuro. Tecendo o discurso utópico-imperial (Pero Vaz de Caminha, Thomas Morus, Luis de Camões, José de Anchieta, António Vieira e Gregório de Matos)”. A contribuição nos ajuda a estabelecer as bases para a articulação da utopia imperial português criada no início do período moderno. Radlwimmer demonstra como o discurso caracterizou-se no século XVI, e no século XVII, como uma ilha quase ideal, e como um melhor futuro desejado. Em diálogo com o artigo anterior, Fernando Nina propõe em “Formas de autoencenação como um contradiscurso barroco no século XVII: Felipe Guamán Poma de Ayala e António Vieira” uma leitura de *El primer nueva corónica y buen gobierno* (Guamán Poma de Ayala, 1615) e do *Sermão de Santo António aos Peixes* (Vieira, 1654) como textos híbridos e como contradiscursos, na medida em que ambos entrelaçam as culturas europeias dominantes e as culturas indígenas americanas dominadas, de forma subversiva. Em “Idealizar um mundo novo é o melhor: crônicas utopianas já”, Francisco de Sousa Araújo analisa o que há de utopia decolonial nas obras *O Ofício do cronista* de Machado de Assis (1994), e *Recordações* de Antônio Prata (2016) e como produzem *insights* que ajudam a tecer o hoje e o amanhã transmoderno/decolonial contra o colonialismo que se transfigurou em colonialidade moderna-eurocêntrico-universal.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Em um aparente salto para o presente, Danae Gallo González e Susanne Grimaldi nos fazem mergulhar na performance *Museu das Invasões*, de Emiliano Dantas, brasileiro radicado em Portugal no seu artigo “Textilidade na performance *Museu das Invasões* (2023) de Emiliano Dantas: uma intervenção anti-utópica de futuro na memória colonial portuguesa”. As acadêmicas examinam a aplicação metafórica e literal da ‘textilidade’ (Ingold, 2010) na performance para tecer de maneira anti-utópica outro futuro da memória portuguesa que analisavam Radlwimmer e Nina em seus artigos históricos. Blenda Souto Maior Belém no seu artigo “Nas tessituras da escrevivência de Conceição Evaristo: a palavra-gesto como escrita do corpo na arte de Rosana Paulino e Sônia Gomes” examina, a partir do conceito de Conceição Evaristo, a obra destas artistas negras brasileiras como episteme que se inscreve no corpo, através do gesto e que se opõe a colonialidade com *impetus* contracolonial. Aumentando o foco em toda a América Latina, Claudete Daflon também usa Ingold como um teórico para examinar a arte de Cecília Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino no seu artigo “Conexões e costuras: Cecília Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino”. Daflon discute a “conexão” como procedimento estético, político e epistêmico relacionado à produção poética e artística contemporânea na América Latina a partir do sentido performático do fazer implicado no fiar, tecer, bordar e coser concebidos no âmbito do trabalho reprodutivo de escopo feminino e demonstra a relevância de perspectivas relacionais na proposição de mundos possíveis em oposição à colonialidade. Em um salto para Moçambique de 1988, Carlos Oliveira Kubernat, Edson Soares Martins e Newton de Castro Pontes analisam “A ética como elemento composicional em ‘Aconteceu em Saa Saa’, de Lília Momplé”, um conto presente na obra *Ninguém matou Subura* (1988). Os autores investigam como a obra de Momplé segue a ética como elemento composicional da narrativa para configurar a ótica que melhor permite uma visão não ocidental e comprometida com a história de

sua terra natal em contraposição às estratégias coloniais de invisibilização.

Os povos indígenas no Uruguai também são afetados pelas mesmas estratégias coloniais de invisibilização. Como Sabina Sebasti ilustra em “Ensayo sobre una tragedia: el exterminio de los indígenas en Uruguay o acerca del porqué somos un pueblo triste”, o Uruguai sofreu um profundo silenciamento coletivo do extermínio dos povos originários – com consequências desastrosas para a atualidade. A perda linguística e, portanto, coletiva se situa no centro da contribuição de Maria Beatriz Rodrigues da Silva, Paulo Henrique Ordones da Silva e Renata Beatriz Brandespin Rolon. Em “O romance de Ytanajé Cardoso e a iminência da perda etnolinguística do povo munduruku: uma leitura de *Canumã: a travessia* (2019)” as autoras e o autor analisam como o primeiro romance escrito por uma pessoa da etnia munduruku pode ser perfeitamente lido sob a fundamentação decolonial. Em “Descosendo fronteiras e cosendo ritmos musicais: algumas linhas para a leitura de *Também os Brancos Sabem Dançar*” Cláudia Fernandes analisa como, no romance musical de Kalaf Epalanga, a música pode ser considerada como um lugar para formar utopias, negociando nela simultaneamente temas entrelaçados como o colonialismo e a migração. Com “Entre pássaros e serpentes, num jogo voraz pela vida: o jovem leitor e a distopia” de Valdinei José Arboleya, mudamos claramente de lugares da utopia para cenários de distopia. Em seu artigo, Arboleya examina a trilogia estadunidense *The Hunger Games* (2008-2010), de Suzanne Collins, e os volumes subsequentes em termos de sua capacidade de oferecer uma crítica contracolonial em um sentido político, econômico e cultural.

A seguir, Rodrigo Valverde Denubila aborda no seu artigo o conceito de afrofuturismo no filme *Space Is the Place* (1974), dirigido por John Coney, e no romance *Kindred: laços de sangue* (1979), de Octavia Butler. Em “Entre viagens intergalácticas e espaçotemporais: *Space Is the Place* e *Kindred*”,

Denubila discute como o passado africano é incorporado em narrativas que projetam futuros utópicos diante de um passado distópico definido pelos amígdalos efeitos do colonialismo: a escravidão e o deslocamento. Bruno Robson Ribeiro dos Santos e Mylena de Lima Queiroz abrem com seu artigo “A escrita como possibilidade contracolonial: reescritas da multidão” outra seção deste dossiê dedicada a conceitos, teorias e princípios contracoloniais que contradizem os discursos hegemônicos coloniais. No seu artigo, dos Santos e Queiroz discutem até que ponto obras das multidões de Carolina Maria de Jesus e Geovani Martins, por exemplo, podem ser incorporadas pelas ideias contracoloniais para (re)tecer a teoria literária e cultural. Em “Por uma teoria literária Sankofa: utopia ou distopia?”, Dênis Moura de Quadros faz observações semelhantes sobre o legado colonial nos escritos teóricos. Por isso, ele propõe uma mudança necessária partindo de uma teoria literária Sankofa: um pássaro numa linguagem simbólica que voa para frente olhando para trás. Moura de Quadros vê a urgência de uma teoria literária *enegrescida* que projete futuros negros. A contribuição sobre o princípio panafricanista de kuumba e as histórias africanas de Ananse em “Kuumba na Amazônia paraense: a criatividade negra como propulsora à continuidade das existências negras na contemporaneidade” de Emerson Silva Caldas remata o nosso tomo. Baseado nas epistemologias negras da diáspora africana, Caldas retoma precisamente as ideias dos pensadores Molefi Kete Asante e sobretudo de Nêgo Bispo para criar afroconfluências.

Epílogo em forma de réquiem

No último sábado de novembro de 2023, o mestre quilombola Nêgo Bispo articulava em sua fala longa sobre temas diversos – desde a potência daqueles que habitam nos rincões, a resistência do povo de Canudos, na

Bahia e até a persistência dos sertanejos de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Ceará. Seguiu o convite do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) do Instituto Federal da Paraíba (IFPB). Palestrava como última atividade programada do Novembro Negro que se dedica à consciência negra.

Nêgo Bispo fazia refletir sobre a integração não como conciliação que reduz o mais fraco, mas relação entre os *diversais* que se acolhem. Sobre como ler esses movimentos quilombolas, sertanejos e catingueiros ensina a negar a vulnerabilidade que as estruturas colonialistas relegam a corpos e ensinamentos à margem do sistema colonial atual. Do Quilombo Saco-Curtume, em São João do Piauí, Nêgo Bispo convocava à reflexão sobre expressões do nosso entorno que geram futuros possíveis: desde arquitetura, alimentação, dança e política popular à biointegração (Santos, 2023), um dos termos usados por ele que se centra na relação entre humanos e natureza. Naquele sábado, pensando e articulando modos de subverter o “sistema-mundo colonial-moderno” (Mignolo, 2007), Nêgo Bispo, uma das vozes primordiais do contracolonialismo, dava sua última palestra antes de se encantar.

Em memória de seu legado, encerramos esta introdução com o poema que ele compôs e recitou para as comunidades do Complexo de Favelas da Maré em 2018, recitado novamente na sua última palestra, como uma invocação que nos levará a tecer outros futuros em confluência:

Nós, caminhando pelos penhascos
atingimos o equilíbrio das planícies
Nós, nadando contra as marés
atingimos a força dos mares
Nós, edificando nos lamaçais
atingimos a firmeza dos lajeiros
Nós, habitando nos rincões
atingimos a proximidade da redondeza

Nós somos o começo, o meio e o começo
Existiremos sempre
sorrindo nas tristezas
para festejar a vinda das alegrias
Nossas trajetórias nos movem
Nossa ancestralidade nos guia
(Santos *apud* Redes da Maré, 2018)

Danae Gallo González, Justus-Liebig-Universität Gießen – Alemanha
Susanne Grimaldi, Technische Universität Dresden – Alemanha
Mylena de Lima Queiroz, Universidade Estadual do Ceará – Brasil
Romana Radlwimmer, Goethe-Universität Frankfurt – Alemanha

Referências

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89-117, 2013.

BUTZER, Günter; JACOB, Joachim. “Gewebe”. In: BUTZER, Günter; JAKOB, Joachim (Org.). Stuttgart: Metzler, *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, vol. 3, Stuttgart: Metzler, p. 149-151, 2021.

CHORDAS, Nina. *Forms in EARLY Modern Utopia: The Ethnography of Perfection*, Taylor & Francis Group, p. 67, 2017.

CLAEYS, Gregory. “Dystopia”. In: MARKS; Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fátima (Org.). *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 53-64, 2022.

CLAEYS, Gregoy; TOWER SARGENT, Lyman. “Introduction”. In: CLAEYS, Gregoy; TOWER SARGENT, Lyman (Eds.): *The Utopia Reader*. New York: New York University Press, p. 1-15, 2017.

FOUCAULT, Michel. “Andere Räume”. Tradução de Walter Seitter. In: MORAVÁNSZKY, Ákos (Ed.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*. Eine kritische Anthologie. Springer, p. 549-556, 2003.

HORN, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Warum wir unsere Zukunft schwarz malen. Frankfurt am Main: Fischer, 2014.

KIMMERER, Robin Wall. *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*. Minneapolis: Milkweed Editions, 2013.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIENHARD, Martin (ed.). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. (Desde la conquista hasta comienzos del s. XX). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

MACHADO, Ricardo; TUPINAMBA, Casé Angatu Xukuru. “Nós não somos donos da terra, nós somos a terra”. *IHU Online -Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n. 527, 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7395-nos-nao-somos-donos-da-terra-nos-somos-a-terra>. Acesso em: 4 set. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

RIBEIRO, Bruno. *Porco de Raça*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

RUBBO, Deni A. “Aníbal Quijano e a racionalidade alternativa na América Latina: diálogos com Mariátegui”. *Estudos Avançados*, v. 32, n. 94, p. 391-409, 2018.

SANTOS, Antônio (Nêgo) Bispo dos. *A terra quer, a terra dá*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Antônio (Nêgo) Bispo dos. *apud* ABUD, Marcelo. “O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?”. *Instituto Claro. Educação*. 21 março 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contracolonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 4 set. 2024.

SANTOS, Antônio (Nêgo) Bispo dos. *apud* REDES DA MARÉ. “Somos começo, meio e começo – um até breve a Nêgo Fra”. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/br/artigo/321/somos-comeco-meio-e-comeco-um-ate-breve-a-nego-bispo>. Acesso em: 28 ago. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. Tradução de J. N. Otoch. *ARS São Paulo*, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811>. Acesso em: 28 ago. 2024.

WALKER, Alice. “If the present looks like the past, what does the future look like?” In: WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose*. San Diego, California: Harcourt Brace Jovanovich, p. 290-291, 1983.

Submissão: 10/09/2024
Aceite: 10/09/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e102789>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Ilhas do futuro:
tecendo o discurso
utópico-imperial
(Pero Vaz de Caminha,
Thomas Morus, Luis de
Camões, José de Anchieta,
António Vieira e Gregório
de Matos)

Future islands: weaving the utopian-imperial discourse
(Pero Vaz de Caminha, Thomas Morus, Luis de Camões,
José de Anchieta, António Vieira e Gregório de Matos)

Romana Radlwimmer
Goethe-Universität Frankfurt – Alemanha

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100254>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Império e utopia estiveram sempre ligados. Este artigo aborda o discurso utópico-imperial criado no início do período moderno, através de vários textos, protagonistas e imagens lusófonas. O discurso caracterizou-se tanto a nível local, como uma ilha quase ideal, como a nível temporal, como um futuro melhor. Observa-se – com a contínua redução histórica das lacunas cartográficas no imaginário europeu – a tendência de pensar a utopia imperial como um espaço perfeito no século XVI e, no século XVII, mais como um tempo futuro desejado. Além disso, o discurso utópico-imperial já apresenta todos os sinais assustadores daquilo a que se chama de “distopia” a partir da Idade Moderna. A análise textual vai desde os primeiros documentos do chamado “achamento+ do Brasil” – a carta de Pero Vaz de Caminha (1500) e o *Planisfero de Cantino* (1502) –, passando pela *Vtopia* (1516) de Thomas More, *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões, e *Arte de grammatica* (1595) de José de Anchieta, até *História do futuro* (1649/1718) de António Vieira e aos poemas de Gregório de Matos do final do século XVII.

Palavras-chave: utopia; império; ilha; futuro; Idade Moderna.

Abstract

Empire and utopia have always been intimately linked. This article deals with a utopian-imperial discourse, which was created through various lusophone texts, protagonists and images at the beginning of the early modern period. This discourse was characterized both spatially, for instance, as a quasi-ideal island, and temporally, as a better future. As this article observes, the discourse tends to shift from the vision of a hopeful space in the 16th century to the understanding of a desired future time in the 17th century. Such a change seems to stand in direct connection with the closing cartographic gaps in the European imagination. Moreover, this utopian-imperial discourse already bears the signs of what is modernity would later call “dystopia”, envisioning even better functioning empires with more perfected slave systems. The article’s textual analysis ranges from the first documents of the so-called “finding of Brazil” – the letter by Pero Vaz de Caminha (1500) and the *Planisfero de Cantino* (1502) – to Thomas More’s *Vtopia* (1516), Luis de Camões *Os Lusíadas* (1572), and José de Anchieta’s *Arte de grammatica* (1595). It also includes António Vieira’s *História do futuro* (1649/1718) and Gregório de Matos’ poems from the end of the 17th century.

Keywords: utopia; empire; island; future; Modern Age.

A prática da colonização geralmente esteve entrelaçada com a ideia de utopia. A expansão europeia estimulou o pensamento utópico-imperial e alimentou-se dele. O chamado “Novo Mundo” apareceu, explicitamente ou como subtexto, nos textos utópicos mais importantes do início da Idade Moderna, enquanto, a um nível extraficcional, as potências coloniais levaram a cabo agendas utópicas nos territórios ocupados (Chordas, 2010, p. 3). Não é por acaso que a noção de heterotopia de Foucault – a utopia realizada – é informada pelas experiências missionárias no Paraguai (ou no Brasil). No século XVI, os jesuítas construíram comunidades rígidas, que se organizaram arquitetonicamente em torno de uma igreja e cuja rotina diária era determinada pelo sino da igreja (Foucault, 1986, p. 27). Como mostram as explicações de Foucault, as utopias imperiais são predominantemente caracterizadas pela espacialidade. No entanto, possuem também uma importante dimensão temporal, que se fortaleceu com a progressiva consolidação geopolítica e cartográfica das potências coloniais no século XVII.

Este artigo investiga o funcionamento discursivo da utopia imperial no início da Idade Moderna. As utopias tecem o espaço e o tempo em diferentes tipos de textos para formar um discurso imperial que terá uma influência duradoura no pensamento ocidental. Começo por traçar as ligações entre a ficção de viagem *Vtopia* (1516), de Thomas Morus, que caracteriza o gênero, e os escritos da expansão portuguesa, para revelar a componente topográfica da utopia imperial, definida linguisticamente e visualmente. Discuto a *Arte de grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil* (1595) de José de Anchieta, o *Planisfero de Cantino* (1502), e menciono brevemente *Os Lusíadas* (1572) e a carta de Pero Vaz de Caminha sobre o “descobrimento” do Brasil (1500). Além disso, leio a *História do futuro* (1649/1718), de

António Vieira, para ilustrar a componente temporal da utopia, e faço uma leitura cruzada com vários poemas de Gregório de Matos, contemporâneo de Vieira. Isso torna claro que a expansão lusófona operou com um pensamento utópico que se orienta para a construção de um “novo” futuro imperial num “novo” lugar imperial. Tais utopias não são apenas um desejo idealizado, mas contêm já elementos – para usar um termo mais moderno – “distópicos”. No processo, o artigo considera também as manifestações literárias da utopia imperial. Segundo Chordas, que investiga a utopia a partir de uma perspetiva anglófona, o género é óbvio: “Before commenting on the forms, or sub-genres, that go into the formation of early modern utopia as a literary genre, I wish to point out a factor common to all of them, namely that within the utopian context, they are all prose” (Chordas, 2010, p. 8) [“Antes de comentar as formas, ou subgêneros, que entram na formação da utopia moderna como gênero literário, gostaria de salientar um fator comum a todos eles, nomeadamente o fato de, no contexto utópico, serem todos prosa”¹]. Contrariamente à observação de Chordas, porém, as obras aqui analisadas não são somente escritas em prosa; as utopias imperiais lusófonas aparecem também na poesia, em obras linguísticas, como as gramáticas, e em produtos visuais, como mapas e ilustrações. Em diálogo, esses textos e imagens revelam o horizonte utópico que criam coletivamente para o império português no início da Idade Moderna. A ideia de utopia atravessa vários gêneros, que tecem um discurso utópico-imperial caracterizado espacial e temporalmente. A visão metodológica de “tecer”, já subliminarmente mencionada, é retirada dos próprios textos analisados. Neles, o termo aparece como uma categoria importante para pensar visões futuras. Como escreve António Vieira, “[a] Historia do Futuro igualará na verdade, & na certeza, ou por melhor dizer, se não distinguirá della, por ir toda (como vay) não só fundada nos mesmos Textos, & Sentenças da Escritura Divina, mas formada, & como tecida delles” [sic] (Vieyra, 1718 [1649], p. 180). Vieira afirma, assim, que as suas

narrativas imperiais do futuro são “tecidas” como uma escritura profética cristã. Do mesmo modo, a voz lírica de Gregório de Matos afirma que “[t]ecerei uma história” (Matos, 1999, p. 122). Nesse sentido, o termo “tecer” refere-se, neste artigo, ao modo como a utopia emerge em várias formas literárias, cuja combinação torna o discurso imperial mais claramente visível. Na sua orientação discursiva comum, os textos mobilizam a qualidade metafórica do “tecer”, que condensa e reforça a utopia, abrindo assim portas à violência epistêmica – e à sua crítica.

Raphael, o navegador português, e os espaços de possibilidade

As utopias de expansão seguem as rotas da conquista e são, por isso, frequentemente localizáveis cartograficamente, encontrando-se em “outros” territórios desconhecidos. Os espaços em branco nos mapas que existiam na Europa do século XVI são, assim, preenchidos por desejos. O conhecido *Planisfério de Cantino* (fig. 01) pode ser lido com o pano de fundo da “descoberta” portuguesa do Brasil dois anos antes, relatada na carta ao Rei por Pero Vaz de Caminha (1500): “[P]osto queo capitam moor desta vossa frota e asy os outros capitaães screpuam avossa alteza anoua do achamento desta vossa terra noua que se ora neesta naue gaçam achou” [sic] (Caminha, 1978 [1500], p. 1r). Caminha descreve a frota, mas também a terra recém-descoberta possessivamente. Para ele, é uma terra sem nome, e é a propriedade do rei português. O *Planisfério*, criado por um cartógrafo desconhecido e adquirido pelo diplomata Alberto Ferrara em Lisboa, em 1502, retrata a divisão papal do mundo entre as potências marítimas Portugal e Espanha. Trata-se da hegemonia na Ásia e em África – central na imagem –, mas também no “novo” continente, cuja extensão é desconhecida na Europa. No entanto, o grau da longitude desenhado na extrema esquerda divide

“Abya Yala” (Lisboa, 2014) – um termo histórico do povo Kuna para o espaço que o rodeia, hoje utilizado nas visões decoloniais em vez do nome europeu “América” – entre “castella & portugall” (Planisfero de Cantino, 1502) [sic], como se nota no mapa. Os “vazios” geográficos arbitrariamente inventados baseiam-se na ignorância geopolítica e conduzem a especulações, desejos e esperanças quanto à forma como esses espaços vazios devem ser preenchidos. Isso encoraja o pensamento imperial-utópico, que rapidamente se manifesta numa variedade de textos, como no relato de viagem fictício *De optimo reip. [rei publicae] statu deque noua insula Vtopia* (1516) de Thomas Morus.

Figura 01: Planisfero de Cantino (1502)

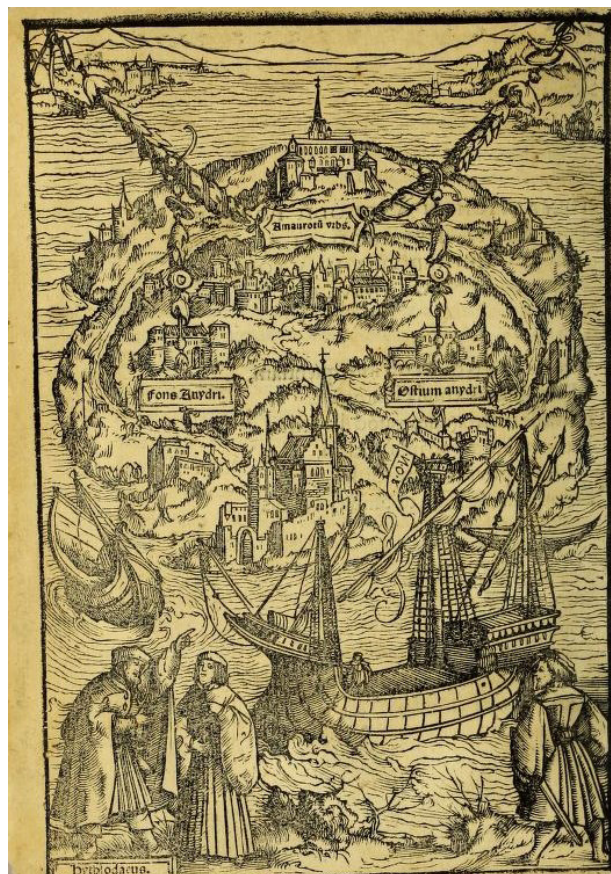


Fonte: Cortesia da Biblioteca Estense Universitaria, Modena

Como é sabido, *Vtopia* apresenta um mundo ideal paradigmático que ilustra as ligações entre utopia e império no início da Idade Moderna. Em Antuérpia, o narrador autobiográfico na primeira pessoa, Morus, encontra o português Raphael, que também participou em viagens de descoberta e conquista: “Raphael iste [...] est enim lusitanus [...], orbis terrarum

contemplandi studio, Americo Vespucio se adiunxit” [sic] (Morus, 1518 [1516], p. 28) [“O referido Raphael [...] é nomeadamente português [...], e estava ansioso por conhecer o mundo inteiro, por isso juntou-se a Américo Vespúcio”]. Nas suas viagens marítimas, Raphael chegou à ilha de Vtopia, que agora conta ao maravilhado Morus. O nome da ilha remonta ao conquistador vitorioso Vtopus; fica no meio do mar, e as rochas debaixo de água complicam a difícil viagem até lá; há 54 cidades na ilha, que são estritamente organizadas por chefes de família (Morus, 1518 [1516], p. 70-72). A ilustração impressa no livro visualiza a ilha como um lugar circular onde se desenham, entre colinas, vários edifícios de estilo medieval: vários castelos e, no extremo sul, um edifício que se assemelha a uma igreja cristã (fig. 02). A ilha está rodeada de águas turbulentas. Um navio luta contra perigosas correntes e remoinhos; outro parece zarpar para a ilha. Um homem em primeiro plano (Raphael) aponta, desde a terra firme, para o outro lado do mar em direção à Vtopia. Parece falar sobre ela, enquanto duas outras pessoas (Morus e o seu amigo) olham para ele e ouvem. O texto e a imagem concretizam o *tópos* da navegação de expansão a partir da Península Ibérica, que a literatura portuguesa do século XVI vai defender. O primeiro verso das *Lusíadas* de Luís de Camões (1572) utiliza já uma imagética semelhante à de Morus, “da Occidental praya Lusitana, / Por mares, nunca de antes navegados, / Passaram [...] / Em perigos [...], / Entre gente remota edificaram / Nouo Reino, que tanto sublimaram” [sic] (Camões, 1572, p. 1r). No imaginário utópico de Morus, tal como no texto glorificador de Camões, um novo espaço ideal é criado assim que – de acordo com os modelos literários medievais – uma nova fase da vida é anunciada com a perigosa travessia do mar (Bauschke-Hartung, 2016, p. 39).

Figura 02: De optimo reip. [rei publicae] statu deque noua insula Vtopia
(Morus, 1518 [1516], p. 12).

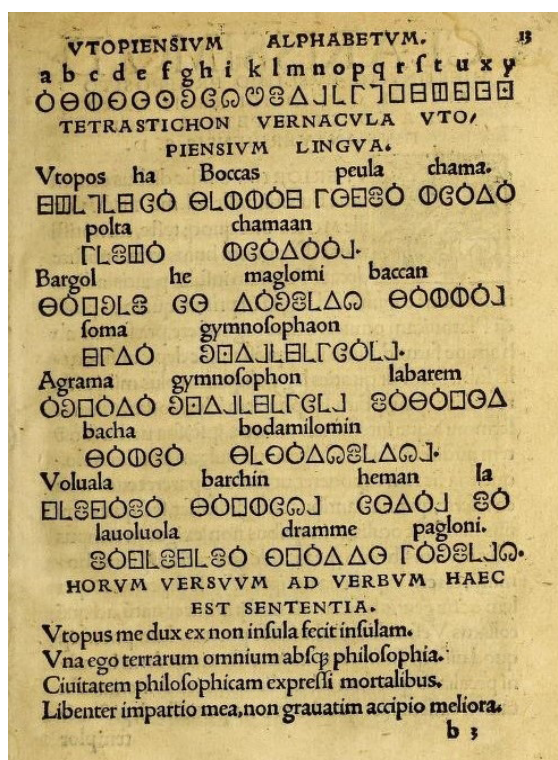


No entanto, a utopia imperial não está muito longe da sua sombra. As migrações históricas da Europa para as colônias têm sido frequentemente explicadas em termos de distopia e utopia. Supõe-se que as visões distópicas de um futuro impossível na casa própria foram substituídas pela noção utópica de uma vida nova e melhor na distância (Tower Sargent, 2010, p. 202). No início da Idade Moderna, as utopias já apresentam os traços autoritários do que ficou conhecido como “distopia” a partir da era moderna (Claeys, 2017, p. 4-6). Na *Vtopia* de Morus, há abundância de alimentos e cuidados médicos para todos, bem como roupas uniformes – assim como escravos, que, embora não sejam especificamente “capturados”, são prisioneiros de guerra, criminosos ou pessoas desfavorecidas de áreas vizinhas que se oferecem “voluntariamente” como escravos por causa da pobreza (Morus,

1518 [1516], p. 119-120). A escravatura utópica lembra o tráfico colonial de seres humanos. Outros elementos de *Vtopia* também estabelecem ligações discursivas com os escritos da expansão. O “utopensium alphabetum” (fig. 03), o alfabeto utópico que Morus inventa, remete às práticas missionárias que registram meticulosamente línguas – desconhecidas dos frades – como as variedades tupi, não só uniformizando regiões multilíngues, mas também “sobrescrevendo-as” na lógica europeia.

Figura 03 - Utopensium alphabetum (Morus, 1518 [1516], p. 13)

Figura 04 - Arte de grammatica (Anchieta, 1595, p. 12)



LINGOA DO BRASIL. 12
pos que tem articulos, quando a primeira pessoa
vtriusque numeri he nominatiuo, & a segunda
accusatiuo vt.

yxê orêjuçã, eu te mato.
orê orêjuçã, nos te matamos.
yxê opêjuçã, eu vos mato.
orê opêjuçã, nos vos matamos.

¶ Orê, yandê, são tambem adiectiuos, noster, a, um,
differem nisto, affaber que Orê, exclue a segunda
pessoa cõ q falamos da quelle acto, de q se trata, vt
orê orôph, nos imos, & tu não, orêmbatê, nossas
coufas & não tuas, porem, yandê, inclue a segun-
da pessoa vt ya nêyaçh, nos imos, & tu tambem
yandêmbatê, nossas coufas, & tuas tambem.

E assi fazem no verbo duas pessoas pluraes, vt orôph,
yaçh.

De Act.

A Mesma declinação tem este nome, Act, vt.

Nom. Act. datiuo. Actê, vel Actêbo.

Significa, homem, quando dizemos, diz homem,
faz homê, & assi he a terceira pessoa, & serue a
ambos os numeros, & a macho, & femea, vt opêacê
vay homê.

Na construção quando he accusatiuo, præpoem se
imediatamente ao verbo, assi como, xê, orê, yandê.
E por todos serue, vt Actê juçã, a homem matão
iamí, a nos, &c. deixadas outras significações que
non sunt huius loci.

Do Pronome Relatiuo, & Reciproco.

C Com zeura, & j. são pronomes relatiuos em
todos os casos & numeros, significação, is, ea, id.

B 4 O. he

A *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil* (1595), de José de Anchieta, não se baseia no texto ficcional de Morus e não tem relação direta com ele. No entanto, as obras imperiais como a *Arte de grammatica* foram escritas num horizonte semântico que conhecia o pensamento utópico, idealizado e rígido. Os jesuítas forçam o espaço linguístico que

querem dominar a um espartilho latino e simplificam as diferentes variedades regionais numa única, que eles mesmos também falam (Rowe, 1974, p. 364). Na *Grammatica* de Anchieta, os sons da “costa do Brasil” são transformados em letras latinas; o alfabeto de Morus inventa novas letras que correspondem à escrita latina. Nos dois casos, há um efeito de alienação visual que se manifesta numa tradutibilidade utópica: geram o efeito de que um grande mundo desconhecido se torna, finalmente, compreensível. A disciplinarização jesuítica do tupi adota traços “distópicos”: evoca a guerra colonial e a resistência indígena, mas também a imagem da antropofagia, em exercícios gramaticais. Anchieta conjuga o verbo “matar” em tupi e português na primeira pessoa (singular e plural), que mata uma segunda pessoa (singular e plural) (fig. 04), como se essa fosse a possibilidade sombria de comunicação no Brasil. Outras cartas jesuíticas confirmam esse nível de significação. Juan Azpilcueta Navarro, um dos primeiros jesuítas no Brasil, descreve um incidente antropofágico numa carta escrita em espanhol em 1551:

[E]ntonces acabavan de matar una muchacha, y [...] hallé que la estaban coziendo para la comer [...]. Respondióme uno dellos que si más hablasse que otro tanto nos haría. Yo no lo entendí sino la lengua que conmigo llevaba, a la qual insistí que hablase lo que yo le dixesse, pero nunca osó de hablar palabra [Então tinham matado uma menina e [...] descobri que a cozinhavam para comer [...]. Um deles respondeu-me que, se eu falasse mais, ele faria o mesmo conosco. Eu não o entendia, mas a língua que tinha comigo sim, ao que eu insistia para que falasse o que eu lhe dizia, mas ele nunca se atreveu a dizer uma palavra] (Azpilcueta, 1956, p. 282).

O tradutor – chamado de “língua” – que acompanhava Azpilcueta já não quer divulgar o evangelho por medo de ser comida. Muito mais tarde, o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*, sonha com a unidade antropofágica no hemisfério e com uma nova “idade de ouro anunciada pela América” [sic] (Andrade,

1928, p. 3). As utopias – incluindo a própria versão de Andrade, que devora a Europa – encontram na América o seu terreno paradigmático: “A geografia das Utopias situa-se na América” [sic] (Andrade, 1953, p. 8). O ensaio *A marcha da utopia* (1953), publicado pouco antes da morte de Andrade, refere-se especificamente a Morus e ao navegador português Raphael, e assim, afirma categoricamente: “As Utopias são [...] uma consequência da descoberta do Nôvo Mundo” [sic] (Andrade, 1953, p. 6). Segundo Andrade, com exceção da antiga ideia de república de Platão, que se poderia chamar de “utópica” *a posteriori*, as utopias, com o seu potencial libertador e revolucionário, foram o resultado direto da conquista (Andrade, 1953, p. 8). Nessa análise – antropofágica –, o pensamento utópico nasce de fato da violência europeia, mas é o espaço americano que devora as utopias e lhes dá o sentido de resistência e de revolta crítica. Andrade cria assim uma contrautopia, que se tece com a espacialidade dos textos utópicos coloniais. Escreve, conscientemente, “[c]ontra Anchieta” (Andrade, 1928, p. 7). Como essas observações e numerosos outros estudos demonstram, os espaços não europeus tornaram-se um terreno fértil para as utopias no início do período moderno e tiveram eco em textos posteriores.² A componente espacial está inscrita no trabalho missionário. Assim, as obras como *Arte de grammatica* de José de Anchieta constroem pontes para a *Vtopia*. No entanto, de acordo com Beatriz Pastor Bodmer, os imaginários utópicos do trabalho missionário baseiam-se principalmente em ideias bíblicas do Apocalipse (Pastor Bodmer, 1999, p. 14-15). Embora Pastor Bodmer examine a colonização espanhola entre 1492 e 1695, a sua análise também é relevante para a expansão lusófona. Como se verá no próximo capítulo, os textos missionários introduzem, como par da espacial, uma dominante dimensão temporal que oscila entre visões ideais do futuro e ideias “distópicas”.

2 A pergunta se as utopias são universais ou historicamente determinadas, e de que lado da divisão do poder colonial surgem – se são mesmo ideias profundamente ocidentais – tem sido discutida polemicamente. Ver aqui: Beauchesne e Santos (2011, p. 1-26).

Sebastião, o rei português, e outras histórias do futuro

Com a visão contrautópica analisada antes, Oswald de Andrade escreve também “[c]ontra o Padre Vieira”, porque “Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia” (Andrade, 1928, p. 3). Famoso mestre da retórica barroca (ou, como Andrade diz pejorativamente, “labia”), António Vieira (1609-1697) é considerado um grande inventor de utopias.³ O estudo pormenorizado de José Eduardo Franco explora o vasto *corpus* de textos do escritor jesuíta, insere-os nas discussões teológicas da época e sintetiza que “podemos considerar o Quinto Império vieiriano como uma utopia, na medida em que é uma proposta de regeneração da sociedade portuguesa em particular e da comunidade humana em geral” (Franco, 1999, p. 157). Vieira desenvolve a ideia futurista do “Quinto Império” em várias obras, na *História do futuro*, na *Clavis Prophetarum*, na *Defesa do Quinto Império*, nas *Esperanças de Portugal*, ou na *Carta Apologética*, bem como em inúmeros outros sermões e cartas. Cultiva assim a ideia messiânica de uma idade “última”, que seria a idade de Cristo e, ao mesmo tempo, da supremacia cristã de Portugal. As ideias utópicas de Vieira inscrevem-se em discursos já existentes, como o sebastianismo, e recriam-nos; não é, pois, de estranhar que as mesmas noções utópicas sejam retomadas em outras obras literárias. Assim, no que segue, teço a ideia de Vieira do glorioso futuro imperial-cristão com os poemas barrocos do contemporâneo de Vieira, Gregório de Matos, que abordam a utopia imperial de uma forma satírica e desiludida. Assim, aparece uma imagem histórica-literária sobre as contraditórias tendências utópicas, temporalmente determinadas, do final do século XVII, ancoradas no Nordeste brasileiro.

Um dos títulos de Vieira que se refere claramente ao amanhã é *História*

3 Ver por exemplo: Lopes (1999) e Saraiva (1992).

do futuro. O jesuíta inicia a obra entre 1649 e 1665 – a data exata está em debate –, embora só seja publicada postumamente em 1718. Vieira conhece bem o atrativo das utopias – ou das “histórias do futuro”, como ele diz. O primeiro capítulo da *História* começa da seguinte forma: “Nenhuma coisa se pode prometter à natureza humana mais confôrme ao seu mayor appetite, nem mais superior a toda a sua capacidade, que a notícia dos tempos, & sucessos futuros; e isto é o que oferece a Portugal, à Europa e ao Mundo esta nova e nunca vista história” [sic] (Vieyra, 1718 [1649], p. 1). Vieira elogia a utopia que propõe como nova e inédita para Portugal e para o mundo. Pensa que as pessoas – os seus leitores – querem saber mais sobre o futuro como nada, mas que o futuro também ultrapassa o horizonte do compreensível. Para o padre, existem falsas formas de satisfazer o desejo de futuro, como a astrologia, a clarividência, os oráculos e outras “superstições”. Com referência à Bíblia e aos antigos escritos gregos e judaicos, Vieira confessa ainda que o livro não explica o passado para preparar o futuro, mas o futuro para compreender o presente (Vieyra, 1718 [1649], p. 3-9). Desse modo, Vieira define já uma componente fundamental da temporalidade utópica, que será relevante para o gênero ainda muito mais tarde: o amanhã não se sustenta por si mesmo, mas explica fundamentalmente o hoje. Ainda, aclara que o tempo é espacialmente estruturado. Tal como o mundo, o tempo tem dois hemisférios: o passado, reconhecível na superfície, e o futuro invisível, adormecido no subsolo. Ele anuncia que a *História* promete conquistas, vitórias e triunfos que não são apenas novos porque se situam no futuro, mas também porque são completamente diferentes de tudo o que se conheceu antes. Com referência a “Sam Paulo”, Vieira expõe que há dois tipos de futuro: “Hum futuro que está longe, & outro futuro que está perto; um futuro que há-de vir e outro futuro que já vem; um futuro que muito tempo ha de ser futuro [...]; & outro futuro que brevemente ha de ser presente” [sic] (Vieyra, 1718 [1649], p. 20-21). Ele próprio, evidentemente,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

fala do futuro próximo, que, como indica citando os escritos proféticos, já está predeterminado por Deus, e que ele agora proclama. O narrador não aparece aqui como um escritor que pensa, inventa e escreve sozinho, mas como um tradutor e mensageiro de uma verdade superior.

Segundo Franco, o conceito de utopia de Vieira deve ser entendido num sentido restrito, “visto que este império tinha um lugar e até um tempo determinado” (Franco, 1999, p. 157). Em *História do futuro*, o lugar “utópico”, que emerge num tempo “utópico”, é um Portugal “melhor” que existirá até ao apocalipse. A obra pretende desvendar os mecanismos dessa utopia imperial: “[A] historia do futuro [...] mostra, que ha de haver no mundo hum novo Imperio: [...] suas grandezas, & felicidades: [...] em que terra: [...] em que tempo [...]. Estas [...] cousas são, as que ha de examinar, resolver, & provar a nova historia, que escrevemos, do quinto Imperio do mundo” [sic] (Vieyra, 1718 [1649], p. 25-26). A *História* trata do futuro glorioso de Portugal quando se tornar o “Quinto Império”. A colonização já efetuada faz parte de tal processo e é a prova das maravilhas que estão por vir. Outrora, a descoberta de novos povos e territórios era um futuro invisível, mas agora já se tornou um presente visível:

Diz o Apóstolo São Paulo, que [...] Deos [...] repartio os seculos conforme os decretos da sua palavra, para que cousas invisíveis se fizessem visíveis: [...] por onde não he muyto que tanta parte do mundo, & as gentes que o habitavão, estivessem ignoradas & invisíveis por tantos seculos, & que depois chegasse hum seculo em que se descubrissem, & fossem visíveis; & assim [...] corrida esta cortina, se descubrião & manifestáráõ as terras, & gentes, de que tinhão fallado os Profetas [...]. Destas terras ultramarinas encubertas, & incógnitas, fallava Isafas, quando disse no cap. 24: [...] *in insulis maris nomen Domini, Dei Israel* [...] (Vieyra, 1718 [1649], p. 337). [sic]

Na representação, a América é uma visão histórica, já realizada, do

futuro (pensamos novamente na heterotopia de Foucault mencionada no início) que os apóstolos e a Bíblia tinham previsto. A terra além-mar é a ilha do futuro que já se manifestou. Ao longo da *História*, Vieira argumenta que também os reis, como D. Afonso Henriques do sec. XVII, foram, no passado, previstos para o futuro. De igual modo, o “Quinto Império” seria liderado por um rei glorioso, o que, segundo Vieira, reforça a tese do regresso de D. Sebastião. Na investigação da utopia literária, o Sebastianismo foi visto como uma forma utópica elaborada na memória coletiva portuguesa (Araújo, 2015, p. 422-423). No entanto, essa utopia protonacional já era criticada na literatura da época. Gregório de Matos (1636-1696) ridiculariza o Sebastianismo, e o pensamento utópico que lhe está associado. O soneto posiciona-se contra as visões eufóricas do futuro de um novo império, propostas e pregadas por Vieira. Matos associa-as com o charlatanismo que o próprio Vieira deplora nos oráculos e na astrologia. O título do soneto relaciona o Sebastianismo com o fenômeno natural de um cometa e expõe o futuro imperial ideal como uma ilusão:

Pretende agora (posto que em vão) desenganar aos sebastianistas,
que aplicavan o dito cometa à vinda do encoberto

Estamos em noventa, era esperada
De todo o Portugal e mais Conquistas,
Bom ano para tantos bestianistas,
Melhor para iludir tanta burrada.

Vê-se uma estrela pálida e barbada,
E deduzem agora astrologistas
A vinda de um Rei morto pelas listas,
Que não sendo dos Magos é estrelada.

Oh quem a um bestianista perguntara,
Com que razão, ou fundamento, espera
Um Rei, que em guerra d'África acabara?

E se com Deus me dá, eu lhe dissera:
Se o quis restituir, não o matara;
E se o não quis matar, não o escondera (Matos, 2010, p. 159).

O poema indica a data específica de 1690. Em dezembro do ano anterior, 1689, um cometa historicamente documentado foi observado no Brasil; quatro anos antes, em agosto de 1686, outro cometa foi avistado (Mourão, 1980, p. 8). No início da Idade Moderna, a astrologia era reconhecida em Portugal e nas suas colônias. Com base na ciência medieval, a astrologia era oferecida nas universidades como um tema que era investigado a partir de diferentes perspectivas disciplinares, como a matemática ou a geometria (Dos Anjos, 2016, p. 26). O soneto de Gregório de Matos, no entanto, desafia a linha argumentativa da utopia imperial com uma retórica barroca, com trocadilhos, figuras e tropos. No cometa, os sebastianistas veem finalmente o sinal celeste de que o seu rei – há muito perdido – ia regressar. Os “sebastianistas” encontram um eco nos “bestianistas”, que agora esperam finalmente novas conquistas e um novo império glorioso. No entanto, essa visão utópica do futuro é desvalorizada como “burrada”. O poema afirma que a expectativa de que o rei, há muito desaparecido em África, volte a aparecer, não tem fundamento. No último terceto, Matos argumenta com Deus, e com um quiasmo. Provavelmente, o céu tem as suas razões para que o rei já não apareça. O fenômeno celeste do cometa não altera essa situação. Aqui, Matos destrói a ideia de um futuro supostamente ideal. No entanto, Matos não se limita a criticar as utopias imperiais – ele próprio as tece. O poeta, oriundo da classe alta privilegiada da Bahia, assume um tom “distópico” sobre o estado atual da colônia, que já não pertence apenas a Portugal, mas se abriu ao comércio prototransnacional. Em primeiro lugar, a voz lírica relata a partida de Portugal e o regresso à Bahia. No entanto, a passagem de inspiração autobiográfica – o próprio Matos regressou ao Brasil depois de muitos anos em Portugal – lamenta o futuro imperial que era desconhecido no passado:

Se estando eu lá na Corte tão seguro
Do néscio impertinente que porfia,
A deixei por um mal que era futuro;

Como estaria vendo na Bahia,
Que das Cortes do mundo é vil monturo [sic],
O roubo, a injustiça, a tirania? (Matos, 1999, p. 89).

O dois tercetos deste soneto deploram não ter percebido, em Portugal, o futuro sombrio que o esperava na Bahia. A cidade aparece como uma sombra do império, e nela governam o despotismo e a falta de sinceridade. Em um trecho do poema a seguir, a voz lírica sofre do estado catastrófico da Bahia colonial e alerta que as coisas vão piorar ainda mais:

Tristes sucessos, casos lastimosos,
Desgraças nunca vistas, nem faladas,
São, ó Bahia! vésperas choradas
De outros que estão por vir mais estranhos:

Sentimo-nos confusos, e teimosos,
Pois não damos remédios às já passadas,
Nem prevemos tampouco as esperadas,
Como que estamos delas desejosos (Matos, 2010, p. 48).

No poema, a cidade colonial da Bahia é caracterizada por tristeza e calamidades sem precedentes. No entanto, acontecimentos ainda mais alarmantes estão por vir e se abaterão sobre a cidade no futuro. A voz lírica coletiva, “nós”, está cheia de emoções negativas e teme o futuro em que ninguém – nem a autoridade política – pensa. Matos ultrapassa aqui o motivo barroco da *vanitas*. Não se trata apenas da transitoriedade da vida atual, mas da catástrofe que ainda está por vir. No entanto, permanece o desejo de um futuro melhor e a esperança de que o fim fatal da Bahia ainda possa ser evitado. Contudo, a ideia apocalíptica domina. Ela representa o império mundano – a colônia – que Matos completa com a noção da desgraça espiritual no Juízo Final: “Acabe o mundo, porque é já preciso / Erga-se o

morto, deixe a sepultura / Porque é chegado o dia do Juízo” (Matos, 1999, p. 79). Nesse poema fantasmagórico, o morto levanta-se do túmulo porque o mundo acaba e o Juízo Final começa. Em outro poema, Matos reconhece a importância de *tecer* as histórias do futuro: “Tecerei uma história em ouro fino / De meus versos serás templo frequente / Onde glórias te cante de contínuo” (Matos, 1999, p. 122-123). O futuro tece-se com fios de ouro; alguém (“tu”) torna-se então um templo dos versos sempre cantados. Os poemas de Matos fazem parte do discurso imperial-utópico do início da modernidade, que diferentes obras tecem em conjunto e que é complicado em si mesmo. Essa complexidade está presente nos poemas de Matos, que oscilam entre a destruição da utopia imperial e a construção da “distopia” colonial. Porém, nos poemas, há também uma reconstrução da utopia imperial. Um futuro de poder crioulo seria, assim, desejável. Também, para António Vieira, a utopia do “Quinto império” cristão-português é complexa, porque não é despreocupada. O futuro português contém já na sua base elementos perigosos e assustadores: “Os inimigos que mais temo a Portugal, são soberbia, & ingratitude, vícios tam naturaes da prospera fortuna, que como filhos da víbora juntamente naícem della, & a corrompem” [sic] (Vieira, 1718 [1649], p. 48). Se Portugal se deixar levar pelos vícios, a sua queda é inevitável. Seguindo Matos e Vieira, a utopia imperial é tão ideal como também, e *avant la lettre*, “distópica”.

Conclusão

Os textos analisados mostram que, no início da Idade Moderna, formase, em vários gêneros, espaços e tempos, um discurso utópico-imperial. O diálogo entre *Vtopia*, de Thomas Morus, e as manifestações literárias e visuais ilustra a dimensão espacial da utopia imperial. Os mapas como o *Planisfério*

de Cantino produzem espaços vazios que o imaginário imperial procura preencher. Os textos missionários, como a *Arte de grammatica* de José de Anchieta, são também estruturalmente semelhantes a *Vtopia*, na medida em que visualizam o Brasil como um espaço linguístico cheio de perigos e possibilidades para o futuro. De igual modo, a dimensão temporal surge como uma característica pré-determinada da utopia imperial. A *História do futuro*, de António Vieira, pinta um futuro utópico com novas conquistas e triunfos portugueses, implementando o trabalho missionário cristão em territórios “novos”, desconhecidos. Esse futuro glorioso parece estar ao alcance de Vieira, mas corre o risco de se transformar no seu terrível oposto. Já os poemas de Gregório de Matos, inspirados no inconformismo do autor em relação aos desenvolvimentos prototransnacionais em curso, proclamam um fim apocalíptico da colônia, mas, simultaneamente, a esperança de um novo começo. A prosa não é o único gênero a incorporar visões utópicas. Pelo contrário, a utopia imperial pode aparecer em várias formas literárias – desde textos do cotidiano, como gramáticas e mapas, até poesia. As obras utópicas, como de Vieira e Matos, insistem na qualidade de “tecer”. “Tecendo” o futuro “dourado”, como diz literalmente Matos, impulsiona-se, mas também questiona-se, a expansão imperial. Assim, articulam-se o desejo de um mundo ideal e, ao mesmo tempo, as visões aterradoras da morte e da desgraça – como na conjugação antropofágica do tupi de Anchieta, ou no medo da ruína futura de Vieira e Matos. O ato de tecer é também relevante na medida em que essa prática e ideia são capazes de criar o discurso utópico-imperial em primeiro lugar. Em suma, os textos e as imagens do início da Idade Moderna “tecem” visões do futuro império de forma heterogênea que oscilam entre a alegria e o horror.

Material de arquivo

Planisfero de Cantino (1502). Lisboa. 1 f. Pergamino. Fondo Estense. Biblioteca Estense Universitaria, Modena. Disponível em: <https://edl.cultura.gov.it/item/yzjge1e57d>.

Referências

ANCHIETA, Josef de. *Arte de grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*. Coimbra: Antonio de Mariz, 1595.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. vol. 1, n. 1, p. 3-7, 1928.

ANDRADE, Oswald de. *A Marcha das Utopias*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1953.

ARAÚJO, Sofia. Um olhar ético-literário sobre utopismo português. In: NATÁRIO, Maria Celeste; BEZERRA, Cícero Cunha; CARLOS, Elter Manuel; EPIFÂNIO, Renato. (Orgs.). *Errâncias do imaginário: entre o Brasil, Cabo Verde e Portugal*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015, p. 418-428.

AZPILCUETA [NAVARRO], João. Aos Padres e Irmãos de Coimbra. Agosto (?) de 1551. In: LEITE, Serafim. (Org.). *Monumenta Brasiliae I (1538-1553)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, p. 276-283.

BAUSCHKE-HARTUNG, Ricarda. Die Bedeutung des Meeres in den deutschen und französischen Tristanromanen. In: DIETL, Cora; SCHANZE, Christoph. (Orgs.). *Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, p. 3557.

BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra. *The Theory and Practice*

of the Utopian Impulse in Latin America. In: BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra. (Orgs.). *The Utopian Impulse in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 1-26.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Manuscrito autógrafo sobre papel. Actualização do texto de M. Viegas Guerreiro. Casa da Moeda: Lisboa, 1978 [1500]. Disponível em: https://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta_pvcaminha/index.html. Acesso em: 01 maio 2024.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Gonçalvez Impressor, 1572.

CHORDAS, Nina. *Forms in Early Modern Utopia: The Ethnography of Perfection*. Farnham: Ashgate, 2010.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DOS ANJOS, Bianca Cruz. *Tratado Único da Constituição Pestilencial de Pernambuco: primeira descrição dos 'males' por João Ferreira da Rosa no século XVII*. In: *Temporalidades*. vol. 8, n. 1, p. 11-36, 2016.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. Tradução de Jay Miskowiec. In: *Diacritics*. vol. 16, n. 1, p. 22-27, 1986.

FRANCO, José Eduardo. Teologia e utopia em António Vieira. In: *Lusitania Sacra*. n. 11, p. 153-245, 1999.

LISBOA, Armando de Melo. De América a Abya Yala. Semiótica da descolonização. In: *Revista de Educação Pública*. v. 23, n. 53/2, p. 501-531, 2014.

LOPES, António. *Vieira, o encoberto: 74 anos de evolução da sua Utopia*.

Cascais: Principa, 1999.

MATOS, Gregório de. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos* Vol. II: Edição dos sonetos. TOPA, Francisco (Org.). Porto: Universidade de Porto, 1999.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. WISNIK, José Miguel. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORUS, Thomas. *De optimo reip. [rei publicae] statu deque noua insula Vtopia, libellus uere aureus, nec minus salutaris quám festiuus*. Apud inclytam Basileam: apud Ioannem Frobenium, 1518 [1516].

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Os cometas de Gregório de Matos. In: *Jornal do Brasil*, 13 de fev., Caderno B, 1980, p. 8.

PASTOR BODMER, Beatriz. *El jardín y el peregrino: el pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México: UNAM, 1999.

ROWE, John Howland. Sixteenth and Seventeenth Century Grammars. In: HYMES, Dell. (Org.): *Studies in the History of Linguistics: Traditions and Paradigms*. Bloomington: Indiana University Press, 1974.

SARAIVA, António José. *História e utopia: estudos sobre Vieira*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

TOWER SARGENT, Lyman: Colonial and postcolonial utopias. In: CLAEYS, Gregory (Org.): *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 200-222.

VIEYRA, António de. *Historia do futuro: Livro ante primeyro prologomeno a toda a historia do futuro, em que se declara o fim, & se provaõ os fundamentos della. Materia, verdade & utilidades da historia do futuro*. Lisboa Occidental: Na officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718 [1649].

Submissão: 20/05/2024
Aceite: 03/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100254>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Formas de autoencenação como um contradiscurso barroco no século XVII: Felipe Guamán Poma de Ayala e António Vieira

Forms of self-enactment as a baroque counter-discourse
in the 17th century: Felipe Guamán Poma de Ayala and
António Vieira

Fernando Nina
Universidade de Heidelberg - Alemanha

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99179>

Resumo

O artigo propõe uma leitura do manuscrito *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) do indígena Waman Puma e do *Sermão de Santo António aos Peixes* (1654) do Padre António Vieira como textos híbridos e como contradiscursos, na medida em que ambos entrelaçam, as culturas europeias dominantes e as culturas indígenas americanas dominadas, de forma subversiva. As formas de autoencenação de Waman Puma e António Vieira geraram um espaço dentro da textualidade que lhes permitiu ganhar legitimidade para seus contradiscursos e transcender o espaço de poder gerado pela ordem colonial.

Palavras-chave: Barroco; contradiscurso; autoencenação; Poma de Ayala; Vieira.

Abstract

The article proposes a reading of the manuscript *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) by the indigenous Waman Puma and the *Sermão de Santo António aos Peixes* (1654) by António Vieira as hybrid texts and as counter-discourses, insofar as both intertwine dominant European cultures and dominated American indigenous cultures in a subversive way. Waman Puma and António Vieira's forms of self-enactment generated a space within textuality that allowed them to gain legitimacy for their counter-discourses and transcend the space of power generated by the colonial order.

Keywords: Baroque; counter-discourse; self-enactment; Poma de Ayala; Vieira.

Em uma carta datada de 14 de fevereiro de 1615, um certo Felipe Guamán Poma de Ayala anuncia ao rei espanhol Felipe III a conclusão de uma crônica ou história geral. Ela conteria tudo o que ele, com 80 anos de idade, poderia dizer sobre a história dos Andes e o governo espanhol nesses territórios. Ele acrescenta que ficaria feliz em enviar esse manuscrito ao rei, caso ele o solicitasse. O mais notável sobre esse texto é que o *EL PRIMER NVEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO CONPVESTO POR DON PHELIPE GVAMAN PUMA DE AIALA, S[EÑ]OR I PRÍ[N]CIPE* (1615) é uma crítica geral e contundente do sistema colonial como existia em sua época. Guamán Poma imagina uma audiência com o rei espanhol na qual ele entrega pessoalmente seu livro e quer persuadir o governante castelhano a ordenar uma inspeção geral, *visitación*, do Vice-Reino do Peru com o objetivo de remover os funcionários e o clero espanhóis. Por meio da reconfiguração simbólica de seu mundo, na qual ele demonstra a força conceitual e poética do imaginário andino, ele quer que os espanhóis se retirem da América, tendo percebido que sua missão de difundir o cristianismo na região andina não foi cumprida.

Quando, em 1652, António Vieira – um dos maiores estilistas da língua portuguesa e também um dos mais famosos retóricos barrocos do século XVII – retornou ao Brasil, depois de vários anos como diplomata real e pregador em Portugal e na Europa, denunciou em seus sermões dirigidos aos colonos e colonizadores portugueses do Maranhão, no Nordeste do atual Brasil, a existência de uma “guerra de guerra”. Em seus sermões dirigidos aos colonos e colonizadores portugueses do Maranhão, no Nordeste do atual Brasil, ele denunciou a situação miserável da população indígena devido à sua escravidão nas minas e à corrupção da administração colonial. Diante do avanço do imperativo econômico no século XVII, que se manifestou na

corrupção e na violência do sistema colonial, Vieira busca uma virada poética criativa do discurso cristão para criticar o modelo da presença da civilização europeia no continente americano. Ao fazer isso, ele também pretende um novo começo conscientemente planejado do projeto civilizacional *com os americanos e não por meio deles*, baseado em uma ética jesuíta de não ganhar o mundo e perder a alma no *processo*.

O primeiro está no universo espanhol, o segundo no português, Waman do lado dos conquistados americanos, Vieira do lado dos conquistadores europeus. Ao mesmo tempo, ambos buscam uma estratégia para construir a linha de um contra-discurso que, com base em uma legitimação com uma ordem nova ou imaginária, lhes permita denunciar a corrupção e a violência do sistema colonial e, ao mesmo tempo, seja um apelo para que façam o que for necessário para acabar com esse estado de coisas. Ambos confrontam, à sua maneira, a autoridade da monarquia. Eu gostaria de chamar essa estratégia de autodramatização como uma forma de contra-discurso barroco.

Ethos barroco e autoencenação

Para esclarecer melhor os dois contra-discursos barrocos, gostaria de apresentar dois aspectos importantes do complexo conceito de *ethos barroco*, o ethos barroco, do filósofo equatoriano-mexicano Bolívar Echeverría. Eles são: o barroco como 1. *tertium non datur* e como 2. *messinscena assoluta*. O ethos barroco é um comportamento social-estrutural e uma resposta à natureza irreconciliável da contradição que caracteriza o drama central de uma época ou cultura (na Europa, por exemplo, a contradição viva entre o universo medieval e o moderno, na América Latina, entre o europeu-conquistador e o americano-conquistado). Essa resposta é caracterizada por Echeverría como a escolha de um *tertium non datur*, um terceiro excluído.

Diante dessa contradição irreconciliável, por exemplo, entre obediência e resistência, consentimento e rejeição, visão de mundo indígena e europeia, o comportamento barroco escolhe o impossível, de acordo com Echeverría, escolhe ambos. O único domínio em que essas ordens opostas podem existir é a ordem imaginária da *méssinscena ássoluta* (Echeverría 2006, p. 157). Sobre a definição que Adorno faz do barroco como *decorazione assoluta* em sua *Ästhetische Theorie* (1970), Echeverría diz que é apenas uma das manifestações de uma instância mais fundamental da arte e dos modos de vida barrocos, a saber, a *méssinscena ássoluta*. Isso começa com uma “desrealização” (Echeverría, 2005, p. 185) da vida social, ou seja, uma *descentralização imaginária* da ordem pragmática do mundo, na qual o imaginário adquire uma “importância desproporcional” (Echeverría, 2005, p. 185). Um drama de segunda ordem se instala no percebido, cuja energia excede os limites da realidade.

No discurso dado da época, há um acordo implícito (um código/matriz inquestionável) por meio do qual as ordens do imaginário e da prática são acordadas. No contra-discurso, primeiro é preciso criar um código para esse acordo, que deve ser gerado por meio de um nível de mediação. Para o estabelecimento de um novo acordo inquestionável e questionador, é necessária a construção de uma autoencenação. É exatamente isso que Waman Puma e António Vieira estão fazendo.

A autodramatização de Waman Puma como príncipe indígena e nobre espanhol

Em 1908, um manuscrito intitulado *EL PRIMER NVEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO CONPVESTO POR DON PHELIPE GVAMANPUMADEAIALA, S[EÑ]OR I PRÍ[N]CIPE* foi encontrado na

Biblioteca Real Dinamarquesa.¹ Provavelmente o aspecto mais notável desse texto, escrito à mão, são os 399 desenhos a bico de pena feitos pelo próprio autor Waman Puma, que fazem do *Primer corónica* um impressionante volume de 1200 páginas.

Com seu nome, Waman Puma imediatamente adquire legitimidade devido à sua autodramatização como cacique ou príncipe indígena que, devido ao seu status, pode comparecer perante o rei espanhol. Seu nome indígena pronunciado Waman Puma combina *waman* (falcão/águia em quíchua) e *puma*, que estão relacionados ao antigo Huamani andino (em quíchua: equivalente a um distrito governamental). No entanto, isso deve ser lido em conjunto com seu “nome de batismo” Felipe Ayala. Felipe Guaman Poma de Ayala descreve como recebeu esse nome espanhol de seu pai, que salvou a vida de um nobre espanhol chamado Luis de Ávalos de Ayala e, portanto, permaneceu leal ao rei da Espanha. Por um lado, portanto, a afirmação da distinção indígena, por outro, uma atitude aculturada e tática em relação ao rei da Espanha.

Essa união de um mundo espanhol e indígena e sua identidade recém-criada também se expressa na linguagem do texto, uma espécie de espanhol quechualizado, por meio do qual o próprio e o estrangeiro se misturam e se relacionam, parecendo ao mesmo tempo familiares e, ainda assim, incomuns.

1 Em 1908, o orientalista e egiptólogo de Göttingen, Richard Ludwig Wilhelm Pietschmann, encontrou um manuscrito por acaso, enquanto estava em uma conferência em Copenhague, que o cativou imediatamente e que ele logo percebeu ser um achado notável. O manuscrito, intitulado EL PRIMER NVEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO CONPVESTO POR DON PHELIPE GVAMAN PUMA DE AIALA, S[EN]OR I PRÍ[N]CIPE, estava na biblioteca real. A sensacional descoberta de Pietschmann só foi totalmente transcrita e disponibilizada para o público científico em 1987. Rolena Adorno, juntamente com a Danish Kongeligen Bibliotek, também digitalizou o manuscrito e disponibilizou uma transcrição anotada on-line. Hoje sabemos que o manuscrito foi mantido na Biblioteca Real de Copenhague desde meados do século XVII, mas ainda não está claro como esse texto chegou até lá. Podemos falar aqui de uma carta perdida que chegou à Europa de uma forma curiosa, não nas mãos do rei espanhol, mas no gabinete de curiosidades do rei dinamarquês, como resultado de uma prática de coleta que não era uma raridade para a nobreza rica do início do período moderno, pelo contrário, era muito comum.

Isso pode ser visto, por exemplo, na fascinante forma aglutinativa de sua escrita, como nas enumerações de profissões:

señores grandes que mandan la tierra y de artificios, pintores que pintan en paredés, y en quero, y en mate, que le llaman cusoc, oficiales, llacllac, quiro camayoc carpinteros; rumitachicoc, canteros, macallutac, ollereros; tacac plateros, cumbicamayoc, bordadores y sederos; pachaca, labradores; pastor, michic, auacamayoc, tejedores; cirac sastre; [...] quillca camayoc, escribano de quipo, cordel (Waman Puma, 1615, 191 [193]).

Com base nessa subjetividade, Waman Puma agora busca uma reinterpretação semântica do mundo que lhe permita legitimar seu contra-discurso velado (e, portanto, não como um discurso abertamente resistente) perante o rei espanhol. Esse é um aspecto que eu gostaria de descrever em mais detalhes aqui.

Mapa mundi e frontispício: reformulando a semântica do espaço e do poder

Com base em sua interpretação de um “mapa-múndi” do Reino do Peru, Rolena Adorno analisou a semântica espacial de Waman Puma e a aplicou a outros desenhos a bico de pena da *Primer corónica* (Adorno, 1988, p. 80-120). Embora esses desenhos façam uso de tradições pictóricas e hábitos visuais ocidentais, eles também transmitem um cosmo de conhecimento que não é orientado para o europeu. Provavelmente o desenho mais famoso da *Primer corónica* é o Mapa mundi del mundo andino de Waman Puma. O *Mapa Mundi del Reyno de las Indias* é um mapa-múndi que não tem Roma ou Jerusalém como centro, mas Cuzco. Por um lado, vemos uma orientação tradicional do mapa em relação às tradições obviamente ocidentais de cartografia, por outro lado, há a imaginação cartográfica. Waman Puma

transforma essa imaginação em um espaço dividido em quatro partes do universo andino, porque ele quer sobrepor e transmitir sua própria matriz: a divisão diagonal dupla do espaço que ele cria com um hábito visual lateral em direção ao leste. A primeira divisão separa os campos de cima e de baixo, a segunda diagonal fixa o centro, bem como as posições de direita e esquerda. O centro é Cuzco e marca o ponto mais importante do sistema espacial andino, de onde se dividem as quatro regiões do Tahuantinsuyo. O sistema de oposições também é um sistema de complementaridade. Dois brasões podem ser vistos acima de Cuzco. O emblema real, assim como o brasão papal, são cruzados pelas diagonais. Pode-se dizer também que as linhas cosmográficas andinas cruzam deliberadamente esses elementos, des-hierarquizando assim seu status. Ou eles sugerem que esses símbolos de domínio são permeados pela cosmologia andina, ou seja, que não pode haver uma ordem heráldica sem a semântica espacial andina em sua diagonalidade. Ou então, e isso me parece importante aqui, trata-se de um cruzamento que, pelo menos parcialmente, escapa à compreensão de um público leitor espanhol e, portanto, não é diretamente *colonizável*. Por meio de sua representação cartográfica, Waman Puma fixa a imaginação cartográfica andina, preserva a visão de mundo andina e, portanto, subverte a colonização de sua semântica espacial.

Seguindo Rolena Adorno, a visão de uma reordenação reconfigurada do espaço andino também pode ser relacionada ao frontispício autodesenhado da crônica (Adorno, 1988, p. 90). Aqui, também, vemos brasões que parecem estar hierarquicamente subordinados porque estão montados verticalmente: o brasão papal no topo, o da coroa castelhana abaixo dele e, na parte inferior, o brasão da águia/puma inventado pelo próprio Waman Puma. Encontramos Waman Puma ajoelhado na borda inferior direita da imagem. Acima de Waman Puma, também ajoelhado, está o Rei Felipe. De acordo com a semântica espacial andina, a correspondência de cima para baixo

corresponde a uma complementaridade. A hierarquia colonial é, portanto, mais uma vez minada ao ser retratada de uma maneira aparentemente tradicional. Uma estrutura é sobreposta à matriz da reivindicação europeia que cria uma imagem completamente diferente: as diagonais criariam uma conexão de complementaridade entre o Papa e Waman, e no centro, onde Cuzco está localizada, ou seja, o lugar com a maior valência, encontra-se o brasão de Castela, que mostra o que Rolena Adorno descreve como um *centro imperfectivamente preenchido*. A falta de um centro de autoridade corresponde a uma “versão enfraquecida do tradicional” (Adorno, 1988, p. 90) em comparação com a matriz original do espaço andino. O rei também parece ter sido deixado de fora da lógica andina, por assim dizer. Adorno argumenta que ele está fora de lugar, que está praticamente em um espaço vazio; o sistema de coordenadas está em sua posição. O fato de Waman Puma estar em uma posição de complementaridade com o Papa parece surpreendente, porque o Papa não tem sido uma autoridade nas colônias americanas desde a bula de doação *Inter caetera*. A conexão entre o papa e Waman Puma pode ser lida como se a doação, em uma nova edição, fosse para o próprio Waman Puma, a coroa castelhana fosse deixada de fora e, por meio de uma bula papal reconfigurada, a América e seus territórios não apenas fossem devolvidos aos índios e à sua nobreza, mas também o chamado *patronato* fosse concedido em termos *reais*. A jurisdição, o poder e a autoridade são, portanto, reconfigurados aqui e dados ou restaurados a Waman Puma, vicariamente e autoproclamado como “G.f.P. Aiala, príncipe”.

Essa visão de mundo é uma tentativa de mostrar os dois mundos, europeu e indígena, como complementares um ao outro. O complementar, entretanto, serve para legitimar a crítica do incompatível, ou seja, a injustiça de um mundo em relação ao outro. Waman primeiro teve de criar uma visão de mundo que simultaneamente relacionasse/unisse o mundo dos espanhóis

e o dos indígenas, de modo que fosse estabelecida uma base natural para a crítica do incompatível. Os exemplos a seguir são sobre essa crítica.

De forma barroca, o mapa de Waman Puma é uma autoencenação que desmistifica a utopia inerente a cartografia europeia. Do ponto de vista da época, a viagem de descoberta de Cristóvão Colombo e a imagem paradigmática que essa viagem deixou no discurso europeu sobre América poderia ser vista como *inventio* e *utopia* em dois aspectos: por um lado, porque a expectativa de encontrar uma rota marítima para a Ásia era produto de avanços tecnológicos e invenções no campo da cartografia e navegação, mas, ao mesmo tempo, também se devia a uma *inventio* retórica que convenceu Colombo da viabilidade de sua empreitada por meio da leitura extensiva de diários de viagem e tratados científicos (Folger, 2016, p. 40). Seu discurso era carregado de utopia porque Colombo já havia inventado seres misteriosos e exóticos em sua primeira viagem, que ele chamou de índios na crença inabalável de que havia desembarcado na Ásia. Ele afirmou ao seu financiador Santángel que os índios que encontrou adoravam fenômenos naturais, mas ele acreditava que também tinha ouvido falar de idólatras (Colón, 2003, p. 275). Assim mesmo a Reconquista de Jerusalém que Colombo perseguia é um ponto de partida utópico na descoberta de América (Todorov, 2007, p. 20). No entanto, as obsessões místico-religiosas do novo almirante para descobrir uma espécie de Nova Jerusalém na América já se manifestavam nos relatórios da primeira viagem, pois ele considerava os índios como missionáveis - e necessitados. A equação entre Colombo e os espanhóis era: fé verdadeira e salvação para o domínio, a opressão e a exploração europeus. Por outro lado, a descoberta “acidental” da América foi uma invenção, a descoberta do até então desconhecido e, ao mesmo tempo, um U-topos, mesmo que Colombo não quisesse admitir isso por motivos pragmáticos. No início da expansão europeia global, a *inventio* retórica e a utopia cristã, bem como o progresso tecnológico e o empirismo, não estão,

portanto, separados. A cartografia de Waman Puma criou, portanto, uma verdadeira outra história cultural em forma embrionária, que até certo ponto funciona como um contradiscurso que desmistifica essa utopia colombina e prova a tese da Invenção da América, conforme formulada por Edmundo O’Gorman (1961) em seu estudo clássico, e ao mesmo tempo apresenta um contraprojeto que tira o fôlego da dimensão utópica da *inventio* e da utopia cristã dos europeus.

Figura 01: MAPA MVNDI DEL REINO DE LAS IN[DI]AS: VN REINO LLAMADO ANTI SVIO HACIA EL DERECHO DE LA MARR [sic] DE NORTE - OTRO REINO LLAMADO COLLA SVIO, SALE SO[L] - OTRO REINO LLAMADO CONDE SVIO HACIA LA MAR DE SVR, LLANOS - OTRO REINO LLAMADO CHINCHAI SVIO, PVNI[EN]TE SOL (Poma de Ayala, 1615, 983-984)



Reinterpretação semântica de servidão e ouro

Para um leitor que não entende a encenação da complementaridade de mundos, a imagem a seguir só pode ser interpretada como uma imagem no sentido da visão de mundo espanhola, ou seja, realista.

Figura 02: Q[VE] EL COREG[ID]OR CONBIDA en su mesa a comer a gente vaja, yndio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra. / mestizo / mulato / yndio tributario / corregidor / “Brindes [...], señor curaca” / “Apo, muy sino, noca ciruiscayqui.” [“Señor, muy señor, yo te voy a servir.”] / probi[n]cias / COREGIMIENTO / mitayu / kuraka / Apu, muy señor, nuqa servisqayki. / (Poma de Ayala, 1615, 505)



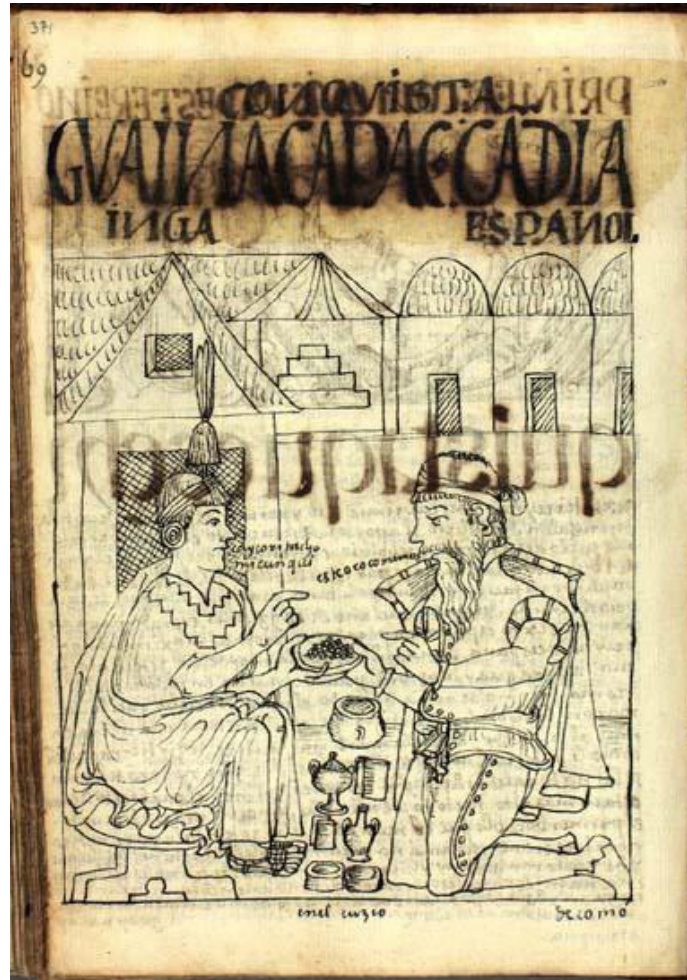
Nessa imagem, vemos o *corregidor* (o melhorador colonial) comendo e bebendo suntuosamente junto com outros administradores coloniais (mestiços), enquanto a figura em primeiro plano recolhe os restos de sua comida em um saco. Em sua leitura dessa cena, a filósofa boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 27) descreve que se trata de um indígena adulto, não de uma criança, e os corpos e as cabeças dos que estão sentados à mesa são representados de forma desproporcional. É uma conceitualização indígena da noção de opressão nessa imagem. Nos idiomas aimará e quíchua, não há conceitos de opressão ou exploração. Ambas as ideias podem ser resumidas na noção aymara de *jisk`achasiña* ou *jisk`achaña*, de acordo com Cusicanqui: isso significa diminuição associada às condições degradantes da servidão colonial (escravidão). A imagem, portanto, marca uma anamnese psicológica da dominação estrangeira colonial: a condição de pequenez social e a atitude de diminuição resumem o contexto moral do sofrimento colonial. Mais do que o sofrimento físico, é a privação da dignidade e a internalização dos valores dos opressores que fazem da representação da corporeidade de Waman Puma uma visão da condição colonial. Em outra cena de comida, Waman Puma mostra a obsessão dos conquistadores pelo ouro. O ouro tem um valor universal para os conquistadores espanhóis porque mede o valor de tudo no mundo e, ao mesmo tempo, torna-o intercambiável e explorável por meio do ouro. Waman Puma reinterpreta a loucura desse fetichismo do ouro atribuindo à necessidade mais natural do homem, a comida, uma lógica que contradiz o ouro como dinheiro. Espantado e desafiador ao mesmo tempo, o Inca na pintura de Waman Puma pergunta a Candia, um dos conquistadores do Peru: Wayna Quapaq: “kay quritachi mikhunki”?; Esse ouro come?, Candia (respondendo): Este ouro nós comemos.

Figura 03:– Wayna Quapaq: “kay quritachi mikhunki?”

[Este oro comes?]

– Candia: “Este oro comemos.”

(Poma de Ayala, 1615, 369)



A autodramatização de António Vieira como Santo Antônio

Para o jesuíta Vieira, também, somente perigos, enganos e desejos podem ser localizados por trás da febre do ouro. Em seu *Sermão da Primeira Oitava da Páscoa, de 1656*, em Belém, ele se dirige aos habitantes do Pará, no Maranhão, que retornaram de uma expedição fracassada em busca de ouro. Vieira reinterpreta a expedição fracassada ao interpretar a “descoberta” das minas como uma *perdição*, e a missão fracassada não como uma maldição,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

como os colonos a consideram, mas como uma grande sorte e sua salvação (*conservação*). Para ele, as minas não correspondem à providência divina. As minas estão localizadas nas “*entranhas da terra*”, por meio de sua “descoberta” a paz também poderia ser perturbada, seus desejos trariam a guerra. “Contentemo-nos de que nos dêem os nossos campos pacificamente o que a agricultura colhe da superfície da terra, e não lhes desejemos tesouros escondidos nas entranhas, que despertem cobiça alheia [...]” (Vieira, 1939, p. 8). Deus não deu o ouro aos habitantes do Maranhão porque queria protegê-los da guerra e do cativeiro: “Livrou-vos Deus da prata, porque vos quis livrar do ferro” (Vieira, 1939, p. 10). A reinterpretação das minas de ouro serve a Vieira como uma arma contra uma concepção de valor que segue apenas a acumulação de ouro e prata e aceita a destruição da vida humana e natural. *As almas* se tornam *riquezas*, as almas humanas se tornam *minas do céu*, minas celestiais que se opõem às *minas da terra*.

Tendo mostrado esse paralelismo no tratamento do tema do ouro entre Waman Puma e António Vieira, passamos agora a um de seus sermões mais importantes e mais conhecidos: o Sermão de Santo António aos Peixes, de 1654, no qual sua estratégia de autodramatização é mais evidente. O extenso sermão de Santo António aos peixes (~60 páginas) é carregado pela palavra bíblica temática “Vos estis sal terrae” do Evangelho de Mateus, que Vieira interpreta desde o início como significando que os pregadores são o sal e os habitantes de S. Luís do Maranhão são os ouvintes, a terra. Vieira afirma: “O efeito do sal é impedir a corrupção”. O objetivo do sal, o pregador, é impedir a corrupção e, continua Vieira, “quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo nela tantos que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta corrupção?” (Vieira, 1961, p. 1-2). Vieira também pergunta sobre a cumplicidade dos pregadores nessa situação:

“Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar. Ou

é porque o sal não salga, e os pregadores não pregam a verdadeira doutrina; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, sendo verdadeira a doutrina que lhe dão, a não querem receber” (Vieira, 1961, p. 1-2). Então, o que fazer se a terra não se deixa salgar, Vieira se pergunta, observando que Cristo no Evangelho também não oferece muita visão a esse respeito. “mas temos sobre ele a resolução do nosso grande português Santo António, que hoje celebramos, e a mais galharda e gloriosa resolução que nenhum santo tomou” (Vieira, 1961, p. 3). O que Santo Antônio faz? Ele deixa os lugares onde prega e vai para as praias, para o mar, deixa a terra e prega para os peixes em vez de pregar para as pessoas.

António Vieira encena-se no sermão de papel como Santo Antônio e aos seus ouvintes “deixa a série extra de peixes”, como diz Hugo Loetscher. Podemos, portanto, concluir que ele executa uma estratégia semelhante à de Waman Puma: ele se apresenta como um médium para traduzir entre mundos, o mundo da *messinscena* imaginária e a realidade em que seus ouvintes se encontram. De todas formas, como afirma Fernando Gomez “Early Modern utopianism fundamentally means the implementation of a regulated society. In classic (i.e. European) utopias, two concepts are crucial: regulation and self-sufficiency.” (1998, p. 93). Antonio Vieira se encontra entre um contradiscurso da utopia regulatória europeia e a afirmação dessa doutrina.

Na quarta parte do sermão, ele começa de forma muito categórica: “A primeira cousa que me desedifica, peixes, de vós, é que vós comeis uns aos outros” (Vieira, 1961, p. 27). Para Vieira, o grande escândalo não é apenas o fato de os peixes comerem uns aos outros, mas, como ele continua, o fato de os grandes comerem os pequenos. Vieira insiste nesse momento que seu público são os peixes e não as pessoas, e o tom irônico e satírico de seu sermão fica muito claro aqui. Ele diz: “e eu que prego aos peixes, para que vejais

quã̃m feio e abominãvel é, quero que o vejais nos homens” (Vieira, 1961, p. 27-28). Da ictiofagia ele chega à antropofagia, mas como um exemplo do que o peixe não deve fazer. Para Vieira, a violễncia dos “brancos”, os brancos das cidades, é considerada o contra-exemplo absoluto do que os peixes não devem fazer. “Vós virais os olhos para os matos e para o sertão? Para cá, para cá; para a cidade é que temis de olhar. Cuidais que só os tapuias se comem uns aos outros; muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os brancos” (Vieira, 1961, p. 28). Vieira descreve como as pessoas na cidade colonial se comem umas às outras, se destroem, se desmembram: um morre, depois é “comido” pelos herdeiros, pelos testamenteiros, notários, devedores, médicos, “enfim, ainda ao pobre defunto o não comeu a terra, e já o tem comido toda a terra” (Vieira, 1961, p. 28). Terra aqui significa primeiro a sepultura e, na próxima meia frase, os habitantes da cidade. Essas imagens conceituais testemunham a *agudeza* e a perspicácia barroca de Vieira. A estética barroca é combinada com a ética didática. A imagem gerada protege o pregador e pode ser usada como arma ao mesmo tempo. A referência aos *Tapuias* abre uma dimensão para o Outro, que ainda não é explicitamente mencionado aqui, mas cuja alteridade é definida em relação à antropofagia dos colonos europeus entre eles. A alteridade do Outro é menos pecaminosa do que a própria, é o fundamento das acusações. Se os brancos comem uns aos outros, então o tratamento dos indígenas terá uma dimensão ainda maior de antropofagia. O que os peixes pequenos têm que sofrer, continua Vieira, sofrem diariamente,

e isto é o que padecem os pequenos: são o pão quotidiano dos grandes; e assim como o pão se vem com tudo, assim com tudo e em tudo são comidos os miseráveis pequenos, não tendo nem fazendo ofício em que os não carreguem, em que os não multem, em que os não defraudem, em que os não comam, traguem e devorem: *Qui devorant plebem meam, ut cibum panis. Parece-vos bem isto, peixes?* (Vieira, 1961, p. 31, grifo do autor).

Aqui, Vieira, seguindo o Salmo bíblico de Davi, aumenta a imagem de comer (*comam*) para engolir (*traguem*) e devorar (*devorem*), implicando a destruição completa dos peixes pequenos, ou seja, da população indígena do Maranhão. Assim, ele acusa e estabelece uma ligação entre a devoração dos peixes entre si e os modos de reprodução social dos colonos do Maranhão.

Em duas cartas ao rei português, João IV, datadas de 4 de abril de 1654 e 6 de abril de 1654 (Vieira, 1925, p. 311), dois anos antes do sermão que discutimos, Vieira propõe a implementação de soluções políticas para a situação caótica em que se encontrava a imensa maioria da população indígena. Mas como afirma Fernando Gomez, “para Vieira, o Império Português era a única Casa do Ser, um mundo cada vez mais centrado em plantações de açúcar e cada vez mais, hierarquicamente híbrido (Casa Grande e senzala). O mau funcionamento desse lar imperial deveria ser corrigido por meio da mediação jesuíta no marginalizado litoral norte do Brasil. Essa correção tinha de vir com a concessão de isenções e prerrogativas” (1998, p. 108).

Essa ideia utópica muda no sermão de Santo Antônio. A verdadeira dimensão utópica do sermão se encontra no fato de que a analogia da antropofagia, vai em contra de olhar a o outro só como objeto de um imperialismo europeu dourado. Embora o que Vieira tem em mente é um mundo simbólico na água, justo e equitativo, a *messinscena assoluta*, a substituição imaginária do real constrói uma imagem de um mundo futuro no Maranhão, de uma comunidade que logo testemunham a presença poderosa de um espírito utópico por meio de suas visões de solidariedade e dignidade humana. As futuras comunidades no Paraguai nasceram de uma denúncia jesuíta sobre as deficiências do tratamento colonial dos povos nativos. A práxis de redução buscava subverter e reverter as circunstâncias

desumanizadoras que os nativos eram forçados a suportar nas mãos dos colonizadores. Nesse sentido foram experimentos utópicos, mas também histórico-sociais concretos que tentavam criar uma moradia adequada para o Reino de Deus na Terra (Ellacuria, 1993, 290-291). Acho que o termo utopia nessas circunstâncias refere-se a uma tentativa genuína e concreta de incorporar um espaço discursivo contra hegemônico dentro da sociedade como um determinado experimento comunitário específico. O termo utopia inclui tentativas de equalizar relações humanas, ampliar a participação nos processos imaginários e assim também nos de tomada de decisão.

A linguagem não é apenas um meio instrumental para o pensamento de Vieira, mas o permeia tão essencialmente que, como meio, é o próprio pensamento; ela se desdobra como um ethos barroco por meio de sua orientação táctica, ligando assim poesia e pensamento. Vieira, por meio da encenação da *auctoritas sacra*, com os meios de geração de imagens metafóricas, consegue desdobrar a lenda sagrada de Santo Antônio de tal forma que ela se torna um *Spielraum*, um espaço de manobra para o seu pensamento, no limite do que pode ser dito e da crítica possível em seu tempo, como proteção e arma. Seu conteúdo é a articulação, a figura concentrada da acusação velada.

Fim

Tanto Waman Puma quanto Antonio Vieira criticam a injustiça, a corrupção e a violência do sistema colonial em que vivem e querem mudar sua base em um momento histórico em que o poder da autoridade é absoluto. Portanto, eles se encontram em uma contradição irreconciliável: precisam respeitar o poder absoluto das autoridades ou os limites do que pode ser dito socialmente e, por outro lado, querem denunciar a corrupção

estrutural e a injustiça de sua época e encontrar outra base para a vida social, o que significa transcender os limites do que pode ser dito socialmente.

Diante dessa contradição, tanto Waman Puma quanto Antonio Vieira seguem um método barroco: escolhem o impossível, escolhem os dois lados da contradição (*tertium non datur*). Para esse fim, eles tentam a substituição imaginária do real, uma *messinscena*, uma encenação cujo núcleo de legitimidade é precisamente a autoencenação. Isso funciona como uma espécie de meta-nível para permitir a contra-discursividade. Serve para que os autores criem uma distância entre eles mesmos como uma pessoa social e sua pessoa de segundo grau, o que, ao mesmo tempo, permite que eles se retirem ou se protejam para poder falar mais livremente, ou seja, para cruzar os limites do indizível. Para proferir o indizível, o contra-dir barroco lúdico de Waman Puma e Vieira deve fazê-lo em dois momentos: 1. Estabelecer um acordo entre o ouvinte/leitor e um universo simbólico de legitimação, expandindo os limites do dizível e disfarçando o contra-discurso como discurso (*dissimulazione*); e 2. Realizar o próprio contra-discurso como um discurso do socialmente indizível, ou seja, contradizer a produção de sentido que as autoridades atribuem ao discurso da época.

Em Waman Puma, o primeiro momento é revelado pelo mapa-múndi e pelo frontispício do manuscrito. O que surge nele como uma *encenação*, como uma função poética da linguagem, aparece como se derivasse da realidade da vida social, como se fosse uma função referencial dela. É como se a transformação da cartografia, das relações de poder social e da ordem simbólica não necessitasse da cumplicidade do leitor (o rei) com o universo ficcional proposto, mas fosse simplesmente um *signal* da mera aplicação da codificação estabelecida da vida social “não ficcional”.

O indizível na obra de Vieira está mais para o lado do que não quer ser ouvido. Seu apelo contra-discursivo é dirigido tanto às autoridades quanto

aos colonos do Maranhão. Podemos discernir nele uma função análoga à do mapa-múndi, no qual ocorre a mudança do “palco da terra” para o “palco da água” e da qualidade do ouvinte como ser humano para sua qualidade como “peixe”. A *agudeza* barroca de Vieira encontra sua expressão máxima na virada em que ele pede ao peixe que olhe para fora da água para os humanos distantes como um exemplo do que eles não devem ser.

Em Waman Puma, reconhecemos o segundo momento na imagem do servo diminuído, em que o “normal” da relação de servo é sobre codificado pela transmissão visual que tem o significado de “diminuição” no universo quíchua e aimará. A imagem faz parte de um capítulo que denuncia a corrupção dos *corregidores* e como isso levou à corrupção geral do mundo andino. Vemos isso também, e talvez em sua forma mais poética e bem-sucedida, no questionamento do “valor de uso” do ouro. Dessa forma, Waman Puma não apenas questiona o “uso” do ouro, mas também todo o horizonte de significado para o qual o ouro, como valor de troca quantitativo, tornou-se o valor mais essencial e substituiu o mundo qualitativo de valores de uso do mundo andino.

Na obra de Vieira, vemos a imagem dos peixes que se comem uns aos outros e dos peixes maiores que comem os menores, e vemos sobretudo o mau exemplo dos “brancos” que tratam miseravelmente os outros, com o que Vieira exerce uma forma de autocrítica do projeto civilizatório a que ele próprio pertence. A reinterpretção da descida às minas de ouro como uma descida à ruína também inverte o significado da febre do metal, que desencadeia a destruição não só do mundo vivo, mas sobretudo das almas.

As formas de autodramatização de Waman Puma e António Vieira criaram um espaço que lhes permitiu ganhar legitimidade para seus contradiscursos, bem como transcender o espaço de poder gerado pela ordem colonial. Sua leitura hoje ainda treina o pensamento em alternativas.

Referências

ADORNO, Rolena. “Icons in Space: The Silent Orator”. In: ADORNO, Rolena. Poma. *Writing and Resistance in Colonial Peru*. Texas: University of Texas Press, 1988, p. 80-120.

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos* Ed. de Consuelo Varela. Madrid: Alianza, 2003.

ECHEVERRÍA, Bolívar, “El barroquismo en América Latina”. In: *Vuelta de siglo*, México, D.F.: Era: p. 155-173.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Tlalpan/Mexico: Ediciones Era, 1998.

ELLACURIA, Ignacio. Utopia and prophecy in Latin America. In: ELLACURIA, Ignacio; SOBRINO, Jon (Eds.), *Mysterium liberationis*, NY: Orbis, 1993, p. 290-328.

GOMEZ, Fernando. “Jesuit Proposals for a Regulated Society in a Colonial World: The Cases of Antonio Ruiz de Montoya and Antonio Vieira”. *Mester*, 27, p. 93-127, 1998. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/56t92161>. Acesso em: 26 ago. 2024.

O’GORMAN, Edmundo. *The Invention of America. An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*, Bloomington: Indiana University Press, 1961.

POMA DE AYALA, Felipe Guaman. *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615/1616). København: Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. “Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina”. In: *Ch'ixinakax utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón Ed., 2010, p. 19-53

VIEIRA, António. *Cartas do Padre Antonio Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

VIEIRA, António. “Sermão da Primeira Oitava da Páscoa”. In: *Sobre as verdadeiras e as falsas riquezas*: [Sermão da 1.a Oitava da Páscoa]. Ed. António Sérgio, Lisboa: Textos literários: autores portugueses, 1939 [1656], p. 1-56.

VIEIRA, António. *Sermão de Santo António aos Peixes e Carta a D. Afonso VI*. Ed. Rodrigues Lapa, Lisboa: Textos Literários, 1961, p. 1-58.

Submissão: 21/03/2024
Aceite: 21/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99179>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Idealizar um mundo novo é o melhor: crônicas utopianas já

Idealizing a new world is the best: utopian chronicles yet

Francisco de Sousa Araújo
PUC-SP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98266>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Segundo Drummond (2004), a crônica pode ser feita de fatos ou ficções. Este artigo pretende refletir sobre o poder das crônicas (tempo), da conversação (oralidade e escritura) trazendo à luz as utopias entre os sujeitos específicos, o passado e o presente progressista que impedem a realização das utopias na grande literatura e na literatura menor (crônicas, contos, poemas). Então, olharemos com os ouvidos e escutaremos com os olhos à luz de Walter Benjamin e outros sobre o gênero-híbrido crônica, considerando as conexões oralidade e escritura, história e memória. O leitor atento percebe logo que o cronista desenha tudo o que vê, a vida que ninguém enxerga nem valoriza “e narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos e leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 1996, p. 223).

Palavras-chave: Walter Benjamin; crônica; oralidade e escritura; conversação; utopias.

Abstract

According to Drummond (2004), the chronicle can be made up of facts or fiction. This article aims to reflect on the power of chronicles (time), conversation (orality and writing) bringing to light the utopias between specific subjects, the past and the progressive present that prevent the realization of utopias in great literature and in minor literature (chronicles, stories, poems). To do so, we will look with our ears and listen with our eyes in the light of Walter Benjamin and others on the hybrid chronicle genre, considering the connections between orality and writing, history and memory. The attentive reader immediately realizes that the chronicler draws everything he sees, the life that no one sees or values “and narrates the events, without distinguishing between the big and the small, and takes into account the truth that nothing that one day happened can be considered lost to history” (Benjamin, 1996, p. 223).

Keywords: Walter Benjamin; chronicle; orality and writing; conversation; utopias.

Introdução

Este artigo pretende apresentar e analisar brevemente duas crônicas, a saber: *O Ofício do Cronista*, de Machado de Assis (1994) - e *Recordações*, de Antônio Prata (2016), considerando o que há de utopia decolonial que une as duas crônicas de olhar utópico cujos autores são, de alguma forma, considerados mestres utopistas clássicos e contemporâneos capazes de produzir *insights* que ajudam a tecer o hoje e o amanhã transmoderno/ decolonial contra o colonialismo que se transfigurou em colonialidade moderna-eurocêntrica-universal.

Walter Benjamin (1996) e Antônio Cândido (1993) serão os principais teóricos sobre o sentido das crônicas e a matriz da conversação utopistas. Walter Mignolo (2017) e Enrique Dussel (2005) serão mobilizados como fundamentos de alguns aspectos da utopia do pensamento decolonial ou do projeto transmoderno e pluriversal de modo assaz ligeiro. A proposta será realizada à luz do *Método Hipotético-Dedutivo* de Aristóteles, a partir de fragmentos das crônicas. Os olhares utópicos decoloniais não se limitam a estes autores.

De fato, são muitos os autores utopistas latino-americanos que dissertam sobre a utopia decolonial, enquanto projeto de sociedade futura e como uma terceira via, que parte de um outro lugar, da exterioridade da modernidade/ colonialidade. Por exemplo, Quijano (2010), Ballestrin (2013), Bello (2015), Prado (2021); e, de modo bastante completo, sobre a utopia decolonial na América Latina, nós temos, o livro de Kim Beauchesne; Alessandra Santos: *The Utopian Impulse in Latin America* (2011): o impulso utopista na América Latina.

Dentre o numeroso repertório autoral de olhar utopista que aponta para

a utopia contra colonial em vista de um novo amanhã, é leitura obrigatória a obra: *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação Primitiva* (Federici, 2023). Sobre utopia e descolonização destaca-se *Os condenados da Terra* (Fanon, 2022). Em se tratando da voz-utopia-neocolonial é importante a leitura de *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (Said, 2007). Na utopia pós-colonial *Os filhos da meia-noite* são incontornáveis (Rushdie, 2006). Como são diversos os olhares utópicos, temos utopia etno-colonial em *Raízes do amanhã. 8 contos afro-futuristas* (Souza, 2021); utopia afro-futurista com *Parábola do Semeador* (Butler, 2018); utopia indígena através de *A queda do Céu. Palavras de um Xamã Yanomami* (Kopenawa; Albert, 2015), considerado clássico.

Além disso, convém ainda frisar outras obras de igual peso sobre utopia e distopia latino-americanas, como a editada por Peter Marks *et al. The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (2022): o manual palgrave de literaturas utópicas e distópicas. E *Utopianism in postcolonial Literature* de Ashcroft (2017): Utopismo nas literaturas pós-coloniais, só para citar alguns. Assim, analisaremos alguns aspectos da utopia decolonial nas crônicas acima à luz da metodologia de revisão do olhar cronístico ou na perspectiva resignificativa.

O primeiro olhar utópico ou distópico ninguém esquece: a crônica-utopia

É olhando com os ouvidos e escutando com os olhos que nascem as crônicas, as utopias contra as distopias, o mundo próximo e distante, e assim enxergaremos “a vida que ninguém vê” (Brum, 2006, p. 10). Conforme Souza (2021), para tecer as raízes do futuro utópico é preciso pensar a *Utopia Etno-Colonial*, ou seja, a visão utópica entre o colonizado e o colonizador a qual favorece um grupo étnico em detrimento de outros, como resultado

das assimetrias de poder colonial. De acordo com (Mignolo, 2017a), vê-se o autorrelato eurocêntrico que concebeu a si mesmo como o centro do mundo, o maior desafio hodierno.

Assim sendo, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura* de Walter Benjamin (1996) auxilia-nos a viver a crônica-utopia a partir do valor da pequena e da grande história que tecem hoje as raízes do amanhã. Nesse sentido, articularemos o fio condutor entre uma crônica antiga metalinguística de Machado de Assis, *O Ofício do Cronista* (1994), e uma crônica-jornalística contemporânea de Antônio Prata, *Recordações* (2016) à luz do código e do gênero híbrido dos respectivos cronistas utopistas, pois cada um tece o presente com cores utópicas/distópicas e um olhar singular sobre os tempos vindouros, pois depende dessa *visão* para ler e entender.

Para se compreender e vivenciar as crônicas do dia a dia (*kairós*) existencial e as utopias/distopias jornalísticas é preciso pensarmos sobre o narrador/historiador e a cronista/jornalista valorizando a vida coletiva à luz do contexto historiográfico dos teóricos Walter Benjamin (1996) e Antônio Cândido (1993) em sua obra *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Pois eles entendem que a narração-história de cada indivíduo se constrói a cada momento, do instante em que veio à luz e foi inserido no hoje de desafios coloniais infindos e dilemas histórico-sociais que obnubilam o presente utópico e seu devir.

Assim, o cotidiano, historicamente, não se inventa diariamente, mas se reinventa diante dos fatores político-ético-sociais, humanísticos, atemporais, econômicos, cronístico-literários, poéticos e históricos, na luta renhida pelo alimento de subsistência e pelos direitos fundamentais que embora garantidos na própria Constituição Brasileira desde 1985, ainda continuam a se digladiar entre matéria e espírito, teoria e prática fictícias.

Dessa forma, Walter Benjamin (1996) e os cronistas indicam que a história e a utopia se atualizam em lutas diárias, na crônica da real periferia existencial, no confronto ativo entre o individual e o coletivo.

Onde estão nossos *Direitos Fundamentais* até os tempos hodiernos, utopicamente realizáveis? A visão utopista neocolonial fragmentou nossos direitos na *Carta Magna* de 1985. Portanto, em tese, os chamados direitos e garantias fundamentais estão diluídos na *Constituição Federal* e os direitos individuais e coletivos (Artigo 5º da CF), todavia, são inócuos.

As bases do gênero da utopia clássica com Thomas More, talentoso filiarca

Segundo Aníbal Quijano (2010), a utopia é algo que procede do *Alto* com *insights* imemoráveis, muito anterior aos primeiros lampejos utópicos que precederam o gênero clássico da *Utopia* de Thomas More (2009), como: *Epopéia do Gilgamesh* (1800 a. Cristo), *A República* de Platão (380 a. Cristo), *Cidade de Deus* (426 d. Cristo) do filósofo-teólogo Santo Agostinho de Hipona. A *Utopia* moriana ajudou a consolidar o gênero clássico da *utopia* e certamente inspirou reformas, revoluções e manifestos influentes utopicamente até hoje.

O olhar detetivesco, sem preconceito colonialista, vê a influência da narração utópica de Thomas More (1478-1535) como antídoto transformador de distopias em utopias, do *não-lugar* em lugar, sonhos em realidade, à luz de pensadores utopistas mundiais, como: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Diderot (1713-1784), Gabriel Bonnot de Mably (1709-1785), Thomas Paine (1737-1809), Mary Wollstonecraft (1759-1797), Thomas Jefferson (1743-1826), Saint-Simon (1760-1825), Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837), Proudhon (1809-1865),

Bakunin (1814-1876), Karl Marx (1818-1883), só para citar alguns que idealizaram o estado-maior informal e uma morada da igualdade e da felicidade na Terra.

Para emergirmos no utopismo e criarmos nossas próprias utopias diárias, convém perceber a criatividade etimológica dos termos que compõem a palavra “utopia” e a espiritualidade que daí advêm por si. Thomas More aglutinou duas palavras gregas: *ου* (não) e *τοπος* (lugar). À luz de Kim Beuchesne (2011), utopia consiste em um lugar utópico, a realidade ideal por vir, aquilo que é melhor do que o atual: o lugar de felicidade perfeita. Utopia é um gênero literário crítico contra a organização política atual e à sociedade colonial.

Assim sendo, Portela (1958) indica a leitura completa da *Utopia* de Thomas More (1516), para assimilar suas inspirações utopistas e a subsistência durante o governo monárquico opressor que o obrigou a viver sob jugo do regime totalitário britânico no qual ele sonha a sociedade utópica por vir em que toda a humanidade será igualitária e feliz. Urge dizer que as utopias acontecem e transformam a realidade distópica em dias melhores.

À força de se instruir e adquirir ideias o homem acaba por descobrir a ideia da ciência, quer dizer, a ideia de um sistema de conhecimento conforme à realidade das coisas e deduzida da observação. Procura então a ciência ou o sistema dos corpos brutos, o sistema dos corpos organizados, o sistema do mundo: como não procurar também o sistema de sociedade? (Proudhon, 1971, p. 238).

Ainda assim, convém dizer que a diferença formal entre uma obra filosófica ou filosofia político-moral e outra utópica está na forma de exposição do pensamento. O escritor utopista, em vez de trabalhar conceitos e argumentos, expõe seus conceitos e ideias de forma pragmática, ou seja, aplicando-os à realidade concreta, ao dia a dia. Por isso, More (1516), em *Utopia*, concebe a Ilha-Reino aludindo às narrativas à América, revelando

que é possível aplicá-la a uma sociedade sem bens privados e sem intolerância religiosa.

Todos seriam guiados pela razão diante da conduta social em vez de serem guiados pelo absolutismo real ou pelo autoritarismo monárquico, conforme era o contexto político absolutista da Inglaterra do Século XVI sob a figura histriônica de Henrique VIII, chefe de Estado que tentou anular o matrimônio católico sem o menor indício de nulidade e assassinou várias esposas que não lhe deram um filho homem para sucessor. O humanista Thomas More pôde falar acerca tais coisas, pois foi o chanceler do Rei Henrique VIII.

Neste sentido, depreende-se que viver sem utopismo é o mesmo que uma vida de elogio à loucura, enquanto que ter utopias ou ser utópico é uma batalha pelo bem comum, um dos pontos principais da clássica *Utopia* de Thomas More (1516), que o torna um filiarca do Universo, ou seja, não apenas um ancião experiente, um idoso superintendente, mas alguém que mais ama como o *Discípulo Amado*. O verdadeiro utopista apregoa e prefere sempre a divisão de bens porque é cômico de que a concentração de riquezas nas mãos de alguns nunca garantiu a abundância e a equidade social para ninguém no decurso da história.

O pensador utopista é convencido de que o melhor caminho é a distribuição segundo os critérios da equidade e do bem comum, pois, do contrário, em grande parte da humanidade haverá sempre um fardo angustiante e inelutável, sobretudo, sobre os empobrecidos. Ora, pelo trabalho coletivo, ninguém trabalha para outra pessoa, mas apenas para si mesmo, para suas necessidades e para garantir o bem geral, e caso haja produção em excesso (*superavit* primário) para o consumo, serão reduzidas as horas de trabalho ao mínimo.

Tal é a teoria dos Utopianos acerca da virtude e do prazer. Pensam que a razão humana não pode conceber teoria mais perfeita, a menos que uma revelação divina, caída dos Céus, seja inspirada ao homem. Se a sua moral é boa ou má, nem o tempo no-lo [nos] permite discutir, nem o âmbito da nossa conversa abrange tal coisa, pois decidimos descrever os seus costumes e instituições e não fazer a sua apologia. Mas numa coisa acredito firmemente: sejam as suas leis boas ou más, o certo é que em parte alguma encontrei povo mais feliz e uma comunidade mais florescente. Os Utopianos são ágeis e rápidos, cheios de atividade e mais vigorosos do que se poderia julgar pela sua estatura, que não é muito pequena. Embora o solo da ilha não seja muito fértil, nem a atmosfera muito pura, combatem-na com uma alimentação cuidada e sóbria, corrigindo o solo com um trabalho diligente e uma cultura apropriada, de modo que em nenhum outro país se veem colheitas mais abundantes, gado mais bem tratado, nem maior duração da vida humana, atacada por um número menor de doenças, além do mais, pouco frequente. [...]. O povo é amável, alegre, espirituoso, aprecia a ociosidade, embora, quando seja necessário, se entrega ao trabalho, não se sentem muito desejosos de o fazer, não se cansando nunca, no entanto, do exercício e desenvolvimento do espírito (More, 2009, p. 82-83).

Crônicas utopistas e a pauta escura da modernidade: a colonialidade

Não trataremos exclusivamente das pautas decolonialidade/transmodernidade *versus* colonialidade/modernidade, mas de modo ligeiro, na esteira dos *insights* utopistas das crônicas, aventaremos alguma relação sobre a possibilidade de mudar o *status quo* distópico e dar significado ao presente semeando as raízes do amanhã. Portanto, diante dessa sinfonia de vozes, visões e sonhos utopistas contemplaremos a história inacabada que tem o dever moral de ser continuada pelo utópico narrador do presente. O gênero crônica é ideal para o objetivo utopista, porque privilegia a coletividade e a proximidade da periferia existencial.

O que seria a pauta oculta da modernidade? – era a questão intrigante. [...] Para [Stephen] Toulmin, a pauta oculta da modernidade era o rio humanístico correndo por trás da razão instrumental. Para mim, a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade. [...] A tese básica – no universo específico do discurso tal como foi especificado – é a seguinte: a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. [...]. No entanto, “a consciência e o conceito de descolonização”, como terceira opção ao capitalismo e ao comunismo, se materializaram nas conferências de Bandung [Indonésia] e dos países não alinhados (Mignolo, 2010, p. 1-2).

Imergindo nas crônicas: *O Ofício do Cronista* (Assis, 1994) e *Recordações* (Prata, 2016) percebe-se a evocação do narrador-sedentário e do narrador-marinheiro de Walter Benjamin (1996), que extraem da objetividade trivial a densa subjetividade do ser humano, através de pessoas utopistas comuns que se divertem, chamam-nos à reflexão e lançam *anônimos na história* sem ter um centavo nem qualquer mistério do além, através de utópicas crônicas.

Antes que você vire a página, ocorre dizer com plena clareza que a crônica quer utópica, quer distópica, nunca foi nem será um *folhetim* de relatos chistosos da vida privada, mas, conforme Benjamin (2007), são histórias coletivas lançadas para questionar o historicismo e o verdadeiro jornalismo: a vida heroica contra as celebridades forjadas pelo viés mercadológico; a memória do ontem contra o historicismo neoliberal que não passa de mito vendável contra a história factual e as bases do dia a dia da pessoa real e utópica: nós!

A crônica é um meio utópico para semear utopias contra distopias do *Biopoder*, da *Biopolítica* (Agamben, 2002) e do *Estado de Exceção* (Agamben, 2004), pois a arte do cronista tem como pretensão contar histórias, trazendo

o utopismo diário como instantes fotográficos que levam a sermos sujeitos coletivos revelados à sociedade da grande literatura que insiste em não nos ver. Usemos as lentes da utopia benjaminiana que prefere o narrador utópico ao historiador e narremos as diversas facetas do nosso dia, que irão revelar os passos futuros para lançarmos, hoje, as raízes do amanhã de paz, fraternidade e perfeita felicidade, pois a própria *Carta Magna Brasileira* que, em tese, diz: “todos são iguais perante a Lei” (CF, artigo 5º, p. 11, 2016), é dependente do juízo superior dos mais iguais: “Ali Babá e os 418!”

Por um olhar utopista, julgar e agir idealizando as raízes do amanhã

A princípio, teremos um olhar panorâmico sobre o gênero crônica à luz de conceitos teóricos respeitantes à própria definição sob o viés do historicismo metodológico e mercadológico. Depois, faremos a leitura utopista da primeira crônica *Recordações* de Antônio Prata (2016). Por fim, inocularemos a crônica *O Ofício do Cronista*, de Machado de Assis (1994) escrita, originalmente, em 1878, que nos apresenta vívidos aspectos utópicos atemporais.

Por si só, o gênero crônica é utopista. “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (Benjamin, 2007, p. 20). O fragmento acima benjaminiano é o principal fundamento teórico sobre o gênero crônica o qual é tempo, narração curta e leve, com objetivo certo (Benjamin, 2007). Seu gênero é *menor*, mas com dignidade, uma literatura utópica de conversação (Cândido, 1993), uma fonte de inspiração à literatura, aos periódicos, jornais e *mass media* de caráter utopista.

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Premio (*sic*) Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. [...] Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade [do coletivo-utopista] de todo dia (Cândido, 1992, p. 13).

Chamamos “a essas páginas de Crônica, porque seu conteúdo [...] assemelha-se àqueles ingênuos antigos registros que narramos acontecimentos do passado, presente e futuro numa sequência multicolor” (Raabe, 1997, p. 9). Em *A vida que ninguém vê* (2006), Eliane Brum concebe a crônica de modo tão breve e essencialmente utopista como o olhar redentor em que o mundo seria salvo todos os dias por pequenos gestos diminutos e invisíveis. Assim o mundo é salvo pelo avesso da importância, pelo antônimo da evidência. O mundo é salvo por um olhar (Brum, 2006). Ainda em seu livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006), Eliane conta *História de um olhar* cujo protagonista é um rapaz vagante da Vila Kephias em Novo Hamburgo. Temos aqui um trágico autorretrato (*selfie*) da distopia. Não é ficção, nem metaficção: o personagem é real. A crônica olhou nos olhos da distopia. Eis o jovem Israel.

Imundo, meio abilolado, malcheiroso, Israel vivia atirado num canto ou noutra da vila. Filho de pai pedreiro e mãe morta, vivia em uma casa cheia de fome com a madrasta e uma irmã doente. Desregulado das ideias, segundo o senso comum. Nascido prematuro, mas sem dinheiro para diagnóstico. Escorraçado como cão, torturado pelos garotos maus. Amarrado, quase violado. Israel era cuspidor. Era apedrejado: era a escória da escória (Brum, 2006, p. 12).

Neste sentido, diremos que a crônica utópica acolhe e dá voz a quem quer que seja, sem preconceitos, fronteiras ou silêncio colonialista sobre pessoas anônimas da história e da vida comum, transformando nossos sonhos utópicos em uma utopia comum, consoante a história real vista acima, de Israel. Este fato é admirável pela composição da narrativa preñe de oralidade e historiografia daqueles que são tradicionalmente invisíveis ao colonialismo. Utopicamente falando, o olhar utopista resgata sujeitos excluídos pela modernidade colonial.

A vocação da crônica: instrumento utópico-pluriversal do amanhã

Vejamos, agora, uma crônica urbana historicista-utopista do cronista Antônio Prata (2016). Como de praxe, as crônicas de Antônio Prata são um contraponto utópico àquilo que o mundo chama de “jornalismo padrão”, isto é, o roteiro superficial da pauta obscura inclinada aos “grandes” acontecimentos mercadológicos ou eventos que envolvem a vida de celebridades políticas e econômicas forjadas pela publicidade do consumo eurocentrado.

Ao projetar seu olhar utopista sobre o falido historicismo, Prata (2016) foge à colonialidade/modernidade que marginaliza e, através da crônica jornalística, resgata a vida abandonada ou atrofiada pelas experiências distópicas de cada dia, indiciando a própria tacanhez de espírito frio do jornalismo e da grande literatura instrumentos mantenedores da colonialidade. As diversas tensões da crônica seguinte são a matriz da conversação utópica. Dessa forma, perceberemos que sua crônica abraça o livro e o jornalismo utopistas. Eis a crônica *Recordações* completa, para que seus leitores absorvam em si os *insights* da utopia.

[Não faz sentido, pra que que a pessoa quer gravar as coisas que não são da vida dela e as coisas que são, não?] “Hoje a gente ia fazer 25 anos de casado”, ele disse, me olhando pelo retrovisor. Fiquei sem reação: tinha pegado o táxi na Nove de Julho, o trânsito estava ruim, levamos meia hora para percorrer a Faria Lima e chegar à rua dos Pinheiros, tudo no mais asséptico silêncio, aí, então, ele me encara pelo espelhinho e, como se fosse a continuação de uma longa conversa, solta essa: “Hoje a gente ia fazer 25 anos de casado”. Meu espanto, contudo, não durou muito, pois ele logo emendou: “Nunca vou esquecer: 1º de junho de 1988. A gente se conheceu num barzinho, lá em Santos, e dali pra frente nunca ficou um dia sem se falar! Até que cinco anos atrás... Fazer o que, né? Se Deus quis assim...”. Houve um breve silêncio, enquanto ultrapassávamos um caminhão de lixo e consegui encaixar um “Sinto muito”. “Obrigado. No começo foi complicado, agora tô me acostumando. Mas sabe que que é mais difícil? Não ter foto dela.” “Cê não tem nenhuma?” “Não, tenho foto, sim, eu até fiz um álbum, mas não tem foto dela fazendo as coisas dela, entendeu? Que nem: tem ela no casamento da nossa mais velha, toda arrumada. Mas ela não era daquele jeito, com penteado, com vestido. Sabe o jeito que eu mais lembro dela? De avental. Só que toda vez que tinha almoço lá em casa, festa e alguém aparecia com uma câmera na cozinha, ela tirava correndo o avental, ia arrumar o cabelo, até ficar de um jeito que não era ela. Tenho pensado muito nisso aí, das fotos, falo com os passageiros e tal e descobri que é assim, é do ser humano, mesmo. A pessoa, olha só, a pessoa trabalha todo dia numa firma, vamos dizer, todo dia ela vai lá e nunca tira uma foto da portaria, do bebedor, do banheiro, desses lugares que ela fica o tempo inteiro. Aí, num fim de semana ela vai pra uma praia qualquer, leva a câmera, o celular e tchuf, tchuf, tchuf. Não faz sentido, pra que que a pessoa quer gravar as coisas que não são da vida dela e as coisas que são, não? Tá acompanhando? Não tenho uma foto da minha esposa no sofá, assistindo novela, mas tem uma dela no jet ski do meu cunhado, lá na Guarapiranga. Entro aqui na Joaquim?” “Isso.” Ano passado me deu uma agonia, uma saudade, peguei o álbum, só tinha aqueles retratos de casório, de viagem, do jet ski, sabe o que eu fiz? Fui pra Santos. Sei lá, quis voltar naquele bar.” “E aí?!” “Aí que o bar tinha fechado em 94, mas o proprietário, um senhor de idade, ainda morava no imóvel. Eu expliquei a minha história, ele falou: ‘Entra’. Foi lá num armário, trouxe uma caixa de sapatos e disse: ‘É tudo foto do bar, pode escolher uma, leva de recordação’. Paramos num farol. Ele tirou a carteira do bolso, pegou a foto e me deu: umas 50 pessoas pelas mesas, mais umas tantas no balcão. “Olha a data aí no cantinho, embaixo.” “1º de junho de 1988?” “Pois é. Quando eu peguei essa foto e vi a data, nem acreditei, corri o olho pelas mesas, vendo se achava nós aí no meio, mas não. Todo dia eu olho essa foto e fico danado, pensando: será que a gente ainda vai chegar ou será que a gente já foi embora? Vou morrer com essa dúvida. De qualquer forma, taí

o testemunho: foi nesse lugar, nesse dia, tá fazendo 25 anos, hoje. Ali do lado da banca, tá bom pra você?” (Prata, 2016, p. 12-14).

Esta é, em essência, a vocação da crônica: escutar e dar voz à linguagem que vem de fora ou de dentro das utopias que abrem mão do lado do poder, do que ele diz ou faz dizer. À medida que reconstrói a memória de um mundo sem memória, resgata a glória anônima de personalidades utópicas que nunca apareceriam nas páginas das manchetes da grande imprensa. “Convém lembrar que a crônica é um gênero literário que sai do jornal. Mais: é uma entidade que tem como principal problema, para se transformar num gênero literário propriamente dito, libertar-se de suas limitações jornalísticas” (Portela, 1958, p. 114).

Considerando o essencial, importa recordar sumariamente que a crônica é um gênero literário que mescla elementos de narração, de observação e reflexão utopistas sobre eventos cotidianos e seu devir. Por isso, a crônica é escrita de maneira mais informal e coletiva, na qual o autor pode compartilhar suas próprias experiências e pensamentos utopistas. Quanto à relação da crônica com a matriz da conversação utópica é sua estrutura básica conversacional, incluindo olhares utópicos que favorecem a coletividade, como turnos de fala, perguntas e respostas, comentários livres, entre outros. A matriz da conversação utopista é a *alma mater* a sustentar a crônica *Recordações*, como enfatizaremos em forma de paráfrase.

Portanto, antes de parafrasear abaixo *Recordações* (Prata, 2016) destacando elementos utopistas e contrários à colonialidade/modernidade, importa definir os dois termos principais – utopia e colonialidade – a fim de evitar ambiguidades. As paráfrases que se seguirão depois de tais considerações serão cursivas e sucintas. Por isso convém dissertar agora alguns aspectos característicos acerca do conceito de utopias e de colonialidades.

Nesse sentido, a utopia, classicamente atribuída a Thomas More pela sua obra homônima *Utopia* (More, 2009), é um termo que descreve uma sociedade imaginária ideal, frequentemente contrastada com as deficiências do mundo real distópico que ainda não se libertou completamente da tirania colonial que impede o advento decolonial. A utopia é um conceito que inspirou vários pensadores ao longo dos séculos, inclusive as crônicas de Prata.

Quanto ao termo colonialidade, como uma extensão do colonialismo eurocêntrico, é configurado e desenvolvido de modo geral por pensadores e escritores da América Latina, como: Enrique Dussel (2005), Aníbal Quijano (2010), Walter Mignolo (2017b), só para citar os mais renomados. Colonialidade descreve a persistência das estruturas coloniais além do Período Colonial direto, referindo-se aos sistemas de poder, controle e hierarquia que ainda moldam as nossas relações sociais, políticas e econômicas em contextos pós-coloniais.

Brevíssima paráfrase e análise sobre a crônica *Recordações sob a lente utopista*

A crônica *Recordações* de Antônio Prata (2016) pode ser considerada uma utopia por vários motivos, especialmente na forma como aborda a memória, a identidade e a percepção do passado. A utopia, aqui, não se trata rigorosamente de um lugar ou situação idealizada, mas sim de uma busca por algo perdido ou irreconhecível na realidade atual. Vamos explorar a questão sob cinco exemplos com elementos de uma utopia decolonial na crônica de Prata.

Antes, porém, teceremos uma consideração necessária. No intuito de dirimir certas dúvidas terminológicas, esclarecemos que utopia se refere à

ideia de uma sociedade ideal, um sonho que pode ser realizado ou não, de uma esperança; utópico descreve algo relacionado a essa ideia ou sonho, com projetos idealistas, visões ou *insights*; e utopismo é o movimento teórico ou prático, a crença e a confiança na realização dessas ideias utópicas, a fonte criadora de novas utopias. Portanto, esses termos são distintos em seus significados no universo semântico, no entanto, eles estão sempre conectados conceitualmente no universo relacional. Na verdade, não são conceitos puramente abstratos, pois são vividos por todos os utopistas.

Eis, agora, alguns indícios de elementos de utopia decolonial na crônica *Recordações* de Antônio Prata (2016), de modo indireto.

1) *Desconstrução da Memória Oficial*. Antônio Prata questiona a validade e a verdade por trás das memórias idealizadas e registradas, como fotografias de eventos especiais, contrastando com a ausência de registros cotidianos que verdadeiramente definem uma pessoa, dizendo: “Não tenho uma foto da minha esposa no sofá, assistindo novela, mas tem uma dela no jet ski do meu cunhado...” (Prata, 2016, p. 13).

2) *Identidade e autenticidade cultural*. O protagonista expressa um desejo, um sonho de capturar a verdadeira essência de sua esposa através de fatos que refletem quem ela era no dia a dia, não apenas em momentos de celebração, dizendo: “Não tenho foto, sim, eu até fiz um álbum, mas não tem foto dela fazendo as coisas dela, entendeu?” (Prata, 2016, p. 12).

3) *Subversão da narrativa dominante*. Ao enfatizar a importância das pequenas coisas e momentos comuns, Prata desafia a ideia de um único padrão imposto em que apenas os eventos especiais eurocêtricos mereceriam ser lembrados e registrados, dizendo: “Peguei o álbum, só tinha aqueles retratos de casório, de viagem, do jet ski...” (Prata, 2016, p. 13).

4) *Resgate da História pessoal*. É o ponto mais decolonial. A jornada do

protagonista de volta ao bar onde conheceu sua esposa é um ato de reconexão com as raízes e tentativa de recuperar um passado de embriaguez que parece ter se perdido no recôndito de seu ser, em virtude do contexto colonial, mas resiste à colonialidade do saber e do poder, dizendo: “Fui pra Santos. Sei lá, quis voltar naquele bar onde a gente se conheceu” (Prata, 2016, p. 13).

5) *Reflexão sobre pertencimento e identidade cultural*. A crônica de modo geral provoca uma reflexão interior sobre como as experiências cotidianas e locais são essenciais à formação da identidade pessoal e coletiva, o que indica a essência da utopia decolonial, dizendo: “Todo dia eu olho essa foto e fico danado, pensando: será que a gente ainda vai chegar ou será que a gente já foi embora?” (Prata, 2016, p. 13). Seu utopismo consolidara o ideal de novo mundo.

Esse olhar ligeiro não pretende criar novas teses utopistas nem provar toda a teoria e práticas decoloniais expressas em *Utopianism in Postcolonial Literatures* de Bill Ashcroft (2017), contudo através dos fragmentos supracitados apenas aponta como a utopia pode plantar raízes de um novo amanhã até mesmo na simples leitura de uma crônica jornalística, como ilustra *Recordações* de Antônio Prata, a qual aparentemente inócua, é intrinsecamente utopista.

O olhar atento do utopista vê que ele aborda a memória adormecida não como algo estático, puramente estético ou linear, mas como um campo vívido de possibilidades em que diferentes narrativas concorrem e se entrelaçam no utopismo. A utopia decolonial está incrustada no tentar resgatar o que fora perdido ou esquecido, em valorizar o *kairós* e na celebração de experiências que afirmam a identidade cultural e pessoal autênticas.

Crônica completa *O Ofício do Cronista* machadiano à luz do utopismo

Hoje, sim; posso pôr as manguinhas de fora. Sendo positivo que nenhum cidadão correto almoça agora como nos demais dias, conto não ser lido com o repouso do costume. Na verdade, mal se pode crer que o leitor tenha tempo de tomar o seu banho frio, beber às pressas dois goles de café, enfiar a sobrecasaca, meditar a sua chapa de eleitores, e encaminhar-se às reuniões. Pode ser que leia antes, às carreiras, o jornal que lhe for mais simpático; mas, uma vez feita essa oração mental, nenhuma obrigação mais o mantém fora da arena, onde os partidos vão pleitear amanhã a palma do triunfo. Que monta uma página de crônica, no meio das preocupações de momento? Que valor poderia ter um minuíte no meio de uma batalha, ou uma estrofe de florían entre dois cantos da *Ilíada*? Evidentemente nenhum. Consolemo-nos; é isto mesmo a vida de uma cidade, ora tétrica, ora frívola, hoje lúgubre, amanhã jovial, quando não é todas as coisas juntas. Sobretudo, aproveitemos a ocasião, que é única; deixemos hoje as unturas do estilo; demos a engomar os punhos literários; falemos à fresca, de paletó branco e chinelas de tapete. Que ele há de levar umas férias para nós outros, beneditinos de história mínima e cavouqueiros da expressão oportuna. Vivamos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir ou patear, conforme o nosso humor ou a nossa opinião, e quando nos sentarmos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança) de que há muitos olhos em cima de nós. Cumpre ter ideias em primeiro lugar; em segundo lugar expô-las com acerto; vesti-las, ordená-las, a apresentá-las à expectativa pública. A observação há de ser exata, afacécia pertinente e leve; uns tons mais carrancudos, de longe em longe; uma mistura de Geronte e de Scapín, um guisado de moral doméstica e solturas da Rua do Ouvidor...” (Assis, 1994, p. 30-31).

Brevíssima análise poético-utopista sobre a crônica machadiana *O Ofício do Cronista*

As crônicas indicam que dentro e fora da ficção é possível resgatar o passado, questionar o presente e construir futuros utópicos. Dessa forma, tecemos o hoje e edificamos o amanhã ideal e perfeito. Hodiernamente,

estamos reféns da utopia colonialista, todavia não será eviterno seu *status quo* que nos privou da liberdade coletiva, da equidade, da isonomia e do direito de ampla defesa utopista, impedindo-nos de sonhar e idealizar o mundo por vir. Utopizando noções de futuro próximo e longínquo, as crônicas são raízes do amanhã e oferecem reflexos e reflexões do hoje, do espaço e não-espaço, do lugar e não-lugar a trilhar.

O cronista Machado de Assis nunca escondeu seu lado utopista. Ele inicia a crônica contextualizando o momento em que está sendo escrita cercada de utopias e distopias mediante cursiva referência ao cotidiano dos leitores qual mestre que se assenta na cátedra da utopia e leciona. Ele faz da agitação e do momento político (distopias) sua utopia e propõe, à moda clássica do seu tempo (1878), soluções via ofício de cronistas. E começa sua utopia: “Hoje, sim; posso pôr as manguinhas de fora. Sendo positivo que nenhum cidadão correto almoça agora como nos demais dias, conto não ser lido com o repouso do costume” (Assis, 1994, p. 30). Assim faremos brevíssima paráfrase com cinco exemplos, considerando a utopia decolonial, à luz de Beauchesne e Santos (2011) em *The Utopian Impulse in Latin America*, que de *per se*, é completo manual de vigoroso utopismo.

A obra de Beauchesne e Santos não é apenas uma prolongada paráfrase dos antecessores, mas sim um volume genuíno que trata ampla e profundamente do conceito de utopia na América Latina, a começar dos seus princípios e mediante textos antigos/clássicos basilares de toda a história da utopia e do utopismo do Novo Mundo, até a recente produção cultural sobre o devir pluriversal, a sociedade transmoderna e a decolonialidade global.

Portanto, tornou-se leitura indispensável pela sua forma e conteúdo, originalidade e diversidade de abordagens, que capacitam e depõem o conceito estático e estético de utopia da colonialidade. Sua autenticidade

não esconde períodos de desencantos utopistas, os quais jamais significaram o fim do pensamento utópico, mas, ao contrário, o acrisolamento foi profícuo à ressignificação da utopia dando novo impulso mundial diante do caos global e do desengano das utopias colonialistas eurocentradas que provocaram a utopia decolonial atual.

Nesse sentido, assessorado por substancial obra, eis a paráfrase analítica da crônica *O Ofício do Cronista*, de Machado de Assis, escrita em 1878, por meio de cinco exemplos. Essa crônica machadiana pode ser considerada, *lato sensu*, uma utopia porque idealiza um papel para o cronista que, na prática, é difícil de ser alcançado até nossos dias. O escritor Machado de Assis descreve o cronista como alguém que observa a cidade, seus eventos e sentimentos, e os traduz de maneira precisa, resiliente e impactante aos leitores. Essa idealização inclui elementos que, à luz da perspectiva decolonial, podem ser interpretados como a tentativa de subverter o *status quo* e oferecer uma visão alternativa ou terceira via à realidade sociocultural.

1) *Elementos da utopia decolonial na crônica de Machado de Assis: crítica à superficialidade da vida urbana.* O utopista Machado de Assis ironiza a agitação frenético-capitalista da vida urbana, alternando entre estados de melancolia e frivolidade, como uma crítica à superficialidade das relações socioculturais e político-coloniais à época e do presente. Por isso, ele utopiza: “Consolemo-nos; é isto mesmo a vida de uma cidade, ora tétrica, ora frívola, hoje lúgubre, a manhã jovial, quando não é todas as coisas juntas” (Assis, 1994, p. 30).

2) *Desmistificação do papel do cronista.* Ele questiona utopicamente a relevância da crônica frente aos grandes eventos político-literários, sugerindo que o trabalho do cronista pode ser visto como trivial, ele diz: “Que monta uma página de crônica, no meio das preocupações de momento? Que valor poderia ter um minuete no meio de uma batalha, ou uma estrofe de Florian

[Floriano] entre dois cantos da Ilíada? Evidentemente nenhum” (Assis, 1994, p. 30).

Essas considerações *graciosas* da crônica metalinguística são simultaneamente metaliterárias, de modo que, inobstante o estilo suave ironia (*ridendo castigat mores*), Machado de Assis é, ao mesmo tempo, autor e protagonista decolonial da crônica, *O Ofício do Cronista*. E, desse modo, critica a utopia colonial e tece raízes do amanhã, ironicamente, do princípio ao fim. Cabe ao utopista indicá-lo, convencer e persuadir os leitores/ouvintes de que não se trata de uma leitura meramente textual, pois o estiloso Machado de Assis é crítico decolonial.

3) *Ironia e subversão na narrativa*. Esse aspecto é mais acessível mesmo ao utopista de primeira hora. Na verdade, a utilização da ironia em toda a sua fortuna crítica por Machado de Assis um afro-brasileiro obrigado a assinar como homem branco europeizado, pode ser vista pelos escritores latino-americanos como viés decolonial, pois desafia narrativas dominantes e oferece perspectiva crítica da sociedade, ao sugerir: “Vivamos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir ou patear, conforme o nosso humor ou a nossa opinião [...]” (Assis, 1994, p. 31).

4) *Exploração da pluralidade de vozes*. De modo pluriversal e transmoderno, o escritor afro-brasileiro machadiano ergue-se discretamente em prol da utopia decolonial ao mencionar a diversidade de opiniões, de vozes e coletividade como perspectivas que o cronista deve considerar em seu ofício. De forma assaz sutil, Machado de Assis abre espaço para uma crônica coletiva que não seja monolítica, colonial, eurocentrada, mas que, de fato e ficcionalmente, reflita a multiplicidade de experiências, de vozes e de sonhos utopistas na cidade, ao dizer “[...] conforme o nosso humor ou a nossa opinião [...]” (Assis, 1994, p. 31).

5) *Estilo literário distinto e autêntico com suas raízes ancestrais*. Há muito a se dizer sobre a fortuna crítica machadiana, mas essa verdade intitlada dispensa considerações e divagações outras acerca da crônica *O Ofício do Cronista* pré-abolicionista (1994). A forma como Machado de Assis descreve a crônica, misturando elementos críticos suaves com críticas sociais aprofundadas e sutis, é um exemplo de como ele tenta transcender o colonialismo imperialista do seu tempo e transgredir as convenções literárias europeias à época marcada pela escravidão e colonização, sugerindo novas possibilidades de pensar, sonhar e confiar em um futuro promissor, livre e de plena felicidade global sob a expressão político-cultural: “A observação há de ser exata, afacécia [sem zombaria] pertinente e leve; uns tons mais carrancudos, de longe em longe; uma mistura de Geronte e de Scapin” (Assis, 1994, p. 31).

Esses são apenas lampejos ligeiros sobre elementos clássicos decoloniais na crônica *O Ofício do cronista* que se impõe como ensaio atemporal utopista. Ele não apenas reflete seu contexto específico de cronista, mas também aponta para a visão utópica universal que de alguma forma inspira a utopia decolonial, desafiando e subvertendo estruturas dominantes.

Considerações finais

Conforme o utopista Waldson Souza (2021), as raízes do amanhã são plantadas hoje e são o princípio de novas utopias via crônicas e contos decoloniais, sejam eles antigos ou novos. Aqui, nasce o olhar utopista, a mudança de mentalidade que leva ao idealismo utópico de um mundo perfeito e comunal. A crônica é um utopismo coletivo o qual tem significado: a vida é um ato plural; a crônica tem muitas notas e vozes até do *outro mundo*, do não-lugar utopiano. A Terra não é direito privado e absolutista, nem exclusividade de alguns: é utópica e se move pelas utopias e distopias, sem

priorizar grandes fatos, como faz a literatura colonial.

“Descobri que, atrás de muitas notícias, ou nas entrelinhas destas, há uma história [*Utopia*] esperando para ser contada, história essa que pode ser extremamente reveladora da condição humana [...]; são histórias que esqueceram de acontecer” (Scliar, 2009, p. 11). Essa é uma indicação de que devemos refletir com olhos utopistas e decolonialistas sobre o nosso papel e o da crônica na literatura e no jornalismo, e não apenas repetirmos análises de autores eurocêntrico-colonialistas cuja religião é o capitalismo e as validações teóricas são suspeitas, pois favorecem apenas o gênero colonialista e repelem o gênero híbrido da utopia decolonial.

Repensando as crônicas de Machado de Assis e Antônio Prata à luz do utopismo de um *mundo maravilhoso*, no sentido pleno da palavra, e contra a utopia da alienação e da visão apocalíptica, temos um *insight* valioso para fortalecer a matriz da conversação utópica e um olhar questionador: “o que desejamos ou que preferíamos? A vida como ela é ou como deveria ser?” Partindo desse utopismo, semeia-se o grão da utopia em favor da literatura e da pedagogia menores motivadas por olhos que convergem à educação utopista e coletiva do povo, a partir de mestres utopistas que idealizam e sonham o mundo novo (Prado, 2021).

Semeemos a utopia transmoderna contra as distopias opressoras e as utopias colonialistas: ópio da desigualdade, das guerras e da angústia universal. A matriz da conversão literária deve ser utópica. Nesse sentido, é preciso ressignificar a definição de literatura como interações entre literatura e a vida coletiva ordinária, ampliando horizontes utopistas no corredor peripatético colonialista-moderno, tecendo hoje as raízes do novo amanhã.

Conforme Beauchesne (2011), este ser tão incipiente chamado utopia nasce não apenas à luz do passado, mas, sobretudo, do futuro ativo. Do contrário, não haverá outra travessia (Foucault, 1992). Os utopistas,

particularmente, os elencados na introdução deste artigo e citados no interior da pesquisa, insistem que as raízes do amanhã são plantadas já, pois o mais perverso legado da modernidade colonialista é a escória de um presente eurocêntrico-capitalista – qual pedra no meio do caminho – que obnubila e dificulta sonhar, idealizar e *utopizar* um projeto de futuro ideal que seja coletivo, universal e transmoderno.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o Poder Soberano e Vida Nua*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ASHCROFT, Bill. *Utopianism in postcolonial literatures*. London: Routledge, 2017.

ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas de Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1994.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, v. 2, p. 89-117, 2013.

BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra. *The Utopian Impulse in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

BELLO, Enzo. O pensamento descolonial e o modelo de cidadania do novo constitucionalismo latino-americano. *RECHTD - Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito*, São Leopoldo, v. 7, p. 49-61, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BUTLER, Octavia. *Parábola do Semeador*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

CÂNDIDO, Antônio. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1993.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Brasília: Edição Senado, 2016.

DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidade e eurocentrismo”. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americana*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 55-70.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação Primitiva*. São Paulo: Elefante Editora, 2023.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Veja! Passagens, 1992.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do Céu*. Palavras de um Xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARKS, Peter et al. *The Palgrave handbook of utopian and dystopian literatures*. New York: Palgrave MacMillan, 2022.

MIGNOLO, Walter. *Colonialidade o lado mais escuro da modernidade*. 2010. Trad. Marco Oliveira. <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 10 mar. 2024.

MIGNOLO, Walter. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32. n. 94, p. 01-17, 2017a.

MIGNOLO, Walter. “Desafios decoloniais hoje”. In: *Revista Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, n. 1 v. 1, p. 12-32, 2017b.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Maria Isabel Gonçalves Tomás. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

PORTELA, Eduardo. “A cidade e a letra”. In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

PRADO, Maria Lígia. *Utopias latino-americanas: política, sociedade e cultura*. São Paulo: Contexto, 2021.

PRATA, Antônio. *Trinta e poucos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROUDHON, Pierre Joseph. *O que é a propriedade*. Lisboa: Estampa, 1971.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder e classificação social”. In: SANTOS, B. de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

RAABE, Wilhelm. *A Crônica da Rua dos Pardais*. (Org.) Ulrike Koller. Deutschland: Reclam, 1997.

RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Trad. Donaldson Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *Histórias que os jornais não contam*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SOUZA, Waldson et al. *Raízes do amanhã. 8 contos afro-futuristas*. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2021.

Submissão: 21/01/2024
Aceite: 22/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98266>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

re
ta
i t
a t
o u
t r a
s s

Textilidade na performance *Museu das Invasões* (2023) de Emiliano Dantas: uma intervenção anti-utópica de futuro na memória colonial portuguesa

Textility in the performance *Museu das Invasões* (2023)
by Emiliano Dantas: an anti-utopian intervention to the
future in portuguese colonial memory

Danae Gallo González
Justus-Liebig-Universität Gießen – Alemanha

Susanne Grimaldi
Technische Universität Dresden – Alemanha

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100220>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Neste artigo, propomo-nos a efetuar uma análise da performance *Museu das Invasões*, do artista e antropólogo brasileiro Emiliano Dantas, a partir da nossa experiência corporal e memorial no clube de estudantes *Tivoli*, em Zwickau, onde teve lugar em setembro de 2023. Após uma contextualização do *Museu das Invasões* no marco da performance contra/de/colonial em geral e na obra de Dantas em particular, examinaremos a aplicação metafórica e literal da ‘textilidade’ (Ingold, 2010) na performance como intervenção de futuro, desconstrutiva e anti-utópica na memória portuguesa do mal chamado “descobrimento”, que emergiu do utopismo renascentista e cujo legado perdura como herança e ferida colonial.

Palavras-chave: Dantas; textilidade; anti-utopia; performance; contra/de/colonial.

Abstract

In this article, we propose to analyze the performance *Museu das Invasões*, by the Brazilian artist and anthropologist Emiliano Dantas, from our bodily and memorial experience at the students’ club *Tivoli* in Zwickau in September 2023, where it took place. After contextualizing *Museu das Invasões* within the framework of contra/de/colonial performance in general and Dantas’s work in particular, we will examine the metaphorical and literal application of ‘textility’ (Ingold, 2010) in the performance. We argue that Dantas constructs a forward-looking, deconstructive and anti-utopian intervention in the Portuguese memory of the misnamed “discovery” of America, which emerged from Renaissance utopianism and whose legacy endures as a colonial inheritance and wound.

Keywords: Dantas; textility; anti-utopia; performance; contra/de/colonial.

Devolva o meu ouro, meu oro [...] Tupi, or not to Tupi, that is the question.

Voz-off na performance,

Zwickau, 19 de setembro de 2023

Susanne: O início acalma-me: zumbidos e imagens de uma floresta tropical, zoom in, zoom out, vistas panorâmicas e, simultaneamente, a inquietação de que este silêncio traiçoeiro não vai durar. De fato, segue-se uma mudança súbita. Agora o vídeo mostra uma conhecida gravura em madeira, tingida de cor vermelha, uma cena de antropofagia supostamente observada no século XVI. A música mantém-se, alguém na sala ri.

Danae: Luzes apagadas, som de pássaros, uma sala cheia de pessoas que não sabem onde se colocar, inseguras. Meu desconforto surge quando as imagens renascentistas de (alegado) canibalismo aparecem, enquanto os pássaros ainda chilreiam, como se essa violência das imagens não os afetasse. Ou será que querem encobrir, silenciar a perturbação? A mim, como espanhola e (talvez) descendente de colonizadores afeta-me, sinto um arrepio. Um senhor um pouco mais idoso, de cabelos brancos, de pé, ri, lúgubre (“*unheimlich*”).

Susanne: Observando a performance, lembrei-me do título da palestra de Emiliano no dia seguinte: “Ao reproduzirmos imagens coloniais reproduzimos o discurso colonial?” Sim, pensei e senti claramente durante a performance, reproduzimos. Dúvidas chegam quando Emiliano explica que, não, porque, ao colocar o problema dentro da imagem, não se reproduz mais o discurso colonial. As intervenções dentro das imagens são enormes, visíveis, invasivas (outra vez). Exausta com a intensidade visual, simplesmente desejo-lhes paz às pessoas representadas que nunca ninguém

lhes perguntou se queriam fazer parte deste arquivo visual. As intervenções visuais perturbam a imagem, são marcas, feridas, cicatrizes, muitas vezes. E diferem em mim a convenção intelectual e a impressão emocional.

Danae: Apesar do arrepio, repito para mim mesma: “continua a gravar, o Emiliano pediu-te para gravares a performance”. “A culpa não é produtiva”, diz o meu eu mais “acadêmico”, tu és um “sujeito implicado”: pensa nas camadas “metamediais”, tu gravando uma performance composta duma vídeo-instalação e da performance corporal. Mas o meu outro eu sente-se culpável por participar no ato de registar e reproduzir passivamente a violência colonial. As vozes em coro pronunciam frases muito problemáticas. A calma da voz incomoda-me profundamente.

Estas são algumas das reações “sentipensantes” (Fals Borda, 2009) que nós, as autoras deste artigo, Susanne e Danae, tivemos quando assistimos à performance *Museu das Invasões* que (vi)vimos em Zwickau no club de estudantes Tivoli (Alemanha de Leste, Saxônia) no dia 19 de setembro de 2023 como parte da abertura do 15º Congresso Alemão de Lusitanistas na Universidade de Ciências Aplicadas de Zwickau (Westsächsische Hochschule Zwickau – WHZ) diante de um público maioritariamente acadêmico. A performance foi uma versão reduzida da performance no Museu do Aljube em 2022 que Emiliano Dantas realizou junto ao ator Jaime Aragão da Rocha, quem também se dedicou ao material sonoro.

Este artigo tem como objetivo analisar a performance *Museu das Invasões*, que, argumentaremos, é ‘contra/de/colonial’. Primeiro, contextualizaremos o trabalho de Emiliano Dantas no contexto da performance brasileira

contemporânea. Em seguida, concentraremos-nos na análise do modo como a performance reproduz um ambiente típico da utopia renascentista e o desestabiliza gradualmente através da performance contra/de/colonial. Depois, seguindo a cronologia e as estratégias artísticas implementadas durante a performance. Examinaremos principalmente a introdução da costura e do bordado em diferentes níveis, bem como a encenação de ‘textilidade’ (Ingold, 2010) como uma intervenção anti-utópica do futuro na memória portuguesa do erroneamente assim chamado “descobrimento”. Finalmente, examinaremos o encerramento da performance como uma proposta anti-utópica para a cura da utopia colonial.

Museu das Invasões e a performance contra/de/colonial

Quando iniciamos a discussão sobre as artes performativas como resposta ao colonialismo e seus legados é preciso a menção da teórica e artista portuguesa Grada Kilomba. As intervenções artísticas dela ressoam dentro de uma geração de ativistas e *artivistas* de descendência africana que têm nexos com Brasil, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola e Moçambique e cujo objetivo é romper com a invisibilização e o silenciamento aos quais seus ancestrais foram submetidos (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 74). A performance *Museu das Invasões* encaixa estética, política e tematicamente dentro deste movimento de cura e reconhecimento do espaço afro-luso-brasileiro (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 74); com a diferença que Emiliano Dantas é lido como homem branco que se dedica profundamente aos desafios dos legados coloniais e vive num tecido de colonialidade como brasileiro em Portugal.

De modo geral, o antropólogo brasileiro é um investigador visual transfronteiriço. Pendula entre a fotografia e a antropologia visual, na qual

doutorou-se em 2021 no Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE-IUL com um trabalho sobre a ferida colonial em São Tomé (Dantas, 2024). Neste projeto, colocou a confluência entre o mato e as roças de cacau no centro da pesquisa visual, textual e corporal. Dantas resume da seguinte maneira o seu proceder neste projeto: “O olhar e a forma de pensar por e com imagens aqui é a partir de uma visão integrada, ecológica, da vida nas roças, que envolve a vida orgânica, social e da mente” (2024). O trabalho fotográfico e cinematográfico de Dantas é caracterizado por sua natureza exploratória. As pessoas e as suas histórias são o foco da obra dele e a memória ganha voz, por meio da qual ele entrelaça vários níveis temporais e materiais, seja nos temas de migração, seja nos de contra/de/colonialidade em que está trabalhando.¹

Usamos o termo ‘contra/de/colonial’ neste artigo como um construto teórico no qual convergem, complementando-se mutuamente, propostas decoloniais e contracoloniais na confrontação da ou no ato de contrariar à colonialidade. Contrariar à colonialidade num sentido ‘decolonial’ refere-se ao esforço de diagnosticar lógicas eurocêntricas e de resgatar conhecimentos subalternizados. A contracolonialidade, por sua vez, mais do que uma teoria, “é centrada na prática e na vivência”: contracolonizar é defender “territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida” (Bispo *apud* Abud, 2023). Por conseguinte, performances, ações ou expressões do próprio corpo podem ser consideradas como posturas contracoloniais. No entanto estas produzem ou resgatam (novas) epistemes, que também estão enraizadas no corpo, onde o decolonial e o contracolonial convergem no de/ contra/colonial.

O corpo humano tem um significado particular na obra científica e

1 Entre muitos outros projetos multifacetados mencionamos aqui apenas a exposição Cartas do mau encontro no Museu do Aljube (Lisboa) (2022): <https://www.emilianodantas.com/cartasdomauencontro>, o filme O mediterrâneo somos nós (2018) que realizou junto a Filipe Reis e Filipe Ferraz: www.youtube.com/watch?v=Xd-5qQ9yfEk e a obra Mnemosine (2014/15): www.emilianodantas.com/mnemosine-1.

artística de Dantas, porque, como comenta numa entrevista virtual às autoras do presente artigo (15/11/2023), assim como as terras, também os corpos foram invadidos. Nos seus trabalhos, Dantas usa precisamente este corpo invadido como base visual na qual coloca o problema colonial. Por meio de várias técnicas de alteração, revisão e intervenção visual, Dantas modifica e de uma certa forma também invade os documentos originais que usa nas performances, como cartas, fotografias ou mapas que provêm, por exemplo, da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). As intervenções contra/de/coloniais no material arquivístico que Dantas usa se efetuam por meio da re-pintura, da colagem e pelas técnicas de textilidade como a costura e a bordagem.

O título da performance que tratamos aqui, *Museu das Invasões*, evoca imediatamente várias imagens coloniais. Ao contrário das nossas expectativas, não se trata de um museu físico, mas sim de um “museu em processo” (Morim, 2020, p. 197; Dantas e Rodrigues, 2024, p. 2) que é montado na mente dos/as espetadores/as. Neste trabalho, Dantas utiliza várias expressões artísticas: “vídeos, arte colada nas ruas, ações de ativistas, livros e outros espaços narrativos” (2024, p. 2) e usa o termo da “invasão” para criticar a categoria do “descobrimento” que ainda pode ser encontrada inclusive em instituições portuguesas (2024, p. 2). Assim o título da performance já faz parte do gesto contracolonial porque o tecido colonial já está desestabilizado pelo ato de contrariar – Dantas se nega a reproduzir a ideia de um mal chamado “descobrimento” e usa a alternativa mais precisa da “invasão”.

Por fim, aprofundamos brevemente por que a performance é um meio artístico tão relevante para o contexto lusófono contra/de/colonial e até que ponto *Museu das Invasões* pode ser lido como tal. A singularidade da performance como expressão artística a beneficia, pois, de acordo com a

teórica Verena Kuni, seu efeito está determinado por sua situacionalidade e temporalidade (2013, p. 265); ela não pode ser reproduzida e é exatamente aí que reside seu potencial estético-político. Como a vivemos em Zwickau, a performance *Museu das Invasões* foi caracterizada por meio de uma tensão entre “palco” e “vida” (Kuni, 2013, p. 265), uma espontaneidade e uma clareza visual por vezes brutal e necessária que quebrou com mitos enraizados na história portuguesa que ainda se mantêm firmes; como, por exemplo, a ideia do ‘bom colonizador’, da escravidão banalizada e do mito de que Portugal não é um país racista (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 67). E, ainda, as disciplinas clássicas sempre nos pedem para sermos artistas, autores/as e teóricos/as sem corpo (*disembodied*) (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 71). Agora, com a consideração do corpo durante a performance tanto como o do artista Dantas quanto como o corpo do/a espectador/a, exploramos mais profundamente técnicas alternativas para contra/de/colonizar saberes, práticas, experiências sensoriais e estilos de vida. Kilomba afirma que repensar o formato é fundamental nos espaços decoloniais, sendo a performance um “espaço híbrido no qual o acadêmico e o artístico se dissolvem mutuamente” (Kilomba *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 72, tradução nossa) – características ambas que Dantas cumpre por ter a origem híbrida nas ciências e nas artes.

A secção seguinte analisará em profundidade os outros elementos de-, contracoloniais e/ou contra/de/coloniais que a performance *Museu das Invasões* utiliza para desestabilizar a utopia renascentista, centrando-se, tal como definiremos, na sua encenação ‘anti-utópica’ (Lanin, 2006; Huntington, 1982; Morson 1981) do bordado, da costura e da ‘textilidade’ (Ingold, 2010) a vários níveis como um processo de cura.

Da utopia renascentista à sua desestabilização performativa contra/de/colonial

Numa parede, vemos uma panorâmica de uma selva frondosa e verdejante projetada do cimo de algumas montanhas e ouvimos os sons harmônicos de grilos e pássaros. Em frente, uma mesa alta, coberta com uma toalha de mesa branca e, em cima da mesa, algo, coberto com um guardanapo branco, sobre o qual são também projetadas as imagens. Os planos aproximam-se e a câmara gira sobre o seu eixo para nos colocar visual e sonoramente num ambiente paisagístico que, na literatura ocidental, se constituiu convencionalmente como o tópos da literatura utópica desde as suas primeiras aparições: pelo menos desde Virgílio (37 a.C.) e Teócrito (ca. 280-240 a.C.), com a arcádia, uma modalidade da literatura utópica e as suas variações ao longo do tempo, a paisagem e o ambiente foram posicionados no centro do seu desejo utópico (Melano, 2022, p. 447). Essa paisagem e o ambiente sensorial – o *locus* da utopia, se aceitarmos o oxímoro – que evocam com os sons da fauna imaginados ou ouvidos – como o rouxinol que Colombo diz ter ouvido na sua carta a Santa Angel, embora não exista na América Latina, ou os passarinhos no caso da abertura da performance *Museu das Invasões* – caracterizam-se por se situarem numa natureza bela, luxuriante e fértil onde reina a eterna primavera (Díaz Hernández, 2013, p. 399; Pastor, 2011, p. 33; Pacheco 2004, p. 5). Como referido por Pero Vaz de Caminha em sua descrição da terra “descoberta”: “entre esse arvoredo, que é tanto tamanho, tão basto e de tantas prumagens, que homens as não podem contar” (1500, p. 20).

De repente, um corte na montagem introduz um plano ainda mais apertado da natureza, seguido de uma mudança de ritmo na panorâmica à esquerda da câmara, mostrando as ruínas de uma casa. Os sons da fauna e da flora também mudam, aumentando o ritmo de um tilintar, bem como

a intensidade e a variedade dos sons dos animais, como que a avisar-nos de um perigo iminente. A imagem da ruína retira-nos da ucronia neste *locus* utópico no sentido em que nos fazia sentir libertos da passagem e do peso do tempo ao mostrar-nos a progressão do tempo e que a natureza não é “virgem”: alguém construiu uma casa no meio da selva em betão – um marcador arquitetônico-temporal – entretanto, a natureza levou a melhor. A mudança abrupta de plano transporta-nos para o passado, em analepses, como se quisesse contar-nos a história desta “utopia”. No entanto, as imagens iluminam a sala de vermelho: trata-se de reproduções saturadas de vermelho de gravuras em cobre de Theodor de Bry de cenas de canibalismo Tupinambá, supostamente testemunhadas pelo alemão Hans Staden nas suas viagens pelo Brasil entre 1548 e 1555: homens e mulheres nus despedaçam e depois assam partes de corpos humanos em fogo aberto e comem-nos com as mãos e as dentadas (Staden, 1557, p. 5).

Um homem branco de camisa branca aparece na sala e aproxima-se da mesa em frente às imagens, que são projetadas no seu corpo, tornando-se, literalmente, um ‘corpo-tela’ (Martins, 2021). Rompendo com a dicotomia ocidental mente-corpo, Leda Martins propõe esse conceito para caracterizar o corpo como agente, articulador e transmissor de conhecimentos apreendidos pelos órgãos sensitivos de outros corpos. Nas palavras de Martins, o corpo “é o lugar e o ambiente para a inscrição de gráficos de conhecimento, dispositivo e condutor, portal e rede de memórias e linguagens performativas emolduradas por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2021, p. 79).

Nesse sentido, o ‘corpo-tela’ de Dantas inscreve literalmente gráficos de conhecimento colonial e começa a de/compor uma rede de memórias sobre o colonialismo português: ele retira o guardanapo e revela um lombo de carne – logo sabemos que é carne de porco, uma das carnes mais discutidas

nas religiões do livro – num prato e uma beterraba na mesma paleta de cores da tela. Sereno e silencioso, enfia uma agulha com linha vermelha, deixa-a arrumada sobre a mesa e acende cerimoniosamente uma vela, também vermelha (fig. 01).

Figura 01: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: descobrindo as oferendas. 2023, autoria: Danae Gallo González



Figura 02: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: vela para iniciar o rito de passagem. 2023, autoria: Danae Gallo González



Começa a performance que, neste caso, também alude a um ritual do candomblé²: a vela liga o mundo dos vivos ao mundo dos antepassados e o sangue da carne e da beterraba é oferecido aos orixás. Erika Fischer-Lichte define a performance seguindo as escritas de Turner como uma “experiência estética limiar” (2003, p. 138), em que espetadores/as são apanhados/as num lugar radicalmente intermédio. A performance é, neste sentido, um rito de passagem “em que dualismos tradicionais como arte e realidade, sujeito e objeto, presença e representação, produção e receção, bem como significante e significado, são desestabilizados” (Wihstutz, 2022, p. 290, tradução nossa). Ao agregar o candomblé à performance, a experiência limiar também desestabiliza a conceção eurocêntrica de tempo linear e a sua episteme dicotômica – que, segundo pensadores de/contracoloniais como Ailton Krenak, é apocalíptica à medida que se desgasta e devora a vida “com fúria” (2022, p. 52). Portanto, com uma prática corporal que produz uma episteme contra/de/colonial afro-brasileira inscrita sinestésica e cineticamente durante a oferenda-performance, os seres ancestrais e as pessoas presentes compartilham a experiência estética num intenso agora, num ‘tempo espiralar’. Aquele ‘tempo espiralar’ é, segundo Martins, um tempo *continuum* “que se curva para frente e para trás, ao redor e para cima, em movimentos espirais que retêm o passado como presente (ou presentifica o passado) para moldar o futuro” (2021, contracapa).

É assim que começa o *Museu das Invasões*, com um ato contra/de/colonial que confronta a compreensão de cultura enquanto eurocêntrica na medida em que se centra na prática e na vivência afrodescendente de “cosmopercepção de um ‘modo agradável de viver’ e suas expressões nas artes” (Gallo González; Grimaldi; Queiroz; Radlwimmer, 2024, p. 5).

2 Tomamos a referência do candomblé a partir de informações fornecidas pelo próprio Dantas na entrevista virtual que nos concedeu (15/11/2023). Não usamos o termo ‘candomblé’ em seu sentido estritamente religioso, mas do ponto de vista de sua encenação performativa e, portanto, simplificada e altamente estilizada.

A performance é, pois, como iremos argumentar, uma intervenção anti-utópica de futuro, que confronta o público, no sentido mais restrito da arte da performance, com novas percepções e experiências estéticas, irritando-o, como afirma Wihstutz na sua definição do termo (2022, p. 290). Neste caso, a performance-candomblé confronta-o com e desconstrói a memória cultural portuguesa sobre o mal chamado e mitificado “descobrimento”, que ainda não consegue se livrar da saudade da sua “grandeza marítima” e da ideia de que o colonialismo português foi “de essência positiva e radicalmente diferente dos outros” (Lourenço, 2016, p. 29) porque faz parte do discurso fundador da sua identidade nacional (Ribeiro, 2004, p. 32).

Já nos primeiros minutos, o método utilizado por Emiliano Dantas é claramente ‘anti-utópico’. O método é ‘anti-utópico’, seguindo as definições de Lanin e de Morson do termo, na medida em que constitui uma estratégia estético-didática para a exposição dos dispositivos da utopia americana a fim de privá-los da sua eficácia, de modo a advertência (Lanin, 2006, p. 405) e para revelar “o perigo e a loucura das lições utópicas, mas também as estratégias duvidosas através das quais essas lições são ensinadas” (Morson, 1981, p. 38): à imagem do paraíso utópico seguem-se a cenas de canibalismo de De Bry (figs. 01 e 02). Estas são umas das primeiras imagens que propagaram a colonialidade do ser dos povos indígenas na sua classificação como incivilizados devido às suas práticas rituais “canibais”, entendidas e julgadas de um ponto de vista eurocêntrico e que serviram para justificar a violenta colonização.

Com essas imagens, queria-se demonstrar que o conhecimento só podia, e com seus legados pode, portanto, ser produzido pela superioridade europeia (colonialidade do saber) que devia impor inevitavelmente seu poder na sua estruturação do sistema-mundo (colonialidade do poder) (Maldonado-Torres, 2007, p. 147; Mignolo, 2003, p. 39). Tratam-se, portanto, de imagens

que, por um lado, reproduzem a violência física e epistêmica colonial, necessária e justificável no projeto utópico renascentista segundo o modelo proposto por Thomas More na sua *Utopia* (1518) (Chordas, 2017, p. 67).

Contudo, por outro lado, o tom vermelho – claro, intenso – que ocupa a sala e que faz lembrar o sangue (ainda fresco) derramado pela violência colonial provoca desconforto no/a espectador/a. Por sua vez, o desconforto desestabiliza o significado original – racista – das imagens, sinalizando com a cor do sangue que a ‘ferida colonial’ que fez e escondeu a utopia da modernidade – a cara oculta da colonialidade (Mignolo, 2010, p. 87) – ainda está aberta. O conceito de ‘ferida colonial’ foi proposto por Gloria Anzaldúa (2007, p. 42) e retomado por Walter Mignolo (2007, p. 304) para nomear à colonialidade, ou seja, os legados dolorosos e viscerais do colonialismo na epistemologia e nos afetos. A predominância da cor de sangue fresco na sala representa, portanto, de forma particularmente plausível o caso de Portugal, onde, como acrescenta a artista afro-portuguesa Grada Kilomba, “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada, uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra” (Kilomba, 2019, contracapa).

O material visual e sonoro não se encaixa, causando estranheza e desconforto mais uma vez: a banda sonora mantém-se e os pássaros continuam a cantar, como se tal cena não os impressionasse, encobrendo as atrocidades ao estilo da modernidade/colonialidade. As cenas de canibalismo são seguidas de imagens de afrodescendentes ou indígenas nus ou em poses “folclóricas” típicas do racismo científico do século XIX, saturadas de vermelho ou sobrepostas como uma colagem sobre um fundo natural da selva. Esta última estratégia ou forma anti-utópica cria uma sensação de artificialidade entre o objeto ligado à colagem e o fundo e sublinha a naturalização encoberta da relação semântica imposta entre o espaço da selva, como selvagem e inferior, e a pessoa que nela habita que compõe a colonialidade do ser. Do mesmo

modo, ao chilrear harmônico dos pássaros sobrepõe-se, em crescendo, o rosar cacofônico de um abutre do novo mundo que acentua o desencontro de códigos semióticos e evidencia como boa forma anti-utópica um problema nas imagens da utopia da modernidade, “suscitando questões e dúvidas” no/a espectador/a (Huntington, 1982, p. 123).

A costura, o bordado e a ‘textilidade’ como intervenção anti-utópica de futuro no *Museu das Invasões*

Com a entrada na trilha sonora de uma voz masculina em coro em modo cânone, lendo a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I (1500) – considerada o primeiro documento escrito da história (literária) do Brasil no discurso da modernidade sobre o mal chamado “descobrimento” – o performer começa a costurar com a linha vermelha na toalha de mesa branca. Ainda olhamos para um daguerreótipo do século XIX em edição vermelha comissionada pelo naturalista, zoólogo e geólogo suíço Louis Agassiz e tomada por Augusto Stahl. Vemos um homem negro nu de perfil, de costas e de frente numa postura da clássica da fotografia racial (Rodríguez Balanta, 2012, p. 230).

A leitura de uma carta renascentista ao mesmo tempo que se olha para uma imagem oitocentista aponta, por um lado, para a persistência e repetição do discurso fundador da portugalidade assente na sua história colonial ao longo do tempo apoiada na visualização da diferencia racial (Mirozoeff, 2009, p. 10). Por outro lado, encena o ‘tempo espiralar’ não eurocêntrico que vigia e honra o/as antepassados/as afrodescendentes que foram abusadas ao longo de tantos séculos e estão presentes na intensidade estética da performance.

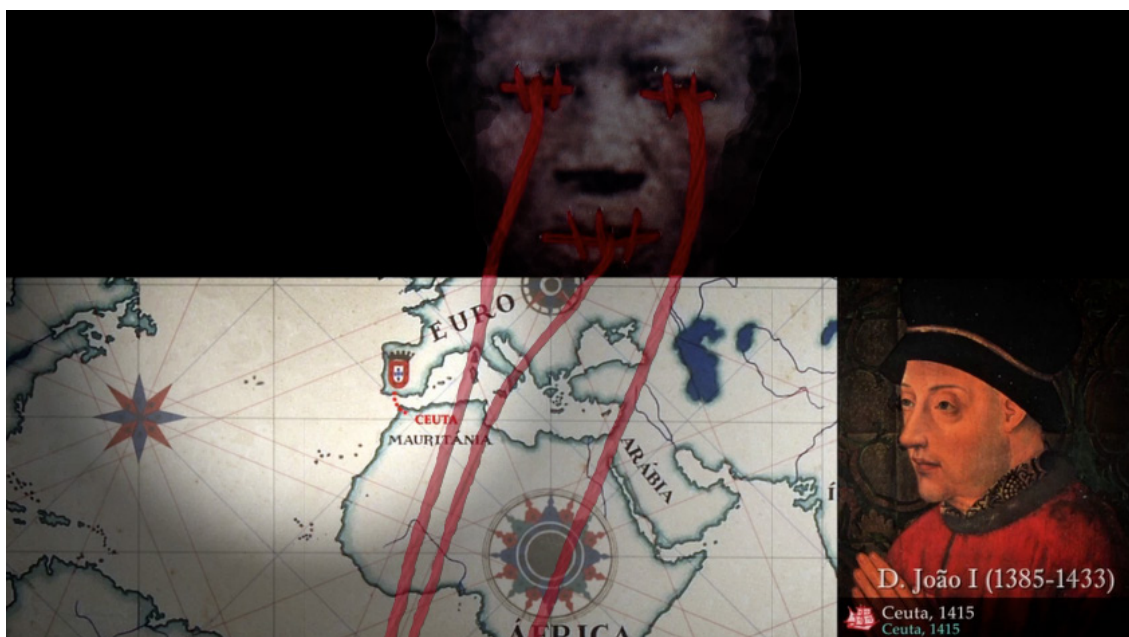
O ato de costurar de Dantas, por seu turno, contém a mesma ambivalência e multiplicidade de sentido: serve, por um lado, de símbolo do textual como metáfora metapoética ou metanarrativa e autorreflexiva do processo de escritura (Greber, 2012, p. 150-151), neste caso da história (literária e visual) colonial portuguesa, uma vez que o ato de tecer e a leitura do texto “fundador” que acabará por aparecer no ecrã tingido de vermelho começam ao mesmo tempo. Esta ligação não é acidental, não somente no nível etimológico, visto que os termos provêm do latim *texere* (tecer) e este do sânscrito *taksh* (fazer e formar). Como afirma Victoria Mitchell “language and textile share pliability as well as an inherent capacity to form structural relations between components. In both there is a suggestion of the drawing forth of minute physical sensation, fiber or particle into a form which is versatile and adaptable” (Mitchell, 1997, p. 325).

Desta forma, a performance encena a versatilidade e adaptabilidade da “urdidura do enredo” (White, 1994, p. 101) desta memória do “desembarque” que contém a carta e a que será atribuído o estatuto de História (literária) do Brasil e que inaugura a colonialidade do ser dos nativos americanos: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal de que pousassem os arcos. E eles os pousaram” (Vaz de Caminha, 1500, p. 4). A voz estabelece, por meio do cânone, com função performativa e iterativa no sentido que Judith Butler (1996) adaptou do ato de fala de John Austin: o nativo americano como pardo, nu e submisso aos mandados do colonizador.

Mas a violência sub-reptícia do enredo utópico renascentista é exposta sem pudor a nível audiovisual com a introdução de um vídeo em que se pode ver um mapa do mundo ao fundo e acima – com um recurso abertamente

intertextual com a obra da artista afro-brasileira Rosana Paulino³ – uma fotografia de uma mulher negra com os olhos e a boca costurados com linha vermelha. O fio está sobreposto ao mapa e, pouco a pouco, aparecem do lado direito as imagens dos reis sob os quais foram supostamente “descobertas” regiões de África e do atual Brasil. A colonização é representada por um barco animado num mapa que foi extraído do Museu de História Nacional de São Paulo, que demonstra até que ponto a colonialidade do saber foi assimilada na narrativa memorial-identitária da nação pós-colonial (fig. 03).

Figura 03 : DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: destino e locus utópico das “navegações” (1). 2023, autoria: Danae Gallo González



O narrador continua a ler a carta de Vaz de Caminha, impassível, mas os grunhidos do abutre aliam-se à imagem da mulher violada pelos traços vermelhos e respondem à narrativa lusotropicalista generalizada – infestada, como o museu de São Paulo, pela colonialidade do saber, entre outras pessoas disseminada por intelectuais como Gilberto Freyre desde a década de 1950 – contradizendo-a e mostrando explicitamente a violência que ela contém. Expõe, como disseram Valéria Piccoli e Pedro Nery a respeito da obra de

Paulino, e que também pode ser aplicado nesse caso, “a violência exercida sobre os corpos afrodescendentes, o silenciamento e a invisibilidade a que foram submetidos, a persistência, enfim, do legado funesto da escravidão no Brasil” (Piccoli e Nery, 2019, p. 9). Nesse sentido, com essas estratégias anti-utópicas que estamos analisando, a performance de Dantas cumpre o propósito decolonial de diagnosticar lógicas eurocêntricas e resgatar o conhecimento subalternizado.

Os olhos e a boca são suturados com a técnica e a estética típicas de feridas que precisam ser fechadas com pontos. Não obstante, neste caso, por física, as forças ativas de tensão e de torção dos materiais suturados, uma fotografia e linha de algodão, impedem o verdadeiro fechamento da ferida (colonial), o que outros materiais, como a pele e outros tecidos do corpo permitiriam, embora deixando, para sempre, uma cicatriz. Essas marcas na superfície da fotografia filmada em paralelo com os mapas das viagens coloniais apontam para o que o antropólogo Tim Ingold chama de ‘textilidade do fazer’ (2010). Contra o modelo dicotômico hilomórfico ocidental para a compreensão da criação artística, no qual o sujeito agente artista (e superior) dá forma ao material passivo e inerte (objeto), Ingold propõe, com esse termo, substituí-lo por uma ontologia que atribui primazia aos processos de formação e aos fluxos e transformações dos e com os materiais no processo artístico (Ingold, 2010, p. 92).

A ‘textilidade do fazer’ é, pois, uma prática sensorial, háptica e interativa com os próprios materiais, como a fotografia e o fio, neste caso, e que, portanto, é inevitavelmente ‘itinerativa’: rítmica, mas adaptando-se continuamente à reação do material no processo de criação (Ingold, 2010, p. 98). Na performance, a textilidade como processo itinerativo é encenada pelo performer, que deixa de costurar na toalha de mesa para juntar as linhas já feitas com carne de porco e beterraba, precisamente quando a voz-*off* muda

de tom e as imagens aceleram seu ritmo de movimento. Por um lado, a câmara de mão segue o percurso dos fios que pendem da fotografia da mulher com os olhos e a boca cosidos para nos mostrar a que estão ligados. Num plano um pouco mais amplo, descobre-se que a imagem é uma transferência para uma moldura de madeira bordada, realizada por Alice Morim, uma amiga do artista. Na moldura pode ver-se uma ama de leite negra, cujos seios, também suturados, estão ligados em vários pontos a uma outra moldura com uma fotografia bordada de uma criança “branca”. Por outro lado, a voz-off para de ler a carta e se dirige ao “outro colonizado” e repete duas vezes com um tom de superioridade: “não tens passado”.

Essa missiva silencia o abutre – e, portanto, o contradiscurso resistente – e dá lugar ao crepitar do fogo e a um plano médio saturado de vermelho da carta Vaz de Caminha, destacando as assimetrias de poder da estruturação do sistema-mundo colonial. Em seguida, uma segunda voz entra e em coro – alternando e sobrepondo-se à primeira com tono cada vez mais ofensivo, mas sereno, de maneira insistente, como para fixar iterativamente o significado – e diz em português de Portugal: “Guarda esta carta é tua história. É a tua memória. Não tens passado, sem ela não és ninguém. Não és ninguém”. Assim, a locução reconhece o objetivo da colonização ou a condição para poder realizar sua “utopia” neste/no seu *locus*, na natureza fértil onde reina a eterna primavera, parece lembrar a reintrodução dos mapas da natureza ao lado do mapa animado das navegações (fig. 04). Nas palavras de Krenak, o fim da colonização era: “acabar com seu mundo” (2019, p. 28); neste caso, sugere a performance, por meio do epistemicídio: apagando sua história, anulada por meio do fogo, e minando sua identidade com o comprometimento da sua autoestima (Carneiro, 2005, p. 97).

Figura 04: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: destino e locus utópico das “navegações” (2). 2023, autoria: Danae Gallo González



Alguns segundos de silêncio com o crepitar do fogo ao fundo, devido ao luto e/ou ao silenciamento colonial, são seguidos pelo mapa interativo das “navegações” que reaparece e, na parte superior, por um vídeo de arquivo de São Tomé e Príncipe, que mostra as trabalhadoras das roças de café e cacau trabalhando. O material de arquivo do século XX é colocado em diálogo com as origens do colonialismo, destacando mais uma vez a persistência da colonialidade ao longo dos séculos e o luto pelos ancestrais no ‘tempo espiralar’ do candomblé e dos povos originários. Além disso, pela primeira vez no filme, é o ser colonizado que toma a palavra quem, também no imperativo, exige insistentemente: “devolva o meu ouro, meu oro” e “Tupi, or not to Tupi, that is the question”, contrariando o colonialismo, a principal tarefa do contracolonialismo, de acordo com Nêgo Bispo, um de seus principais teóricos (Bispo *apud* Abud, 2023).

Contraria o colonialismo ao combinar a famosa citação do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade que ressignifica a acusação eurocêntrica

e colonial de antropofagia do indígena tupi com frases explicitamente incriminatórias de usurpação (neo)colonial extrativista de matérias-primas. Estas frases – “devolva o meu ouro, meu oro” – reclamam reparação assim como imagens em movimento de corpos negros trabalhando fisicamente para produzir e carregar as mercadorias do “mato morto, muito barato”, como o coro colonizador responde novamente. Em seu desempenho contra/de/colonial, a performance com elementos do candomblé coloca em prática a desobediência epistêmica com um ritual afrodescendente brasileiro para honrar os ancestrais, recuperando, assim, epistemologias que foram vítimas do epistemicídio “utópico” e expondo as lógicas naturalizantes e lucrativas da colonialidade com estratégias anti-utópicas. No momento em que o colonizador sussurra que o “mato está morto” e que é “muito barato”, observamos o artista usando a força de seus braços para perfurar com a agulha os agentes e resistentes beterraba e porco – frutos da terra – da mesma forma que os corpos dos trabalhadores negros projetados no corporela do performer colocam seus braços à disposição de colaborar com as forças resistentes das pás e da terra no seu ‘taskscape’ ‘itinerante’: o conjunto de práticas que os seres humanos e não humanos realizam no processo temporal de habitar seu ambiente (Ingold, 2000, p. 194). Além disso a confluência de códigos semióticos revela as mentiras ou a cara oculta da colonialidade: o elevado preço do mato materializado no cansaço dos corpos em seu trabalho artesanal diligente e preciso, mas que precisamente desde o renascimento e suas utopias foi progressiva- e profundamente desvalorizado e feminizado (Ingold, 2010, p. 92-93), assim como a atividade de costura do performer.

A ‘textilidade do fazer’ é mais uma vez evidente na projeção de fotografias antigas de grupo de trabalhadores ordenados por gênero em três fileiras e mapas históricos e imagens atuais de casas grandes abandonadas costurados à mão com linha vermelha e cuja superfície cheia de buracos representa a resistência do papel fotográfico e, metaforicamente, dos corpos

dos trabalhadores de roças perfurados que posam – com sua expressão facial subversiva, com pouco prazer, mesmo desafiadoramente – diante da câmara do dono da “casa grande” (fig. 05), como as casas dos proprietários de escravos são convencionalmente chamadas.

As perfurações são feitas no peito – o local convencional onde se situa o afeto ou a alma – e as linhas e os pontos de fio formam linhas que os conectam ao centro da casa grande. Dessa forma, a performance reconhece, de maneira sutil, a concomitância da resistência e outro lado da ferida colonial: o da colonialidade internalizada até hoje, ambivalente, mas real, de alguns afrodescendentes que reproduzem a lógica da “casa grande”. Assim, a costura nas e com as fotos faz uma referência intermediária ao discurso “Message to the Grassroots” (1963) do americano Malcom X, que cunhou o termo ‘house slaves’ para se referir aos/as escravos/as domésticos/as que receberam melhor tratamento e acabaram projetando seu pertencimento e identidade em relação ao opressor. A locução da performance, dolorosa em um crescendo, repete frases frequentemente ouvidas por migrantes de língua portuguesa em Portugal atualmente – “Vai embora. Deve ser assim. Você não sabe nada. Você não sabe como se comportar, como se educar. É assim. É assim que deve ser. Você faz tudo errado. Fala errado. Vai aprender a falar português como deve ser?” –, o que, em confluência com as imagens históricas e mais contemporâneas insiste nas raízes e nos fios da colonialidade do ser na *migrantofobia* portuguesa.

Figura 05 : DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: os outros fios da ferida colonial. 2023, autoria: Danae Gallo González



De repente, como se percebesse o quanto ela está sendo ofensiva, a voz em *off* começa a ficar na defensiva e repete como um mantra: “os brancos não são racistas”. No entanto, nesse ponto da performance, o diálogo verbal começa. Outra voz entra e contradiz explicitamente: “são, eles são”. O diálogo (verbal) continua com a entrada de uma fotografia de duas molduras de madeira com duas imagens transferidas, unidas por linhas roxas. As linhas conectam os seios, o pescoço, as mãos e os olhos de uma supostamente ama de leite negra a vários pontos do corpo de uma criança de cabelo loiro e de olhos claros, ambas elegantemente vestidas (fig. 05).

O artista alterou a imagem original, uma *carte de visite* tirada por Alberto Henschel no Brasil no século XIX, na qual a mãe e a criança (que mama) aparecem corpo a corpo, separando-as fisicamente. Henschel foi pioneiro ao retratar pessoas de todos os status sociais nesse formato (antes destinado apenas a pessoas de posição social), o que foi democratizante e revolucionário (Ermakoff, 2004, p. 175). No entanto, a intervenção artística de Dantas enfatiza a artificialidade da imagem e os diferentes status sociais

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

dos dois sujeitos segundo o sistema-mundo colonial, fato que é obscurecido pela estética dignificante da *carte de visite*. Os pontos dos bordados nos seios recordam a violência colonial contra as amas de leite, forçadas a colocar o seu corpo ao serviço do colonizador. “Que beleza! Que madeira!”, diz uma locução extasiada e sussurrante, equiparando o status da mulher e a madeira do tronco da árvore sobre a qual as imagens são sobrepostas e enfatizando o caráter “devorador” do colonialismo e do capitalismo, que anseia pelo consumo imediato de tudo o que deseja, para usar os termos de Krenak (2022, p. 52).

Figura 06: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: performer enredado na violência colonial. 2023, autoria: Danae Gallo González



A outra voz, séria, replica: “quem mandou violar, quem matou, quem violou?”, expondo outros caminhos da colonialidade em seu aspecto de gênero, o que Lugones chama de colonialidade de gênero (2008, p. 73).

Para além disso, este procedimento desconstrói de forma anti-utópica outros mitos da utópica “democracia racial” brasileira, tal como disseminada em suas “ficções fundadoras” no século XIX (Sommer, 1991): o de que a miscigenação é fruto do amor heterossexual supostamente livre entre raças diferentes. “Foi um encontro entre eles e nós” repete então a outra voz-off, fazendo alusão ao “estado de negação” português com seu mito do “bom colonizador”, e que a colonização ainda é vista como um “encontro intercultural, não uma história de tortura, genocídio, desumanização, exploração patriarcal” (Kilomba, 2017, *apud* Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 67). Nesse sentido, responde outra voz, já farta e perdendo os modos: “não foi isso, caralho!”.

O ‘corpo-tela’ de Emiliano Dantas (fig. 06) – de camisa branca e lido como homem branco – sobre o qual se projeta o tronco da árvore é visualmente enredado entre os fios (de violência) pendurados no bordado, colocando-se em cena como um “sujeito implicado” no meio (Rothberg, 2019) que costura a carne de porco: *“Implicated subjects occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes”* (Rothberg, 2019, p. 1). No entanto, a montagem, o simbolismo e a disposição dos elementos levam o/a espectador/a, também implicado/a, a complicar a interpretação da imagem e vê-la como uma árvore genealógica: o emaranhado em que a performance está envolvida (pode) ser (também) biológico, o que desconstrói, como diz o subtítulo do livro de Rothberg, a dicotomia entre vítimas e opressores: ele, como milhares de brasileiros e outros descendentes do colonialismo, é o fruto metafórico ou literal da ferida colonial.

Descendente (talvez) de um agressor e ao mesmo tempo de uma vítima, Dantas, ao mesmo tempo imigrante brasileiro em Portugal, submetido

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

a tratamento ofensivo por causa dessa condição – como a locução nos lembra novamente – daqueles que “não fala(m) português como deve ser”, intervém com sua performance-candomblé na memória colonial portuguesa e, portanto, no futuro, como um sujeito envolvido. Como tal, tem a responsabilidade de refletir e agir contra os legados da hierarquia racial hoje (Rothberg, 2019, p. 10) com sua exposição anti-utópica da utopia e enquanto rompe com a lógica dicotômica colonial (agressor-vítima) e habita, inclusive incorpora, a ambivalência do pensamento fronteiriço que Walter Mignolo preconiza (Mignolo, 2015, p. 373).

A performance contra/de/colonial como processo anti-utópico de cura da utopia

A última imagem no corpo-tela de Dantas é uma edição do *Padrão dos Descobrimentos* (1960) de Lisboa na qual é projetada nas velas do navio do monumento num jogo meta-medial uma gravura baseada em um desenho criado no início do século XIX por Jacques Étienne Victor Arago (Hayes e Handler, 2009, p. 27), conhecida como o ícone da Escrava Anastácia, senda ela representada com uma mordança de metal (fig. 07).

Figura 07: DANTAS, Emiliano. Museu das Invasões: Anastácia no Padrão dos Descobrimentos. 2023, autoria: Danae Gallo González



“Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real [...] Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas [...] para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações” (Kilomba, 2019, p. 33). Com a entrada dessa imagem, profundamente incômoda por causa da explicitação do grau de sadismo da violência colonial exercida sobre o corpo de uma mulher por avarícia suprema do sistema capitalista, a locução colonial é silenciada, como se encenasse os sentimentos de extrema ansiedade, culpa e vergonha experimentados pela sociedade majoritária quando os/as subalternos/as finalmente conseguem falar (Kilomba, 2019, p. 41).

A voz colonizada ou a do sujeito implicado, então pergunta insistentemente: “O que falta no Padrão dos Descobrimentos? O que falta”, exigindo ser ouvido e como se estivesse esperando por uma resposta. Na ausência de uma resposta verbal, a locução insiste em revelar o que a

imagem heroica do monumento esconde: “lamentos, dor, suspiros”. Além disso, a projeção da imagem da escrava Anastácia a torna presente no ‘tempo espiralar’ do ritual do candomblé que a liberta, como nos lembra a narração em *off*: “Abjugada”. A imagem da escrava Anastácia é um ícone em Brasil que se tornou entre os/as afro-brasileiros/as e outros/as afrodescendentes um símbolo de resistência em meio à mais cruel opressão, sendo até venerada em altares como santa-curandeira (Hayes e Handler, 2009, p. 34). Conta a lenda que ela poderia curar, mesmo que pudesse apenas aproximar suas mãos a/os ferido/as (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 62). Assim, sua abjuração na performance pode ser entendida como um espaço ou um ato de cura ritual da ferida colonial pelo qual sua dor é transformada na intensidade da performance em “amor e proteção” (Barreiros e Katar Moreira, 2020, p. 63).

Dantas sai do seu processo itinerante da costura (da ‘textilidade do fazer’), levanta-se e coloca a vela e o emaranhado de carne de porco, beterraba e toalha de mesa costurada no chão. Dessa forma, a performance realiza uma troca energética simbólica e óbvia com o público, implicando-lhe na intensidade estética da performance-candomblé na oferenda aos orixás e aos ancestrais violentados pelo colonialismo e a colonialidade. A voz em *off* diz, calmamente, “pedaços, resistência” e o artista apaga a vela, encerrando assim o ritual e a performance e propondo uma maneira anti-utópica de afrontar e criar o futuro: resistindo aos fios da colonialidade e sua “ancoragem” nas utopias renascentistas através de “pedaços”, fragmentos que exponham a artificialidade das grandes narrativas nas quais se baseia a colonialidade na sua episteme, e o seu modo de viver. E, como Bill Ashcroft nos lembra num artigo sobre o ‘utopianismo’ pós-colonial, a resistência efetiva é transformadora e toda transformação se baseia na crença em um futuro alcançável (Ashcroft, 2022, p. 298). Com essa crença, Dantas deixa o sujeito implicado pela e na performance, a quem ele chama para tecer outros

futuros ao curar a memória do passado colonial português e seus legados.

Considerações finais

Neste artigo, efetuamos uma análise da performance *Museu das Invasões* (2023) do artista-pesquisador Emiliano Dantas, partindo dos nossos próprios corpos e da nossa bagagem acadêmico-teórica. Contextualizamos esta obra claramente dentro das recentes intervenções artísticas contra/de/coloniais cujo objetivo é quebrar os mitos da banalização do colonialismo português com ajuda de novas e irritantes percepções e ações estéticas. A seguir, examinamos a desestabilização da utopia renascentista – na performance inicialmente apresentada como paisagem multisensorial – até criar uma verdadeira intervenção anti-utópica e de/contracolonial do futuro. Com o foco na ‘textilidade do fazer’ (Ingold, 2010), discorreremos sobre a violência por trás do enredo utópico renascentista que Dantas representa por meio da costura e da bordagem no qual o ‘corpo-tela’ de Dantas finalmente se integra como “sujeito implicado”. Por meio do potencial performativo-ritual, o *Museu das Invasões* chama igualmente a/o espectador/a a incorporar-se na cura da memória do passado colonial português e seus legados, tecendo, assim, novos futuros.

Referências

ABUD, Marcelo. “O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?”. *Instituto Claro. Educação*. 21 março 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989): *The Empire Writes Back*. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge, 1989.

BARREIROS, Inês Beleza; KATAR MOREIRA, Joacine. “To decolonize is to perform’: The Theory-in-Praxis of Grada Kilomba”. In: RENDEIRO, Margarida; LUPATI, Federica (Org.). *Challenging memories and rebuilding identities: Literary and artistic voices that undo the Lusophone Atlantic*. London: Routledge, 2020, p. 56-81.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1996.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2005.

CHORDAS, Nina. *Forms in Early Modern Utopia: The Ethnography of Perfection*, London: Taylor & Francis Group, 2017.

DANTAS, Emiliano; RODRIGUES, Laís. “Museo das Invasões”. In: Grimaldi, Susanne; Gallo González, Danae; Queiroz, Mylena de Lima; Radlwimmer, Romana. (Org.). *Império português: Crises e reescrita*. Berlin: De Gruyter, p. 1-26, 2024.

DANTAS, Emiliano. “Bio”. Disponível em: <https://www.emilianodantas.com/bio>. Acesso em: 18 abr. 2024.

DÍAZ HERNÁNDEZ, Ramón. “Territorios imaginados, lugares deseados y turismo de masas”. *Tebeto, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. n. 21, p. 393-424, 2013.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FALSBORDA, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires; Bogotá: CLACSO, Biblioteca Virtual; Siglo del Hombre, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung”. In: KÜPPER, Joachim; MENKE, Christoph. (Org). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp, p. 138-161, 2003.

GALLO GONZÁLEZ, Danae, GRIMALDI, Susanne, QUEIROZ, Mylena de Lima, RADLWIMMER, Romana. Editorial: Tecendo futuros. Utopias e distopias contra/coloniais. In: *Outra Travessia*. v. 1. n. 37, p. 08-21, 2024.

GREBER, Erika. “Gewebe / Faden”. In: *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. In: BUTZER, Günter e JAKOB, Joachim (Org.). Stuttgart: Metzler, p. 149-151, 2012.

HAYES, Kelly; HADLER, Jerome. “Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint”. *African Diaspora*. vol. 2., n. 1, p. 25-51, 2009.

HUNTINGTON, John. “Utopian and Anti-Utopian Logic: H. G. Wells and His Successors. Science-Fiction Studies”. *Science Fiction Studies*, n. 9, p. 122-147, 1982.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. “The Textility of Making”. *Cambridge Journal of Economics*. vol. 34, n. 1, p. 91-102, 2010.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Traduzido por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KUNI, Verena. "Performance". In: REICHENSPERGER, Petra (Org.). *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*. Lugar: Editorial, 2013, p. 263-265.

LANIN, Boris. "Imagination and Carnival in Russian Utopia and Anti-Utopia". *Caietele Echinox*. n. 10, p. 405-420, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2016.

LUGONES, María. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*. n. 9, p. 73-101, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago e GROSFOGUEL, Ramon (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-167.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELANO, Anne L. "Environment". In: MARKS; Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fátima (Org.). *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022, p. 447-460.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidades em política”. *Cadernos de letras da UFF* – Dossiê: Literatura, língua e identidade. n. 34, p. 287–324, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica*. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Habitar la frontera*. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2009.

MITCHELL, Victoria. “Textiles, Text and Techne”. In: HARROD, Tanya. (Org.). *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*. London: Crafts Council, p. 324-332, 1997.

MORSON, Gary Soul. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

MORIM, Júlia. “O Museu da Parteira enquanto processo experimental”. In: BRULON SOARES, Bruno. *Descolonizando a Museologia*. Paris: ICOM/ICOFOM, 2020, p. 193-212,

PACHECO, Isabel M. de J. “O imaginário da Carta de Caminha nas propagandas turísticas da Costa do Descobrimento”. *A Revista Bahia Terra da Felicidade. Revista Espaço Acadêmico*. n. 37, p. 1-6, 2004. Disponível em: http://www.uesc.br/icer/artigos/imaginario_turismo_icer.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

PASTOR, Beatriz. “Utopia in Latin America: Cartographies and Paradigms”. In: BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra (Org.). *The Utopian*

Impulse in Latin America. Cham: Palgrave Macmillan, 2011, p. 29-49.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2024.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RODRÍGUEZ BALANTA, Beatriz Eugenia. “Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo ‘negro’ (Brasil, circa 1865)”. *Revista Ciencias de la Salud*. vol. 10, n. 2, p. 233-242, 2012.

ROTHBERG, Michael. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford California: Stanford University Press, 2019.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press, 1993.

STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen...* Marpurg: Kolben, 1557. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6639>. Acesso em: 6 jun. 2024.

VAZ DE CAMINHA, Pero. “Carta de Pêro Vaz de Caminha. 1 de maio de 1500”. *Torre do Tombo. Gavetas*, n. 2. Disponível em: <https://antt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1996.

WIHSTUTZ, Benjamin. “Performance”. In: SIEGMUND, Judith (Org.): *Handbuch Kunstphilosophie*. Bielefeld: UTB, 2022, p. 285-302.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 17/05/2024

Aceite: 03/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100220>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Nas tessituras da *escrevivência* de Conceição Evaristo: a palavra-gesto como escrita do corpo na arte de Rosana Paulino e Sônia Gomes

In the weavings of Conceição Evaristo's *escrevivência*:
the word-gesture as body writing in the work of Rosana
Paulino and Sônia Gomes

Blenda Souto Maior Belém
USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98749>

Resumo

As investigações aqui apresentadas compõem um entrelaçamento entre a literatura e as artes visuais, alinhavada pela *escrevivência*, conceito cunhado pela escritora e crítica literária brasileira Conceição Evaristo, compreendida como uma episteme que se inscreve no corpo, através do gesto. Apresento reflexões sobre a *escrevivência* sendo articulada como metodologia de escrita gestualizada, através da arte têxtil, nas obras das artistas brasileiras Rosana Paulino e Sônia Gomes. A *escrevivência* nos convida a dilatar os contornos da produção literária brasileira, apresentando-se como recurso possível que abarca a pluriversalidade de narrativas e dos modos interpretativos sobre a experiência negra, sendo também um aparato teórico possível de estabelecer diálogos com produções negras em outras áreas do conhecimento e configurando-se como um operador para análise de produções que se relacionam com a corporalidade.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; *escrevivência*; gesto; literatura; artes visuais.

Abstract

This article is an intertwining between literature and the visual arts, stitched with the concept of *escrevivência*, developed by Brazilian writer and literary critic Conceição Evaristo, understood as an episteme that is inscribed in the body, through gesture. I present reflections about *escrevivência* as a methodology of gesturalized writing, through textile art, in the works of Brazilian artists Rosana Paulino and Sônia Gomes. The *escrevivência* invites us to expand the contours of Brazilian literary production, presenting itself as a possible resource that encompasses the pluriversality of narratives and interpretative modes about the black experience. It is also a theoretical apparatus that can establish dialogues with black productions in other areas of knowledge and is configured as an operator for analyzing productions that relate to corporality.

Keywords: Conceição Evaristo; *escrevivência*; gesture; literature; visual arts.

Os primeiros fios

As tradições manuais das artes têxteis estão, de modo indissolúvel, relacionadas às gestualidades do corpo, pois são formas de conhecimento que necessitam do gesto e da corporalidade para se realizarem, serem transmitidas e compartilhadas, configurando-se, assim, como conhecimentos incorporados. As gestualidades, intrínsecas às práticas têxteis, são lugares de inscrição de epistemes nas quais residem sentidos que me permitem, nas investigações que apresento aqui, tecer relações características das manualidades têxteis entre os movimentos do corpo, como modos de escrita capazes de construir narrativas relacionadas à memória ancestral presente no gesto.

As práticas manuais têxteis são modos de inscrição ativa das subjetividades, dos conhecimentos, memórias e tradições que estão imbricados às gestualidades do corpo que as cria. O processo de construção de narrativas através das práticas têxteis, que têm nas gestualidades do corpo seu lugar de nascimento, é o que a intelectual Leda Maria Martins (2021, p. 41) intitula como oralituras: “a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais”.

A autora argumenta ainda que as oralituras são modos de inscrição do conhecimento no corpo que apontam para outra perspectiva de compreensão sobre a relação entre corporalidade e conhecimento, pois propõem a “grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura a dicotomia entre a oralidade e a escrita” (Martins, 2021, p. 41).

Tal rasura mencionada pela autora pode ser observada nas manualidades

têxteis, uma vez que, para transmissão e apreensão desses conhecimentos, faz-se necessária a presença da oralidade, aqui compreendida como um elemento que ultrapassa os contornos apenas da fala e da voz, abarcando os gestos, a escuta, a visão e todos os sentidos requeridos e necessários para o ato de contar uma história através da palavra oral. A gestualidade do corpo e a palavra oral se encontram na construção das narrativas do gesto empregadas e produzidas pelas manualidades têxteis. Uma vez que se performa a escrita através do gesto, o próprio ato de tecer, trançar, bordar, coser etc., é a escritura em si, que se realiza através do movimento do corpo, criando **palavras-gestos**, narrativas que transitam entre as veredas da visualidade, gestualidade e oralidade.

Compreendidas no âmbito das oralituras, as manualidades têxteis são inscrições ativas do conhecimento, uma vez que carregam modos específicos de feitura relacionadas às tradições de cada povo ou sociedade que produz, tendo na tradição oral o principal modo de transmissão desses conhecimentos através das gerações. Muito embora as manualidades têxteis sejam práticas que estão presentes na história das sociedades do mundo ocidental e nas culturas de povos tradicionais, estas são atividades que, apesar de representarem valorosos modos de preservação e manutenção de conhecimentos, passaram, ao longo da história, por processos de apagamentos. Tal fenômeno se deve tanto pelo recorte de gênero atribuído a essas técnicas nas sociedades ocidentais quanto – e sobretudo – à desvalidação dos modos orais e manuais de produção e transmissão de conhecimentos, em benefício das letras escritas, como afirma Martins:

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021, p. 33).

As performances corporais citadas por Martins se estendem para os modos pelos quais os povos africanos reterritorializaram, no Brasil, práticas próprias de produção do conhecimento ocorridas através da corporalidade. O canto, a dança, os movimentos do corpo empregados para tocar instrumentos e toda gestualidade relacionada à musicalidade ancestral é também oralitura. Nesse sentido, a noção de tessitura empregada para as artes têxteis, como um conjunto de fios e linhas que formam em tecido, pode ser ampliada para incorporar o modo como determinados conjuntos de notas musicais de um instrumento ou da voz humana compõem também tessituras. Ampliado em seus múltiplos sentidos, o termo tessitura apresentado neste texto abarca a noção de corporalidade como modo de produção e compartilhamento de conhecimentos incorporados.

Figura 01 : Cestaria produzida pelas pessoas artesãs do Quilombo do Campinho da Independência, em Paraty, no Rio de Janeiro



Fonte: Reprodução/Museu Tramas Daqui

Maneiras de costurar, trançar, entrelaçar fios, seja de modo a ter funcionalidade na criação de utensílios – como as cestarias criadas no Quilombo do Campinho, em Paraty, no Rio de Janeiro, onde se guarda a tradição da fabricação de cestas trançadas em palha – ou ainda na criação de adornos – como na ornamentação de tecidos e vestimentas para cerimônias ou rituais, tapeçarias, redes, etc. – são práticas inseridas no seio das sociedades e que carregam consigo significados relacionados às tradições, memórias e expressões artísticas da cultura e história de cada povo. As manualidades têxteis como o tecer, enredar, bordar, coser etc., configuram-se como modos de inscrição do conhecimento através do gesto, que estão presentes na história de diversos povos no ocidente e em culturas tradicionais orientais e africanas.

Essas tecnologias ancestrais fazem parte das culturas dos povos africanos trazidos, compulsoriamente, para o continente americano durante o período colonial. São práticas que estão inseridas nas comunidades e atreladas ao modo como os povos se relacionam com o território que ocupam, a natureza e a própria estrutura comunitária. Na sociedade brasileira, atualmente, tais expressões artísticas podem ser encontradas nos remanescentes quilombos, comunidades ribeirinhas e comunidades interioranas que, através da transmissão oral, permanecem criando tessituras, redes, trançados e tramas ao longo dos tempos, como é evidenciado nas imagens das tramas produzidas no Quilombo de São Lourenço, em Goiana, Pernambuco.

Figura 02: Tramas que remetem às redes de pesca feitas pelas pessoas artesãs do Quilombo de São Lourenço, em Goiana, litoral norte de Pernambuco



Fonte: Reprodução/Facebook Quilombolas de São Lourenço

O projeto civilizatório colonial provocou um apagamento dos conhecimentos que tinham no corpo seu local de assentamento, dando primazia à escrita alfabética. Apesar do sistemático processo de desvalidação, as manualidades têxteis, e toda a gama de conhecimentos que têm no corpo seu local de inscrição, permaneceram sendo transmitidas e compartilhadas através de gestualidade e da memória corporal, reafirmando, através dos tempos, o corpo como portador de um conhecimento que reside no gesto, como afirma Martins (2021, p. 22): “o que no corpo e na voz se repete também é episteme”.

São formas de criação do gestual que possibilitam a construção de narrativas que utilizam como suporte tecidos, linhas, agulhas, fios, fibras etc., relacionadas sobretudo à cosmopercepção particular de cada povo, que produz, através da tradução de subjetividades, tessituras. Nesse sentido, os conjuntos de procedimentos e processos incorporados ao fazer têxtil, que são transmitidos através da tradição oral e da gestualidade, devem ser

compreendidos como epistemes que estão inseridas dentro do campo das corporeidades.

Figura 03: Renda de Labirinto feita pelas pessoas artesãs do Quilombo Pedra D'água, no município de Ingá, na Paraíba



Autoria: Alberi Pontes

As fotografias das urdiduras rendadas tradicionais do Quilombo Pedra D'água, no município de Ingá, Paraíba, exemplificam os modos como as artes têxteis configuram-se como narrativas do gesto que atravessam gerações: são oralituras transmitidas pela palavra oral e pelo gesto, e carregam consigo elementos que servem de fundamento para epistemologias negras características e próprias da comunidade. Desse modo, como já citado, aspectos da tradição oral, somados às gestualidades, apresentam-se como pontos imprescindíveis para a compreensão das práticas têxteis em seus modos de transmissão e compartilhamento de conhecimento. Por exemplo, tanto para aprender como para ensinar uma técnica têxtil são necessárias a

atenção do olhar no gesto de quem ensina, a escuta atenta aos ensinamentos sobre as etapas do processo, assim como a repetição do gesto ensinado pela pessoa que está aprendendo.

Múltiplos sentidos do corpo são requeridos nesse aprendizado, fazendo da oralidade e da gestualidade elementos principais do processo. De acordo com o intelectual Amadou Hampâté Bâ (2010), a palavra oral, dentro da cosmopercepção dos povos africanos, carrega a força vital que está relacionada ao estatuto moral, ético, espiritual do ser em sua relação com a natureza, a comunidade e o universo. O autor disserta sobre a técnica da tecelagem, considerada como um ofício tradicional em sua relação com a tradição oral:

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. [...] Tomemos o exemplo do tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida (Hampâté Bâ, 2010, p.185-6).

O próprio ato de tecer em si, a partir da perspectiva apresentada por Hampâté Bâ, relaciona-se com o ato criativo, já que, no entremeado de cada gesto empregado, está a relação com a força vital. Essas considerações teóricas são importantes, pois é notável o modo como o pensamento e o conhecimento dos povos africanos foram reterritorializados para o continente americano, através do trânsito atlântico ocorrido no período escravocrata e constantemente atualizado com a afrodíaspóra em seus trânsitos e mobilidades. Desse modo, ao analisar produções afrodiaspóricas nos diversos campos do conhecimento, a noção de ancestralidade, de modo recorrente, compõe a tessitura criativa de pessoas negras artistas. A ancestralidade representa, na perspectiva dos povos africanos e de seus descendentes na diáspóra, força motriz e potência criadora; nesse sentido, é

um fundamento que ocupa o “cerne da concepção de universo. O universo interliga todas as coisas. Logo, a ancestralidade permeia todos os seres que compõem esse universo. Se a ancestralidade é a expressão do sagrado, este sagrado manifesta-se através da força vital” (Oliveira, 2006, p. 19), que mobiliza o ato criativo presente nas gestualidades têxteis.

Desse modo, a corporalidade, o gestual e a oralidade são locais de inscrição de uma episteme por onde permeia a ancestralidade. O ato criativo empregado nas manualidades têxteis – seja ele o gesto do trançar, tecer, bordar, enredar, coser, entrelaçar etc. – é também um gesto criador, que retoma o conhecimento passado através do tempo e da oralidade por gerações e gerações, acessando assim a ancestralidade, que é energia vital criadora, através do ato criativo da gestualidade. Desse modo, transmitir, compartilhar, ensinar, aprender as práticas têxteis, através da oralidade e do gesto, é também acessar a força vital que mantém vivas essas tradições.

Seguindo o fio do pensamento dos povos africanos, dentre elementos que constroem a cosmopercepção além da palavra oral, que está adensada à ideia de força vital e da ancestralidade, há também a noção de tempo que difere dos sentidos ocidentais de progressividade e linearidade. Nas tessituras do pensamento de Leda Maria Martins (2021, p. 63), a ancestralidade está relacionada com as temporalidades curvilíneas, onde incide o tempo espiralar: a autora afirma que “a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide”.

O pensamento que Martins nos oferta permite compreender como as manualidades têxteis relacionam-se de modo particular com a noção de tempo, visto que são técnicas que se transpõem para outras temporalidades, onde o tempo se torna dilatado, expandido, pois acessam outras dimensões temporais, atreladas ao gesto e à memória ancestral. Tomemos como

exemplo a repetição dos gestos empregados nas manualidades têxteis, os movimentos do corpo necessários para a feitura de tramas, tessituras, bordados ou costuras: ao serem repetidos, nunca são os mesmos gestos, há sempre um ato criador de renovação no processo, do mesmo modo que o produto final dessa gestualidade também nunca se repete, é sempre uma obra única, visto que ali estão a tradução e a impressão das subjetividades do corpo em movimento; são palavras-gestos que dilatam os contornos do que é escrito em sua articulação com a oralidade, a gestualidade, a visualidade, e atravessam múltiplos territórios em sua contínua atualização criativa.

A repetição da gestualidade na arte têxtil é um exercício constante que se volta simultaneamente para o passado, o presente e o futuro, num pulso que movimenta um eterno ciclo de continuidades e [re]criação. Novamente, o termo “tessitura” nos permite ampliar os contornos do debate sobre corporalidade como modo de inscrição do conhecimento por onde flui a ancestralidade e a temporalidade espiralar. Como exemplo, a repetição das notas de uma tessitura musical pode também ser considerada um ciclo de continuidades, onde sonoridades, gestualidades e vocalidades se renovam a cada retorno.

O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também, nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma **memória do futuro**. No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, o tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir (Martins, 2021, p. 205, grifo meu).

A noção de continuidade se inscreve no movimento simultâneo da volta para o passado e de projeção para o futuro, estabelecendo um diálogo com a noção de ancestralidade, essencial no que tange ao pensamento e à produção de conhecimento e artística de povos de culturas tradicionais brasileiras – que mantêm viva a tradição das práticas têxteis, como as

comunidades quilombolas e ribeirinhas citadas no texto –, bem como aos modos interpretativos da experiência negra realizados por artistas da afrodíaspóra na contemporaneidade. A dimensão de retorno e renovação que está aderida ao conceito de tempo espiralar se torna indispensável na compreensão de dinâmicas temporais que confrontam os sentidos de progressão e linearidade presentes no pensamento ocidental, e nesse sentido se aproxima da noção de circularidade já que, de acordo com o intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, “essa lógica é organizada em começo, meio e começo” (Bispo dos Santos, 2019, p. 27), como um movimento que permite o retorno e a renovação, onde tudo está em constante continuidade, transformação e recriação.

Tal percurso teórico apresentado torna-se indispensável para a compreensão dos modos de inscrição ativas de epistemes que residem no corpo e de como esses processos estão relacionados ao pensamento dos povos africanos que foram transpostos para o Brasil. Tais reflexões alinhavam a maneira pela qual a *escrevivência* de Conceição Evaristo se articula enquanto aparato teórico de análise e metodológico de escrita, que tem seu fundamento no pensamento dos povos africanos, assim, configurando-se como uma episteme que se relaciona com as gestualidades do corpo e é capaz de ser acionada na análise de práticas manuais têxteis, bem como de produções em campos do conhecimento que vão além dos contornos da literatura brasileira.

Os fios que compõem a *escrevivência* de Conceição Evaristo

Conceição Evaristo é uma das mais notáveis escritoras em atividade no campo da Literatura Brasileira. Além de romancista, poeta e contista, a autora destaca-se por suas contínuas reflexões teóricas acerca da literatura, uma vez

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que se empenha também em investigar o próprio exercício literário, trilhando uma notável trajetória acadêmica. Dentre a sua profícua produção literária e acadêmica, destaca-se a *Escrevivência*, um operador teórico e metodológico de escrita que alinhava todo o seu projeto literário e estético ao longo dos anos, configurando-se também como aporte teórico crítico possível de ser acionado para o estudo e desenvolvimento de produções negras nos campos das artes. A *escrevivência* extrapola os limites da própria obra da escritora, pois trata-se de um aparato conceitual investigativo de análise teórica, mas que é também aparato metodológico de escrita que abre as possibilidades de criação e dos modos interpretativos da experiência negra através dos tempos, pois possibilita uma elaboração especulativa e fabulatória de passado, presente e futuro que se fundamenta, paralelamente, na experiência negra histórica e contemporânea.

Conceição Evaristo utiliza a elaboração da escrita como laboratório de suas investigações teóricas sobre o campo, mesclando experiências pessoais do cotidiano – a partir do seu *locus* social como mulher negra oriunda da classe popular – ao exercício imaginativo de outras possibilidades dessa experiência vivida, utilizando da invenção como solo fértil de criação de sua escrita. O resultado dessa combinação é uma perspectiva crítica e reflexiva sobre a sociedade brasileira que subjaz latente em sua obra literária, trazendo aspectos da realidade que não permanecem circunscritos apenas como um índice do real vivido, construindo assim um *locus* enunciativo capaz de realizar uma autoapresentação enquanto *sujeita* que se inscreve no tecido social brasileiro e na literatura brasileira, falando de si a partir de um lugar de dentro da experiência.

Dentre os aspectos que quero destacar sobre a *escrevivência*, o mais importante deles – que faz esse operador teórico ultrapassar os limites de uma simples aglutinação de termos – é a imagem da mulher negra que esteve, no

passado, inserida na estrutura escravocrata em situação de subalternidade, a Mãe Preta. *A escrevivência*, ao restaurar a imagem da mulher negra escravizada, propõe um deslocamento de imagens e representações de mulheres negras no interior da literatura brasileira. Em seu projeto literário e estético, Conceição Evaristo confronta estereótipos ligados à condição de subalternidade, que estão inscritos na literatura brasileira, e constrói não apenas aspectos positivos para suas personagens, como também uma complexa tessitura de sentimentos, em suas contradições, temores, incompletudes e anseios próprios da subjetividade humana. A autora afirma:

A imagem fundante do termo é a figura da **Mãe Preta**, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. [...] **Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado.** [...] É se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, **sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais** (Evaristo, 2020a, p. 29-30, grifos meus).

A *escrevivência* de Conceição Evaristo propõe uma ruptura do silenciamento imposto às mulheres negras. Dessa forma, o silêncio emerge como um lugar de produção de sentidos na construção de um *locus* enunciativo próprio, que está diretamente atrelado ao *locus* social, provocando tensionamentos nos sentidos hegemônicos que causam sistemáticos apagamentos, tanto dentro da literatura como na própria estrutura social, através do mecanismo que a intelectual Sueli Carneiro (2023, p. 89) intitula de epistemicídio: “o processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais”. Nesse sentido, a escrita evaristiana promove a construção de uma polifonia de vozes que relatam suas próprias perspectivas de vida, como protagonismo de suas experiências através da autoenunciação.

Ao analisar em perspectiva o projeto estético e literário da escritora, deve-se evidenciar também o empenho em denunciar as constantes violências e opressões vivenciadas pelas pessoas negras na sociedade brasileira, e, em especial, pelas mulheres negras, resultantes da combinação entre racismo e sexismo. Nota-se o engajamento em reavivar a memória e a história negra, conferindo-lhes contornos positivos, através do diálogo com fatos históricos, mas, sobretudo, é possível verificar o empenho em resgatar o pensamento dos povos africanos, assim como a utilização de elementos e signos das religiões de matrizes afro-brasileiras na construção de metáforas e referências dos textos, por exemplo, alusões a orixás e mitos fundadores.

Desse modo, a escrita evaristiana confronta os sentidos hegemônicos que estão aderidos ao cânone literário, escapando aos contornos de uma escrita pautada em aspectos como dor, sofrimento e ausência, e configurando-se como um espaço de recomposição de subjetividades através da afirmação positiva da ascendência africana, o que evoca sentidos de uma dimensão coletiva da experiência negra.

A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, **ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia** e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade (Evaristo, 2020a, p. 35-8, grifos meus).

Entre os fios que compõem a tessitura da escrita de Conceição Evaristo emerge a condição de escrever de uma experiência individual que reflete a experiência compartilhada de um grupo social. Através de uma *práxis* quilombola, a escritora conclama um corpo coletivo que tem a resistência e a liberdade como ideais a serem alcançados. A historiadora Beatriz Nascimento (2021, p. 109) afirma que o sentido de quilombo compõe “um universo

simbólico em que seu caráter libertário é considerado um impulsionador ideológico na tentativa de afirmação racial e cultural do grupo”. Desse modo, o ideal quilombola configura-se, para a *escrevivência*, como novas possibilidades de vida, como bússola que direciona no horizonte.

Como metodologia de escrita, a *escrevivência* utiliza enquanto recurso estético o ato criativo de embaralhar de modo intencional realidade e ficção. A invenção é um traço recorrente da escrita da autora que, sem reservas, reafirma em prefácios e epígrafes de seus livros: “Invento? Sim, invento sem o menor pudor. [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*” (Evaristo, 2016, p. 7). As fronteiras entre real e ficção diluem-se, tornando o texto literário um território que amplia as possíveis traduções da experiência negra em sua relação com a história e as memórias particulares, o que se apresenta como procedimento metodológico de escrita capaz de [re]contar as histórias negras, enquanto dilatador dos sentidos dessas histórias.

Aponto tais aspectos sobre a *escrevivência* evaristiana destacando a maneira como essa episteme configura-se como uma potente ferramenta de criação de reivindicação dos modos interpretativos da experiência negra, pois o debate sobre o direito à imaginação dentro do campo da literatura negra apresenta-se hoje enquanto um terreno fértil de possibilidades interpretativas e debate. A criação artística em si apresenta-se, para as pessoas negras, enquanto um espaço possível de recusa e resistência diante das violências raciais ainda operantes no tecido social, sendo a ficção um ambiente de múltiplas possibilidades.

Fundamentos da *escrevivência* como uma episteme que se inscreve no corpo

Apresentados alguns dos elementos substanciais da escrita de Conceição Evaristo, que alinhavam seu projeto estético e literário, dedico-me agora a elucidar a maneira pela qual a *escrevivência*, como aparato teórico e metodológico, pode ser compreendida como um conhecimento que se inscreve no corpo, através dos gestos e da corporalidade. A escritora nos oferta, em seu texto-depoimento *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita* (Evaristo, 2020b), com alguns índices pelos quais pode-se costurar um caminho investigativo sobre a importância da gestualidade em sua escrita. Ela afirma:

Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita tenha vindo de um **gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe?** Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? [...] Era um **ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos**, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos (Evaristo, 2020b, p. 49, grifos meus).

Aspectos fundamentais que compõem a tessitura da episteme esvaristiana estão presentes nesse excerto. A figura de sua mãe é apresentada como nuclear em sua prole e portadora do conhecimento, em relação com a figura da **Mãe Preta**, imagem que está aderida ao cerne da *escrevivência*, escapando do estereótipo da mulher negra em sua condição de sujeição no período colonial. A gestualidade da mãe é colocada como um conhecimento-herança de seus antepassados, onde o corpo é local de inscrição e memória. A escritora estabelece uma relação entre os movimentos do corpo de sua mãe com a fonte primeira do que se pode ser compreendido como escrita; entretanto, a autora apresenta essa experiência de modo dilatado,

ultrapassando a compreensão da escrita puramente alfabética, uma vez que relaciona a noção de escrita com a corporalidade materna e a ancestralidade presente nos gestos, tecendo uma relação dos conhecimentos assentados nos movimentos do corpo de sua mãe com os conhecimentos dos povos africanos. Nesse sentido, há um ponto de contato entre a *escrevivência* proposta por Conceição Evaristo e a oralitura de Leda Maria Martins, visto que são epistemes que propõem a relação íntima e imbricada entre corpo e memória, por onde se assenta a ancestralidade, nascedouro de uma produção literária que não está circunscrita apenas nas letras grafadas, mas intimamente relacionada à corporalidade.

A ancestralidade é resgatada nessa composição como um elemento que estabelece relações diretas com a cosmopercepção africana através da memória do corpo. Como já citado anteriormente, a noção de ancestralidade, para os povos de culturas tradicionais africanas, carrega o simbolismo da força vital que rege e movimenta o universo, enquanto um preceito que estrutura a vida em comunidade e a relação com a natureza. Na diáspora negra, a noção de ancestralidade permeia toda a produção de conhecimento e artística dos povos afro-diaspóricos, como se observa na produção literária de Conceição Evaristo. A força vital, representada pela ancestralidade, articula-se com a memória do corpo em seus movimentos, pois é também através dos movimentos do corpo – seja através da dança, das práticas têxteis e manuais, dos gestos empregados no ato de tocar um instrumento ou em rituais religiosos etc. – que se conecta com a ancestralidade.

A memória presente no corpo transpõe-se em escrita, de modo que a criação textual, no âmbito da gestualidade, é também local por onde emana a torrente criativa em sua relação com a ancestralidade. Nesse sentido, a *escrevivência* apresenta-se enquanto campo de criação literária indissolivelmente relacionada ao corpo, como afirma a autora: “Pela

memória da pele, escreve-se, inscreve-se um corpo-sujeito que busca o seu próprio pertencimento, que observa como dono de si próprio” (Evaristo, 1996, p. 89).

Nessa tessitura, a oralidade se apresenta como mais um elemento de fundação por onde a criação literária estabelece relações com o pensamento dos povos africanos. O exercício da escrita de Conceição Evaristo mostra-se adensado aos modos orais de transmissão de conhecimento; é uma característica presente nos textos da autora que constantemente reforça a oralidade como um dos lugares primeiros de nascimento de sua escrita. Ela afirma: “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (Evaristo, 2020b, p. 52).

A oralidade presente no hábito de contar histórias, que atravessa a infância da escritora, marca todo seu projeto estético e literário. Dentro desse contexto, é importante salientar a multiplicidade de sentidos que constroem o próprio ato da contação de histórias, que solicita voz, escuta, visão e os movimentos do corpo em sua gestualidade. Sendo um modo incorporado de transmissão do conhecimento, a oralidade esgarça a noção do conhecimento centrado na escrita, na voz e na fala, e convoca o corpo por inteiro. O resultado desse engendramento é um *locus* enunciativo que reproduz os múltiplos falares adensados aos conhecimentos do povo negro em sua relação com a ancestralidade.

Em seu empenho por resgatar a memória e a história negra, Conceição Evaristo busca a tradição africana, onde, como afirma o intelectual Hampâté Bâ (2010, p.169), “a tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos”, para construir um *locus* enunciativo que se contrapõe aos modos hegemônicos de construção de conhecimento. A escrita evaristiana recupera tradições e conhecimentos que passaram por

processos de apagamento e invisibilização, conferindo novos sentidos em seu projeto estético e literário, e fazendo da oralidade uma marca sempre presente em seus textos.

Esse exercício literário extrapola os contornos da escrita alfabética e se realiza através da memória presente na gestualidade, por onde permeia a ancestralidade e a oralidade. O pensamento de Leda Maria Martins torna-se indispensável para a compreensão da *escrevivência* de Conceição Evaristo, em sua articulação como uma episteme no âmbito das corporalidades. Para retomar o fio de sua reflexão, Martins (2021, p. 41) utiliza a “oralitura” para “aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz molduram no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas”. Nesse sentido, reforço que oralitura e *escrevivência* se encontram na composição de uma tessitura epistemológica que propõe a construção de textualidades de modo dilatado, através das gestualidades como conhecimentos que se assentam no corpo e em seus movimentos, nos quais a ancestralidade é um ponto de conexão com o modo de construção e transmissão de conhecimento baseado nos pensamentos dos povos africanos que foram transladados para o continente americano, por onde se articula a memória ancestral através do gesto.

Como modo de elucidar as exposições conceituais desenvolvidas nesse percurso investigativo, tomemos como exemplo a história de Ponciá Vicêncio, personagem-título do primeiro romance publicado por Conceição Evaristo, em 2003, que realiza, nas entremeadas de deslocamentos físicos, geográficos, e nas malhas do tempo e dos retalhos de sua memória, uma rota de reencontro consigo mesma para a recomposição de sua subjetividade através dos movimentos do seu corpo. A personagem vive um enredo de sucessivas perdas, ausências e o acúmulo de violências físicas e vulnerabilidades que resultam no apartamento de si e na fragmentação de sua subjetividade.

Ao longo do desenvolvimento da trama, a personagem passa a se sentir mobilizada pelo entendimento de sua própria história, e empreende deslocamentos migratórios entre o ambiente rural, em que nasceu e cresceu, e a cidade grande. Em processo de padecimento emocional, Ponciá Vicêncio vive o silêncio e escolhe o recolhimento da mudez como abrigo, passando a se expressar sobretudo por sua gestualidade.

A imagem do barro e a herança são signos que emergem na narrativa do romance por onde a protagonista, em sua gestualidade, acessa a ancestralidade presente em sua corporalidade. Ponciá Vicêncio é portadora de uma herança deixada pelo seu Vô Vicêncio, e a voz narrativa afirma que “a neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo” (Evaristo, 2017, p. 54). A semelhança da personagem com o avô, através da corporalidade, está inserida no romance como uma noção de continuidade, pela qual Ponciá traduz em seus gestos o acúmulo das camadas de violências vividas por seus ancestrais. Em contrapartida, a imagem do barro, matéria-prima de sua arte, é o elemento de conexão com a sua família, com a comunidade e o território de origem. A arte com o barro é apresentada no romance como fonte de criação de novos significados para a existência da personagem, que empreende um movimento de retorno para buscar o barro no rio em sua terra de origem. A relação entre *escrevivência* e gestualidade emerge no romance através do recurso da metalinguagem, no seguinte trecho:

Desfiava fios retorcidos de uma longa história. Andava em círculos, ora com uma das mãos fechadas e com o braço para trás, como se fosse cotó, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como **buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências**, que também conformam um corpo. **Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida,**

buscando fundir tudo num ato só, igualando as duas faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos, então, sem contudo se descuidar das mãos. Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de-vir (Evaristo, 2017, p. 110-111, grifos meus).

O trecho ilustra a noção de continuidade presente no romance sendo apresentada como possibilidade de tecer novos significados através da gestualidade, onde “o corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações” (Martins, 2021, p. 208). Na repetição do movimento do corpo da protagonista, seja a gestualidade semelhante ao avô ou a gestualidade do trabalho com o barro, reside o ato de [re]criação por onde flui e emana a energia vital da ancestralidade, pulso de continuidade de vida e perspectiva de futuro. A elucidação dos significados da herança através da gestualidade, através do ato de moldar o barro com as mãos, é o meio pelo qual Ponciá permite dar vazão ao conhecimento que habita em sua corporalidade. O gesto criativo de Ponciá com a arte do barro é a via de reencontro com a sua ancestralidade e consigo mesma, que permite a recomposição de sua subjetividade e a elaboração dos traumas sofridos.

Traçar uma linha investigativa da história da personagem Ponciá Vicêncio em sua relação com a gestualidade permite esmiuçar os modos como a *escrevivência* se apresenta no projeto estético e literário de Conceição Evaristo, para assim dilatar os seus contornos para além da literatura. Com a relação que a escritora cria no romance, entre a personagem e a arte manual do barro, ela nos oferta um caminho a ser pavimentado para estabelecer diálogos entre a *escrevivência*, sendo compreendida através da gestualidade e dos conhecimentos incorporados, com outras artes que têm no corpo seu veículo e ambiente de realização.

A escrevivência e outras artes

A partir das reflexões apresentadas, puxarei fios que pretendem alinhar as investigações da *escrevivência* de Conceição Evaristo sob a perspectiva da gestualidade. Sendo assim, inicio questionando: é possível pensar a *escrevivência* como operador teórico que emerge da literatura para expandir as reflexões teórico-analíticas nos estudos de outras áreas do conhecimento que dialogam com a performatividade do corpo? É possível estabelecer uma aplicabilidade da *escrevivência* como aporte metodológico de criação de escrita gestualizada em outras áreas da produção artística afrodiaspórica? Para enveredar pelos caminhos conduzidos por essas indagações, retomo a discussão, empreendida no início desse artigo, sobre as manualidades têxteis que se configuram como epistemes incorporadas e que carregam a memória ancestral presente no gesto.

Transposta para as artes visuais, a *escrevivência* em seu modo gestualizado pode ser utilizada enquanto aparato teórico para analisar produções que utilizam as práticas têxteis como técnica na construção de narrativas, e, igualmente, em seu aspecto metodológico de produção, quando na gestualidade estão acrescentados os sentidos epistemológicos que são grafados através dos movimentos do corpo. Nesse sentido, as manualidades têxteis, como já abordado anteriormente, configuram-se como formas de escrita do corpo, por meio da tradução das subjetividades que resultam em tessituras, onde os tecidos, os fios e tramas servem de suporte para a narrativa que se realiza através da performatividade do corpo e seus movimentos. O bordado à mão, tal qual a costura, são práticas têxteis manuais utilizadas pela artista visual paulistana Rosana Paulino como expressão poética e estão presentes em diversas obras ao longo de sua carreira artística, que aborda, no campo da arte contemporânea, aspectos da sua própria vivência como mulher negra

no tecido social brasileiro. Ela afirma:

Pacientemente, como uma Penélope contemporânea ou, quem sabe, como uma enorme aranha, **vou cruzando os fios de uma existência que se torna visível a partir das obras produzidas.** Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanatos tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso, desvelando um universo escondido no mais profundo de mim (Paulino, 2011, p. 25, grifo meu).

A artista utiliza as manualidades no universo têxtil como substrato para sua produção, conferindo novos significados para as técnicas têxteis e confrontando os sentidos que pretensamente circunscrevem a arte têxtil num lugar que pretende corresponder aos sentidos hegemônicos, relacionados a aspectos como submissão, docilidade, domesticidade, reminiscentes das assimetrias nas relações de gênero e à condição da mulher. Rosana Paulino investiga, em sua obra, a imagem da mulher negra, buscando construir novos sentidos que rasuram estereótipos construídos a partir de aspectos ligados à condição de subalternidade e silenciamento, historicamente imposta às mulheres negras. Ela estabelece um primeiro ponto de contato com a *escrevivência* evaristiana, que se apresenta como episteme que nasce de uma mulher negra empenhada em rasurar imagens de subalternidade adensadas à experiência de gênero negra.

Em uma de suas obras mais emblemáticas, a série de bordados intitulada *Bastidores* (1997), subjaz a imagem da mulher negra silenciada. A artista utiliza impressões – ampliadas em tecido – de fotografias de mulheres negras no formato 3x4cm, em preto e branco, nas quais realiza intervenções com bordados à mão, com linhas na cor preta. Destaca-se, nessa obra, a maneira como a técnica do bordado é aplicada sobre o tecido de modo a enfatizar as

vi s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

violências históricas e sistêmicas das quais as mulheres negras são as maiores vítimas. Tanto os locais onde os bordados são aplicados – boca, olhos e garganta, que carregam os significados do poder de falar e se ver – quanto o modo como os pontos de bordado são feitos – de forma brusca e grosseira – evidenciam o caráter de denúncia das violências que marcam historicamente a experiência de mulheres negras, a partir da combinação entre o racismo e o sexismo. Contrapondo-se à ideia de delicadeza e cuidado que são atribuídos à técnica do bordado à mão, essa obra constrói significados pelos quais a artista desvela o acúmulo de violências que recaem sobre os corpos e a imagem das mulheres negras.

Figura 04: Série Bastidores, Rosana Paulino, 1997



Fonte: Reprodução Internet <https://www.rosanapaulino.com.br/>

O modo como Rosana Paulino emprega, em cada ponto de bordado, gestos que constroem significados relacionados à sua própria experiência como mulher negra na sociedade, estabelece sentidos que dialogam de modo íntimo com a *escrevivência* de Conceição Evaristo. Cada ponto tecido pela artista compõe uma narrativa de palavras-gestos, onde o ato em si de bordar sobre as imagens constrói os sentidos da obra. Em consonância com a *escrevivência*, Rosana Paulino investiga e traz à tona o debate sobre o silêncio

imposto à mulher negra. Nesse sentido, pode-se aplicar a *escrevivência* enquanto aparato teórico de análise e metodológico de produção na obra de Rosana Paulino, uma vez que o silêncio emerge como produtor de significados, confrontando os sentidos hegemônicos de estereótipos que estão inscritos no interior da sociedade brasileira e que causam esse silenciamento. O ato criativo da artista, através de sua gestualidade, ou seja, o ato de bordar em si, constrói sentidos que buscam romper com a imagem da mulher negra silenciada.

Em seu projeto artístico, Rosana Paulino mostra-se empenhada em tratar de questões caras à experiência negra em seu recorte de gênero. Em sua obra *Parede da Memória* (1994-2015), a artista utiliza a impressão de imagens de sua própria família para compor um grande mosaico de pequenas peças bordadas à mão. A obra é formada pela repetição de 11 fotografias dispostas lado a lado de modo a preencher o espaço expositivo. O recurso da repetição faz alusão ao jogo da memória e marca a existência das pessoas negras em coletivo. A elaboração de um *locus* enunciativo que parte da experiência individual para falar de uma coletividade é uma marca da *escrevivência* de Conceição Evaristo. Ambas se mostram empenhadas em abordar, em suas produções, perspectivas que permeiam o individual *vs.* coletividade.

Costurando uma polifonia de vozes, Rosana Paulino reúne pequenas peças que, dispostas juntas, potencializam-se, marcando a coletividade como modo de existência que é composta, também, pela singularidade de cada uma delas. A *escrevivência* é um fio que conduz a narrativa da obra que, através da gestualidade do bordado manual da artista, conecta as memórias pessoais, através do acervo fotográfico familiar, por meio da construção de um corpo coletivo que confronta o silenciamento e a invisibilização impostos às pessoas negras, evocando os significados da memória coletiva negra e seus apagamentos históricos. Bordadas à mão, as pequenas peças fazem

referência aos patuás, elemento presente na cultura afro-brasileira, mais especificamente, nas religiões de matrizes afro-brasileiras, e que representam a proteção, “símbolo de saber ancestral que nos permite reexistir dentre as múltiplas formas de expressão do povo preto” (Coutinho, 2022).

Figura 05: Parede da Memória, Rosana Paulino, 1994-2015.



Fonte: Reprodução Internet <https://www.rosanapaulino.com.br/>

Evocar a memória e as referências da cultura afro-brasileira são elementos que se fazem presentes na obra da artista mineira Sônia Gomes. Ela e Rosana Paulino representam expoentes da arte contemporânea brasileira que buscam discutir a experiência de ser mulher negra na sociedade brasileira dentro do campo das artes visuais. Trabalhando a partir da abstração, Sônia Gomes transpõe, para o campo das artes visuais, materiais residuais da fabricação têxtil – como aviamentos e retalhos, descartes pessoais como roupas,

peças de cama e mesa etc. – e os transforma em peças têxteis estruturadas que, poeticamente, se elevam do chão como esculturas, pendem no ar como instalações, e se tornam composições de tessituras que podem ser interpretadas como estandartes, bandeiras ou mantos.

A obra da artista amplia os modos interpretativos da criação têxtil e da experiência negra através da gestualidade, utilizando elementos e referências de cultura afro-brasileira e da diáspora negra, como exemplo da obra intitulada *Patuá Azul 1* (2021). A peça é composta através da junção de tecidos diversos retalhos, rendas, tules, que são costurados e transformados num elemento têxtil que faz referência aos patuás, presentes nas religiões de matrizes afro-brasileiras. A referência aos patuás, presentes nas obras das artistas aqui analisadas, estão em sincronia no sentido de resgatar aspectos da memória negra e da cultura de povos africanos em sua perspectiva epistemológica como fundamento para criação artística.

O patuá é um signo presente na cultura de alguns dos povos originários da África, entre eles, os oriundos do Mali. Reterritorializados para o Brasil no período colonial, estes tornaram-se conhecidos como malês, ou mandingas, também por utilizarem as “bolsas de mandinga”, como eram chamados os patuás. Constituíam-se como bolsas-amuleto, onde se portavam elementos diversos utilizados para proteção, uma vez que “os africanos faziam uma bolsa, semelhante ao ‘breve’ católico, que levavam consigo. Dentro dela, havia ‘umas relíquias’ nas quais os negros tinham profunda crença” (Santos, 2008, p. 234). A alusão ao patuá na obra de Sônia Gomes é abstrata e simbólica, assim como os patuás utilizados como modo de proteção pelos africanos escravizados no período colonial. O patuá da artista é uma coleção de elementos diversos, entre botões, aviamentos e retalhos, que constituem um conjunto de significados que formam os panoramas de vivências e referências da artista em sua dimensão como mulher negra de ascendência

africana.

Figura 06: Obra Patuá Azul 1, de Sônia Gomes, 2021



Fonte: Reprodução/Galeria Mendes Wood

O que parece, num primeiro momento, um amontoado de tecidos e materiais têxteis – como fitas, botões, retalhos etc. – são também memórias compostas por um coletivo, visto que a artista frequentemente recebe doações de roupas antigas, enxovais e materiais de costura; desse modo, toalhas, paninhos, peças bordadas à mão etc., ganham novos significados em suas obras. São fragmentos de histórias com narrativas e memórias anteriores onde, atreladas à subjetividade da artista, as roupas pessoais, roupas de cama e mesa ganham novos usos, desvelando as diversas camadas do trabalho, que transpõem para a arte contemporânea, aspectos da vida doméstica que atravessam as práticas têxteis.

As temporalidades dilatadas do tecer podem ser visualizadas na obra da

artista, que pacientemente elabora junções de retalhos de tecidos diversos, às vezes retorcidos, fazendo nós, amarrações, que formam trouxinhas e emaranhados com aviamentos, fitas, rendas, unidos com costura, conferindo uma noção de acúmulo processual às obras. As torções dos tecidos e materiais evidenciam o gesto criativo da artista e fazem referência às amarrações presentes nas vestimentas de religiões de matrizes afro-brasileiras, assim como às vestimentas africanas como os panos de costas. Nesse sentido, a ancestralidade é o fio que atravessa e alinhava as produções da artista, que evoca, em sua gestualidade, a memória e os conhecimentos que se assentam na corporalidade, construindo uma narrativa abstrata composta por palavras-gestos.

Sônia Gomes (2023), em depoimento dado à Pinacoteca do Estado de São Paulo, afirma que “tudo começou com o meu corpo”, lembrando o modo como utilizava o seu próprio corpo como suporte para customizar peças de roupas e colares desde o início de sua carreira como artista. As investigações realizadas pela artista atravessam o campo das manualidades têxteis, em diálogo íntimo com a memória e os conhecimentos que se inscrevem no corpo e no gesto. Além de utilizar sua própria gestualidade como linguagem poética na produção das costuras e torções de tecidos, a artista investiga também a memória corporal que permanece impressa como indício em roupas usadas, fazendo dessa memória da pele um substrato para sua criação.

Figura 06: Memória, de Sônia Gomes, 2004



Fonte: Reprodução/Galeria Mendes Wood

Nesse mesmo depoimento concedido à Pinacoteca, a artista continua: “a roupa, depois que você usa, ela toma a forma do seu corpo. Então, ela guarda uma memória ali dentro do corpo. Eu me aproprio desses detalhes que as roupas já trazem também; quando vem assim normalmente eu não cubro [...]” (Gomes, 2023). A investigação sobre os vestígios deixados nas tessituras pela memória do corpo dão forma à obra intitulada *Memória* (2004), uma composição feita com tecidos de roupas antigas, rendas e retalhos que carregam nas pontas pequenas trouxas feitas de tecido translúcido por onde se pode ver botões, contas e miudezas diversas, que formam diminutas coleções de memórias guardadas em tecido e costura, onde “a artista explora o tempo buscando a espessura histórica que fica nas coisas, que as afeta enquanto materiais que mantiveram relações emocionais com os corpos”

(Bispo, 2015). A obra evoca a ausência dos corpos que antes vestiram-se com os tecidos, que, juntos, amarrados, entrelaçados e costurados, transformam-se numa peça que remete a um varal de roupas, um estandarte, ou até mesmo um manto, conferindo novos modos de usos dos materiais.

No entrelaçamento das tramas, na amarração dos tecidos, na costura realizada pelo gesto criativo da artista Sônia Gomes, subjaz a dimensão coletiva evocada não apenas pela simples junção de materiais diversos. Sobretudo, são obras que se constituem pela soma de várias partes, vários retalhos de tecidos, que, muitas vezes, já serviram como vestimentas e conferem àquelas uma noção de coletividade. Em consonância com a *escrevivência* de Conceição Evaristo, a artista constrói uma tessitura através de sua subjetividade como mulher negra, dilatando os contornos de sua experiência individual, evocando sentidos de uma experiência e memória coletiva negra.

Arremate final

As produções das artistas Rosana Paulino e Sônia Gomes aqui apresentadas propõem, por meio da arte têxtil, a inscrição da voz da mulher negra que enuncia a sua própria perspectiva no mundo, onde o *locus* social é também *locus* de produção autoral, e a vivência é substrato e substância da produção artística que se realiza por meio da gestualidade. O gesto realizado pelas artistas, que não está circunscrito apenas do âmbito da performatividade do corpo, é também um gesto simbólico que dialoga com a *escrevivência* de Conceição Evaristo, que tem em seu cerne a construção de um *locus* enunciativo próprio, que finca suas raízes na imagem da Mãe Preta e propõe a autoinscrição da voz da mulher no tecido social.

As artistas apresentadas estão compondo textualidades através do gesto,

traduções de suas experiências particulares, denotando uma dimensão coletiva que se articula através das vivências particulares. Nesse sentido, quando se entende que essas artistas estão empenhadas em elaborar a experiência negra dentro do campo das artes visuais, observa-se numa dimensão que reflete também a vivência de um grupo dentro da sociedade. Há uma noção de irmandade e coletividade que se constrói nessas criações que evocam o ideal quilombola, dentro da concepção de resistência coletiva, aspecto presente também na *escrevivência* evaristiana.

A ancestralidade é um aspecto que permeia as práticas têxteis; estas, por sua vez, configuram-se como escritas do gesto, realizadas através da memória que se assenta no corpo. O ato de criação com o gesto é também uma possibilidade de contato com a ancestralidade que, por meio das temporalidades espiralares, em contínuo movimento de retorno e projeção, permite a [re]criação da experiência negra, tecendo outros futuros possíveis através da memória ancestral do gesto, como faz a personagem-título Ponciá Vicêncio com a arte do barro. As práticas têxteis se configuram como modo de articulação de resistência diante dos constantes processos de apagamento e desvalidação dos conhecimentos que extrapolam as letras escritas. Em consonância, a literatura negra de autoria feminina também está empenhada nesse combate, visto que tanto a arte têxtil quanto a literatura negra de autoria feminina são vistas como produções artísticas de menor valor. Nesse sentido, estão confrontando os sentidos hegemônicos impostos pelos cânones no campo da literatura e igualmente nas artes visuais, e estão também confrontando os constantes gestos epistemicidas.

A *escrevivência*, em sua perspectiva gestualizada, pode ser interpretada a partir dos movimentos do corpo adensados às epistemes que nele residem, pois são criações de narrativas do gesto, palavras-gestos, onde se imprime a subjetividade de quem cria. A *escrevivência* apresenta-se como ferramenta

teórico-metodológica possível de ser utilizada na literatura e em outras artes que se relacionam com o corpo e seus movimentos, como as práticas têxteis. Ela dilata os contornos de uma episteme que se mostra, com densidade, como metodologia de produção e análise de produções de artistas negros, ao propor a ampliação dos horizontes dos modos interpretativos da experiência negra no passado que incide no tempo presente.

Referências

BÁ, A. Hampâté. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. vol. 1. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042769_por . Acesso em: 15 fev. 2024.

BELEM, Blenda Souto Maior. *O fio bordado da Escrevivência: a palavra-gesto como rota de cura em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*. 2024. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.8.2024.tde-25072024-081433. Acesso em: 15 ago. 2024.

BISPO, Alexandre Araújo. “Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sônia Gomes”. *O Menelick 2º Ato*. jul. 2015. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/213>. Acesso em: 10 fev. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. “As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético”. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; MARONA, Marjorie Corrêa; FILICE, Renísia Cristina Garcia. (Org.). *Tecendo redes antirracistas: Áfricas*, Brasis, Portugal. São Paulo: Autêntica, 2019.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

COUTINHO, Renata. “Epistemologias de terreiro: patuá e seu poder ancestral”. *Carta Capital*. fev. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/epistemologias-de-terreiro-patua-e-seu-poder-ancestral/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

EVARISTO, Conceição. “A escrevivência e seus subtextos”. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado. (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado. (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado, PUC/RJ, Departamento de Letras, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GOMES, Sônia. “Sônia Gomes: Sinfonia das Cores”. *Youtube*, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fcFmP7RjAyI>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas”. In: RATTS, Alex. (Org.). *Uma história*

feita por mãos negras: quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. São Paulo: Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2024.

SANTOS, Vanicléia Silva Santos. *As bolsas de mandinga no espaço do Atlântico: século XVIII*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/publico/VANICLEIA_SILVA_SANTOS.pdf. Acesso em: 14 jun. 2024.

Submissão: 26/02/2024
Aceite: 22/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98749>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Conexões e costuras: Cecilia Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino

Connections and seams: Cecilia Vicuña, Sony Ferseck and
Rosana Paulino

Claudete Daflon
UFF

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98663>

Resumo

Propõe-se discutir a conexão como procedimento estético, político e epistêmico relacionado à produção poética e artística contemporânea na América Latina, tendo em vista, em particular, o trabalho de Cecilia Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino. O processo de conectar é apresentado a partir do sentido performático do *fazer* implicado no fiar, tecer, bordar e coser concebidos no âmbito do trabalho reprodutivo de escopo feminino. Apresenta-se, ainda, o valor criativo dessas atividades, uma vez que envolvem uma concepção plural de *linhas*, exercitando a diversidade de usos e formas em intercomunicação. Do mesmo modo, busca-se demonstrar a relevância de perspectivas relacionais na proposição de mundos possíveis em oposição à colonialidade. Para desenvolvimento da discussão e análise, buscou-se uma abordagem igualmente conectiva em termos geopolíticos, culturais e de linguagens a fim de colocar em debate o próprio exercício crítico e sua relevância num contexto de acentuada disputa epistêmica e política.

Palavras-chave: arte e poesia; América Latina; fios e linhas; trabalho reprodutivo; decolonialidade.

Resumen

Proponemos discutir la conexión como procedimiento estético, político y epistémico relacionado con la producción poética y artística de Latino América desde los trabajos de Cecilia Vicuña, Sony Ferseck y Rosana Paulino. El proceso de conectar es presentado desde el sentido performático del *hacer* involucrado en acciones como hilar, tejer, bordar y coser tal como ocurren en el contexto del trabajo reproductivo de las mujeres. Defendemos el valor creativo de estas actividades, ya que presuponen una concepción plural de *líneas*, ejercitando la diversidad de usos y formas en intercomunicación. Además, buscamos demostrar la relevancia de las perspectivas relacionales para la proposición de mundos posibles en contra de la colonialidad. Para desarrollar la discusión y el análisis, buscamos realizar un abordaje conectivo en términos geopolíticos, culturales y de lenguajes a fin de debatir el ejercicio crítico y su importancia en el contexto de gran disputa epistémica y política.

Palabras clave: arte y poesía; Latino América; hilos y líneas; trabajo reproductivo; decolonialidad.

No contexto artístico-literário contemporâneo, em particular na América Latina, o fio, a costura, o tear, o tecido, o bordado têm se constituído a partir do intercruzamento de instâncias associadas a práticas ancestrais ou tradicionais de comunidades, grupos sociais e núcleos familiares. Nesse sentido, se mesclam e se interrelacionam o protagonismo feminino nessas atividades, tendo em vista sua relevância no âmbito do trabalho reprodutivo, e a dimensão sagrada e ritual que esses fazeres e materiais muitas vezes assumem. A confecção de tramas se apresenta como atualização de uma perspectiva relacional presente tanto nos usos do fio quanto nos modos como essas atividades promovem conexões entre mulheres, seres, objetos e contextos.

Por outro lado, experiências artístico-literárias permitem vislumbrar que a materialidade do fio não está restrita à fibra, uma vez que envolve a noção de linha, que inclui gestos, desenhos e sons. O antropólogo britânico Tim Ingold, em sua *Breve história da linha* [2007] (2022), contesta a tendência de conceber o linear como particularidade do ocidente moderno. Apesar de serem muitas as linhas, a cosmovisão ocidental impôs uma ideia única de linha sobre as demais culturas, de modo a tornar linear sinônimo de linha reta, o que tem implicações significativas, afinal: “retidão passou a ser um epítome não só do pensamento racional e da argumentação, mas também dos valores da civilidade e retitude moral” (Ingold, 2022, p. 26).

Mas a reta é apenas uma possibilidade de linha.

Conforme relata Ingold, seu desejo de refletir sobre a linha tem raízes em uma tripla experiência – a do seu pai que projetava micélios na parede da casa, expondo o tramado próprio ao mundo dos fungos; a da música que se inicia quando a mãe o presenteia ainda menino com um violoncelo; a do seu

trabalho como etnógrafo junto ao povo Skolt Saami da Lapônia, para quem itinerários são construídos durante o processo da caminhada e cada trilha tem sua própria história. Assim, a organização reticular e expansiva do micélio, a notação musical e o caminhar na perspectiva dos Saami convergiram em uma abordagem da linha que envolve, necessariamente, disposições visuais, sonoras, corporais e verbais. Tecer e texto, por esse viés, constituem muito mais do que uma metáfora.

Compreender, portanto, as linhas para além da reta, como propõe o antropólogo, significa problematizar o apagamento sistemático de formas e usos da linha a favor de uma modalidade única de caráter colonial. Esse reconhecimento coloca em questão a premissa da linearidade como aspecto inerente à modernidade na medida em que destitui o monopólio ocidental sobre a linha. Nesse sentido, Ingold é assertivo ao afirmar que o colonialismo: “não é a imposição de linearidade sobre um mundo não linear, mas a imposição de um tipo de linha sobre a outra” (2022, p. 25). Ou ainda:

No lugar da infinita variedade de linhas – e vidas – com as quais somos apresentados na experiência fenomenal, somos deixados com apenas duas grandes classes: linhas que são retas e linhas que não são. A primeira está associada com humanidade e Cultura, a segunda com animalidade e Natureza (Ingold, 2022, p. 187-188).

Junto aos animais, sabemos, estão as mulheres, os negros e os povos originários, identificados a um *estado de natureza* expresso na objetificação e da redução da vida a recurso, o que autoriza o descarte e destruição de seres e ecossistemas (Daflon, 2022). Vale dizer: é a presença do corpo que se busca apagar no ocidente moderno. A corporalidade, porém, se manifesta performaticamente por meio de linhas escritas, gestuais ou sonoras. Tecer, bordar, coser – esses fazeres têm a dimensão da performance: manifestação do corpo muitas vezes apagada no que se compreendeu modernamente

como literatura, mas presente em experiências não-ocidentais fundadas no caráter vivo e processual do lineal. Em outras palavras, buscou-se submergir o performático da escrita, do desenho, da notação musical, e que se pode encontrar em tarefas socialmente desvalorizadas como bordar e tecer. E, nesse sentido, salta aos olhos como o trabalho reprodutivo se situa entre práticas que exercitam formas lineares distintas à linha ocidental identificada à reta destinada a ligar pontos. Uma vez limitada à função de unir duas localizações fixas, a reta precede o percurso, o que reduz o processo tão somente a uma etapa a ser vencida. À retidão conclamada pelo ocidente moderno, interessa, no final das contas, o ponto de chegada. Por isso, Ingold observa que, muitas vezes, quando acreditamos estar diante de linhas, o que temos são, na verdade, pontos. Ou seja, sob a ótica de que o lugar corresponde a uma localização delimitada fixa à qual o processual do deslocamento é secundário, linhas existem apenas como pontes entre pontos.

Ligar pontos, por outro lado, ousou dizer, não corresponde a formas de conexão do mundo. Conectar pressupõe redes dinâmicas que o modelo estático das linhas entre pontos não comporta. As conexões, portanto, desafiam a episteme das linhas retas e pressupõem cosmovisões bastante distintas daquela com que nos habituamos a conviver. Poetas e artistas contemporâneas na América Latina vêm apontando nessa direção, desnaturalizando a linha por meio de um *modus operandi* fundamentalmente relacional.

Interconexões: Chile – Amazônia – São Paulo

Em antologia de textos poéticos da artista chilena Cecilia Vicuña, sob o título *Cruz del sur* (2020), encontramos experiências que atravessam línguas e décadas de trabalho. A elaboração poética de formas de conectar

está claramente indicada em versos da seção “Conexión” do poema “Cinco cuadernos para exit art” publicado originalmente no livro *The unravelling words & the weaving of water*, de 1992.

El arte de unir, la unión
viene de *ned*: atar, juntar
forma cero: *nod*
en inglés antiguo: *net*, red
en latín: *nodus*
nudo
(Vicuña, 2020, p. 101)

A construção de elos, à maneira de trabalhos que envolvem os fios – linhas em movimento –, se dá a partir das próprias palavras. Em diferentes línguas, uma estrutura que é também sonora aparece como linha que se continua em realidades linguísticas e sociais distintas, assim se vai do inglês ao latim. Na sequência, a poeta insere uma citação, procedimento a que recorre em vários de seus textos, performando a conexão não apenas pelas similitudes verbais e aspectos semânticos, mas também pelo diálogo com outros sujeitos cujas vozes são inseridas no poema.

David Browner dijo: “La tierra está muriendo porque no vemos las conexiones” entre una hamburguesa y la muerte de la selva tropical, el aire acondicionado y la muerte de la atmósfera terrestre.
(Vicuña, 2020, p. 101)

A transcrição literal do que haveria dito David Browner permite a inclusão de uma voz estranha à da poeta. As aspas, os dois pontos, o uso do verbo de elocução e a própria identificação com nome e sobrenome do autor são procedimentos que podem soar estranhos a um texto poético, ao mesmo tempo que revelam ao leitor conexões por meio da evocação não apenas de outras modalidades de discurso, mas também de outras vozes. O fazer do texto aparece integrado, nesses moldes, a uma compreensão de

mundo incompatível com a linha reta resignada a ligar pontos, pois o tecido não é um conjunto de formas isoladas. Não surpreende, portanto, que a experiência poética se apresente como parte de uma disputa epistêmica e política que envolve o ativismo ambiental. Como afirma Yanny Castillo, Vicuña expõe a linguagem poética como “um modo de conhecimento e de busca de sentidos transcendentais para a vida humana em conexão com seu entorno” (2015, p. 296). Essa relação com o entorno, por sua vez, se manifesta numa visão ecológica. A preocupação com as questões ambientais está, portanto, intimamente associada à própria criação poética.

Nos diversos poemas que compõem a antologia, não apenas o fio se faz presente, mas uma verdadeira teia é elaborada graças à intertextualidade intensiva, algo também observado na atuação de Cecilia Vicuña como artista performática e visual. São acionadas uma diversidade de vozes e corpos: das epígrafes às citações entremeadas ao texto (mas não incorporadas como próprias, já que a poeta tem o cuidado da diferenciação), passando pelas diversas línguas e cosmologias que visita, até a exploração da linguagem por meio do que chama “abrir” a palavra. A materialidade dos vocábulos, como corpos interatuantes acionados pelo corpo mesmo da poeta, é explorada, de modo que “abrir” supõe tanto a etimologia quanto a dimensão sonora que permite ainda a aproximação entre palavras, a princípio, bastante distintas entre si. Desse modo, no poema “Fábulas del comienzo y restos del origen” (2002-2004), encontramos os seguintes versos: “El tempo despierta al interior del hablar. / Despertar, ‘to awake’ o ‘awak’, ‘el que teje” (Vicuña, 2020, p. 152). Está patente que as linhas seguem uma coreografia no tempo e no espaço, o que permite que a experiência etimológica se encontre com a performance da fala, ambas atravessadas pelos desdobramentos semânticos. Se recuperamos *awaq runa* (aquele que tece), do quíchua (língua do império inca), entendemos que tecer e despertar se relacionam no tempo-espaço das culturas, geografias e histórias.

El comienzo es el *com*
pre verbal,
labor manual,
la búsqueda de la paz, [...]
(Vicuña, 2020, p. 155)

A menção ao trabalho manual nos versos vai ao encontro da sua própria estruturação, já que a letra “l” parece garantir a costura entre os sintagmas, bem como o “com” é desdobramento de “comienzo”, numa tarefa que remonta ao “pré-verbal”. Nesses termos, em “Gravitar”, poema também publicado no livro *Instan/I tu* (2002-2004), em busca de uma “sintaxis comunal”, Vicuña afirma a diversidade como fundamento do *continuum* del “tenue tejido del *con*” (2020, p. 158-159), ao mesmo tempo que explora as afinidades entre fio e linguagem verbal e/ou visual. Desse modo, a poeta situa a poesia como uma força, isto é, como o próprio processo de estabelecer conexões que sobrevive às palavras. No livro *Lo precario*, de 2016, podemos ler:

El poema no está en el habla, ni en la tierra, ni en el papel,
sino en el cruce
y la unión de los tres
en un lugar que no es.
(Vicuña, 2020, p. 204)

A dimensão processual e conectora da poesia se manifesta na sua natureza como “cruce” que não se realiza em um lugar fixo – um ponto – mas ao longo. María Lucía Puppo em artigo de 2020 assinala que a interdisciplinaridade e a intersemiose atravessam toda a produção verbal e visual de Vicuña, ao mesmo tempo que localiza em sua obra a relação com as culturas andinas. Puppo enfatiza a centralidade de processos de criação e recriação de conexões. Por fim, como assinala Julieta Gamboa ao pensar os

fios e os tecidos na obra da chilena: “El hilo, en tanto metáfora de unión, comunicación, soporta la estructura del mundo” (2012, p. 509).

Essa perspectiva que associa a prática criativa como poeta e artista visual, bem como envolve a questão de gênero e a situação geopolítica de povos situados na América Latina, se apresenta igualmente como expressão dos saberes de povos indígenas e tradicionais. Isso se expressa na polifonia dos poemas de Cecilia Vicuña ao recuperarem línguas e fazeres que envolvem o conhecimento do quipu e do quéchua. Isso está manifesto, por exemplo, em um poema como “La lengua sagrada”, originalmente do livro *La wik'uña*:

La lengua sagrada, el quechua se concibe como un hilo.

“Quechua posiblemente deriva de q'eswa: soga de paja torcida”.

Jorge Lira

“Los misterios se revelan al juntarlo todo”.

Robert Randall

Watuq, el chamán, es el que amarra, de *watuy*, amarrar.

Watunasimi, el lenguaje entretejido crea mundos en oráculos, parábolas y adivinanzas.

(Vicuña, 2020, p. 76)

A língua é o fio, falar é fiar. O sentido sagrado dado ao uso das palavras é apontado pela referência ao xamã como aquele que “amarra”. O trânsito entre mundos representado pelo xamanismo se realiza pela linguagem, nos jogos criativos capazes de tecer mundos. Aí está a poesia.

Atravessar geografias e tempos pode permitir que do quéchua, acionado na poesia de Cecilia Vicuña, se vá à cultura macuxi pela ótica também do poético. O livro *Weiyamî: mulheres que fazem o sol*, de 2022, que a poeta macuxi Sony Ferseck assina junto à artista Georgina Sarmento, representa a busca pela realização verbal e visual dos sentidos ancestrais e performáticos

dos desenhos e bordados. Na obra finalista da última edição do prêmio Jabuti na categoria poesia, o corpo feminino em movimento – no trabalho, na dança, no canto e mesmo no fluxo de fenômenos naturais – faz convergir práticas ancestrais, narrativas e rituais com a reflexão em torno da questão de gênero. Isso se encontra expresso nos versos de um poema como “Ka’sana’ yensi”:

Meu corpo-gente
Prova do corpo
Que a terra fermenta

Meu corpo-círculo
Também dança
As filhas de Wei
Me ensinam
O canto-dança
da palha
Parisara.
(Ferseck, 2022, p. 25-26)

Nos versos, o corpo, em suas múltiplas realidades, constitui uma presença encenada pela palavra que se repete e se associa via processo de composição: o corpo-gente e o corpo-círculo. A organização circular da dança é também do corpo, a linha em movimento assume formas bem mais amplas que a reta. De fato, não são passíveis de separação poema, canto e dança. Simultaneamente, a expressão performática do corpo se realiza como *ser* e *fazer* relacionados ao feminino. Em outro poema do livro, encontramos um encadeamento de versos marcado pelo uso de letras minúsculas e a ausência de pontuação: a linha é corrente – “nós mulheres invisíveis” ou “nós mulheres domésticas” ou ainda “nós mulheres silenciosas” e, por fim, “nós mulheres infinitas” (Ferseck, 2022, p. 41-42). Condições opressoras representadas pelos adjetivos empregados no início das três primeiras estrofes (invisíveis, domésticas e silenciosas) são compartilhadas por um coletivo de mulheres cujas conexões afrontam as barreiras que lhe foram impostas. Assim, como dito no último

verso do poema, essas mulheres passam a se reconhecer como infinitas.

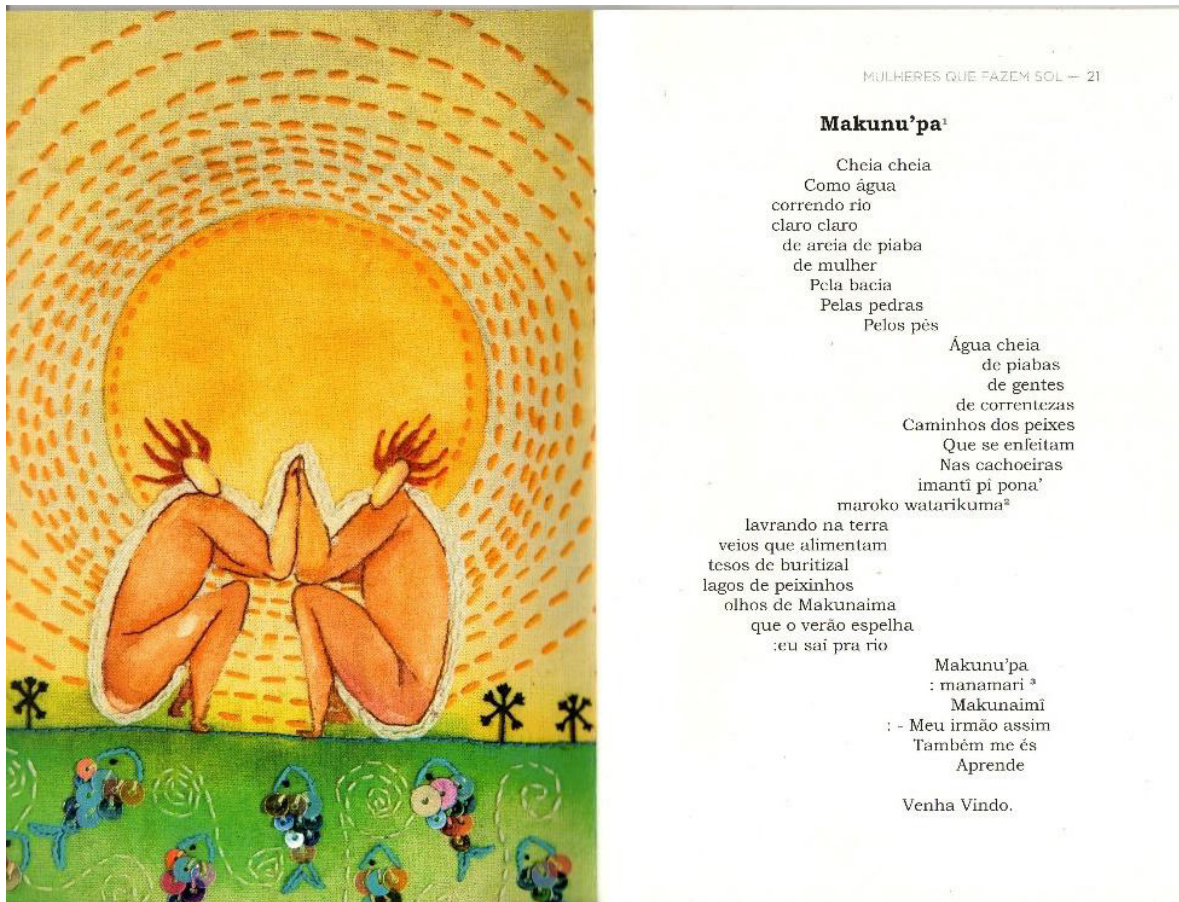
A partir do ponto de vista estabelecido desde “nós mulheres”, Sony Ferseck encara seu ofício à maneira do tecer: “assim permanecemos / tecendo a vida como a / fibra de um ornamento” (2022, p. 42). Da mesma forma, as imagens em *Weyiamî* integram essa atitude “tecedora”, como é possível notar na ilustração que expressa a solidão da mulher no ambiente doméstico (fig. 01). Merece destaque, porém, como a impressão em papel busca preservar o relevo e a textura dos fios usados nos originais de Georgina Sarmento, revelando, por exemplo, o cuidado com a iluminação no momento de fotografar o original a fim de assegurar jogos de sombra e luz que preservassem efeitos de relevo e textura na superfície plana da página. Desse modo, parece claro que as linhas-fios não aparecem como adorno ou acessório, mas como elemento compositivo fundamental. A evocação em presença da textura do bordado a partir da imagem impressa se associa aos versos que Sony Ferseck “alinhava”, unindo elementos e estabelecendo um *continuum* de feição performática. A dança, o canto e as artes do fio aparecem assim como inseparáveis da criação poética ainda que esta se realize por meio da escrita e, mais especificamente, do texto impresso. Como considera Tim Ingold em sua reflexão, o fator efetivo de alheamento do corpo na escrita ocidental não se deveu à primazia do escrito como muitas vezes se afirma, visto haver um aspecto gestual importante na escrita à mão ou mesmo em práticas próximas à notação musical. Para o antropólogo, é a difusão da imprensa, a palavra registrada pelo mecanismo que será central nesse processo. Logo, vale pensar como, no espaço do livro impresso, poeta e ilustradora buscam inscrever o movimento e a corporalidade vinculada a um fazer que remete de perto aos trabalhos reprodutivos, considerados, no caso, como criativos.

Figura 01: Reprodução de imagem de Georgina Sarmiento publicada no livro *Mulheres que fazem o sol* (Ferseck, 2022, p. 40)



No poema “Makunu’pa” (fig. 02), se dá a convergência gráfica entre a experiência visual do poema que performa o movimento da água e as circularidades exploradas nos bordados de Georgina Sarmiento. Explorar as linhas aqui, sem dúvida, remete ao movimento e, para tanto, as retas que ligam pontos dão lugar a curvas e deslizamentos.

*Figura 02: Reprodução de imagem e poema do livro *Mulheres que fazem o sol* (Ferseck, 2022, p. 20-21)*



As mulheres que fazem sol, enquanto filhas de Wei, se vinculam entre si e a um ambiente cujo movimento – da luz, das águas, dos peixes, dos corpos femininos – precisa fazer parte da experiência do livro. As sinuosidades são centrais nesse sentido. Já em outro poema, o sentido cooperativo e coletivo das atividades (e existências) compartilhadas aparecem na parceria entre a poeta e a artista visual, bem como nos saberes não individualizados de um povo e na identificação de um *nós* fundado no reconhecimento das vozes de mulheres como construtoras de conexões no tempo e no espaço.

Cheguei à idade em que
As mulheres cantam
Me ouve, vovó Bernaldina
Ko'ko Meriná

Me ouve dona Casilda
Ko'ko Wayaura
Pela voz minha mãe
Ensina a cantiga dos afetos
Seu amor de ninar minha filha
Só as avós amam
Com amor de canarinhos:
(Ferseck, 2022, p. 34)

A referência às avós e à maternidade pressupõe a forma espiralar de um tempo de continuidades e avanços marcados por processos de gestação e cuidado transmitidos e ensinados. Essa espiral, tal como a propõe a poeta macuxi, resulta dos movimentos de ida e vinda estabelecidos em trocas intergeracionais, o que, por sua vez, se pode ainda associar às formas espiraladas imaginadas por Ingold (2022) em sua reflexão sobre as linhas e àquelas que Leda Maria Martins (2021) identifica à performance e às grafias do corpo. Nos versos de Ferseck, à experiência de intercâmbios se associa, ainda, o cantar, assinalando fortemente a conexão entre o versificar-cantar e a maternagem. Desse modo, o tecer é dos fios das vozes que pelo canto constroem conexões e formam um tecido que não cessa de se fazer. As mulheres e as vozes não se sucedem, se interconectam e se continuam, porque assim exige o trabalho que entrelaça tecedoras, mães e poetas. A memória e a oralidade estão integradas nesse tipo de exercício, visto que as vozes cantadas nos poemas se encontram no corpo e na palavra dotada de vinculações.

É possível também dizer que experiências criativas que envolvem bordados, teares, costuras se desenvolvem como disputa pela memória. A experiência da artista visual negra Rosana Paulino aponta para isso claramente. Recuperando práticas que a relacionavam com as mulheres de sua família, propõe uma reflexão em que o visual de suas obras encarna corpos – seja pela performatividade do fazer revelado em seus trabalhos, seja pela presença conferida aos corpos por meio de materiais e técnicas empregados.

Os patuás e bastidores parecem assim constituir corpos onde se escreve-inscreve o gesto da artista na sua tentativa de costurar memórias lacunares, interrompidas, silenciadas (fig. 03).

Figura 03: Parede da memória (1994-2015), de Rosana Paulino.

Ao lado, em destaque, patuás que formam o painel



A consciência, porém, da precariedade envolvida nesse processo não faz de sua busca uma tentativa de estabelecer inteirezas. Pelo contrário, se trata de explorar precisamente as impossibilidades e limites da memória, em especial, de mulheres negras, o que remete, inevitavelmente, aos silenciamentos.

A disputa pela memória se associa àquela que se faz pela história, o que passa também pela experiência difícil de costurar aquilo que foi, como diz a própria artista, esgarçado. Ao recuperar pedaços de uma realidade colonial que atravessa os séculos, Rosana propõe suturar mais que costurar. A dor e a violência da sutura interessam à artista na medida em que permitem expor práticas violentas que são insistentemente ocultadas ou minimizadas. Os

corpos negros são situados no centro da exploração colonial na medida em que são relegados a “estado de natureza” (Daflon, 2022) à maneira das linhas que não são retas. Ao mesmo tempo a capacidade de tecer, produzir fios, estabelecer conexões está associada às mulheres e, em particular as mulheres negras, como fica claro na série *Tecelãs* de 2003 (fig. 04).

Figura 04: Série Tecelãs (2003), de Rosana Paulino



Assim como na poesia de Sony Ferseck, a maternidade aparece como manifestação do tecer e das artes do fio na série de Paulino: as tecelãs gestam. O corpo feminino produz fios que o atravessam e o conectam a outras formas, num jogo entre exterioridade e interioridade. Os limites presumíveis do corpo são transgredidos pelo caráter expansível do fio, sua capacidade construtora. Sem dúvida, a imagem do bebê numa espécie de casulo remete a estruturas orgânicas como o “cordão umbilical” e aproxima ainda o tecido/têxtil do tecido celular vivo bem como do tecer artístico-literário. A potência criadora das conexões está expressa ainda na irregularidade do desenho, expressão do traço impreciso e móvel saído da mão humana. Como no conjunto representado por *Weyamî: mulheres que fazem sol*, o *fazer* está inscrito na superfície do texto/imagem.

Em diversos trabalhos da artista de São Paulo, a desconexão se apresenta como forma de violência, o que exige uma resposta muito próxima àquela apontada por Cecilia Vicuña: é preciso estabelecer conexões. No entanto, diante da experiência colonial que deitou raízes profundas na sociedade brasileira, a necessidade de conectar não se confunde ao desejo de restabelecer o perdido, algo impossível, mas significa o enfrentamento de um estado de coisas que também aponta para o futuro. Em outras palavras, a disputa estética, epistêmica e política exige não apenas confrontar com uma ordem estabelecida que tem por princípio processos violentos de desconexão, mas também propor novos modos de existir. Nesse sentido, a contribuição dos saberes e fazeres de comunidades tradicionais, tendo em vista a preservação de práticas marcadamente relacionais e comunitárias, se alia à criação poética e artística. Nesse contexto, a produção feminina contemporânea desenvolvida a partir da força do trabalho reprodutivo propõe a reconfiguração do lugar social de desprestígio que lhe foi facultado na sociedade capitalista. Ao mesmo tempo, ao conferir a esse tipo de trabalho lugar estratégico nas lutas contrárias às formas de dominação históricas, autoras como Ferseck, Vicuña

e Paulino atuam como fiandeiras, tecedoras, bordadeiras dedicadas a conferir materialidade a uma cosmovisão assentada no relacional.

Nós

A percepção do valor decolonial e das raízes contracoloniais das conexões movem trabalhos de artistas e poetas na América Latina, como é o caso das aqui mencionadas. Essas mulheres, a partir de geografias e sociedades distintas, vêm problematizando roteiros pré-definidos que nos impedem a mobilidade e a força do gestual; isto é, o corpo em movimento em um espaço-tempo dinâmico e imprevisível.

A afirmação de uma perspectiva decolonial parte, fundamentalmente, do reconhecimento da *colonialidade*, ou seja, de um processo de dominação de longa duração que, embora tenha suas origens no colonialismo moderno, não se limita a ele. Ao nos percebermos como parte de sociedades cujo fundo etnocêntrico e racista sustenta uma divisão desigual de riquezas e trabalho, podemos atuar no sentido de decolonizar a nós mesmos e a nossa realidade. Quando nos anos de 1990, Aníbal Quijano (2005) propôs a noção de colonialidade para pensar a América Latina, o sociólogo peruano estava preocupado em demonstrar formas de permanência do poder em países de passado colonial. Reconhecer a atualidade de processos enraizados no colonialismo permite mudar radicalmente a perspectiva que orienta o pensamento/ação de latino-americanos/as, uma vez que a condição periférica e a inferioridade que lhes foram imputadas dão lugar à compreensão de que não existe modernidade sem colonialidade. Na verdade, regiões e sociedades exploradas são o alicerce de um sistema de mundo moderno, que se alimenta da violência, do extrativismo e da exclusão.

Essa orientação decolonial, em suas particularidades, dialoga com

outros vieses a exemplo do que Antônio Bispo dos Santos vai entender por contracolonial: “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender” (2023, p. 58). Algumas implicações são imediatas desse tipo de posicionamento: situa povos que estiveram na linha de frente do confronto com o colonialismo como propositores, pensadores e agentes políticos potentes. Logo, não dependem de uma intermediação e muito menos se reduzem à passividade no enfrentamento à violência que sofrem. Desse modo, é plausível entender que há existências que representam dimensões não colonizadas na realidade atual e que não postulam, portanto, formas de decolonizar, antes se afirmam como existências contrárias ao colonial em sua capacidade de oferecer resistência ao seu domínio.

Decolonial e contracolonial não se confundem, mas se articulam em uma mesma direção. Em sua vitalidade, ambas as perspectivas aparecem, de diferentes maneiras, em obras como as de Cecilia Vicuña, Sony Ferseck e Rosana Paulino: seja sob o ângulo de herdeiras de conhecimentos preservados no âmbito de povos tradicionais e grupos sociais violentados, seja como construtoras de percursos como negras, indígenas e latino-americanas. Não se trata, porém, de simplesmente dizer o que se precisa fazer, isso não cabe nas concepções abraçadas por essas artistas e poetisas. É, no próprio fazer, que ganham vida cosmovisões que apontam para outras formas de existir.

Por outro lado, essas experiências construídas desde as “margens” (considerando questões geopolíticas, étnico-raciais e de gênero) evocam a formulação de uma poética da relação tal como a imaginou o poeta e ensaísta Édouard Glissant.

O escritor das Antilhas, ao longo de sua obra – espalhada pelo tempo e ao mesmo tempo interconectada em sua própria constituição –, concebe que a totalidade é constituída por particulares, pelo diverso, que se tramam

numa poética que funciona à maneira de uma linha em movimento que se curva sobre si mesma. A errância para Glissant, por exemplo, lembra de perto a “linha que foi dar uma volta” a que se refere o antropólogo britânico Tim Ingold (2022). O ensaísta caribenho contesta a “legitimidade primordial e sagrada que a filiação provê” a favor de uma épica e uma tragédia que expressem “a consciência política”, instituindo um comunitário que aspire à “totalidade sem abdicar do particular” (Glissant, 2021, 78-81). Recorre, então, à imagem da “malha”, entramado ou teia, na qual “a antiga força sagrada da filiação não jogaria mais com a exclusividade, deixaria de jogar seu jogo do exclusivo, a resolução do dissoluto assumiria forma pela agregação dos dispersos” (Glissant, 2021, p. 81-82).

Uma vez que esse tramado é incorporado por artistas e poetas como as que foram apresentadas aqui, parece plausível afirmar que a criação artístico-literária é parte importante da disputa epistêmica e política que se dirige a decolonizar o mundo ou que pressupõe perspectivas contracoloniais. Viver o relacional se constitui como uma episteme, uma estética, uma prática e uma política, como nos mostram os trabalhos de criação que, em sua feição performática, atualizam longas linhagens de mulheres e suas artes. Outros mundos são possíveis, sob esse prisma.

A conexão, em si mesma multidirecional, exige de nós expansões e ramificações do corpo-pensamento. Obriga a práticas que não se caracterizem pela exclusão, cujo valor colonial precisa ser contraposto a redes capilarizadas. Em vez do isolamento em grupos seletos, em tempos e espaços circunscritos, se faz necessário firmar alianças sem prejuízo do diverso. Isso é o que me parece ensinar a diversidade sonhada por Glissant: incluir a linha reta sem fazer dela um paradigma.

Precisamos, de fato, aprender as artes das linhas que caminham, se movimentam e se entrecruzam como as que povos, sujeitos e trabalhadores/

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

as vêm desenvolvendo. Precisamos assumir a trama-teia como princípio configurativo tal como nos têm ensinado as mulheres nos ofícios que acolheram.

Desenvolver perspectivas mais relacionais também é um desafio a ser enfrentado por pesquisadoras, críticas e teóricas. Para uma formulação reflexiva baseada em conexões, não basta acolher um *corpus* saído das mãos de tecedoras, é necessário integrar ao pensamento crítico a diversidade de linhas e sua força relacional. A produção teórico-crítica também faz parte da disputa política e epistêmica em andamento e, portanto, não basta somente difundir modalidades criativas voltadas para a realidade futura, é preciso se alinhar a elas.

Referências

CASTILLO, Yenny. “Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: Semi ya, de Cecilia Vicuña, y “cardosanto”, de Soledad Fariña”. *Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*. vol. 12, p. 294-311, invierno 2015. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v12-ariz>. Acesso em: 17 ago. 2024.

DAFLON, Claudete. *Meu país é um corpo que dói*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

FERSECK, Sony. *Weiyamî: mulheres que fazem sol*. Ilustração Georgina Sarmiento. Boa Vista, RR: Wei Editora, 2022.

GAMBOA, Julieta. “Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido / texto”. *Revista de Literaturas Populares*. Año Xii, n. 2, p. 505-521, jul./dic. 2012.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PUPPO, María Lucía. ““El lugar de la acción”: geopoética y política en Lo precario (2016) de Cecilia Vicuña”. *Universum*, vol. 35, n. 2, p. 162- 179, 2020. Disponível em: <https://universum.utralca.cl/index.php/universum/article/view/80>. Acesso em: 17 ago. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editoria, 2005. p. 117-142.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.

VICUÑA, Cecilia. *Cruz del Sur* (antología). Santiago, Chile: Lumen, 2020.

Submissão: 21/02/2024
Aceite: 06/06/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98663>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A ética como elemento composicional em “Aconteceu em Sua Sua”, de Lília Momplé

Ethics as a compositional element in “Aconteceu em Sua Sua”, by Lília Momplé

Carlos Oliveira Kubernat
URCA

Edson Soares Martins
URCA

Newton de Castro Pontes
URCA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98757>

Resumo

O presente estudo busca, através da análise dos contos presente na obra *Ninguém matou Subura*, de Lília Momplé, investigar a relação existente entre as narrativas ficcionais produzidas pela autora e a representação histórica dos atos ali narrados. Essa investigação visa, por meio do aprofundamento nos conceitos propostos por pesquisadores dos períodos coloniais, desenvolver a tese de que existe uma necessidade da colônia em ocultar a veracidade dos fatos, buscando manter a imagem polida e límpida do processo colonial. Com esse objetivo, apoiados em pensadores como Bakhtin, Aristóteles e Lukács, examinaremos como a obra de Momplé segue o fluxo invertido dessa necessidade, utilizando-se da ética como elemento composicional da narrativa para configurar a ótica que melhor permite uma visão não ocidental e comprometida com a história de sua terra natal.

Palavras-chave: Lília Momplé; *Ninguém matou Subura*; ética; colonização; Bakhtin.

Abstract

Through an analysis of the short stories in the book *Ninguém matou Subura* by the writer Lília Momplé, this study aims to investigate the relationship between the fictional narratives produced by the author and the historical representation of the acts narrated therein. This research aims, by delving into the concepts proposed by researchers of colonial periods, to develop the thesis that there is a need for the colony to hide the truth of the facts, seeking to maintain a polished and clear image of the colonial process. To this end, based on thinkers such as Bakhtin, Aristotle and Lukács, we will examine how Momplé's work follows the inverted flow of this need, using ethics as a compositional element of the narrative to configure the perspective that best allows for a non-Western view that is committed to the history of her homeland.

Keywords: Lília Momplé; *Ninguém matou Subura*; ethics; colonization; Bakhtin.

“Aconteceu em Saua-Saua” é um dos cinco contos presentes no livro *Ninguém Matou Subura*, da escritora moçambicana Lília Momplé. A narrativa do conto em questão reflete acerca das condições em que os colonizados estão inseridos e como o indivíduo que está posto nesse processo reage diante das situações de desespero e de angústia, geradas por uma pressão excessiva da administração. É possível perceber no conto um exemplo de uma história que deve ser omitida, em tensão estrutural com o próprio exercício de narrar. A narrativa apresenta a jornada de Mussa Racua e sua busca por duas sacas de arroz, pois o arroz é o tributo cobrado pela administração da ilha anualmente. Os moradores que não conseguem atingir a quantidade pré-estabelecida de sacas são enviados à plantação, lugar de trabalho escravo com condições precárias de sobrevivência. A narrativa se desenvolve e Mussa Racua comete suicídio ao perceber que não escaparia da plantação. O administrador da ilha, ao ouvir o relato do camponês que encontrou o corpo de Mussa Racua, não demonstra qualquer interesse na história; isso muda somente quando ele descobre que a motivação do suicídio teria sido o arroz. A história, contada dessa forma, associa o imposto cobrado pela administração à morte da personagem e revela na mercadoria/imposto o poder de desarticular a dominação colonial. Momplé estabelece dois níveis de controle narrativo: aquele em que a colônia é objeto de dominação e aquele em que narrar torna-se a estratégia contracolonial que ameaça o equilíbrio do sistema.

Esses traços de uma reflexão diante da exploração de um povo, uma busca por uma libertação não apenas colonial, mas também do pensamento, e essa representação dos colonizados são características marcantes da escrita de Lília Momplé:

O camponês seco e esfarrapado não deixou de tremer durante todo o tempo que esteve de pé, diante do administrador. Não percebeu quase nada da conversa em português, mas esteve sempre à espera de ser interrogado e está satisfeito por tal não ter acontecido. Veio contar o que tinha visto porque não havia outra solução. Porém, não quer nada com a gente da Administração e muito menos com o próprio administrador (2022, p. 36).

A descrição da privação material, do medo, da opressão e mesmo da percepção de uma irracionalidade do sistema de dominação português são elementos que não estão presentes apenas no conto a ser discutido, mas também nos outros que compõem a obra completa, como uma estratégia de mostrar ao leitor a diversidade e a complexidade das situações autoritárias e desumanas exercidas pela máquina colonial. Além disso, para darmos uma visão completa da obra, além dos cinco contos presentes, ela apresenta também um glossário, privilegiando a fala dos colonizados, o que reforça a ideia de um empenho da autora em manter-se rente à realidade.

Em “Aconteceu em Saua-Saua”, é possível observar um poder português sobre os nativos a partir do domínio das terras da região. Esse elemento é discutido por Neves (1934) em seu *Direito público colonial português, segundo as lições do professor doutor Marcelo Caetano (Sebenta)*, em que o autor vai argumentar acerca dos pilares da dominação dos colonizadores, sendo um deles o domínio das terras. O enredo do conto tem como um dos problemas centrais a cobrança de impostos abusivos pelo estado colonial português. O europeu invasor, sempre comprometido com a justificação da violência brutalizante que impõe às colônias, descreve assim o papel pedagógico da cobrança:

O imposto indígena tem uma função prevalentemente civilizadora. Em primeiro lugar, significa a submissão dos que o pagam à soberania portuguesa: é o tributo. Em segundo lugar, moraliza a vida e estimula a produção do contribuinte, e vejamos como. O estado social das populações indígenas exige que o imposto seja único, de simples liquidação e cobrança (Neves,

1934, p. 205-206).

A cobrança de impostos tem não somente a função de extrair riquezas da terra e dos povos colonizados, existe um fundamento de controle, de manutenção de poder ao exigir dos povos colonizados que se utilizem de suas próprias terras para produzir para a colônia. O imposto é o que Rufino (2016, p. 47) chamou de “carrego colonial”, quando percebemos “que não se reduz aos limites materiais da existência e que avança no ataque aos corpos sensíveis, sistemas vivos, memórias e fortalecimento de práticas de controle do poder, do saber e do ser” (Martins *et al.*, 2023, p. 4).

Em “Aconteceu em Saua-Saua”, as personagens devem pagar seu imposto em sacas de arroz e, se não conseguirem fazê-lo, saldarão a dívida por meio do trabalho compulsório naquilo que é designado no conto como plantação:

– Mas tu já viste irmão, que vida é a nossa? – interrompe Mussa Racua – vem essa gente da Administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pediste e dizem: tens que tirar daqui três sacos ou seis ou sete sacos, conforme lhes dá na cabeça. E se por qualquer razão adoecemos ou não cai chuva, ou a semente é ruim, e não conseguimos entregar o arroz que eles querem, lá vamos nós parar às plantações. E os donos das plantações ficam contentes porque conseguem uma data de homens para trabalhar de graça. E a gente da Administração fica contente porque recebe dos donos das plantações um tanto por cabeça que entrega. E nós é que vamos rebentando de medo e de trabalho todos os anos. E mal podemos cuidar das nossas machambas que nem dão para comer (Momplé, 2022, p. 27-28).

O foco narrativo aqui está em Mussa Racua, que descreve como funciona o processo da cobrança de impostos. É interessante destacar as camadas do autoritarismo nesse processo, no qual entrevemos o “carrego colonial”: não existe empatia caso o produtor venha a adoecer, as condições biológicas são descartadas, pois os colonizados funcionam apenas como

ferramentas; as condições geográficas também não importam, se chove em escassez ou demasiadamente o imposto será cobrado da mesma maneira; e, por fim, não existe um processo de seleção das sementes de arroz, o que reflete essa camada autoritária, mas abre precedente para uma possível sabotagem com um sujeito influente que poderia começar uma revolução, por exemplo. A administração no conto cria um sistema de produção, proteção e manutenção do autoritarismo e da escravidão, pois os donos das plantações compram os homens que não entregam o arroz pré-estabelecido. Vejamos agora a ótica oposta, a do colonizador. Mesmo entre os intelectuais a serviço da violência europeia, a temática apresenta nuances, de modo que, sem afetar os fundamentos da dominação, seus mecanismos são postos e repostos em um sistema de transformações jurídicas e políticas que, dando-lhe ares de modernidade, faz o domínio colonial revestir-se de uma bizarra pedagogia do esclarecimento:

O pagamento do imposto pode exigir-se em trabalho, em géneros ou em dinheiro. A cobrança em trabalho é uma das formas do trabalho obrigatório. *O pagamento em géneros não satisfaz, em regra, o fim civilizador que se pretende atingir e retarda a introdução do uso da moeda metálica.* É o pagamento em dinheiro que se deve preferir, pois para o obter há-de o indígena trabalhar ao serviço dos europeus, ou transaccionar os seus produtos nos grandes centros comerciais da colónia. Além disso, não tem comparação a comodidade que a cobrança em dinheiro representa para o Estado e a que adviria da cobrança em géneros (Neves, 1934, p. 206, grifo nosso).

O que Neves escreve em 1934 olha nos olhos do contexto histórico que reveste a ação mobilizada pelo narrador de Momplé e situada em 1935. Lília Momplé não é a única autora a retratar os elementos da colonização nos contos. Obras como *A princesa russa*, do escritor também moçambicano Mia Couto, e *Ventos do apocalipse*, da moçambicana Paulina Chiziane, são registros de como a colonização foi devastadora para a cultura e a liberdade dos povos moçambicanos e, além disso, como a representação desse período

na literatura está quase sempre associada à violência e ao domínio cultural que os colonizadores buscavam exercer.

No conto, o narrador fornece elementos que permitem perceber que Racua está em um estado de carência, que o leva a buscar o amigo Abudo. O estado de carência é um início clássico das narrativas¹ e o que se espera é que o narrador percorra a trajetória da carência do herói até a resolução ou a substituição desse desequilíbrio, estando essa resolução, desde o título, associada ao acontecido em “Saua-Saua”:

Abudo já deve saber o que o amigo procura. As palhotas de Saua-Saua são dispersas, mas, por qualquer estranha razão, as notícias de morte e de desgraça propagam-se rapidamente, como que levadas pela inquieta aragem que acaricia as folhas das mangueiras. Os dois amigos fitam-se por um momento e Mussa Racua compreende imediatamente que o outro já sabe tudo (Momplé, 2022, p. 25).

Ao prefigurar que seu amigo Abudo já sabe o motivo de sua busca, a consciência de Racua, exposta pelo narrador, fornece novas pistas, mas sempre sob a lógica fragmentária. Existem, em “Saua-Saua”, somente duas explicações que tornariam previsível a carência do herói: morte ou desgraça, tendo em vista que, como vimos, por meio da intromissão do narrador nos pensamentos da personagem, são essas as notícias que se espalham rapidamente. Se Abudo já saberia o que Racua deseja, compreendemos a conexão de sua carência com a morte ou com a desgraça, mas ainda ignoramos o que ele busca.

É necessário, entretanto, progredir. É assim que descobrimos que Racua vai até Abudo suplicar por dois sacos de arroz, mesmo já sabendo que ele não poderá ajudá-lo: “Bem sei que ainda te devo meio saco que me emprestaste o ano passado... Por isso não queria pedir-te outra vez. Mas irei

1 Não temos em Momplé o conto maravilhoso, como o define Propp (2010). O estado de carência aqui, contudo, pode ser aproximado ao que o russo define em seu estudo do conto.

lhe pagar. Tu sabes que eu pago. Faltam-me dois sacos este ano” (Momplé, 2022, p. 26). A ideia de antecipar a resposta negativa do amigo remeteria a uma reação excessiva da personagem, que se martiriza desnecessariamente com reflexões pessimistas. O primeiro movimento narrativo é encerrado, portanto, quando descobrimos qual é a carência de Racua. Esse novo dado fragmentário gera indagações acerca das condições de vida das personagens, pois agora é necessário entender as condições que estariam postas para que dois sacos de arroz representassem morte ou desgraça:

“Não vale a pena continuar aqui. Este também não pode socorrer-me” pensa Mussa Racua, tomado de uma súbita e inexprimível lassidão.

Faz menção de se levantar. Porém, o que o amigo lhe diz agora paralisa-o como um soco recebido, sem esperar, em pleno rosto.

– Eu também vou para a plantação, irmão! Como tu e como tantos outros este ano.

– Não pode ser. – grita Mussa Racua (Momplé, 2022, p. 26).

É percebida, nesse ponto da narrativa, uma carência não mais individual, e sim coletiva. Não é apenas Racua que irá para a plantação; Abudo e tantos outros irão também. O destino da coletividade lembra os fundamentos da tragédia clássica, como discute Aristóteles, enquanto a busca do indivíduo solitário recorda o herói romanescos europeu. Evidentemente, referimo-nos aqui ao pressuposto por Lukács (2000) e sintetizado por Lucien Goldmann, para quem o romance – e, neste caso, por extensão, o conto de viés histórico e contracolonalista:

É uma forma de resistência à sociedade burguesa atualmente em desenvolvimento. Resistência individual que só poderia se apoiar, no interior de um grupo, em seus processos psíquicos *afetivos e não conceptualizados*, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam ter desenvolvido formas literárias que implicassem a possibilidade de um herói positivo (primeiramente, a consciência oposicionista proletária, esperada e prevista por Marx) não se desenvolveram suficientemente nas

sociedades ocidentais (Goldmann, 1964, p. 23, tradução nossa)².

É necessário, porém, dada a diferença ontológica entre conto e romance, compreender como os modos de apreensão dos conflitos sociais na narrativa moderna podem retomar, sem tê-los como traço composicional dominante, fundamentos de outros gêneros. Assim, o conto pode comunicar, esteticamente, conteúdos que são fundantes em outros gêneros e que, nele, assumem valores diferentes na construção composicional dos temas e do enredo. A morte ou a desgraça, portanto, não são elementos *esotéricos* como na tragédia, como também não constituem reflexo de um desalinhamento do ego do herói, tal como se vê no romance europeu. Aqui, morte e desgraça são a matéria comum da vida, como as chuvas e as secas. Isso não afasta o império da *ananké* grega nem apaga o peso do herói problemático pensado por Lukács (2000), mas o conto submete esses e todos os outros fundamentos àquilo que lhe é decisivamente constitutivo: o conto narra uma história visível, enquanto constrói a história “verdadeira”, que só será apreensível com o advento do desfecho (Piglia, 2004, p. 87-94).

Prosseguindo com a narrativa, Mussa Racua rememora a primeira vez que teve que ir para a plantação; o narrador tece uma descrição rápida do que ocorreu, dando a entender que serão explorados outros aspectos. O que é interessante nesse trecho da narrativa é perceber a incapacidade de Mussa Racua em descrever a plantação para Abudo, mas quando se trata de retomar os acontecimentos em sua consciência, já se torna possível, o que remete à ideia de trauma que envolve o espaço.

2 No original: “Elle est une forme de résistance à la société bourgeoise en train de se développer. Résistance individuelle qui n’a pu s’appuyer, à l’intérieur d’un groupe, que sur des processus psychiques affectifs et non conceptualisés précisément parce que des résistances conscientes qui auraient pu élaborer des formes littéraires impliquant la possibilité d’un héros positif (en premier lieu la conscience oppositionnelle prolétarienne telle que l’espérait et la prévoyait Marx) ne se sont pas suffisamment développées dans les sociétés occidentales”.

Contudo, após se deitar em sua quitanda, Mussa Racua começa a recordar os eventos que antecederam sua ida à plantação. Existe uma narração progressiva e cronologicamente organizada na consciência da personagem. Essa ferramenta, utilizada dessa forma, aparece como um entrave contraditório, pois torna a ideia de trauma pouco verossímil, tendo em vista que, quando tratamos da memória, ainda mais traumática como é o caso de Racua, não é dessa maneira que as ideias se desenvolvem. A contradição se dissolve se acompanhamos o raciocínio de Francisco Phelipe Cunha Paz, para quem uma memória contracolonial, “[...] a memória negra do negro, não se trata de uma rememoração para tornar a memória mítica, fossilizada, [...] mas um romper de brechas [...]” (2019, p. 203).

O fluxo da consciência usualmente ocorre de forma desordenada e somente quando verbalizado ele toma contornos estruturais organizados, o que não é o caso aqui, já que a construção ocorre como brecha na consciência da personagem. O narrador estabelece o pensamento como uma unidade verbal delimitada; é uma citação direta da consciência do herói:

E, sem querer, recorda, um a um, os acontecimentos relacionados com a sua anterior experiência na plantação de sisal.

Tinha casado havia pouco tempo com a primeira mulher. Ela chamava-se Anifa e era muito jovem. Os dois trabalhavam sem descanso na sua pequena machamba e na machamba de arroz marcada pela Administração.

[...] – Tinhas que entregar sete sacos, não é?

– É sim – respondeu Mussa Racua – trabalhei muito mas não consegui por falta de chuva.

O branco disse qualquer coisa que o Língua traduziu para macua em altos brados.

– Se não apresentares os sete sacos que te mandaram, vais pagar na plantação, ouviste? Acabou-se a conversa. Ouviste bem? Podes ir embora (Momplé, 2022, p. 31-32).

Nesse ponto da obra, parece existir uma interferência do autor-criador³

3 Bakhtin compreende o conceito de autor-criador da seguinte maneira: “O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão

no papel do narrador. Devido a essas recordações lineares, observando os elementos cronológicos, o trecho remete a um trabalho de elaboração discursiva que estaria fora do alcance do poder desestruturador do trauma. A repetição mnemônica dos fatos, a recuperação do diálogo travado, o apoio do comentário que ajuda a situar o contexto de uma conversa intermediada pelo auxílio de um tradutor retiram do conteúdo a intensidade do sentimento negativo ligado àquele momento revivido. A história contada a uma terceira pessoa, por uma voz alheia a uma aproximação empática, é muito diferente do que seria um processo convincente de recordação na consciência da personagem.

Um camponês aparece para reportar a história para a administração da ilha. A reação do Administrador é de descaso e indiferença, como se aquela situação fosse corriqueira e o aborrecesse. Esse desprezo é percebido quando o Administrador dá ordens ao Língua sobre proceder “como é costume nesses casos” (Momplé, 2022, p. 35), ficando evidente que o desespero da personagem que se suicida é algo corriqueiro na colônia, o que contrasta com Racua, que trata a sua ideia do suicídio como algo original. Nesse diálogo, é possível perceber como o símbolo do saco de arroz ao lado do suicida opera nos fundamentos contracoloniais do conto, revelados na maneira como modula a história oral narrada pelo Língua. Sendo a história assim contada, a associação do imposto cobrado pela administração com a morte torna-se uma ameaça ao domínio colonial, invalidando o discurso historicamente construído de que tais impostos tinham um valor mais civilizatório que econômico, como se depreendia do trecho da obra de Neves, que comentamos anteriormente.

significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (Bakhtin, 2010, p. 6).

Processos de dominação colonial nos contos de Lília Momplé

Os contos de Lília Momplé estão, em sua grande maioria, relacionados com o domínio colonial e as repressões sofridas pelos indivíduos durante a colonização de Moçambique. Essa relação dos contos com a dominação portuguesa parece apontar um compromisso da escritora com uma espécie de *história que não é contada*. Rita Chaves nos ajuda a entender “[...] uma equação constitutiva da ordem colonial projetada nas narrativas por cujas vozes essa ordem fala [...]” (Chaves, 2022, p. 22). Na história de Mussa Racua, o dispositivo contracolonial precisa lidar, principalmente, com vozes emudecidas. É também Chaves que observa como o “[...] silenciamento do homem africano é agenciado [...], transferindo-se para a paisagem a força que, na distinção do espaço, valoriza o gesto colonial, essa mesma força que deve se dobrar àquele que representa a civilização” (Chaves, 2022, p. 22). Não é à toa que o conto topicaliza uma paisagem: *Aconteceu em Saua-Saua*.

Momplé ficcionaliza situações de abuso e autoritarismo exercidas pela máquina colonial, que nos podem fazer refletir sobre a história de Moçambique e sobre como se dá essa relação entre a ficcionalidade dos contos e a concretude histórica que serve de material para sua criação artística.

A hipótese acerca do compromisso com a história do seu povo se fortalece quando uma advertência da autora atesta que os contos “[...] são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade” (Momplé, 2022, p. 117). Tal atitude não é exclusiva da autora: Mia Couto, por exemplo, em seu romance *Terra Sonâmbula* (2007) apresenta, quase que historiograficamente, uma busca pela identidade nacional oriunda do silêncio e da opressão dominantes durante a guerra de independência naquela *terra*; o tempo da narrativa espelha o tempo cronológico da guerra, elemento que aproxima os dois

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

planos. Momplé, assim como Couto, desenvolve suas histórias conduzindo a ótica do leitor, através do foco narrativo, para posições estratégicas, com o intuito de adentrar na consciência dos oprimidos, ganhando imersão e impacto ao descrever os momentos de opressão e violência.

Essa escolha da autora nos parece outro indício do compromisso com uma visão contracolonial da História, que representa a colonização como um processo violento e prefere adotar a perspectiva (costumeiramente apagada) dos povos colonizados. É bastante recorrente, quando tratamos de momentos históricos coloniais, uma deturpação ou omissão de fatos primordiais para a compreensão da colonização como um todo. No Brasil, por exemplo, perpetuou-se no senso comum a ideia do escambo entre portugueses e indígenas; popularizou-se, no Romantismo, uma imagem do índio europeizado, passivamente entregue aos costumes portugueses. Tais ocorrências corroboram uma eufemização ou, até mesmo, uma inversão da violência colonial. Então, quando Momplé recorre a ferramentas narrativas que permitem uma visão dos fatos a partir da ótica colonizada, a autora desnuda um fazer literário que toma a história vivida em Moçambique como registro de um estar-no-mundo que escapa à hegemonia de culturas eurocentradas, como aconselha Antônio Bispo em entrevista ao autor Marcelo Abud (2023).

Tais ferramentas permitem uma estruturação da narrativa que está intimamente ligada à forma aristotélica de pensar a configuração textual a partir da concepção de *mythos* e *mimesis*. A atitude de mimetizar a história de maneira ordenada (*mythos*) depende por sua vez do procedimento do autor: Momplé organiza, explica e estrutura uma história dotada de significado a partir da representação da realidade. Entretanto, assim como dito no fragmento aludido anteriormente, as datas (característica temporal) não correspondem aos acontecimentos reais, ocorridos no mundo da vida,

pois elas devem corresponder ao tempo interno da obra, assim como os fatos ordenados de maneira criativamente pensada. É justamente nesse ponto em que ocorre a dissociação entre História e arte; entretanto, isso não implica uma separação entre o conto e as ações no plano da vida.

A partir da análise de alguns contos de *Ninguém matou Suhura*, é possível constatar aquela necessidade da colônia, seja ela reproduzida na figura de um Administrador, ou como uma instituição em si, de deturpar os fatos e de omitir seu modo autoritário de agir:

– Mataram a minha neta! Mataram minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura! – grita ela chorando convulsivamente. Imperturbável, o sipaio entra na palhota com Suhura nos braços e segue atrás da velha que, continuando a soluçar e a gritar à sua frente, o guia maquinalmente para o quarto. Coloca então a rapariga numa das quitandas. Depois, voltando-se para a avó, e apertando-lhe um braço com firmeza, diz-lhe muito pausadamente:
– Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!
A avó compreende muito bem (Momplé, 2022, p. 102).

No trecho em questão, é relevante a atitude da administração de esconder a morte de Suhura. O choro compulsivo da avó é interrompido pela ordem do Sipaio, braço direito do Administrador, que sugere uma ameaça direta a esse tipo de comportamento estridente, coagindo-a ao silêncio. Além disso, o corpo de Suhura ter sido deixado na quitanda configura outra atitude de omissão dos atos ilícitos. O fato de a menina ter sido assassinada pelo administrador da ilha, a figura de maior autoridade na colônia, é o núcleo dessa intencionalidade de suprimir os fatos, tendo em vista que conservar a polidez da imagem autoritária é fundamental para a colônia manter sua credibilidade.

Pensando nessas narrativas de representação contracolonial propostas por Momplé e na intencionalidade criativa regida por essa responsabilidade

com a verdade, é essencial entender a noção de “arquitetônica”, proposta por Bakhtin, pois assim conseguiremos analisar essa estética fundamentada em um dever social. O pensador russo compreende, em seu ensaio *O problema do conteúdo, do material e da forma*, as formas arquitetônicas como:

[...] as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente, são as formas de existência estética na sua singularidade (Bakhtin, 2010, p. 25).

As formas arquitetônicas, portanto, destacam o problema do conteúdo. Momplé expressa seu conteúdo de maneira singular, atribuindo-lhe sentido e forma para transformá-lo em uma unidade estética dotada de um dever. A arquitetônica da obra de Momplé é expressão de um compromisso com a concretude histórica e a representação deles de maneira a conservar a história de seu povo.

Outro pensador, já mencionado aqui, que dialoga com a noção de arquitetônica é Aristóteles (1985), em *Ética a Nicômaco*. O grego entende, assim como Bakhtin, que o conceito do termo não se resolve na imanência da teoria, mas exige o ato responsável; nesse caso, pensando no bem da pólis. A ligação, portanto, entre os conceitos dos dois autores e a obra de Momplé se estabelece na relação entre a prática social, valorativa, e o conhecimento teórico, organizado e configurado textualmente.

A ética como elemento composicional da forma e do conteúdo

A História, como aludido anteriormente, é passível de alterações pontuais nas narrativas criadas para relatar os acontecimentos. Isso se deve à atitude das nações, movidas pela manutenção da ordem, precisarem

ressignificar o seu passado sangrento e colonizador com os povos nativos, principalmente. A ideia de um passado manchado dificulta a propaganda do nacionalismo, que é uma ferramenta fundamental para a manutenção da ordem. Tal necessidade de ressignificação da História, portanto, não é oriunda de um remorso, mas sim de um compromisso com a conservação da imagem polida e positiva da nação, mesmo que, para isso, a História seja alterada significativamente.

É justamente pensando nesse processo de omissão ou alteração de informações relevantes para o entendimento da História como totalidade que a literatura surge como uma resposta a esse movimento. Resposta essa que não surge necessariamente na direção oposta a essa atitude; ao contrário, por vezes, alimenta e acelera esse apagamento intencional. A representação dos indígenas em José de Alencar, por exemplo, é uma demonstração relevante para a compreensão desse processo; os povos nativos são retratados como bárbaros, os antagonistas da narrativa. É apenas quando, pensando nas narrativas de Alencar no Romantismo, o indígena rende-se à colonização e a catequese ou trai sua tribo, movido por um amor pelo colonizador, que ganha elementos constitutivos de herói. Esse tipo de estruturação intencional introduz ao leitor uma história quase que imaculada, eclipsando a violência, omitindo o autoritarismo e, conseqüentemente, alterando o entendimento da história. Doris Sommer, pesquisadora norte-americana, no primeiro capítulo de sua obra *Ficções de Fundação* (2004), constrói um pensamento que serve de base para o discutido aqui:

Os romances locais não apenas distraíam os leitores oferecendo-lhes compensações pela história nacional maculada; eles desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero conciliatório pós-épico que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia antigos inimigos como aliados (Sommer, 2004, p. 27).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Essa inversão programada dos protagonistas, portanto, é um traço constitucional da modulação dos acontecimentos históricos. É dessa maneira que a narrativa se desenvolve com a ótica falsamente focada nos interesses colonizadores, com o foco narrativo pensado na perspectiva reducionista dos conflitos existentes. Retomando a argumentação desenvolvida anteriormente sobre a característica das obras de Momplé, é notória a dissociação entre ela e Alencar. Momplé, ao construir narrativas imersivas a partir da ótica do colonizado, não faz rodeios para narrar cenas de violência ou para narrar o caráter opressivo e tirânico das relações entre a metrópole e o povo moçambicano. Ao contrário, detalha, revisita o passado e direciona o olhar, tendo em vista que esse é um elemento central da construção de sentido contracolonial de sua obra.

Buscando aprofundarmo-nos ainda mais nessa capacidade responsiva da literatura, é válido considerar o pressuposto de Lukács acerca da intencionalidade na obra literária. O filósofo húngaro entende que: “No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (Lukács, 2000, p. 72). Sendo assim, a ética aqui em Momplé aparece justamente nesse compromisso da autora em configurar a narrativa para iluminar os eventos sangrentos da colonização; aparece como um componente estrutural da composição do conto, libertando-o da lógica hegemônica eurocentrada.

Com o intuito de construir uma ligação entre a noção de ética desenvolvida por Lukács e o conceito da *mimesis* aristotélica, é necessário, antes de tudo, entender como Aristóteles define esse conceito. Em *A poética* (1987), o autor entende o processo mimético como uma reprodução dos processos de criação da natureza. O aprofundamento teórico dessa discussão, infelizmente, não cabe nos limites do presente estudo, de modo

que prosseguiremos na análise de sua aplicação, apresentando apenas um fragmento do conceito, pressupondo sua utilidade como ferramenta analítica. O grego compreende que a *mimesis*, entretanto, não se restringe unicamente à imitação; em outro nível de compreensão, ela também é produtora (Susin, 2010). Portanto, o processo de criação de narrativas que se aproximam da ocorrência dos fatos no plano da vida, pode ser entendido também como um processo mimético. Em outro momento da discussão, com o intuito de traçar limites nesse caráter produtor da *mimesis*, Aristóteles difere o poeta do historiador. Tal diferenciação surge para esclarecer a produção artística do poeta, pois ele não produz a partir do vazio, do nada; são necessários um conjunto de concepções históricas, filosóficas e estéticas que servem de base para que ele organize e crie sua obra. Entretanto, tal trabalho não deve ser confundido com uma representação fidedigna do mundo da vida:

Por isso, a diferença entre o trabalho do poeta e o do historiador é tão importante para Aristóteles: enquanto este apenas relata os eventos tomados tais como eles estão dispostos na ordem contingente da história, o poeta constrói seus produtos segundo uma racionalidade e critérios de correção próprios de sua arte (Susin, 2010, p. 76).

É justamente esse o ponto de ligação entre Aristóteles e Lukács. A racionalidade do poeta é entendida como a sua capacidade de configurar a história à sua maneira particular, o que permite a ele estruturar arquitetonicamente sua obra, utilizando da sua intencionalidade. Como já aludido anteriormente, essa diferenciação entre o historiador e o poeta, entretanto, não implica necessariamente uma dissociação entre os fatos narrados e as ações no mundo da vida; o que Aristóteles define aqui é que as ações interiorizadas no conto, da maneira que foram estruturadas e organizadas pelo autor, não constituem uma cópia da história tal qual ela ocorreu, pois esse trabalho é atribuído ao historiador.

Seguindo o mesmo raciocínio, o trabalho de Momplé aqui não deve ser confundido com o do historiador. O que propomos aqui é exatamente a noção de que a sua racionalidade, os critérios de seleção para a construção do produto artístico, está intimamente ligada à ética contracolonial e, portanto, arquiteta estruturalmente seus contos pautada nesse fundamento. Por isso, o fato de a autora utilizar da *mimesis* produtora para construir narrativas compromissadas com o ponto de vista que é apagado da história tem como resultado uma associação da obra de Momplé com sua responsabilidade para com os acontecimentos no plano da vida. Mesmo que as ações no plano artístico sejam diferentes daquelas na concepção Aristotélica, a responsabilidade artística de Momplé permite o entendimento de que os acontecimentos retratados na obra são uma reprodução da opressão e da violência marcantes na colonização de Moçambique.

Ainda pensando no conto *Aconteceu em Saua-Saua*, o processo mimético produtivo de Momplé passa a compor também o conteúdo. Antes do suicídio, Racua recorda-se que, na primeira vez que precisou ir para a plantação, ele conseguiu apenas cinco sacas de arroz. Ainda ingênuo, foi até a administração explicar por que não conseguiria entregar as sete sacas como era exigido, na esperança de um “perdão colonial”. Um “branco”, que representava o administrador da ilha, falava em português e “o Língua negro” traduzia. O primeiro falava calmamente, enquanto o segundo traduzia aos berros o que era dito. A escolha do narrador por trazer essa diferença na entonação e tonalidade cria um sentido de esforço reduzido dos brancos na ilha; não havia a necessidade de fazer esforços enquanto havia negros para trabalhar por eles. Essa atitude remete a uma estrutura de dominação que se reproduz automaticamente. Oprimir não é um mecanismo natural, mas sim planejado: se os oprimo de formas diferentes, eles vão imitar minhas ações e não vai ser necessário que eu as efetue, pois eles vão, de maneira recíproca, comandar-se. A *mimesis* aqui, portanto, ultrapassa a barreira da forma e

aparece como um conteúdo fundamental para o entendimento das relações da autoridade na colônia. Tal traço de escrita é outro elemento característico de uma responsabilidade autoral contracolonial para com a história de seu povo.

Outra característica marcante do colonialismo, de acordo com o pensamento contracolonial de Antônio Bispo dos Santos (2023), é o ato de nominar coisas, lugares e pessoas. Esse traço pode ser percebido no conto ao observarmos o personagem Língua Negro, por exemplo. O Língua é o responsável, como vimos anteriormente, por traduzir os diálogos entre o Administrador e os habitantes da localidade. A questão da nomeação se torna importante aqui quando percebemos que, através dela, a personagem é reduzida à função que ela exerce para a colônia; seu nome, definidor de reconhecimento social, é também velado pela colonização.

Pensando na noção de responsabilidade e na obra analisada aqui, é relevante trazer a rápida consideração que Bakhtin produz em seu ensaio “Arte e Responsabilidade”, contido na sua obra *Estética da Criação Verbal*: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (Bakhtin, 2011, p. 34). A diferenciação entre arte e vida surge como um ponto de ligação entre as concepções do russo e de Aristóteles, tal qual o poeta e o historiador, mas aqui o autor conclui que, apesar da dissociação entre os dois mundos, eles devem tornar-se um só na responsabilidade do autor. Quando pensamos na obra de Momplé, e em toda a discussão levantada no presente estudo, é perceptível a união entre responsabilidade e representação na estética da autora, o que sustenta, em mais um pilar, a tese de que ela tem um compromisso com a verdade embutido em suas narrativas.

Em síntese, buscamos construir essa noção de responsabilidade de Momplé com uma história apagada intencionalmente pelas máquinas

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

coloniais. Tal atitude não é exclusiva da localidade onde os contos são retratados, nem tampouco do continente africano: a literatura brasileira, em certos momentos da História, apontou um compromisso com a direção oposta aos fatos, buscando uma pacificação do processo sanguinolento de colonização. Quando pensamos, portanto, que esse traço responsável da literatura africana fundamenta-se na resistência de um povo perante a dominação, a escrita contracolonial ganha entornos fundamentais no mundo contemporâneo. Logo, a *mimesis* aqui invade os elementos composicionais do conto, arquitetonicamente pautado na reprodução de um componente essencial para a transparência da história: a verdade.

Referências

ABUD, Marcelo. O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?. *Instituto Claro*. Educação. 21 março 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, Coleção “Os Pensadores”, v. 2.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Mário da Gama Kury. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 1985.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 33-34.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch.

Questões de literatura e de estética. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 13-57.

CHAVES, Rita. A literatura colonial e o confisco do imaginário. *Portuguese Cultural Studies*, University of Massachusetts Amherst Libraries, Amherst, v. 7, n. 2, p. 18-26, fev. 2022, Disponível em: <https://openpublishing.library.umass.edu/p/article/id/387/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2000.

MARTINS, Mariana Moraes de Miranda Montenegro et al. Reflexões Afro-pindorâmicas como perspectiva para a descolonização da Educação Ambiental. *Revista Sergipana de Educação Ambiental*, São Cristóvão, v. 10, p. 1-18, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revisea/article/view/19738>. Acesso em: 17 jun. 2024.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Subura*. Maputo: AEMO, 1988.

MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Subura*. São Paulo: Editora Funilaria, 2022.

NEVES, Mário. *Direito público colonial português, segundo as lições do professor doutor Marcelo Caetano (Sebenta)*. Lisboa: Edição do Autor, 1934.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. *Na Casa de Ajalá: comunidades negras, patrimônio e memória contracolonial no Cais do Valongo: a “Pequena África”*. 229 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/35647>.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Acesso em: 17 jun. 2024.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: do saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 40, p. 54-80, jan./jun. 2016.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SUSIN, André Luís. *Mímesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. 178 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24846>. Acesso em: 17 jun. 2024.

Submissão: 27/02/2024
Aceite: 04/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98757>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Ensayo sobre una tragedia: el exterminio de los indígenas en Uruguay o acerca del porqué somos un pueblo triste

Essay on a tragedy: the extermination of the indigenous in
Uruguay or about why we are a sad people

Sabina Sebasti
Universidad de la República - Uruguay

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98659>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumen

Este ensayo procura indagar las causas de los preocupantes índices de depresión y suicidios en el Uruguay. Cientistas sociales, con sus métodos positivistas, aún no han conseguido dar explicaciones a esta tragedia, mientras que poetas, literatos y artistas han quedado al margen de ofrecer respuestas sobre esta materia, como si no fuesen capaces de entender los abismos del alma humana. Estas páginas pretenden revelar que existen traumas colectivos, que la memoria es un fenómeno social arraigado en la vida de una comunidad. El proceso de exterminio de los indígenas en el Uruguay, en especial del pueblo charrúa, ha quedado silenciado bajo narrativas hegemónicas y colonialistas de la historia oficial que insisten en construir una identidad nacional de país blanco y sin indígenas. A partir de un análisis del concepto de historia en Walter Benjamin es posible afirmar que la sociedad carga con sus traumas en cuanto no encuentre el camino histórico de compensar sus víctimas. Este ensayo pretende indagar esa percepción distópica de desesperanza y constituir en sí mismo un lugar de memoria, cuya lectura contribuya, de forma tal vez misteriosa, a la redención de los oprimidos y pacificación de un pueblo.

Palabras clave: exterminio indígena; memoria colectiva; suicidio; colonialismo.

Resumo

Este ensaio procura investigar as causas dos preocupantes índices de depressão e suicídio no Uruguai. Os cientistas sociais, com seus métodos positivistas, ainda não conseguiram explicar essa tragédia, enquanto poetas, escritores e artistas foram deixados à margem de oferecer respostas sobre essa matéria, como se não fossem capazes de entender os abismos da alma humana. Estas páginas pretendem revelar que existem traumas coletivos, que a memória é um fenômeno social enraizado na vida de uma comunidade. O processo de extermínio dos povos indígenas no Uruguai, especialmente do povo charrua, foi silenciado sob narrativas hegemônicas e colonialistas da história oficial que insistem em construir uma identidade nacional de país branco e sem indígenas. A partir de uma análise do conceito de história em Walter Benjamin, é possível afirmar que a sociedade carrega consigo seus traumas na medida em que não encontra o caminho histórico de compensar suas vítimas. Este ensaio pretende indagar essa percepção distópica de desesperança e constituir, por si só, um lugar de memória, cuja leitura contribua, de forma talvez misteriosa, à redenção dos oprimidos e à pacificação de um povo.

Palavras-chave: extermínio indígena; memória coletiva; suicídio; colonialismo.

Cuando la memoria duele, todo duele.

Néstor Ganduglia

“Somos un pueblo triste porque cargamos con la culpa colectiva de haber matado a todos los indígenas”, me dijo una vez una profesora cuyo nombre no recuerdo. Una afirmación sin ninguna base racional – pensé inmediatamente en el momento en que la escuché – sin embargo, y con el pasar del tiempo, esta frase comenzó a cristalizarse en mi memoria y a adquirir sentido en los panoramas cotidianos de mi país. Pues si se recorre el interior del Uruguay, en especial atravesando el centro o el norte del territorio, donde las llanuras se mezclan con onduladas serranías de piedra y vegetación autóctona, y se observan aquellos árboles frágiles, sin follaje, de ramas secas que proyectan sus contornos sobre un cielo a menudo gris, es posible sentir los densos matices de la melancolía. Y aún en medio de esos silenciosos entornos, alguna vieja tapera abandonada, que persiste a la devastación del clima y de la historia, erguida con sus muros carcomidos por el desamparo, evoca una extraña sensación de pérdida y desolación. “A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história [...] só está verdadeiramente presente como ruína” (Benjamin, 1984, p. 199-200). Toda ruina es alegórica en el sentido de que evoca una ausencia, señala los vestigios de lo que ya no está, el vacío dejado por aquello que falta. Así como todo paisaje nunca es apenas un paisaje, es siempre algo que fue intervenido, desangrado, destruido, un paisaje plasma la memoria de la historia, afirma el artista plástico Anselm Kiefer (En Gagosian Premiers, 2021).

Figura 01: Fotografía de un árbol partido por un rayo en el departamento de Cerro Largo, Uruguay



Fuente: la autora

En el Uruguay la tristeza se respira... y no sólo en la atmósfera del paisaje (fig. 01). Desafortunadamente el Uruguay es una nación con un preocupante índice de suicidios. Según un artículo publicado recientemente por Infobae (2023), “Uruguay es rico, estable e igualitario. Según las clasificaciones internacionales, es el país más feliz de Sudamérica. Sin embargo, su tasa de suicidios [...] es más del doble de la media de América Latina y el Caribe”. Un país en donde la tasa de desempleo ha descendido desde 2020 situándose en la media de la región, la tasa de suicidios ha crecido un 50% desde 2010. Tal como cita el artículo de prensa “esta situación es desconcertante” (Infobae, 2023). Este no es apenas un problema reciente, más de una década atrás, Gerardo Lissardy (2012, n. p.), un corresponsal para BBC Mundo, publicaba: “En Uruguay hay una pregunta que intriga a los científicos y preocupa a las autoridades: ¿por qué en este país de relativa prosperidad hay más suicidios que en otras partes de América Latina?”. En dicha nota, el entonces director

del Programa de Salud Mental del Ministerio de Salud Pública del Uruguay, Hebert Tenenbaum, expresó la gravedad del problema, que, a pesar de las medidas tomadas, la cuestión del porqué seguía sin respuesta, y agregó que no obstante el crecimiento económico y la baja del desempleo las tasas de suicidios no habían disminuido. Tenenbaum, entrevistado por Lissardy (2012) también enfatizó que el problema se daba principalmente en zonas rurales, donde la cohesión social era menor, lo que sugeriría una vinculación entre el aislamiento, la soledad y la depresión. “Siempre se ha dicho que el uruguayo es depresivo”, comentó. “Seguramente hay una asociación entre depresión no tratada y suicidio” (Lissardy, 2012, n. p.). En la misma nota de prensa, Federico Dajas, investigador jefe del Instituto de Investigaciones Biológicas Clemente Estable, manifestó que le habría encantado encontrar una respuesta, mas que esa respuesta no existía. En sus investigaciones, Dajas, intentó establecer una relación estadística entre los suicidios y los índices económicos como nivel de vida, vivienda y desempleo, pero sin ningún éxito. En su opinión este fenómeno podría estar “vinculado a la situación de Uruguay de ‘país trasplantado’, con una mayoría de población descendiente de inmigrantes europeos que pudieron haber trasladado ciertas influencias genéticas” (Lissardy, 2012, n. p.). Sin embargo, el índice de suicidios en Uruguay no se corresponde con el de los países europeos de donde estas influencias genéticas provienen.

Retengo, por el momento, esta noción de “país trasplantado”, esta imagen de un pueblo que no posee un arraigo ancestral a la tierra que ocupa. ¿Podría ser esto una causa de tanta tristeza, depresión y suicidio? ¿Puede ser este un factor desencadenante de la falta de cohesión social que conduzca a la autoeliminación? (Busch, 2012). Tal vez no sea posible afirmarlo con bases científicas, no obstante, la ciencia centra la definición de memoria en cuanto facultad o proceso cognitivo que ocurre en la interioridad psíquica del sujeto. En estas páginas se pretende dar luz al concepto de memoria como

fenómeno social, arraigado en la vida de una comunidad. Así como también se propone esclarecer que los traumas que pueden llevar al ser humano a la depresión, o al suicidio, no son fenómenos exclusivos de procesos psíquicos personales y subjetivos, sean conscientes o inconscientes. También existen traumas colectivos. A partir del conocido aforismo de Benjamin (2008, p. 42): “no hay un documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”, es posible afirmar que la sociedad también carga con sus traumas, en cuanto ella misma, de alguna forma, no encuentre el camino histórico de compensar sus víctimas.

Ya casi un siglo atrás, el sociólogo francés Émile Durkheim (1928, p. 326) afirmaba que “es la constitución moral de la sociedad la que fija en cada instante el contingente de las muertes voluntarias. Existe pues, para cada pueblo una fuerza colectiva, de una energía determinada, que impulsa a los hombres a matarse”. En ese mismo capítulo titulado “El suicidio como fenómeno social en general”, de su libro *El suicidio, un análisis sociológico*, el autor aseveraba que cada sociedad humana tiene, al respecto de este acto “una inclinación colectiva que le es propia y de la que proceden las inclinaciones individuales; de ningún modo nace de éstas” (Durkheim, 1928, p. 326). Y detallaba, a continuación, que los sucesos particulares de cada sujeto, definidos como las causas próximas que le afectan, no constituyen más que una introyección del estado moral de la sociedad en la cual se halla inmerso. En este sentido, definía a la depresión como un estado de melancolía lánguida que envuelve al individuo, que “le viene de afuera, pero no de tal o cual incidente de su carrera, sino del grupo de que forma parte” (Durkheim, 1928, p. 326).

No obstante, sea preciso reconocer el mérito de Durkheim en situar al suicidio como fenómeno social, compendios de investigaciones sobre este tema han sido guiados por el liderazgo inexorable de su principal progenitor:

el positivismo. O sea, la enorme mayoría de las investigaciones que he leído sobre el suicidio y que pretenden servir de base a las políticas de prevención, especialmente en el Uruguay, han sido conducidas por científicos sociales. Investigadores que, intentando encontrar explicaciones a esta tragedia, fundamentan sus conclusiones (o la ausencia de ellas) en datos estadísticos, en análisis cuantitativos proyectados en tablas numéricas y en gráficos. Siendo, todos ellos, estudios que no hablan de la profundidad de los dramas humanos que verdaderamente conmueven, motivan y conciernen, como la soledad, la falta de amor, el miedo a la vida o la angustia de la existencia. Sino que se limitan a hablar de franjas etarias y de grupos poblacionales, de las relaciones entre variables y de los procedimientos matemáticos adecuados para la sistematización de datos. De tal magnitud es la herencia positivista que ha recaído sobre este tema.

A todo esto, resuena en mi mente la frase de Friedrich Nietzsche (1990, p. 32): “hasta ahora carece aún de historia todo lo que ha dado color a la existencia”. Pues, parece ser que los poetas, literatos y artistas han quedado al margen de cualquier razonamiento formal y sensato sobre esta materia, de cualquier tentativa provechosa de advertencia sobre esta tragedia, como si no fueran capaces de sondear con seriedad los abismos del alma humana. “Esta obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan regular, tan constante en sus manifestaciones, por lo mismo tan poco explicable por particularidades o accidentes individuales” (Foucault, 2007, p. 168). Agregaría también y hasta el momento, tan poco explicable por la ciencia.

Cuando una persona pone fin a su vida ya no existe la posibilidad de interrogarla, de indagar sus percepciones, pensamientos o sentimientos sobre sus vivencias. Ya no hay vida. Sólo deja tras de sí un vacío irrecuperable. Es allí donde se transforma en número, en estadística, en apenas un dato. Que ni siquiera vale por sí mismo, sino sumado a otros datos, números,

estadísticas. Es aquí donde toda pretensión de análisis cualitativo se rompe. Quizás ante la imposibilidad de preguntarle al suicida cuáles fueron sus últimos pensamientos, ni qué le pasó o qué lo condujo a tal decisión.

En la esperanza de que las notas suicidas pudiesen dar algún tipo de información o explicación, si bien sucinta, es que se publica el estudio titulado “No escribo más... se me nubló la vida: análisis de notas suicidas en la vejez”, contenido en la *Revista de Ciencia Sociales*, del departamento de sociología de la Universidad de la República (UDELAR). El análisis, enfocado desde una perspectiva cuantitativa, se circunscribe finalmente a agrupar los contenidos semánticos recopilados en las notas en tres subgrupos. En primer lugar “grupo de notas con referencias inmediatas [...] se caracteriza por manifestar fuertes sentimientos de miedo, confusión, ansiedad, cansancio o desesperanza”, en segundo lugar el “grupo de notas racionales [...] parecería ser expresar una última voluntad o dejar instrucciones a los allegados para proceder luego de la muerte” (Hein et al., 2020, p. 26) y un tercer grupo con “referencias externas violentas [...] de agresión dirigida al exterior, enfocada en culpabilizar, acusar o criticar a personas o situaciones de su entorno” (Hein et al., 2020, p. 27). Sin embargo, más allá de esta presentación de resultados que intenta establecer algunos patrones de coincidencia, no hay, en dicha publicación, un estudio profundo de las causas o móviles. En realidad, porque resulta imposible hacerlo a través de las notas, que, en definitiva, lo único que sí atestiguan es la premeditación del acto mismo, la voluntad de la víctima de aniquilarse. Ya que, después de todo, miedo, desesperanza, confusión, cansancio, ansiedad, desesperación o rabia son estados emocionales recurrentes en el transcurso de cualquier existencia humana, no únicamente en suicidas. Así como dejar asentada la última voluntad respecto a su legado o de cómo querría que fuesen sus ritos funerarios, resulta ser una iniciativa corriente en cualquier individuo que perciba la inminencia de su propio fallecimiento. El análisis de las notas

suicidas resulta ser una investigación loable en sus intenciones y original en la elección de su objeto de estudio, pero que revela, una vez más, la magnitud enigmática e indescifrable de esta forma de morir.

Este es un texto difícil, áspero, escabroso y solitario... la dificultad en abordar esta temática es inefable. He sentido, en la medida en que he intentado adentrarme en este tema, el peso de décadas de recolección de registros con sus respectivos procesamientos de datos, con los cuales se pretende situar y clasificar el problema. Como si una suerte de autopsia numérica sobre el tejido social pudiese identificar las causas de esta desgracia crónica.

Cualquiera que no pueda arreglárselas con la vida mientras está vivo necesita una mano para apartar la desesperación sobre su destino... pero con la otra mano puede apuntar aquello que ve entre las ruinas, pues ve más y diferentes cosas que los demás: después de todo está muerto durante su propia vida y es el real sobreviviente (Kafka, 1921, *apud* Arendt, 1990, p. 158).

Con dicho epígrafe comienza Hannah Arendt uno de sus capítulos sobre Walter Benjamin, en su libro *Hombres en tiempos de oscuridad* (1990). Un pensador de tiempos sombríos que terminó con su vida en una situación muy sombría, pues “el 26 de setiembre de 1940, Walter Benjamin, que estaba a punto de emigrar a los Estados Unidos, se quitó la vida en la frontera franco-española” (Arendt, 1990, p. 156). Pocos días antes la Gestapo, la temible fuerza policial de la Alemania nazi, había confiscado su biblioteca de su apartamento en París y esto fue ya para Benjamin como un asesinato. “Pero la ocasión inmediata para el suicidio de Benjamin fue un inusual golpe de mala suerte” (Arendt, 1990, p. 156). Benjamin, junto a un grupo de refugiados había llegado caminando hasta Port-Bou, una pequeña localidad en España, en la frontera con Francia, con la esperanza de cruzar a Portugal y de allí partir en barco para los Estados Unidos. En Port-Bou, se entera que España había cerrado las fronteras ese mismo día y

que los refugiados debían regresar a Francia al otro día. “Durante la noche, Benjamin se quitó la vida, y como este suicidio causó gran impresión en los guardias fronterizos, permitieron a los demás refugiados cruzar a Portugal” (Arendt, 1990, p. 157).

Relato estos acontecimientos en la hipótesis de que, tal vez, todo lo que se necesita para cometer un acto de auto eliminación sea una circunstancia histórica sombría y un golpe de mala suerte. En Uruguay ya contamos con lo primero... Lo explicaré más adelante, paciencia lectores, por el momento seguiré un poco más con Benjamin, pues no puedo dejar de pensar que sus escritos fragmentarios, inconclusos, herméticos y anacrónicos (Löwy, 2002) constituyen, de alguna forma, sus “notas suicidas”, de cuya lectura espero sea posible encontrar respuestas.

En sus “Tesis sobre el concepto de historia”, el filósofo enfatiza la idea de redención. En varias partes de este ensayo presenta una idea particular de la historia, una visión bajo la cual la injusticia no sería una instancia superada hasta que, de algún modo, la deuda que los vencedores han contraído con sus víctimas sea finalmente saldada. En otras palabras, no hay un verdadero avance o progreso en cuanto a los vencidos, a las almas que han sufrido, o sea, a los oprimidos, no se les reconozca el derecho a la liberación y a la realización.

En la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? [...] También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico (Benjamin, 2008, p. 36-37).

El ensayo fue escrito entre finales de 1939 y principios de 1940, poco antes de la tentativa fracasada de Benjamin de escapar de Francia. Una copia del texto fue enviada a Hannah Arendt, quien la envió a Theodor Adorno, quien lo publicó por primera vez en 1942. Es un texto donde el materialismo histórico se conjuga con una mística mesiánica, y por eso mismo ha sido incomprendido o menospreciado. Esto no sucede en pensadores como Michael Löwy, Enrique Dussel o Leonardo Boff, por citar algunos, que advirtieron en estas “Tesis sobre el concepto de historia” una clara intuición premonitoria de lo que luego sería en América Latina la teología de la liberación. “Para Benjamin, la teología no es una meta en sí misma, no apunta a la contemplación [...] está al servicio de la lucha de los oprimidos” (Löwy, 2002, p. 52).

Esta concepción se encuentra también en el Libro de los Pasajes, cuando Benjamin cita a:

Lotze como crítico del concepto de progreso: Resulta inquietante... el pensamiento de que la civilización está repartida entre las sucesivas generaciones, de modo que las últimas gozan del fruto crecido del esfuerzo sin recompensa, y a menudo de la miseria de las anteriores [...] No puede haber progreso alguno... mientras no se incremente la felicidad y plenitud de las mismas almas que antes padecieron (Benjamin, 2005, p. 481).

En esta visión filosófica de la historia, el simple transcurrir del tiempo no prescribe las reivindicaciones de las generaciones pretéritas, sus reclamos no están perdidos en el olvido, por el contrario, coexisten en el presente. Se hace imprescindible “que el progreso se cumpla también para las generaciones pasadas, de una manera misteriosa” (Löwy, 2002, p. 56).

Pero y entonces, ¿cómo redimimos a las víctimas si ya están muertas? ¿Y si no han dejado ni descendientes, si ya no tienen objeto sus reclamos? ¿Cómo traemos de vuelta a los muertos? ¿Como exorcizamos a una sociedad

de su propia culpa? Esta concepción histórica es a su vez profana y pesimista. Profana, en el entendido de que no hay una deidad que resuelva este conflicto, sino que es la humanidad misma quien debe realizarlo. Y pesimista, pues no se trata de construir un futuro ideal, sino de mirar al pasado con el propio espanto que el pasado merece.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008, p. 44-45).

A este respecto, el escritor Giorgio Agamben (2011, p. 16) tiene una frase tan dura como realista: “el conocimiento supremo es aquel que llega demasiado tarde, cuando ya no nos sirve”. Hay veces que pienso que sólo los poetas son capaces de contemplar el infortunio tal como es, de estimarlo, hasta de admirarlo. El resto de los mortales apenas evitamos posar nuestra mirada sobre la desgracia o si lo hacemos es para desesperadamente intentar remediarla, como quien sacude un cuerpo tieso cuando ya no respira. Si bien, para Benjamin, la contemplación atenta y consciente de las injusticias históricas no sería suficiente. “Para que la redención pueda producirse, es necesaria la reparación – en hebreo, *tikkun* – del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas, y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar” (Löwy, 2002, p. 59). Es preciso advertir que este proceso de reparación se complejiza cuando no sólo

las generaciones vencidas han desaparecido, sino cuando también se han disipado sus sueños, sus utopías y sus luchas. Tal es el caso de los genocidios contra las poblaciones originarias de América Latina. Cuando toda una etnia desaparece, bueno, la desaparecen y no queda nada tras de sí. Cuando la devastación es tan radical que no restan ni vestigios de su cultura, ni de su idioma, ni de sus costumbres, cuando no se sabe cómo pensaban, cuáles eran sus ideales. En nuestro continente se han aniquilado pueblos enteros antes de siquiera conocerlos, y esto ha ocurrido de manera brutalmente rápida, en un tiempo histórico relativamente breve y reciente. Por otra parte, los conceptos de lucha social, de lucha de clases, de explotadores y oprimidos o de conquistadores y conquistados, son articulaciones propias de nuestra cultura, occidental u occidentalizada. En aquellas otras culturas calificadas como bárbaras o salvajes por los agentes del dominio colonialista ¿cuáles eran entonces sus luchas, sus causas? Tal vez la de conservar sus costumbres y el territorio que los nutría, en el sentido más amplio del término. Digo tal vez, pues en realidad no se sabe. La preservación de la naturaleza es hoy por hoy la única causa que aparentemente se rescata de los pueblos originarios de América y, no obstante, esto surge de una reinterpretación, de una resignificación actual frente a la destrucción de los biomas y la crisis climática. Seguramente, preservar los espacios naturales no constituía un motivo de lucha social para las etnias originarias de América, pues aún no habían vivenciado los desfalcos de la revolución industrial, ni siquiera imaginaban esa posibilidad antes de la colonización europea que sufrió el continente.

Parece posible seguir luchando por las causas de los oprimidos cuando existe una continuidad histórica. Por ejemplo, en el caso de la lucha por los derechos de los trabajadores, pues es una batalla característica de la modernidad, enmarcada en los parámetros civilizatorios occidentales. Lo mismo respecto a las víctimas de un golpe de Estado y a los mártires que

lidiaron por evitarlo. Pues, con la vuelta a la democracia, como sucedió en tantos países de América Latina, se reestablece la continuidad de sus luchas, de sus causas; se crean leyes y se instrumentan políticas para preservar la democracia, se erige un memorial, se condena a quienes incumplieron los derechos humanos o hasta es posible, aún con todas las dificultades, continuar investigando para saber la localización de los cuerpos enterrados o si fueron arrojados al mar por comandos militares. Pero ¿cuáles eran las reivindicaciones de los charrúas? de tantas etnias exterminadas, inermes frente al avance implacable y depredatorio del colonialismo, cuya única lucha, si la hubo, fue la de mantenerse con vida.

Figura 02: Fotografía de un cementerio abandonado en el departamento de Tacuarembó, Uruguay



Fuente: la autora

Si se recorre la ruta 31, que atraviesa buena parte del centro norte del país, desde el centro hasta el oeste del territorio del Uruguay – que lleva el nombre de un militar del siglo XIX, como tantas rutas nacionales – es

posible encontrar varios cementerios abandonados que se divisan desde la carretera (fig. 02). Probablemente nada ilustre mejor la imagen del olvido. Un lugar donde hasta los muertos fueron olvidados. Un cementerio sin flores ni estampas, donde cruces de bronce y lápidas fueron saqueadas. Un cementerio cubierto de piedras, pero no de piedras que yacen colocadas con el esmero de un símbolo del recuerdo – al estilo de un camposanto judío, en hebreo *beit-olam* –, sino emplazadas por el desmoronamiento, la erosión y el derrumbe que dan cuenta de la desidia, del descuido, de la desmemoria.

El siglo XIX fue un siglo sangriento. Marcado por las luchas caudillistas por el poder en medio de los procesos independentistas, impactado por las funestas repercusiones en la región de las conquistas napoleónicas en el viejo continente. En Uruguay, en la primera mitad de dicho siglo fue perpetrado el genocidio contra las poblaciones indígenas. “Desde antes de la Independencia en 1830, los distintos gobernantes se ocuparon de perseguir a los pueblos indígenas que existían en el territorio: grupos charrúas, guenoas-minuanes, bohanes, arachanes, entre otros” (Repetto, 2023, p. 84). Si bien existieron diversas campañas de exterminio promovidas contra los indígenas, el momento crucial de esta tragedia fue la llamada Masacre de Salsipuedes contra el pueblo charrúa.

“En el año 1831, apenas pasado un año desde la Jura de la Constitución, el ya presidente Fructuoso Rivera respondió a las múltiples quejas de hacendados por los robos de ganado que atribuían a los indígenas” (Repetto, 2023, p. 85). Cuidar del negocio del agro comenzaba a transformarse en una responsabilidad del Estado que asumía velar por la seguridad de las propiedades rurales. En esa época, de campos aún sin alambrar, el robo de ganado era frecuente y se culpaba de los saqueos a los charrúas, que eran estigmatizados como “salvajes” e “infieles” (Bracco, 2013). “Era notorio que entre ese puñado de charrúas se ha abrigado un número considerable

de asesinos y ladrones [...] Por eso el gobierno debía pedir en sesión secreta a las Cámaras, autorización para concluir a los charrúas”, se detalla una correspondencia oficial de la época (Bracco, 2013, p. 159). En dicho contexto, el General Fructuoso Rivera, primer presidente constitucional del Uruguay, urdió el plan militar secreto contra los “infieles” y encomienda la operación a uno de sus comandantes quien debía engañar a los caciques charrúas bajo el pretexto de “que el ejército necesita de ellos para ir a guardar las fronteras del Estado” (Bracco, 2013, p. 162), ya que los mismos charrúas habían batallado como los principales aliados de las fuerzas de Rivera contra los siete pueblos de las Misiones y en campañas de protección de las fronteras del norte del país frente a las invasiones de los portugueses. Así, luego de reunir a los principales jefes charrúas y sus familias en el lugar señalado para la emboscada, acampados al margen del arroyo Salsipuedes mientras aguardaban las supuestas órdenes, se abrió fuego en la noche. Si bien los ataques a los charrúas se siguieron prolongando después de 1831, este episodio significó el punto culminante del proceso de exterminio. “En Salsipuedes y según muestran las fuentes de archivo, fueron asesinados cerca de 40 varones y capturados como prisioneros a más de 300 personas entre mujeres, niños, niñas y adultos varones” (Repetto, 2023, p. 85). Pocos días después, el contingente de prisioneros fue administrado por el gobierno que dispuso su traslado a Montevideo y publicó avisos exhortando a la población a que adoptaran mujeres y niños indígenas en casas de familia, para “convertir esta muchedumbre salvaje en una porción útil de la sociedad”, según asienta el propio Rivera en aviso oficial a través del principal medio de prensa de la época (Repetto, 2017, p. 60). Las autoridades encomendaron separar a las madres de sus hijos. El destino de los hombres fue el ejército o la cárcel, algunos fueron deportados. Finalmente, los que la historia uruguaya recuerda como ‘los últimos charrúas’, tres hombres y una mujer embarazada, fueron llevados en 1833 como ejemplares exóticos a París con fines de investigación

científica.

Poco se sabe del destino final de los charrúas, de una historia silenciada a través de bautismos forzados, esclavitud doméstica, torturas y deportaciones. “Las principales resistencias manifestadas y que llegaron a oídos de la sociedad blanca partieron de las mujeres indígenas que vieron sus hijos ser arrancados de sus brazos” (Repetto, 2017, p. 64).

La pretendida incorporación forzada de mujeres a regímenes de trabajo doméstico, y la separación de madres de sus hijos, llevaron a estas mujeres a un escenario dramático de resistencia y dolor, que evidenciaron la falacia de una política de Estado que se pensaba y postulaba como natural y necesaria. Fugas, embriaguez, muerte, enfermedades, cárcel y mutilaciones son algunas de las palabras claves que constan en los registros y que pueden ayudar a medir, aunque sea en parte, la amplitud de ese etnocidio (Repetto, 2017, p. 65).

No obstante, las narrativas hegemónicas que construyeron la historia oficial, ya desde el siglo XIX – y así lo hemos aprendido uruguayas y uruguayos en nuestras escuelas –, insistieron siempre en la lectura de que el Uruguay es “un país blanco y sin indios”. Recién en el año de 2011, se incorporó en el cuestionario del censo nacional una pregunta sobre la ascendencia étnico-racial, revelando que un 5% de la población afirmaba poseer ascendencia indígena. En el departamento de Tacuarembó (en el cual tuvo lugar la Masacre de Salsipuedes) este porcentaje llegaba al 8%. Fue mayormente en dicho departamento donde la antropóloga uruguaya Ana Francesca Repetto, durante la última década, ha intentado saber sobre la suerte de los charrúas y de sus descendientes, si es que los hubo, recurriendo a testimonios orales como una fuente de sus investigaciones. Los relatos recogidos por Repetto son desgarradoramente tristes. Quienes sabían o sospechan de su ascendencia charrúa aprendieron a callarla durante casi dos siglos, puesto que ser “indio”, así como ser “negro” o “mestizo” no era bien

visto en una cultura que se vanagloriaba de haber descendido de los barcos, como parte del contingente de inmigrantes que llegaron desde Europa.

Una conclusión significativa de las investigaciones de Repetto resulta en advertir las cuestiones de género involucradas en esta tragedia. Pues, aún los trabajos historiográficos que reconocen la aniquilación de los charrúas, lo hacen del punto de vista de la presencia masculina, en operativos militares, quedando completamente invisibilizado el destino que padecieron las mujeres charrúas, sus sufrimientos y sus roles en los entornos domésticos como mano de obra en condiciones de esclavitud. “El mayor recuerdo que se tiene de las masacres está vinculada al asesinato de los hombres guerreros; su narración en los circuitos administrativos fueron hechos por mano y pluma masculina, y las acciones de gestión estatal pensadas por dominios masculinos” (Repetto, 2017, p. 63). Esto no es un dato menor.

Los hombres son más propensos al suicidio. De acuerdo a la OMS, la tasa de suicidios en hombres es mayor que en mujeres, siendo esta relación de 3,5 a 1 (Hein et al., 2020) y esta media mundial se cumple también en Uruguay. Investigaciones acerca de esta brecha de género revelan que la identidad masculina continúa siendo construida en nuestra cultura en base a atributos como poder, dominación, competitividad, agresividad, coraje, control e invulnerabilidad, entre otros. Ello conlleva a que cuando un hombre no siente que satisface estas expectativas que sobre él pesan, ni es capaz de pedir ayuda, ya que esto sería reconocer su vulnerabilidad – *boys don't cry* –, es factible que caiga en estados depresivos o cometa actos de autoeliminación (Möller-Leimkühler, 2003).

El genocidio indígena en nuestro país ha sido doblemente silenciado, por la construcción de una identidad nacional “sin indios” y también “sin indias”. Las tentativas colonialistas, de emplazar sobre el territorio la arquitectura de un país moderno y europeo, implicaron soterrar con esmero

los vestigios de los muertos y de las muertas. No sólo en la tierra, también en la memoria. Pero, como destaca Walter Mignolo (2017, p. 412), “hay un silencio activo en el rostro oscuro de la modernidad”. Y este encubrimiento que subyace bajo la edificación de una modernidad – inherentemente colonial y mal cimentada sobre las grietas de la injusticia – configura, tal vez, el trauma de una sociedad que hoy desconoce las causas de su propia tristeza y melancolía. Parecería que la inercia de la masacre, iniciada por el colonialismo, continúa cobrando vidas a través de este extraño vicio social hacia el suicidio. La percepción distópica de un proyecto resquebrajado de progreso anticipa su propia ruina; pues no hay esperanzas donde “la colonialidad era y sigue siendo el rostro oscuro de la noble misión y del proyecto aún incompleto de la modernidad” (Mignolo, 2017, p. 412).

Las organizaciones indígenas e indigenistas de Uruguay, aún hoy, continúan reivindicando el reconocimiento por parte del Estado del genocidio contra el pueblo charrúa que permita un revisionismo de las versiones oficiales, la ratificación del Convenio 169 de la OIT sobre los derechos de los pueblos indígenas y tribales (pues Uruguay y Surinam son los únicos dos países de América Latina que no lo han ratificado) y la declaración de Salsipuedes como un lugar de memoria.

¿Evitará esto la epidemia de depresión y de suicidios en el Uruguay? No es posible tener esa respuesta. Si bien, de acuerdo con Benjamin, sería un intento loable de resarcir *in memoriam* a las víctimas de tamaña injusticia histórica y tal vez de curar el trauma colectivo que sobre esta sociedad pesa. Los paisajes de tristeza y desolación que percibo en mi país, y que pretendí bosquejar en este texto, no son apenas frágiles imágenes. “Las experiencias de dolor y felicidad, vida y muerte, decepciones y sueños, cargan de alguna forma esos lugares de una magia peculiar, propia de los pueblos” (Ganduglia, 2019, p. 118). También afirma Leonel Lienlaf, el poeta mapuche, que “la

concepción occidental del tiempo es lineal, en tanto que la indígena es una concepción circular [...] El pasado está adelante, al frente, porque es lo que yo estoy viendo. En cambio, el futuro no lo veo porque lo tengo atrás” (Lienlaf en Sierra, 2010, p. irregular). Lienlaf coincide con Benjamin en que las experiencias vividas no son algo que simplemente queda atrás, menos aún cuando ellas son parte crucial de la historia de una comunidad. En este sentido, las conquistas, los fracasos y en general todas las reivindicaciones de las generaciones pretéritas coexisten en el presente. Repito la misma pregunta, formulada esta vez de otra forma: ¿curar a la sociedad uruguaya de este trauma sepultado en sus memorias evitará tanta deserción a la propia vida? No lo sé. Pero en la difusa posibilidad de que ello sea cierto, la lectura de este texto contribuirá a pacificar nuestras conciencias y quién sabe... evitará alguna muerte.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.

BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Itaca - Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

BRACCO, Diego. *Con las armas en la mano: charrúas, guenoa-minuanos y guaraníes*. Montevideo: Editorial Planeta, 2013.

BUSCH, Germán Adolfo. *El suicidio en Uruguay*, análisis y reflexiones desde la sociología. 2012. 45 f. Tesis (Licenciatura en Sociología). Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales - UDELAR, 2012. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/25081>. Acceso en: 18 feb 2024.

DURKHEIM, Émile. *El suicidio*. Estudio de sociología. Madrid: Editorial Reus, 1928.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1*. La voluntad de saber. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2007.

GAGOSIAN PREMIERS. “Anselm Kiefer: Field of the Cloth of Gold”. *Gagosian Premiers*, 23 marzo 2021. Disponible en: <https://gagosian.com/exhibitions/2021/anselm-kiefer-field-of-the-cloth-of-gold/>. Acceso en: 18 febrero 2024.

GANDUGLIA, Néstor. *Historias mágicas del Uruguay interior*. Montevideo: Editorial Planeta, 2019.

HEIN, Pablo; PANDOLFI, Jimena; GÓMEZ, Gabriel. “No escribo más... se me nubló la vida. Análisis de notas suicidas en la vejez”. *Revista de Ciencias Sociales*, Montevideo, v. 33, n. 46, p. 11-29, ene./jun. 2020. Disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollo-social/files/documentos/publicaciones/1730.pdf>. Acceso en: 18 feb 2024.

HEIN, P.; PANDOLFI, J.; GONZÁLEZ, Víctor Hugo. “Presentación: suicidio y sociedad”. *Revista de Ciencias Sociales*, Montevideo, v. 33, n. 46, p. 7-10, ene./jun. 2020. Disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollo-social/files/documentos/>

publicaciones/1730.pdf. Acceso en: 18 febrero 2024.

INFOBAE. “Por qué hay tantos suicidios en Uruguay”. *The Economist Newspaper Limited*, Buenos Aires, 26 noviembre 2023. Disponible en: <https://www.infobae.com/economist/2023/11/26/por-que-hay-tantos-suicidios-en-uruguay/#:~:text=Muchas%20personas%20mayores%20sufren%20soledad,se%20espera%20que%20sean%20estoicos>. Acceso en: 18 febrero 2024.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

LISSARDY, Gerardo. “¿Por qué se suicidan los uruguayos?” *BBC Mundo*, New York, septiembre 2012. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120907_suicidios_uruguay_causas_gl. Acceso en: 18 febrero 2024.

MIGNOLO, Walter. *El lado más oscuro del Renacimiento*. Alfabetización, territorialidad y colonización. Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2017.

MÖLLER-LEIMKÜHLER, Anne Maria. “The gender gap in suicide and premature death or: why are men so vulnerable?” *European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience*, London, v. 253, n. 1, p. 1-8, feb. 2003. DOI: 10.1007/s00406-003-0397-6. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/10832400_The_Gender_Gap_in_Suicide_and_Premature_Death_or_Why_Are_Men_So_Vulnerable. Acceso en: 18 febrero 2024

NIETZSCHE, Friedrich. *La ciencia jovial*. La gaya scienza. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

REPETTO, Ana Francesca. *Uma arqueologia do apagamento: narrativas de desaparecimento Charrúa no Uruguai desde 1830*. 2017. 155f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Programa

de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2017. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/72/teses/862941.pdf>. Acesso em: 18 febrero 2024.

REPETTO, Ana Francesca. “Un país con indios: procesos de reconstrucción étnica charrúa y algunas de sus tensiones en el Uruguay”. *Espaço Ameríndio* - UFRGS, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 82-99, ene./abr. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/130855/88549>. Acesso em: 18 febrero 2024.

SIERRA, Malú. *Un pueblo sin estado*. Mapuche, gente de la Tierra. Santiago de Chile: Catalonia, 2010. [versión Kindle].

Submissão: 21/02/2024
Aceite: 04/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98659>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O romance de Ytanajé Cardoso e a iminência da perda etnolinguística do povo munduruku: uma leitura de *Canumã: a travessia* (2019)

The novel of Ytanajé Cardoso and the imminent
ethnolinguistic loss of the Munduruku people: an analysis
of *Canumã: a travessia* (2019)

Maria Beatriz Rodrigues da Silva
UEA

Paulo Henrique Ordones da Silva
UEA

Renata Beatriz Brandespin Rolon
UEA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98606>

Resumo

Este artigo objetiva expor de que modo a iminência da perda etnolinguística do povo munduruku amazonense foi transposta à literatura em *Canumã: a travessia*, livro de estreia de Ytanajé Cardoso, publicado em 2019. Importa analisar o primeiro romance escrito por um indígena da etnia munduruku, dentro da ótica dos estudos pós-coloniais e decoloniais, sob fundamentação teórica principal de Mignolo (2020). A intenção é potencializar os estudos literários de autoria indígena no que concerne a análises de obras desvinculadas do padrão eurocêntrico, que servem como resposta ao colonizador. As perspectivas críticas escolhidas como chaves de leitura possibilitam combater a dominação psíquica colonial nos campos do conhecimento. Elas indicam a necessidade de se defrontar, através da linguagem literária, realidades e discursos que reproduzam subalternidades. Ao mesmo tempo, apontam para caminhos que desestabilizam as referências estéticas canonizadas.

Palavras-chave: Literatura Indígena; Ytanajé Cardoso; Perda Etnolinguística.

Abstract

This paper aims to explore how the imminent ethnolinguistic loss of the Amazonas Munduruku people has been portrayed in literature in *Canumã: a travessia*, Ytanajé Cardoso's debut book first published in 2019. It is important to analyze the first novel written by an Munduruku indigenous person from the standpoint of postcolonial and decolonial studies, under the theoretical framework of Mignolo (2020). The idea is to strengthen literary studies of indigenous authorship regarding the analysis of works that are detached from the Eurocentric pattern, which serve as a response to the colonizer. The critical perspectives chosen as reading keys make it possible to oppose colonial psychologic domination in knowledge fields. They indicate the need to confront, by means of literary language, realities and discourses that may reproduce subalternities. At the same time, they highlight paths that destabilize canonized aesthetic references.

Keywords: Indigenous Literature; Ytanajé Cardoso; Ethnolinguistic Loss.

* A preparação deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, por meio dos programas Humanitas e POSGRAD.

A literatura indígena no Brasil

Desde os primeiros textos escritos pelos narradores colonialistas no e sobre o Brasil, as sociedades indígenas foram apresentadas de maneira genérica, ou seja, tornaram-se objetos de interpretações estereotipadas. Importa mencionar que os primeiros textos escritos pelos cronistas, sobretudo aqueles vinculados à Companhia de Jesus, descreviam os povos locais de forma pejorativa, rotulados por um discurso homogeneizador. Sobre essa questão, Baniwa ressalta que:

[...] historicamente, desde a chegada dos portugueses e outros europeus que por aqui se instalaram, os índios têm sido objetos de múltiplas imagens e conceituações por parte dos não-indígenas e, em consequência, dos próprios índios, constituindo-se alvo de diferentes percepções e julgamentos quanto às características, aos comportamentos, às capacidades e a natureza biológica e espiritual que lhes são próprias. Alguns religiosos europeus, por exemplo, duvidavam que os índios tivessem alma. Outros não acreditavam que os nativos pertencessem à natureza humana, pois, segundo eles, os indígenas mais pareciam animais selvagens (2006, p. 34).

Contudo, no que tange às primeiras referências acerca da literatura de autoria indígena, os estudos do peruano José Carlos Mariátegui¹ apresentavam a distinção entre a literatura indigenista e a literatura indígena, ressaltando o aspecto autoral, assim como os outros modos de inscrição e descrição da temporalidade espacial em que se encontravam os povos originários. Mas, no que tange às produções literárias que se apropriaram da escrita ocidental, quer sejam coletivas ou individuais, essas se tornam instrumentos de luta, resistência e autoafirmação. Através dessa arte, o leitor é apresentado a uma

1 Publicado em 1928, o livro *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*, de José Carlos Mariátegui, traz um importante ensaio sobre a questão indígena.

produção que revela a textualidade que emana das paisagens, das línguas, das danças e das histórias das várias etnias que habitaram, e das que ainda habitam, o território brasileiro. Mais que rememorar as culturas e os costumes ocultados durante todo o processo colonizatório, o movimento literário realizado por autores indígenas, objetivando desmitificar o que foi propagado pela literatura dos viajantes, manifesta o caráter de reversão da história e restituição do tempo ancestral, através da difusão do seu conhecimento. Interessa, ainda, aos grupos organizados reivindicar o reconhecimento da sua propriedade intelectual, sobretudo em cenários sem limites éticos.

A partir das décadas de 1970 e 1980, segundo Figueiredo (2018), graças aos movimentos em defesa dos grupos politicamente minoritários, os quais vinham sofrendo ataques de governos autoritários, as produções escritas pelos indígenas começaram a ser disseminadas, assim como filmes, documentários e gravações em áudio e em vídeo. Todas essas linguagens têm maior relevância no momento em que são produzidas por lideranças e intelectuais de diferentes etnias, historicamente subjugadas pela superioridade do homem branco. Agora, cada vez mais, as sociedades indígenas estão “reescrevendo e redesenhando a terra à vista” (Almeida; Queiroz, 2004), iluminando a terra e combatendo o desconhecimento acerca do imenso mosaico cultural que forma o Brasil.

Esse fato foi possível em decorrência dos direitos dos povos indígenas dispostos na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, especialmente a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, e o Plano Nacional da Educação (decênio 2011-2020). Os atos garantem o direito à educação, de modo que o processo educativo abranja as matrizes identitárias de um povo, até porque muitas literaturas indígenas advêm da

cultura e da ancestralidade, e ambas constituem a identidade do indivíduo. O direito assegurado permite que esses povos deixem de ser espectadores e passem a ser protagonistas de suas histórias. No âmbito de reafirmação sociocultural, os livros de autoria indígena configuram um movimento literário-político que tem como objetivo manter, difundir e fazer resistir as tradições, os conhecimentos e as várias culturas, por meio da escrita.

Os novos movimentos sociais possibilitam que visualizemos a prática contracolonial; contestatória e transgressora: “é uma luta, é uma prática, é uma civilização que pode agregar também outras pessoas, mas ela germina dentro da cosmovisão politeísta e dentro dos modos de vida afroconfluentes ou dos modos de vida dos povos originários”. (Nêgo Bispo, in: Abet, 2021). Nessa perspectiva, para além de uma forma literária, estão os espaços enunciativos de formulação de conhecimentos e cosmopercepções subalternizadas. Por isso, na autoria indígena, é perceptível a inter-relação com a oralidade, uma vez que a ancestralidade, para esses povos, envolve os conhecimentos repassados de um indivíduo a outro por meio da fala, envolve voz, saber, ritual e performance. Dessa forma:

[...] os povos indígenas querem se ver representados em suas obras, mais do que isso, usam a literatura para falar de lutas e desfazer visões pré-concebidas, formuladas ao longo do tempo. Nesse sentido, os textos possuem uma íntima relação com os saberes ancestrais e com as lutas que reivindicam o direito à voz (Rolon; Santos, 2020, p. 26).

No Amazonas, a etnia com o maior número de autores é a maraguá, embora o meio literário indígena apresente integrantes de etnias como desana, munduruku, sateré-mawé e omágua/kambeba. Apesar de haver um número significativo de autores que produzem literatura, Rolon e Santos (2020) destacam que o desconhecimento acerca desse movimento literário e, conseqüentemente, das obras ocorre em virtude da falta de incentivos

locais para a publicação.

No cenário da literatura indígena contemporânea produzida no Amazonas, está o romance *Canumã: a travessia*, primeiro livro do gênero publicado no Estado e terceiro romance publicado por um autor indígena no Brasil. No livro de Ytanajé Cardoso,² o enredo constitui-se de lembranças da adolescência e da vida adulta do protagonista Filipe, que também narra a história. Ele tem um forte vínculo com a família de seu tio Antônio. O tio decide migrar em direção a Manaus com os filhos e a esposa. Desse modo, o protagonista, na capital, consegue concluir um curso de nível superior e mestrado em Antropologia. Em seguida, retorna para a comunidade, já no final do livro, para comparecer ao funeral do avô, um dos últimos falantes da língua nativa.

Com a morte do ancião, a preocupação com a perda linguística dos munduruku do Amazonas aumenta, visto que a língua de um povo faz parte de sua identidade e, conseqüentemente, integra sua cultura. Esse fato referente à questão etnolinguística não despreza o uso da língua portuguesa, visto que o português também integra a cultura indígena no Brasil, na medida em que o português europeu sofreu uma reconfiguração no país e hoje manifesta as particularidades brasileiras. Nesse sentido, a luta pela revitalização da língua munduruku é um meio de combater uma perda, conforme elucidado na obra em análise:

[...] muitos povos indígenas hoje estão tentando revitalizar a língua tradicional. É uma forma de contestação simbólica por uma perda involuntária. Talvez o sentimento de honra esteja regulando esse movimento. A honra em si já é o próprio espírito da contestação [...] (Cardoso, 2019, p. 104).

2 Da etnia munduruku, Ytanajé Cardoso possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), mestrado em Letras pelo PPGLA/UEA e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam).

Na sociedade indígena munduruku, os anciãos são considerados as fontes detentoras dos saberes, e estes são repassados por meio das narrativas orais. A designação dessa etnia foi feita pelo povo rival, os parintintin, e significa “formigas vermelhas”, em referência à forma de ataque nos territórios inimigos. O povo munduruku, cuja língua nativa apresenta o mesmo nome, está situado em territórios dos Estados do Pará, Amazonas e Mato Grosso. Apesar desses grupos pertencerem à mesma etnia, a conjuntura cultural e, por conseguinte, a linguística apresentam distinções. A pesquisa de Cardoso (2017) demonstrou que, no Pará, quase todas as aldeias são falantes do munduruku e, no Amazonas, devido ao processo histórico de subjugação, essa língua sucumbiu ao desuso. Desse modo, o uso da língua munduruku adquiriu caráter restrito, visto que a violência imposta durante o processo colonizatório retirou a possibilidade desse povo falar a própria língua. Emerge, assim, a preocupação com a possível perda etnolinguística do povo munduruku no Amazonas. A conceitualização de etnolinguística utilizada neste artigo compreende a relação entre a cultura, a língua e a sociedade, visto que “é inegável que um dos importantes traços da cultura de um povo é sua língua” (Cardoso, 2017, p. 76). Isto é, a língua integra determinada cultura, e a cultura consiste na identidade de um povo. Dessa forma, a língua também constitui o caráter identitário de um grupo social.

No Amazonas, os munduruku habitam a Terra Indígena (T. I.) Kwatá-Laranjal, localizada no município de Borba. Essa terra abarca 31 aldeias, divididas entre as regiões dos rios Canumã, Mari-Mari e da foz do Mapiá. O desuso da língua entre o povo dificulta que essa seja ensinada e, posteriormente, transmitida para as futuras gerações, conforme Cardoso pontua:

[...] por não falar mais a língua étnica, os munduruku do Amazonas têm dificuldade de ensinar o munduruku, principalmente na escola, cujo currículo estabelece, na área

de linguagens, cinco componentes: Língua Indígena; Língua Portuguesa e Conhecimentos Tradicionais; Arte, Cultura e Mitologia; Língua Estrangeira; Práticas Corporais e Esportivas. O que acontece, muitas vezes, é um ensino de língua munduruku descontextualizado, com base apenas em uma lista de palavras ou frases que o aluno deve decorar. Essa prática de ensino não tem se mostrado produtiva para a revitalização das línguas indígenas, pois não consegue estimular o aluno a pensar criticamente para além das estruturas linguísticas (2021, p. 96).

Em seu estudo, Cardoso (2017) afirmou inclusive que sua avó, Ester Caldeira Cardoso Munduruku, era uma das últimas falantes da língua materna em Kwatá-Laranjal. A anciã advém de uma geração de indígenas que na infância falavam apenas sua língua materna, uma vez que seus pais não falavam português. A língua portuguesa foi introduzida na pré-adolescência de Ester, com a chegada de professores nas aldeias. Embora não frequentasse a escola, sofreu a imposição do português disseminado pelo medo das pessoas de seu ciclo social que estudavam, visto que os professores obrigavam os alunos a adotar o português e aplicavam castigos violentos àqueles que desobedeciam.

Em julho de 2023, Ester Cardoso faleceu, mas deixou um legado de contribuição aos estudos da etnolinguística munduruku e à literatura produzida pelo neto Ytanajé Coelho Cardoso, autor, pesquisador e educador indígena da etnia munduruku. Cardoso, símbolo de resistência e de determinação, decidiu migrar de sua comunidade em Borba para Manaus, com o intuito de buscar novos conhecimentos que ajudassem seu povo a reconhecer o próprio valor cultural. Assumindo esse papel de preservação e de difusão da cultura tradicional através da literatura de produção indígena, tem-se a publicação do romance *Canumã: a travessia*, que apresenta um olhar acerca da tradição do povo munduruku no Amazonas e da necessidade de preservação do legado cultural indígena. De acordo com Honorato “[...] a escolha de Ytanajé por escrever uma obra literária diz muito sobre a

insuficiência do diálogo entre culturas [...]” (2021, p. 47), em razão de que foi a partir da própria vivência em meio à proximidade da perda etnolinguística do povo munduruku que o pesquisador indígena escreveu o livro *Canumã: a travessia*.

A crítica pós-colonial e a literatura de Ytanajá Cardoso: a travessia

Segundo Mignolo “[...] uma das principais contribuições do diálogo acadêmico em torno da pós-colonialidade e seu equivalente, além da crítica do eurocentrismo e do ocidentalismo, foi recolocar a proporção entre as localizações geoistóricas e a produção de conhecimento” (2020, p. 132). Consistem em uma dominação psíquica, nomeada de colonialidade do poder, que estabelece a superioridade dos conhecimentos europeus em detrimento dos considerados subalternos. Por conseguinte, os conhecimentos pautados no eurocentrismo regem majoritariamente as condutas dos indivíduos nas sociedades, fato esse também conhecido como neocolonialismo. Até mesmo a teoria e a crítica pós-colonial “era[m] empregada[s] principalmente por críticos e intelectuais escrevendo em inglês e nos domínios do império britânico e suas ex-colônias (Austrália, Nova Zelândia, Índia)” (Mignolo, 2020, p. 130).

De acordo com os estudos de Mignolo (2020), amplia-se a necessidade de reordenação do conhecimento, já que os países do Terceiro Mundo – termo utilizado pelo autor – ainda são considerados como produtores de cultura, mas desvalorizados como produtores de conhecimento. Nesse contexto está a literatura de autoria indígena. Essa produção, no Amazonas, sob a perspectiva pós-colonial, tende a ser utilizada como mecanismo de reafirmação dos povos originários, a partir da convergência entre as vivências pessoais dos autores e dos seus ancestrais, da confluência entre vida

e ficção. Também das suas experiências dialógicas entre a cultura/memória tradicional e a cultura ocidental, fator que medeia o modo de exprimir uma arte literária.

Nesse aspecto, entendendo a literatura de autoria indígena como projeto estético fomentado pelas memórias ancestrais e pelas manifestações espirituais que “orientam os destinos dos povos indígenas” (Cardoso, 2023, p. 21), este artigo evidencia, sob a ótica do pós-colonialismo, os aspectos estruturais e conteudísticos do romance *Canumã: a travessia*, que tem como protagonista um indígena munduruku chamado Filipe, também narrador da história. Contudo, apenas no capítulo 6 é que o leitor descobrirá quem é o narrador: “*xik abik Filipe, ãa kapedi cekun!*” (Cardoso, 2019, p. 50). Em munduruku, Ester, avó do personagem principal, esposa de Parawá, revela o nome do narrador responsável por conduzir os relatos que irão compor a trama. Ela é uma das últimas falantes da língua nativa, juntamente com o marido.

Segundo Candido, o narrador é a voz que nos fascina “no espaço privilegiado da ficção” (2000, p. 48). Nessa perspectiva, entendemos que o fato de o autor não esclarecer, inicialmente, de quem é a voz que narra os acontecimentos revela o seu intuito de tensionar o encontro entre o narrador e o leitor da sua ficção (o eu e o Outro). O leitor assume a postura do Outro adentrando o desconhecido. Nesse caso, o ignorado é representado por um grupo em contextos culturais, sociais, políticos, históricos e econômicos distintos em relação aos do leitor. Nessa circunstância, Honorato destaca que “a literatura é reconhecida dentro do próprio romance como discurso que precisa ser problematizado; ao invés de discurso de poder, é preciso torná-la um discurso poderoso, que suscite a abertura ao que não se conhece” (2021, p. 33). Então, em *Canumã*, a revelação da paisagem do Sul global não

3 “senta, Filipe, vamos tomar café”.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

imperial é a lição a ser aprendida. É a proposta para diminuir a ignorância presente no discurso hegemônico.

Há, portanto, a necessidade da ruptura das concepções eurocêntricas de fazer, de entender e de estudar a literatura. Por isso, na contemporaneidade, torna-se relevante pensar sobre “os loci pós-coloniais de enunciação como formação discursiva emergente e como forma de articulação da sociedade subalterna” (Mignolo, 2020, p. 134). Ou seja, ler e estudar a literatura em conformidade com os contextos históricos, sociais, políticos, econômicos e/ou culturais em que ela foi produzida.

A perspectiva teórico-epistemológica que estabelece os estudos pós-coloniais e decoloniais, apresentada por Fanon (1952; 1961); Said (1978); Quijano (1990; 2000) e Mignolo (2007), fundamenta uma concepção que propõe a descolonização do poder e do saber. Nessa conjuntura, a proposta de rompimento com epistemologias em que o conhecimento científico ocidental é superior e hegemônico possibilita o diálogo com outros saberes, com o conhecimento empírico, considerado de menor valor ou sem validade. Em face disso, inferimos que, em *Canumã*, a presença constante da língua munduruku, registrada na voz da anciã Ester, intensifica a narração, revelando a busca por uma linguagem transgressora, que ecoa do universo indígena amazônico. A anciã nasceu falante do munduruku, mas o português lhe foi imposto, posteriormente, com a chegada de professores à aldeia. Estes disseminaram a língua por intermédio da violência e, conseqüentemente, do medo:

[...] tinha uma tal de Amélia, ela era professora que ensinava português, ela e o marido dela chegaram pra cá querendo mandar. As crianças eram obrigadas a falar o português, para quem desobedecia existiam vários castigos. Ajoelhar no milho, palmatória, ela chegava pelas crianças deixava tudinho careca (Cardoso, 2019, p. 54).

Em contrapartida, a anciã buscava não apenas transmitir os saberes na língua materna como forma de ensiná-la aos mais jovens, que não entendiam por que ela falava majoritariamente em munduruku. O intuito era fazer com que a língua permanecesse presente, entendendo que a sua manutenção fortaleceria o grupo social, ao mesmo tempo que revitalizaria sua expressão imaginativa e comunicativa:

[...] era comum a vovó convidar, cumprimentar e até ensinar as pessoas em sua língua materna, o munduruku. Ela vivia se queixando que a língua estava morrendo e que os jovens não estão aprendendo, e isso era uma grande tristeza para ela já que durante a infância seus direitos de falar em munduruku foram tirados pela força da colonização (Cardoso, 2019, p. 50).

Os munduruku no Amazonas, como reforça o autor no romance, passaram por um processo em que a etnia foi nomeada pelos próprios brancos: “[...] naquela época os munduruku não tinha nome não, eles tinha nome na língua. Eu acho que eles tinha nome de bichos da floresta. Foram os branco que deram nome pros índio” (Cardoso, 2019, p. 14). Percebe-se, assim, como os colonizadores se impregnaram no cotidiano desses povos por meio da fala. Não por acaso, verifica-se, no romance, a reconstituição literária da inter-relação entre a transmissão dos saberes e as narrativas orais. Segundo Leite, há duas concepções extremas sobre o uso da oralidade:

[...] a primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares. Por outras palavras, em certos momentos da história social e intelectual do Ocidente, e dependendo dos pontos de vista do estudioso, o mesmo fenómeno é visto como evidência, tanto de superioridade, como de decadência, da civilização europeia e, concomitantemente, da inferioridade ou bem-estar das civilizações não-européias (1998, p. 18).

Sabe-se que um dos fatores que contribuem para a presença da cultura indígena na identidade do homem amazônico é a literatura oral dos povos

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

locais, ato narrativo contínuo que perpassa várias gerações. Por isso, é importante frisar que essa literatura faz parte das comunidades indígenas e também se faz presente na vida do homem amazônico não indígena. Entendendo que a literatura, para os autores indígenas, possui sentido amplo, está muito além do registro alfabético. Ela se faz através de um movimento vivo, orgânico. Faz-se do corpo, dos gestos e dos afetos, do intertexto oral que se materializa em modelos estéticos e linguísticos.

Manter a tradição da contação de história viva dentro das comunidades indígenas é uma forma de resistência da identidade e da ancestralidade desses povos. Uma vez repassada para outro membro da comunidade, esse imaginário cultural-oral terá atualizações com o passar do tempo, de modo a resguardar o saber ancestral. Essa prática nas comunidades indígenas faz com que os valores orais permaneçam presentes nas gerações futuras. Nesse contexto, *Canumã: a travessia* rompe com a concepção pejorativa de que a oralidade é inferior à escrita. Acerca dessa questão, Leite revela:

[...] as teorias evolucionistas contribuíram muito para a dicotomia entre oral e escrito. A literatura oral era encarada como uma manifestação primária, simples, não sujeita a trabalho reflexivo, e um produto de uma comunidade, enquanto a literatura escrita revelava o oposto, final conclusivo de um processo de desenvolvimento: complexa, é resultante do trabalho de um só autor (2014, p. 19).

A conexão entre literatura e oralidade age como mecanismo que irá romper a temporalidade, reforçando o emitir de vozes que revisitam a história negligenciada e que apontam para um devir repleto de alteridades. Munido dessa percepção, Munduruku propõe que uma das maneiras de promover a educação nas comunidades é através da contação de histórias:

[...] contar histórias é, para nós, uma das formas de manter o saber. É assim que a gente aprende quando é criança, para viver como

criança mesmo quando cresce. Os adultos que conseguem contar e ouvir histórias são crianças que, com certeza, têm na memória seu ponto de encontro (Munduruku, 2020, p. 39).

No romance, o protagonista Filipe por vezes menciona a capacidade que os mais velhos da comunidade tinham para contar sobre o imaginário indígena e a importância dessas histórias continuarem a ser repassadas de geração para geração:

[...] não obstante a sua idade já meio avançada, lembra das histórias que seu pai lhe narrava, e que o pai deste repassava, como num ritual no qual as lembranças me levam se projetando para o coletivo, para os futuros herdeiros da cultura (Cardoso, 2019, p. 55).

O narrador oral é, pois, uma figura fundamental na manutenção do saber, da cultura e da história, bem como peça crucial no fortalecimento da identidade e da resistência do povo. A literatura na vida dos povos indígenas sempre se fez presente. Munidos de uma prática peculiar, os narradores mantiveram o ato de contar, segundo a tradição oral indígena. Deles, reverberaram narrativas que traziam a cosmogonia do povo e o senso de pertencimento da em relação à sua comunidade.

A travessia e a iminência da perda etnolinguística do povo munduruku

A narrativa literária de *Canumã: a travessia* é composta por lembranças da adolescência e da vida adulta do protagonista-narrador, entre 1982 e 2014. O vínculo de Filipe com a família de seu tio Antônio é muito forte, principalmente a amizade com o primo Raçâp. Antônio é casado com Maria e ambos se preocupam com a educação e, conseqüentemente, o futuro dos filhos. Pensando nisso, decidem migrar da T. I. Kwatá-Laranjal para Nova

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Olinda do Norte. Filipe permanece em sua comunidade, mas quando Antônio e a família decidem ir para Manaus, o rapaz resolve acompanhá-los:

[...] estava chegando a hora de eu ter que deixar tudo para garantir o futuro. Doía desconforme ter de deixar minha terra, da qual nasceram meus costumes, minhas crenças, tristezas, raiva, sonhos, aguerridade. [...] Tive a honra de ser educado pelos mais habilidosos e competentes mestres da aldeia. Não posso deixar de dar testemunho dessa verdade (Cardoso, 2019, p. 135).

A trama é ambientada na T.I. Kwatá-Laranjal (Borba), em Nova Olinda do Norte e em Manaus, municípios amazônicos, mas as ações dos personagens ocorridas na aldeia configuram os momentos de maior destaque na narrativa. Na capital, Filipe e Raçâp conseguem concluir o ensino básico, o ensino superior e obtêm mestrado dentro da área de ciências humanas. Nessa circunstância, foi na universidade que Filipe constatou a importância da língua munduruku e decidiu dar continuidade à luta da avó, com o intuito de que os munduruku voltassem a utilizar a língua nativa:

[...] felizmente, pude aprender um pouco da minha verdadeira língua, o que me causou grande estímulo em continuar com os sonhos de minha avó: o de que todo povo aprenda novamente a língua munduruku. Confesso que, quando criança, não entendia muito bem a importância da língua para um povo, mas minha maior professora em antropologia me fez enxergar com minúcia a importância da língua na realização ou manifestação de um povo (Cardoso, 2019, p. 50).

Para Honorato (2019, p. 41), “mesmo que Felipe e Raçâp não habitem o espaço da aldeia depois de se formarem, a busca pelo conhecimento não indígena converge para esse espaço”. Desse modo, os personagens se tornaram pesquisadores para readequar e aplicar o conhecimento adquirido na universidade ao contexto do indígena munduruku de Kwatá-Laranjal. Em outras palavras, contribuem para “[...] redefinir e recolocar a tarefa das

ciências humanas e das culturas acadêmicas num mundo transnacional” (Mignolo, 2020, p. 175).

O fato de Filipe, inicialmente, desconhecer a relevância do uso da língua munduruku por seu povo e aprender a importância de sua aplicação apenas na universidade remete a como “a razão subalterna precede e coexiste com as situações/condições pós-coloniais/neocoloniais” (Mignolo, 2020, p. 137). Essa questão, contudo, não isenta a atuação do meio acadêmico em auxiliar no processo de luta contra a colonialidade do poder, mas ocasiona uma reflexão sobre a compreensão tardia de Filipe sobre sua própria cultura e identidade, que, por conta da colonização, permaneceram subjugadas, tanto na ficção quanto na história. Mas, ainda assim, a prática contracolonialista é materializada nesse personagem, de modo que a realidade diária de sua comunidade subalternizada é apresentada na narrativa literária. Tudo se transforma em luta pelo direito a formas pluriversais de confluir em sociedade.

Antes, meus ancestrais munduruku não podiam falar a língua munduruku por proibição do colonizador, hoje muitos se orgulham de saberem pronunciar algumas palavras na língua étnica. Até pouco tempo atrás meus parentes tinham vergonha de pronunciarem palavras em munduruku pelo preconceito de não indígenas, hoje, muitos expressam tristeza por não saberem mais falar nossa língua munduruku. Até vinte anos atrás não havia nenhum parente meu atuando no campo educacional, hoje há professores, pedagogos, gestores e escritores (Cardoso, 2021, p. 96).

Anos se passam, com idas pontuais de Filipe à aldeia em Kwatá-Laranjal. Em 2014, Filipe retorna para visitar o avô, que está com a saúde debilitada. Parawá falece e, assim, o povo munduruku perde mais um falante da língua nativa, o que fortalece o medo já existente no protagonista sobre a aniquilação da língua: “[...] como vai ser quando o último falante morrer?

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Esse era um questionamento não só meu, mas de toda a comunidade. Há muito mais na língua do que se pode imaginar. A honra, a arte, a cultura, a política, a lei” (Cardoso, 2019, p. 104).

Filipe informa sobre a morte do avô ao primo Raçâp, que estava na capital prestes a palestrar em uma universidade pública. O livro finaliza com os dois, juntos, participando do funeral do avô em meio à tranquilidade do rio Canumã:

[...] todos choraram a perda. Mulheres gritavam, crianças se amontoavam em cima do caixão, filhas desmaiavam, comadres e sobrinhas ainda não acreditavam naquele destino. O Canumã estava calmo, bondoso, parecia uma mensagem. Seu Parawá já dizia que quando se é justo com a natureza, ela não nos deixa na mão (Cardoso, 2019, p. 200).

Múltiplas interpretações podem ser atribuídas à inter-relação da morte do ancião Parawá e a descrição do rio Canumã, em meio ao funeral. Uma delas, de acordo com Cardoso (2021, p. 99), consiste no fato de que a morte é uma metáfora, “[...] é a travessia de um discurso a outro, a travessia do discurso da ancestralidade para o discurso de ressignificação desse mesmo discurso ancestral”. Ainda segundo o próprio autor:

também marca a passagem de uma comunicação oral para uma comunicação que tem na escrita um valor de luta significativo para resistir ao discurso dominante. Apesar de a escrita alfabética ser uma técnica do conhecimento ocidental, os povos indígenas têm mostrado que podem fazer dela um instrumento de sobrevivência, tanto do corpo quanto do universo cultural (2021, p. 99).

No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2005), encontramos que a água simboliza a criação, a fecundidade, a fertilidade. É considerada o ponto de partida para o surgimento da vida. No romance,

a ação da água, que forma o suntuoso Canumã, observado pelo narrador no mesmo momento da perda do ancião, indica um constante movimento, indica mudanças no homem, na paisagem e nas coisas. Metáfora da renovação, ele, o rio, transforma. Em um constante fluir, indica que o mundo é um eterno devir.

Vida e arte: a travessia de Ytanajé Cardoso

Segundo Rolon e Santos (2020, p. 166), “a dualidade dos textos indígenas em apresentar dois mundos – o mítico e o histórico – é uma forma de valorização dos elementos da cultura”. Com base nisso, destaca-se a convergência entre a história da iminência da perda etnolinguística vivenciada pelo povo munduruku no Amazonas, sob o ponto de vista do autor Ytanajé Cardoso, e a linguagem literária na construção do romance:

[...] insisto em apresentar minha experiência e meu ponto de vista enquanto escritor munduruku quando se trata da importância da literatura indígena para o projeto de revitalização linguística do povo munduruku, correndo o risco de estar parecendo egocêntrico, mas desde já reconheço que tudo que sei e que penso é apenas uma extensão ressignificada daquilo que já pensaram as anciãs já falecidas, minhas professoras, meus parentes, meus colegas, meus genitores, pesquisadores, escritores, inclusive, meus leitores (Cardoso, 2021, p. 99).

Compreende-se que *Canumã: a travessia* reconstitui literariamente a imagem de autoridade e de sabedoria do ancião munduruku. Ester Cardoso, assim como o pesquisado e o vivenciado por Ytanajé, também foi uma das últimas falantes de munduruku no Amazonas. Lutou para ensiná-la aos indígenas mais jovens. Outrossim, há conexões entre o personagem Felipe e o autor Ytanajé, ambos indígenas munduruku. Assim como Ytanajé, Felipe também é pesquisador da causa etnolinguística munduruku e busca

mecanismos capazes de auxiliar na revitalização da língua munduruku na T. I. Kwatá-Laranjal, em conformidade com o sonho da avó.

Alicerçado no exposto no parágrafo acima, é possível verificar que a literatura indígena adquire a função de mecanismo de reafirmação sociocultural e, por consequência, da identidade dos povos indígenas, mesmo porque “a literatura sempre vai ser uma possibilidade de olharmos para nós mesmos e planejarmos os próximos passos no curso da nossa existência: é aí que reside o sentido da literatura” (Cardoso, 2021, p. 90). Para exemplificar o proposto, traz-se uma passagem de *Canumã: a travessia* que pode atuar como uma metáfora à resistência sociocultural dos indígenas munduruku. Na ocasião, o protagonista estava andando pela mata com um grupo, quando se depararam com uma briga de duas cobras, uma cobra-coral contra uma cutimboia. A cobra-coral é venenosa, enquanto a cutimboia, apesar de não possuir veneno, é “[...] uma cobra bastante respeitada pelas outras, pois é, pelo que os velhos contam, imune a qualquer veneno, e isso dava para constatar naquele momento em que a bicha sangrava pelas mordidas da outra” (Cardoso, 2019, p. 68).

Através de uma ótica pós-colonial, e considerando que “Ytanajé compreende o processo de resistência em torno da língua e cultura munduruku como uma construção coletiva em face a mudanças sociais” (Honorato, 2021, p. 47), a cobra venenosa tem potencial para representar a dominação psíquica colonial resultante da violência do processo de colonização exploratória, enquanto a cutimboia representa os munduruku. Desse modo, mesmo com a grande quantidade de veneno e o desejo de destruir a outra cobra não peçonhenta, a coral fracassa em virtude da resistência da cutimboia, o que significa que os munduruku resistirão até o fim. Para Honorato (2021), a literatura por vezes atuou como um dos discursos responsáveis por fixar no passado a imagem de subjugação dos indígenas e reservava fins trágicos a

esses povos. Nessa conjuntura, se antes havia uma literatura escrita por não indígenas que retratava de forma estereotipada e preconceituosa a imagem dos povos nativos, hoje os indígenas estão produzindo a própria forma de fazer literatura a partir de suas próprias conjunturas.

Segundo Cardoso (2021), a literatura indígena pode ajudar em, no mínimo, cinco momentos do processo de revitalização linguística de um povo, que consistem: na recuperação da autoestima; na apropriação do campo literário pelos professores, de modo que o português e a língua indígena sejam abordados de forma contextualizada; na produção de literatura indígena pelos próprios professores e por seus alunos indígenas; na divulgação da produção literária; e, por último, na publicação dessa produção em um livro de literatura indígena, de autoria coletiva ou individual. Uma das formas de resistência dos povos munduruku pode ser a literatura indígena, visto que “a literatura indígena pode não apenas dar visibilidade às políticas linguísticas dos munduruku, mas também pode fortalecer sua atitude linguística em querer revitalizar a língua dos seus ancestrais” (Cardoso, 2021, p. 99).

Considerações finais

Este artigo se propôs a demonstrar que existe uma conexão entre a circunstância histórica da iminência da perda etnolinguística do povo munduruku do Amazonas, sob o ponto de vista do autor munduruku Ytanajé Cardoso, e a linguagem literária na construção do livro *Canumã: a travessia*, visto que o autor transformou determinados resultados de seus estudos etnolinguísticos e da sua vivência como indígena munduruku no Amazonas em um romance. Através da transposição da conjuntura etnolinguística munduruku para o campo literário, a obra tornou-se um mecanismo de visibilidade de uma das lutas do povo indígena, por meio

da reconstituição do número de falantes da língua materna. No romance, elucida-se a relevância tanto da fala quanto da escrita, em virtude de a escrita agir como um mecanismo de continuidade dos saberes indígenas difundidos por meio das narrativas orais. Dessa forma, a literatura de *Canumã: a travessia* ressalta o vínculo existente entre a escrita e a oralidade.

A literatura indígena contemporânea é uma expressão artística advinda das diferentes etnias indígenas que habitam o território nacional. Essa produção encontrou no mercado editorial o canal para a difusão da sua arte literária e do fortalecimento da ação comunicativa que registra os costumes, as ancestralidades, as espiritualidades, as culturas etc. O romance *Canumã: a travessia* reafirma a força da expressão poética, advinda do encontro entre oralidade e escrita, e destaca a história do povo munduruku, na versão de um autor munduruku. Ytanajé Cardoso documenta sobre o seu povo, seus valores e sua identidade e arquiva para a posteridade o rico acervo cultural que a literatura indígena desempenha hoje, até porque a sua escrita representa a própria resistência em honrar e reafirmar a identidade do seu povo.

Em *Canumã: a travessia*, narrar é um ato de resistência contra o colonialismo, que resulta em prática contracolonialista, posto que é ação que desestabiliza as referências estéticas canonizadas. Nesse sentido, é pertinente realizar a leitura do romance munduruku à luz dos estudos pós-coloniais. Esse viés teórico reforça o discurso de combater a dominação psíquica colonial e os lugares cativos de epistemologias prevaletentes, que tentam invisibilizar as diversas outras concepções de vida e mundo. Possibilita, enfim, a reorganização do pensamento que intenta perpetuar a supremacia de uma estrutura artística, ideológica e histórica espaciotemporal.

Referências

ABET, Associação Brasileira de Etnomusicologia. Mesa-redonda 1. Youtube, 9 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TeJmAg76ELU>. Acesso em: 18 ju. 2024.

ALMEIDA, Maria Inês de, QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica: FALE/UFMG, 2004.

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje*. Brasília: Laced/Museu Nacional, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARDOSO, Estélio L.; CARDOSO, Ytanajé C.; SOARES, Ana Paula A.; SILVA, Adnilson de A. “A territorialidade na perspectiva do povo munduruku: terra indígena Coatá-Laranjal em Borba-Amazonas”. *Caminhos de Geografia*, Uberlândia, vol. 24, n. 93, p. 119–131, jun. 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/65343/36148>. Acesso em: 19 ago. 2023.

CARDOSO, Ytanajé. “A importância da literatura indígena para a revitalização das línguas indígenas no Brasil”. In: BURGEILE, Odete; LOBATO, Gessiane; BOTTON, Alexandre (Org.). *Olhares sobre línguas e literaturas em ambientes multiculturais*. Cáceres: Editora Unemat, 2021, p. 89-102. Disponível em: <http://portal.unemat.br/?pg=site&i=editora&m=cadastros-de-obras&c=olhares-sobre-l-nguas-e-literaturas-em-ambientes-multiculturais>. Acesso em: 18 ago. 2023.

CARDOSO, Ytanajé. *Canumã: a travessia*. Manaus: Editora Valer, 2019.

CARDOSO, Ytanajé. “Habitus, dialogismo e resistência no discurso das últimas falantes da língua munduruku do Amazonas”. *Revista Moara*, n. 50, p. 125-148, jun./ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/>

index.php/moara/article/view/6808/5374. Acesso em: 16 ago. 2023.

CARDOSO, Ytanajé. *Os últimos falantes da língua mundurukú no Amazonas: habitus, dialogismo e invenção cultural no campo discursivo*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/27-19.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2023.

CHEVALIER J. & GHEERBRANT A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 19 ed. Carlos Sussekind (Org.). Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CROFTS, Marjorie. *Dicionário bilíngüe em português e mundurukú*. Brasília: Summer Institute of Linguistics; Instituto Linguístico de Verão, 1981. *E-book*. Disponível em: https://www.sil.org/system/files/reapdata/13/82/81/138281410408135204324163333261122657839/myu_Dicionario_1981.pdf. Acesso em: 24 ago. 2023.

CROFTS, Marjorie. *Gramática Mundurukú*. Trad. Mary I. Daniel. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística, 1966. *E-book*. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/MUL00004.pdf>.

DUARTE, Adria Simone S. “Movimentos (auto)biográficos (com) textos narrativos”. *Revista Docência e Cibercultura*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 3, p. 220-232, maio/ago. 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/77652>. Acesso em: 18 ago. 2023.

HONORATO, Suene. “O caderno e o lápis, armas indígenas contemporâneas: uma leitura de *Canumã*, de Ytanajé Coelho Cardoso”. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 3, p. 35-53, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/27030>. Acesso em: 17 ago. 2023.

KAMBEBA, Márcia Wayna. “O olhar da palavra”. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco. *Literatura indígena contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *O lugar do saber ancestral*. 2. ed. São Paulo: UK’A, 2021.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. “Modelos críticos e representações da oralidade africana”. *Via Atlântica*, vol. 6, n. 1, p. 147-162, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50017/54149>. Acesso em: 13 set. 2023.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 1: sobre saberes e utopias*. Participação de Ceíça Almeida. 2. ed. ampl. e atual. São Paulo: UK’A, 2020.

ROLON, Renata Beatriz B.; SANTOS, Francisco Bezerra dos. “Narrativas da floresta: a literatura indígena no Amazonas”. *Revista Ecos*, [S. l.], vol. 29, n. 2, p. 165-193, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/5112>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PICANÇO, Gessiane. *Introdução ao Mundurukú: fonética, fonologia e ortografia*. Pará: Cadernos de Etnolinguística, 2012. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/mono%3A3/picanco_2012_munduruku.pdf. Acesso em: 24 ago. 2023.

SÁ, Lúcia. “Histórias sem fim: perspectivismo e forma narrativa na literatura

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

indígena na Amazônia. Itinerários”. *Araraquara*. n. 51, p. 157-178, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14702>. Acesso em: 18 ago. 2023.

Submissão: 18/02/2024
Aceite: 04/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98606>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Descosendo fronteiras e cosendo ritmos musicais: algumas linhas para a leitura de *Também os Brancos Sabem Dançar*

Unstitching borders and stitching together musical
rhythms: some lines for reading *Também os Brancos Sabem
Dançar (Whites Can Dance Too)*

Cláudia Fernandes
Universidade de Viena/Universidade de Salzburgo - Áustria

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99305>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Num mundo globalizado, a detenção de um músico africano na Europa surge como motivo para a reflexão sobre fronteiras geográficas, hierárquicas, culturais, identitárias e musicais. Todas estas linhas tecem o enredo de um romance que alinha questões como os fluxos migratórios e pedidos de asilo com a história da música, a herança colonial e a natureza humana. As fronteiras, tanto reais como simbólicas que são apresentadas pelos vários narradores, expõem várias perspectivas que os aproximam ou distanciam entre si. A música ocupa igualmente um lugar central neste romance, mostrando-a também como espaço de liberdade e de identidade e um lugar propício para utopias.

Palavras-chave: identidade; música; fronteira; herança colonial.

Abstract

In a globalised world, the arrest of an African musician in Europe is a reason to reflect on geographical, hierarchical, cultural, identity and musical borders. All these threads weave the plot of a novel that aligns issues such as migratory flows and asylum requests with the history of music and colonial heritage and human nature. The real and symbolic borders that are presented by the various narrators expose various perspectives that bring them closer together or distance them from each other. Music also occupies a central place in this novel, showing it also as a space of freedom and identity and a favourable place for utopias.

Keywords: identity; music; border; colonial legacy.

Também os Brancos Sabem Dançar (2017), o primeiro romance musical de Kalaf Epalanga, consiste no ponto de partida para esta reflexão que nos aponta para a conjugação de vários planos narrativos, compostos por tempos e espaços diversos, articulados ora de forma surpreendente e provocadora, ora de forma harmónica e orgânica. O título da obra baseia-se num provérbio angolano que, traduzido para português, seria “o branco conhece cantigas boas também” (Epalanga, 2017, p. 117) e que significa que não se deve avaliar os outros pelas aparências. A relação de aparente estranheza que relaciona o branco com questões rítmicas surge de um ponto de vista negro, assumindo que, por oposição, o negro estaria muito mais familiarizado nesse campo do que o branco, para quem essa não seria uma co-relação natural ou, pelo menos, esperada. Dança, música e, sobretudo, ritmo vão servir de linhas que atravessam todo este romance musical. Mais uma vez, a junção destes dois termos surge como inesperada. O que é um romance musical? Uma história musicada? Uma história da música? Uma história de músicos? A auto-ficção de Kalaf Epalanga acaba por responder positivamente a estas várias questões, articulando, nas três partes da obra, abordagens, perspectivas e origens diferentes que são enunciadas a partir de três narradores distintos. Apesar da omnipresença da música, a questão do espaço “fronteira” é manifestamente um dos aspectos incontornáveis desta obra, que nos fará considerar este lugar ou não-lugar e muitas das suas implicações físicas, mas também as suas referências simbólicas. A música e a fronteira servirão de motivo para reflectir sobre questões de identidade, migração, a herança do passado colonial e o presente. Se atentarmos rapidamente aos títulos de outras obras de Kalaf Epalanga, tanto como escritor quanto como músico, (Os livros de crónicas: *Histórias de Amor para Meninos de Cor* (2011) e *Um Angolano que Comprou Lisboa (a metade do preço)* (2014) e os álbuns da banda Buraka Som

Sistema: *From Buraka to the World* (2006), *Sound of Kuduro* (2008), *Black Diamond* (2008), *Komba* (2011) e *Buraka* (2014)), verifica-se que as linhas com que ele as cose oscilam entre África e Europa, Angola e Portugal, preto e branco, antes e depois e, forçosamente, colonialismo e pós-colonialismo. Com efeito, sente-se a necessidade de recuperar uma experiência existente, não de modo amargurado, mas sim de forma pró-activa, no sentido de lhe dar uma nova identidade, uma nova versão, uma nova forma de olhar para o futuro, mas sem dourar o passado. De certo modo, o autor assume uma postura contracolonial nos seus vários campos de actuação.

A teoria contracolonial é avançada por Antônio Bispo dos Santos (2020) e consiste numa perspectiva que pretende contrariar o colonialismo: “Contracolonizar é contrariar e não sentir a dor que as pessoas esperam que [se] sintam” (Bispo dos Santos, 2000, n.p.). Com efeito, esta abordagem complementa a proposta descolonial na medida em que actua em meios que não foram colonizados. Por não terem sido colonizados, não precisam de ser descolonizados, o que não impede que a luta contra a mentalidade colonial tenha de ser operada na mesma. Nessa medida, as práticas contracoloniais passam pelo recurso a elementos das vivências indígenas que aqui são apresentadas pelos seus próprios agentes de forma autêntica e não numa versão europeia ou eurocêntrica. No caso, a realidade africana é apresentada por africanos sem que haja qualquer tipo de filtro europeu.

Retomando a obra mais recente de Kalaf Epalanga, a conjugação destas duas áreas de actuação, enquanto músico e autor, é evidente. A fronteira entre ambos os campos torna-se bastante ténue, mas permite-nos fazer várias travessias nos espaços de fronteira entre essas e outras realidades. São estas algumas das linhas que vão guiar as reflexões sobre a presente obra.

A trama de *Também os Brancos Sabem Dançar* é tecida por Epalanga através de três vozes diferentes. Cada uma das três partes da obra tem o seu

próprio narrador, que, mesmo coordenados entre si, nos apresentam um viés diferente da sociedade, do mundo e da vida. Na primeira parte, o narrador é Kalaf, músico angolano, travado na fronteira entre a Suécia e a Noruega por ter um passaporte caduco, suspeito de ser imigrante ilegal. Na segunda, a voz é dada a uma personagem feminina, Sofia, uma portuguesa que vive e convive numa realidade africanizada de Lisboa e que contrai um casamento branco com Kalaf. A terceira parte é narrada pelo polícia norueguês que deteve Kalaf, e discorre sobre as suas vivências enquanto polícia de imigração. Se bem que o denominador comum destas três partes, como já foi avançado anteriormente, seja a música, a questão da fronteira, enquanto espaço físico, serve de motivo para o desencadear todo um rol de outras fronteiras, que nos são apresentadas de forma menos evidente.

A fronteira corresponde a um espaço híbrido que “expressa expansão e defesa, abertura para o exterior e fechamento interno que protege contra ataques-externos” (Albuquerque, 2012, p. 72), ou seja, assumindo-se como um lugar limítrofe, a fronteira consiste num extremo, num lugar forçosamente periférico e, por conseguinte, afastado, marginal e eventualmente abandonado. Por outro lado, ao marcar determinados limites, a fronteira acaba por ser também um espaço de controlo. Esta extensão que oscila entre o abandono e a vigilância consiste igualmente num lugar de passagem, que convoca em si a mudança, dando origem a uma conjugação de realidades, de mistura de culturas aquém e além-fronteira, que, por sua vez, “podem ser imaginadas como o lugar da utopia, um horizonte de possibilidades e de construção de projetos, experiências e novos significados sociais” (Albuquerque, 2012, p. 72). A utopia e os seus lugares serão mapeados de seguida.

A fronteira também hierarquiza, sendo um lugar de poder onde alguém domina e alguém se sujeita. Augustioni e Viana (2010, p. 190) estendem a concepção de fronteira a “zona limítrofe de qualquer território

[...] temporal ou espacial, conceptual, filosófico ou psicológico, histórico ou ideológico e assim por diante – desde que a angústia da transição nele se encontrasse”. É muito significativa a inclusão do sentimento de angústia ao lugar da fronteira, uma vez que seja o espaço do abandono ou do controle, ele gera receio àquele que tenta passar. A fronteira é um obstáculo a ser ultrapassado, e é, sem dúvida, a angústia o sentimento que paira em Kalaf quando este é confrontado sem documentos válidos no posto fronteiriço. Ao ser detido por incumprimento e sob suspeita de ser um imigrante ilegal, há vários flashbacks que lhe povoam a mente e que nos levam a outros espaços e tempos de fronteira: “a descolonização, a guerra civil em Angola e a diáspora que habita nos subúrbios de Lisboa” (Epalanga, 2017, p. 35). Logo aqui, há uma trama de várias periferias e de vários centros cujas fronteiras são atravessadas. Angola como zona periférica colonial, sendo o centro, a metrópole portuguesa. A travessia entre Benguela e Lisboa faz com que a periferia e o centro mudem também. Portugal ocupa um lugar periférico em relação à Europa, mas central entre o Velho Continente, África e América. Lisboa que produz a sua versão de um kuduro angolano consiste na mistura da cultura do centro com a cultura do subúrbio.

O lugar da utopia, enunciado anteriormente, dialoga com o mundo das artes e concretamente com o panorama musical que serve de cenário ao romance. De acordo com Motta (2013, p. 5) a “utopia diz respeito ao espaço: ela se refere a um lugar imaginário, um lugar que não existe, mas que deve existir como forma de superação de um espaço real e histórico insatisfatório”. A arte como forma de superação, de ultrapassagem de uma realidade que não é suficiente, confere-lhe um papel preponderante até como força motriz da sociedade. Em todas as partes da obra, o espaço da arte, no caso, o da música, surge não só como motor que faz a narrativa avançar, mas também como esse lugar que serve de refúgio da realidade. Ainda, o mesmo autor aponta que “o conceito de utopia, compreendida aqui em sua função

política de desejar a criação de um lugar de felicidade para além da história.” (Motta, 2013, p. 5). A criação de um novo conceito musical que congrega vários passados, várias geografias e várias identidades, contribuem para esse lugar feliz.

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (Szachi, 1972, p.12-13).

O espaço entre a colonização e a descolonização produziu uma memória colonial construída numa perspectiva forçosamente eurocêntrica. A nova narrativa pós-colonial, descolonial e contracolonial surge a partir desse momento de ruptura, por estar em desacordo com essa perspectiva. Nesta fronteira que se encontra entre colonialismo e descolonização, ou seja, entre o desenvolvimento dos movimentos anti-colonialistas e a conquista da independência seria igualmente um lugar fértil para utopias. A utopia de uma sociedade nova e mais justa, que não se sujeitasse ao jugo colonial que não lhe permitiu desenvolver-se, a si enquanto sociedade não colonizada, em todo o seu esplendor. Em teoria, este lugar supera os factos históricos e apresenta-nos o tal lugar feliz, que é resgatado do passado e da história. No entanto, na prática, com a independência – no caso angolano – veio a luta pelo poder e uma ferocíssima guerra civil. Mais uma vez, podemos desenhar fronteiras entre os vários grupos que se colocaram de um e de outro lado, não só em termos de ideologia, como também em termos étnicos e até geográficos e linguísticos. Seja colonial ou política, “a opressão alimenta a utopia. A projeção de expectativas para um futuro em que as fronteiras sociais se perdessem, ou fossem revistas, e a igualdade do direito de ir e vir pelos espaços sociais, culturais e geográficos se difundisse, desestratificando

classes e reestruturando a ordem” (Augustioni e Viana, 2010, p. 192). Entre o final da Guerra do Ultramar (1961-74) e a Guerra Civil angolana (grosso modo entre 1976 e 2002, tendo havido alguns débeis intervalos de paz) verificou-se um aumento do fluxo migratório para Portugal, tanto por parte de portugueses que viviam em Angola, os chamados “retornados”, como angolanos. Muitas dessas pessoas foram viver na zona periférica de Lisboa, sendo que os próprios subúrbios da cidade cresceram nas décadas seguintes à Revolução de Abril (1974) não só por fluxos de êxodo rural (interno), como também pelo afluxo de pessoas oriundas do Ultramar (tanto portugueses como estrangeiros). A cidade, delimitada por fronteiras, separa o centro da periferia, o urbano do suburbano, o central do marginal, e estas designações não se limitam ao espaço geográfico, mas sofrem de uma transferência para os papéis e para a identificação social. “O subúrbio corresponde normalmente a uma representação social estigmatizada. O subúrbio é local de exclusão, da marginalidade e da segregação sociais” (Domingues, 1994/1995, p. 7). Com efeito, alguém associado ao subúrbio não terá apenas de ultrapassar fronteiras físicas para alcançar o centro, terá também de superar os preconceitos das fronteiras mentais. Kalaf acumulava em si várias marginalidades geográficas: a periferia do antigo Império Português, uma zona suburbana de Lisboa e o extremo limítrofe ocidental europeu.

Na segunda parte do livro, a narradora Sofia move-se entre centro e margem. Mulher branca, filha e neta de retornados, mora na periferia (Rio de Mouro), mas vive a sua vida no centro da cidade (entre os estudos de Antropologia na Universidade Nova de Lisboa e as aulas de kizomba). A avó encarna o colonialista explorador que tinha privilégios em Angola e que os perdeu ao voltar para a Metrópole. A mãe, nascida em Angola, viu-se obrigada a fugir “da sua terra” e nunca se adaptou a Portugal, continuando a cultivar hábitos culturais que conhecia de Angola, casando-se com um homem negro, que adopta Sofia como filha (Epalanga, 2017, 152-154). Neste

enquadramento, Sofia transita entre várias fronteiras: a questão colonial e pós-colonial, a questão urbana e suburbana, a questão musical, como será debatida mais adiante, mas também questões legais. Sofia propõe a Kalaf um casamento branco para lhe facilitar a obtenção da cidadania portuguesa, devido às constantes constrações que ele frequentemente enfrentava face aos pedidos de vistos para um passaporte angolano. Kalaf passa a ser “o [s]eu marido de papel” (Epalanga, 2017, p. 178). A solidariedade com a situação do seu amigo Kalaf é manifesta e a comunhão com a sua perspectiva ligeiramente utópica sobre liberdade é sintomática:

a liberdade sempre esteve associada à ideia de movimento, de explorar o mundo sem restrições. Embora desde sempre me tenha habituado a viver solto, sem ninguém a quem prestar satisfações, a ideia de liberdade nunca se instalou verdadeiramente em mim porque sempre a associei ao poder de escolher. Escolher livre de compromissos é um luxo que só os loucos podem ter. [...] [A] liberdade tal como a ‘conhecemos’ é um ideal inatingível (Epalanga, 2017, p. 181-182).

A utopia da liberdade total é enunciada como sinónimo de movimento ilimitado, mas também se reconhece a impossibilidade desse objectivo numa sociedade moderna devido a constrangimentos “naturais”, como trabalho ou família. De qualquer forma, o tema da liberdade de movimentos ou a falta deles é algo que consiste no quotidiano do polícia de fronteira norueguês que narra a terceira parte do livro. Kalaf grita (*ibidem*, p. 83): “Eu sei que a minha liberdade vos atrapalha” e possivelmente atrapalhava mesmo.

Numa perspectiva muito actual e muito eurocêntrica, o agente, inicialmente designado de “Viking”, reflecte sobre o seu papel, o seu trabalho e até a sua responsabilidade na vida de pessoas estrangeiras que tentam a sorte na Noruega. A teoria de Stuart Hall (2006, p. 34) sobre o descentramento do sujeito aplica-se bastante bem a esta personagem. Ele começa por ser retratado como agente de autoridade, aquele que impede

que Kalaf prossiga o seu caminho, mas na terceira parte do livro, transforma-se de mera personagem em narrador, permitindo ao leitor ter acesso a todas as dúvidas, incertezas e vulnerabilidades de alguém que não mostra frequentemente as suas fragilidades. A fronteira da personagem de polícia inflexível e do narrador humanizado é bastante manifesta. A aparente rigidez esconde a sensibilidade para as causas humanas com que lida diariamente. O polícia é assombrado pela morte por suicídio de uma imigrante eritreia, detida por si. A música que ela cantava enquanto esteve encarcerada povoava-lhe os pensamentos e atormenta-o, atribuindo-lhe alguma responsabilidade àquele desfecho fatídico, que ele rejeita. O papel da polícia de fronteira de um país que não tem uma história colonial, que não tem fronteiras directas, nem sequer próximas com países de onde muitas pessoas fogem, mas onde muitas tentam pedir asilo, tem forçosamente uma perspectiva diferente sobre a identidade de “nós” e “eles”. Este polícia, filho de polícia, neto de polícia via o seu papel no departamento da polícia de imigração como se estivesse a aceitar uma herança e a cumprir a sua missão na sociedade, sentia-se útil a encontrar imigrantes ilegais e a repatriá-los. “Se a Europa me ensinou alguma coisa foi a de que não há nada mais assustador do que um africano lhe atravessar as fronteiras” (Epalanga, 2017, p. 45). Era no exercício das suas funções que ele se sentia realizado, não se sentindo aqui qualquer tipo de culpa ou de remorso em relação à vida alheia. A fronteira proporcionava uma hierarquia que lhe permitia ocupar o patamar superior. Os outros, caso apanhados em infracção, eram meramente aqueles que não estavam a cumprir a lei, o que os colocava imediatamente numa posição inferior e desfavorável. Não eram indivíduos, eram todos iguais, eram mais do mesmo. Apesar de a personagem de Kalaf já se situar num momento histórico em que Angola já se encontra independente há décadas, a carga histórica continua a manifestar-se ultrapassando uma fronteira invisível: o peso centenário do colonialismo não se desvaneceu quando Angola se tornou independente

de Portugal, ou seja, o passado que continuou a assombrar o presente. Esta carga arrasta-se pelos continentes, tanto o colonizador como o colonizado, e revela-se em circunstâncias como esta. A perspectiva eurocêntrica de olhar para África como um todo sem diferenças nem fronteiras, portanto, sujeita a uma identidade única e forjada pelos preconceitos europeus ainda estão patentes hoje em dia, como se verifica no romance: “O continente foi visto como um bloco único composto por gente bárbara, designada de forma simplista como “africano” ou “negro”, signos identitários que na contemporaneidade são reconhecidamente insuficientes para dar conta da diversidade étnica, cultural e racial dos povos e nações africanas” (Augustioni e Viana, 2010, p. 189). Kalaf é detido na fronteira entre a Suécia e a Noruega por ter um passaporte caduco e, assim, ser suspeito de imigração ilegal. A cor da sua pele não o deixaria passar despercebido naquele espaço e até poderá consistir numa agravante. O próprio polícia norueguês tece as mesmas dúvidas a propósito do suicídio de uma rapariga eritreia: “se a adolescente eritreia tivesse os meus graus de melanina na pele, a mesma iris azul, teria sido enviada para o mesmo lugar?” (Epalanga, 2017, p. 278). A questão fica no ar e cabe ao leitor respondê-la.

Enquanto nos vamos apercebendo das vulnerabilidades deste polícia, das suas dúvidas, dos seus gostos musicais e do seu enamoramento pela vizinha de origem libanesa, a sua colega, Mari, com quem trabalhava directamente, mostra-se muito mais intransigente e inflexível. É curioso que o papel de “bad cop” seja delegado para a personagem feminina, sendo o “good cop” o agente masculino. O contexto norueguês serve também para nos confrontar com relações familiares deslaçadas e/ou ausentes, que podem, inclusive, explicar o seu comportamento frio e distante. Apesar de o “Viking” ter contacto com a sua família, há fronteiras emocionais a separá-los: há silêncios, há distâncias, há lacunas. Por seu lado, Mari é filha de pai desconhecido, o seu pai foi um caso de uma noite da sua mãe, com quem

ela não tem contacto, até ele lhe ligar para tentar derrubar essa fronteira. Fronteira que Kalaf sentia na presença do seu pai, ao reencontrar-se com ele em Lisboa, mas barreira inexistente entre Sofia e o seu padrasto. A fronteira enquanto espaço de ligação familiar não é assim tão linear. Não há relações claras e estanques. Todas estas personagens teriam mais em comum do que poderia ter sido imaginado inicialmente, todos eles reagem às suas heranças familiares e tentam colmatar algumas dessas lacunas através da música.

De uma forma mais metafórica, a questão da fronteira é transposta também para o campo musical, mostrando a filiação, a irmandade e a continuidade que podemos encontrar entre vários géneros de música. A música é um espaço de utopia, onde várias linhas se entrecruzam, várias margens são atravessadas, um lugar de liberdade e de refúgio, de comunhão e de fuga, a conjugação de passado e presente e também a projecção do futuro. A música permite fazer as pazes com o passado e desenhar um futuro mais risonho. A música alinhava, borda e remata. Com efeito, a música é também uma das linhas que une todas as personagens e que serve de fio condutor a este romance musical.

Para tentar explicar a sua situação irregular, Kalaf recorda a história da sua banda, da sua música, da música angolana, da presença, da evolução e da difusão deste tipo de música em Portugal. Sofia cultiva a herança musical da sua família africana e é pela mão de Sofia que o leitor viaja por Lisboa e encontra pontos de contacto entre música africana e outros ritmos (fado, samba, ...). O polícia norueguês é sempre acompanhado por música, tanto no seu trabalho como no seu lazer. A música pontua a sua existência, por isso não é de estranhar que no final da obra ele vá a um festival de música. “A música é uma linguagem transversal que não se compadece com praticamente qualquer tipo de fronteira.” (Fernandes, 2023, p. 1). Mesmo com historiais bastante díspares, os três narradores tinham bastante em comum no que se

refere às suas bandas sonoras.

O romance musical, tal como nos é apresentada esta obra, mostra como a música da realidade colonial chegou à metrópole, como uma música periférica se tornou central, como um ritmo regional se transformou em algo global, em última análise, como a globalização pôde servir como recurso de um movimento contracolonial, na medida em que esbate fronteiras e, nessa medida, contraria qualquer imposição de pensamento dominante. O percurso de como a música era ouvida, dançada, sentida em Angola e como essa vivência foi trazida para Portugal por aqueles que tiveram de fazer esse percurso migratório, mas, em simultâneo, como a música se adaptou a um novo espaço. Em Angola tais formas de expressão artísticas ajudaram a forjar uma identidade. Depois de séculos de um enquadramento colonial e outras tantas décadas de guerras, a identidade destas pessoas não teria necessariamente uma base sólida. A busca de identidade de um jovem país condiciona os seus próprios habitantes a indagarem sobre a sua própria identidade, raízes e origens: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (Hall, 2006, p. 51). A identificação passava manifestamente por hábitos culturais como a música: “No nosso [angolano] antigamente recente, cada poema, cada quadro, cada obra artística, tinha a função de uma enxada ou de uma picareta: edificar a identidade do angolano” (Epalanga, 2017, p. 64). Era também pela música, fosse semba, quizomba, kuduro, entre outros ritmos, que os angolanos poderiam construir a sua identidade e a sua nação. Era recuperando algo de “autêntico” e “genuíno” sem a marca do colonialismo português que se poderia forjar a identidade angolana. No entanto, se se levasse estas marcas de “angolanidade” para Portugal, será que essa identidade seria corrompida ou até perdida? Nesse sentido, apontamos o conceito de Stuart Hall (2006) sobre a deslocação das identidades culturais nacionais no contexto da globalização e a possibilidade desse movimento

afectar essas mesmas identidades. Todavia, essa deslocação não foi aceite e vista de uma forma positiva por todos. Há vozes na obra que apontam quão pernicioso e até fatal seria a exportação da música angolana para fora do seu contexto próprio, o que desvirtuaria a sua essência: “kuduro é gueto, é angolano e não pode sair de Angola. O que vocês estão a fazer vai destruir essa magia” (Epalanga, 2017, p. 59). O sujeito ao deslocar-se fragmenta-se, mas não se esvanece, transforma-se e adapta-se ao novo meio. O próprio Kalaf diz isso à polícia “vim para reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia” (Epalanga, 2017, p. 83). A deslocação e fragmentação do sujeito permite-lhe reinventar-se de uma forma mais adequada ao seu novo espaço e tempo e foi precisamente isso que aconteceu.

Pode ter sido arrogante e exagerado da parte de Kalaf uma declaração dessa envergadura, mas, na verdade, o que sucedeu com o kuduro não foi completamente desfasado do que a personagem profetizava. O kuduro não foi o primeiro ritmo angolano a ser ouvido em terras lusas, antes dele já se ouviam outros tipos de música, mas foi aquele que se tornou mais urbano e melhor se fundiu no ambiente e no tempo em que se desenvolveu, ou seja, incluindo um toque electrónico que a fizesse também poder filiar-se numa categoria mais urbana da world music, mais moderna e mais dançável: “a arte sempre nos retira de um tempo e de um espaço específico, nos colocando num lugar à parte, lugar que não é lugar nenhum” (Motta, 2013, p. 8) “A arte de algum modo sempre implica uma utopia. O que move a arte é o princípio da utopia. A arte é um outro lugar.” (Coelho, 1987, p. 7). Num momento em que as comunidades (luso)-africanas em Portugal, sobretudo de angolanos e cabo verdianos, marcavam presença sobretudo nos arredores da área metropolitana de Lisboa, a sua música também começou a ouvir-se nesse espaço e paulatinamente a convergir para o centro. Todavia, a música africana conhecida, reconhecida e até difundida pelos meios de comunicação tradicionais era também ela bastante tradicional e até datada. Nomes como

Duo Ouro Negro, Dani Silva ou Bonga não eram estranhos para o público português, mas não seriam uma música particularmente comercial, antes pelo contrário, era um género musical de nicho, que se ouvia em círculos muito restritos e de certo modo com alguns vestígios coloniais. “O lugar nenhum (utopia) é um lugar real e concreto, embora efêmero, criado pelo artista e pelo espectador/participante” (Motta, 2013, p. 10). Com o crescimento da cidade em termos demográficos e espaciais, a contratação de jovens de origem africana (da periferia) para trabalhar em espaços comerciais no centro e o desenvolvimento de tendências globais de géneros musicais como o rap e o hip hop, tudo isto fez com que a população de origem africana se tornasse mais visível e os seus gostos musicais comesçassem a aparecer no contexto português mainstream.

Nos anos 90, Portugal goza da sua nova identidade e posição europeia, enquanto membro da então Comunidade Económica Europeia (CEE) e esta imagem de um Portugal moderno é transmitida internacionalmente através de grandes eventos como a Lisboa Capital Europeia da Cultura em 1994, a Exposição Mundial de 1998 (...) É precisamente na década de 90 que novos ritmos surgem no panorama musical português. A cultura do hip-hop e do rap ganha visibilidade e dá visibilidade aos bairros da periferia de Lisboa (Fernandes, 2023b, n.p).

O conceito “urbano” vs “suburbano” revela diferentes níveis de fronteiras: as da geografia da cidade, a questão demográfica e social, o lugar de origem e também os gostos musicais. Neste contexto (anos 90), quando também Portugal está a tentar encontrar e definir a sua (nova) identidade agora numa perspectiva europeia depois de décadas (séculos?) de uma sombra imperial, que a herança do passado colonial surge pela mão daqueles que anteriormente tinham sido colonizados. Era como se o colonialismo contra-atacasse agora a metrópole, como se África contra-atacasse a Europa com ferramentas culturais: a música. É interessante e até irónico analisar

essa forma de contracolônização em território europeu. Os agentes que neste momento produziam cultura musical possivelmente não vivenciaram o período colonial, no entanto, é possível que tivessem processado essas memórias em segunda mão, pelos seus pais e avós. Por outro lado, viam as suas vidas limitadas por uma herança colonial que não lhes pertencia. Ao não ter sido colonizado, eles não tinham como ou por que se descolonizar, mas poderiam aproveitar o seu legado para lutar contra a mentalidade colonial que persistiu mesmo depois do colonialismo ter terminado, daí a proposta contracolônial se enquadrar nesta perspectiva. As fronteiras das mentalidades são invisíveis e por isso mais difíceis de apagar, evitar, contornar. O recurso à música para dar voz e visibilidade a uma comunidade invisível na sociedade portuguesa foi uma aposta ganha. Quando Dino d’Santiago canta em “Nova Lisboa” (2018) “Vem, sente, sente, sente esta nova Lisboa” uma cidade que tarraxa e onde também se fala crioulo, evoca esse passado que agora faz parte do presente e da identidade portuguesa. Quando os portugueses Dead Combo compõem o álbum *Lisboa Mulata* (2011) é evidente que a deslocação e a fragmentação do sujeito é vantajosa para todos, que só temos a ganhar com a integração destes elementos na nossa própria identidade.

Lisboa seria o espaço por excelência para que esta conjugação de ritmos se procedesse. Sofia descreve todas essas realidades na sua parte do livro. Desde os encontros em matinées dançantes de pessoas de origem africana que queriam recuperar os momentos a que estavam habituados em África, à própria vida da música na realidade lisboeta. A música que ganha o seu espaço e se desenvolve por seu próprio mérito, não só dentro das fronteiras portuguesas, como também pela Europa fora. Nesta altura, falava-se de um boom da quizomba pela Europa não só como música para ser ouvida, mas sobretudo como música para ser dançada. Sofia era professora de dança e relata o sucesso que a quizomba fazia das pistas de dança lusas às da Europa de Leste. Curioso é também esbaterem-se as fronteiras entre quizomba e o

quase sagrado fado português. Sofia enuncia uma teoria de que o fado seria oriundo do lundum brasileiro, que, por sua vez, remontaria a um género musical africano que também seria dançado a pares com a aproximação de umbigos “quase como uma quizomba arcaica” (Epalanga, 2017, p. 212). O derrubar de fronteiras entre tipos musicais tão distintos evidencia que a hierarquia entre estilos de música não faz qualquer sentido. Lisboa seria o local mais apropriado para que se procedesse a toda essa mistura de géneros musicais: “Não existe nada mais lisboeta do que o kuduro e, no entanto, a cidade levou décadas a reconhecê-lo” (Epalanga, 2017, p. 38). A resistência da cidade fez-se sentir, mas nem assim deixou de servir de plataforma de divulgação para muitos ritmos e músicos de origem africana na Europa.

Na Noruega, os preconceitos relativos ao kuduro, que é apresentado como “techno angolano”, revelam uma mundividência limitada do que África é na actualidade, pela voz de Mari: “Não achas estranho Angola produzir techno? Sempre pensei que a música africana era feita com instrumentos, guitarras, congas e maracas, o oposto da música feita com computadores”. Esta personagem encarna a imagem folclórica, exótica e bastante limitada do que a música africana por arrastamento África poderia ser, não contemplando qualquer outra possibilidade. Ao longo do capítulo, ela mostra-se sempre irredutível face às suas certezas, contrastando com as dúvidas do polícia bom. A sua postura de uma fronteira fechada que se recusa a abrir é apresentada pelo facto estranho de não gostar de música: “Não oiço música, para mim é suficiente o que toca na rádio” (Epalanga, 2017, p. 283). É a única personagem em todo o livro que não mostra qualquer afinidade com música e isso é reflectido na sua falta de empatia. Mas até ela, distante e inflexível, tem a sua própria relação com a música. O seu nome tinha-lhe sido atribuído por causa de uma canção de Jimi Hendrix e que este tinha sido detido pelo seu pai, também polícia.

Por outro lado, todos os relatos do polícia norueguês bom surgem pontuados por lembranças de letras, músicas, álbuns sobretudo de hip hop e rap. Numa das viagens que relata, a banda sonora é o álbum *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* do grupo de hip hop A Tribe Called Quest. Esta banda e este álbum poderiam resumir a atitude de Kalaf ao longo da obra: o seu movimento instintivo levou-o pelos caminhos da música na demanda de algo que para si era importante: a divulgação da sua música, a actualização da imagem que se tem de África, a tecelagem da identidade deste novo sujeito. Ao longo desta última parte, a cabeça do polícia é povoada por muitas reflexões que o levam a pensar nas escolhas da sua vida a título pessoal e profissional, o quotidiano da sua vida laboral e os dramas dos imigrantes com que se cruzava e tudo isto recheado com muitas canções, muitos álbuns, muitos grupos e muita música. Por isso, não é surpreendente que no final, quando ele já despido da sua farda e vestido à civil, vai directamente para o festival, onde Kalaf iria e foi actuar. Ele dança e salta no concerto de Kalaf, no dito festival na Noruega, a sonhar com um reencontro com Ava em Beirute num qualquer concerto de música. Assim, o espaço do festival assume o lugar utópico onde tudo era possível.

É com este praticamente final feliz e de certo modo utópico que se rematam as várias linhas soltas de todo este romance musical. A questão das diferentes fronteiras surgem resolvidas quando a identidade de Kalaf deixa de ser questionada e lhe é permitido seguir para o festival, onde iria actuar com o seu “techno angolano” ou kuduro progressivo. As fronteiras musicais, linguísticas e geográficas desmoronam, criando um espaço relativamente harmónico. Até a questão da hierarquia e de poder é resolvida e até invertida, quando no final é Kalaf – que passou praticamente todo o romance detido - que surge em palco, largando palavras de ordem, enquanto o polícia norueguês é um entre tantos outros noruegueses que engrossam o público e formam uma massa anónima que vibra, dança e sente a música no

festival. A inversão de papéis no final é bastante sintomática da fragilidade das fronteiras, da deslocação das identidades e da fragmentação das mesmas. Os papéis na sociedade, as relações de poder e a própria identidade estão sujeitas a tantas variáveis que não podem ser tomadas como estanques, especialmente num mundo globalizado, onde as fronteiras se mostram bastante ténues. A música consiste na linha que coseu toda a trama da obra e que consegue contrariar os preconceitos enraizados e descoser, de forma orgânica, algumas fronteiras existentes.

Referências

ALBUQUERQUE, José Lindomar. Fronteiras múltiplas e paradoxais. *Textos & Debates*. Boa Vista, v. 22, p. 71-87. 2012. Disponível em: <http://revista.ufrr.br/index.php/textosedebates/article/view/1605/1135>. Acesso em: 27 mar. 2024.

AUGUSTONI, Prisca; VIANA, Anderson Luiz. A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p.189-205, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/16-A-identidade-do-sujeito-na-fronteira-do-pós-colonialismo-em-Angola.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que eu sinta. *Jornal Público*, 28.10.2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/28/culturaipsilon/noticia/antonio-bispo-santos-contracolonizar-contrariar-nao-sentir-dor-esperam-sinta-1936929>. Acesso em: 10 jul. 2024.

COELHO, Teixeira. Arte e utopia. *Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DOMINGUES, A. (Sub)úrbios e (sub)urbanos – o mal estar da

periferia ou a mistificação dos conceitos?. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, I série, v. X/XI, p. 5-18, 1994/1995.

EPALANGA, Kalaf. *Também os Brancos Sabem Dançar – um romance musical*. Lisboa: Caminho, 2017.

FERNANDES, Cláudia. Desembrulhando letras. In: CONTÉ, D.; RIBEIRO, O. (org.). *Desembrulhando ficções*. Porto Alegre: Cirkula, 2023b.

FERNANDES, Cláudia. Música em trânsito entre as margens e o centro e pluralidade de culturas. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-13, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO 16172.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

MOTTA, Gilson Moraes. Arte e utopia – Art and Utopia. In: *O Percevejo Online*, vol. 4, nº2, 2013- Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2974>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SZACHI, Jerzy. *As Utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

Submissão: 31/03/2024
Aceite: 26/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99305>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Entre pássaros e serpentes, num jogo voraz pela vida: o jovem leitor e a distopia

Between birds and snakes, in a hunger game for life: the
young reader and dystopia

Valdinei José Arboleya
Faculdade Assis Gurgacz

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98105>

Resumo

Este estudo propõe uma análise da trilogia *The Hunger Games* (2008-10) – *Jogos Vorazes* (2010-2011) – e de *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020) – *A cantiga dos Pássaros e das serpentes* (2020) – de Suzanne Collins, como exemplos de narrativas distópicas que se popularizaram e atingiram um amplo número de jovens leitores. Em comum, apresentam o incerto como chamariz e se valem de alguns recursos de narratividade e de criação de personagens para cativar o público leitor, permitindo a criação de elos de identificação e uma leitura resignificada da realidade. São textos que utilizam um vocabulário mais acessível para engendrar o leitor no universo de reflexões sobre as relações de poder, o retorno da censura e rígida determinação de papéis sociais, por isso mesmo, engendram também uma leitura resignificada da luta contracolonial. Tais aspectos são considerados como determinantes da ampla difusão da distopia entre os jovens leitores.

Palavras-chave: distopia; personagem de ficção; leitor jovem.

Abstract

This paper proposes an analysis about *The Hunger Games* (2008-10) trilogy and *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020), by Suzanne Collins, as examples of dystopian narratives that were popularized, reaching many young readers. In common, these narratives present the uncertain as new and curiosity and use some resources of narrative and the characters creation to captivate the young reader, allowing to identify whit characters and triggering a resigned reality reading. These texts use a more accessible vocabulary and prioritize the narrative to engender in the reader reflections on power relations, censorship, and the rigid determination of social roles, for this reason, they also reveal themselves as a way of fighting against colonial power. These aspects can be considered as determinants of the wide spread of dystopia among young readers.

Keywords: dystopia, fictional character, young reader.

Introdução

Os romances distópicos publicados no entre e no pós-guerra ressignificaram a ideia de sociedades marcadas por governos despóticos, pela censura e pela rígida determinação de papéis sociais e identidades. Os aspectos sociais e políticos que essas narrativas colocaram em pauta não foram, à época, fruto da mera especulação criativa de seus autores, pois, enquanto arte, recriaram esteticamente o universo dos avanços tecnológicos – em especial no que dizia respeito à expectativa de vida e aos meios de comunicação – mas também, as preocupações de intelectuais quanto à automatização da cultura, como os clássicos estudos da escola de Frankfurt.

Desde então, muitas outras sociedades como as desses romances foram popularizadas em narrativas que inseriam a literatura distópica nos roteiros de leitura literária. Especialmente após a virada do milênio, narrativas desse filão vieram aquecendo o mercado editorial de modo expressivo, com romances que tiveram largo alcance, como é o caso da trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins (2010, 2011a, 2011b), cujo sucesso se intensificou após a filmografia da saga, e *A Cantiga dos Pássaros e das serpentes* (2020), também de Collins que, foi igualmente transformada em filme no ano de 2023.

A trama dessa nova narrativa – doravante apenas *Cantigas* – se mantém no espaço fictício de Panem, já delimitado em *Jogos Vorazes*, e seguindo o escopo editorial, o leitor visado é o jovem-adulto, nos termos de Falconer (2010), “*the Young adult*”. Contudo, o alcance em termos de público leitor permite que ambas possam ser classificadas, mobilizando um conceito contemporâneo da crítica literária, como “*crossover fictions*” (Beckett, 2010), narrativas que ultrapassam o leitor inicialmente visado por

se mostrarem atentas às mudanças da sociedade contemporânea e aos temas de interesse de leitores que não se classificam entre as fronteiras rígidas de grupos etários. Essa literatura articula “questões sobre transições rápidas, crises de identidade e epifanias, tornando-se um meio pronto para capturar a experiência cotidiana de um mundo à beira de mudanças fundamentais (Falconer, 2010, p. 92).¹

Evidentemente que tal categoria abarca uma ampla fatia de mercado, o que a torna lucrativa. Entretanto, abordar apenas esse aspecto culminaria em empobrecer o engajamento desses textos no que tange às questões sociopolíticas articuladas para atrair especialmente o leitor jovem, pois a arquitetura narrativa serve justamente ao propósito de cativá-lo. No plano da linguagem, essas distopias se configuram como textos que utilizam um vocabulário mais acessível, valorizam a narratividade e, retomando o paradigma das “*crossovers ficcions*”, “não pretendem atingir nenhum público específico: simplesmente são populares, ou seja, dirigem-se a todo mundo” (Azevedo, 2021, p. 20).

Sob essa chave de compreensão, o exercício de análise de distopias como *Jogos Vorazes* e *Cantigas* deve ser construído observando o leitor visado e levando em consideração a recorrência desse tema na contemporaneidade, bem como sua capacidade de mobilizar uma crítica contra-colonial no sentido político e econômico, mas também no campo da formação das identidades e da resistência de culturas contra-hegemônicas. Na reflexão aqui proposta, busca-se cotejar alguns elementos que possam atuar como ponto de identificação com o público visado. Não se trata de um estudo da estética da recepção, mas da percepção de como os temas aquilatados por essas narrativas e a forma de constituição das personagens contribuem para

1 No original, “young adult fiction has sought to articulate questions about rapid transitions, identity crises and epiphanies, it is providing to be a ready medium in which to capture the felt, everyday experience of a world on the cusp of fundamental change” (Falconer, 2010, p. 92).

criar elos de identificação com o leitor contemporâneo, levando-o a perfazer o que Colomer (2007) considera como uma leitura interpretativa, na qual “utiliza sua capacidade de raciocinar para suscitar significados implícitos” (Colomer, 2007, p. 70).

Nesse exercício, selecionou-se alguns elementos de comparação, tomando como pano de fundo as questões políticas e ideológicas que marcam o jogo de poder e evidenciam o problema moral dos *Jogos Vorazes* como espetáculo que difunde e populariza a violência.

Identificando os protagonistas e identificando-se com eles: elementos de aproximação

A trilogia *Jogos Vorazes* coloca em evidência a guerra e a rebelião como temas ligados a complexos problemas socioeconômicos e de poder. O primeiro livro apresenta ao leitor Katniss Everdeen, a narradora protagonista que vive no Distrito 12 de Panem, uma nação erigida no território dos Estados Unidos da América, geograficamente redimensionada em Distritos isolados em meio à mata selvagem e comandada por um governo despótico centralizado na Capital. O segundo livro, *Em Chamas*, desvela a trama para derrubar o Estado Totalitário de Panem, evidenciando o jogo que há dentro do jogo: o dos rebeldes contra a Capital e os organizados e mantidos para punir os rebeldes. Nessa trama de jogadores, são movimentadas ideologias de luta por direitos iguais que evocam a presença de líderes e de mártires e é nesse afã que a figura da heroína é formatada a partir da marca exponencial da “garota em chamas”. Por fim, em *A esperança*, o leitor toma conhecimento da atuação de um grupo rebelde que vive no subsolo dos escombros do Distrito 13, o qual, até então, supunha-se aniquilado e acompanha a disputa de poder marcada por embustes e pela guerra.

A arquitetura dessa trilogia coloca em evidência uma narradora protagonista que apresenta os fatos e, simultaneamente, comenta sua experiência, o que Genette (1995) denomina atitude narrativa. A focalização em primeira pessoa compõe uma narração mais intimista e, por isso mesmo, mais afetada. Neste caso, a de uma jovem mulher que mescla seus problemas existenciais à revolta com as injustiças sociais.

Em termos estruturais, a focalização é justamente o que diferencia *Jogos Vorazes* de *Cantigas*, na qual o foco em terceira pessoa distancia o leitor dos sentimentos de Snow, o protagonista. Essa trama é dividida em 3 partes que se reportam exatamente ao percurso da personagem: na primeira, denominada *O mentor*, toma-se contato com o Jovem Snow muito antes de vir a ser o presidente tirano da Panem de *Jogos Vorazes*. Na segunda parte, intitulada *O prêmio*, a busca pelo título de melhor tutor nos Jogos o define como personagem capaz de qualquer artífice para conseguir o que quer e a terceira parte, *O pacificador*, narra seus percalços para se firmar no poder por meio de manipulações e mentiras.

O trunfo narrativo está exatamente em não minerar a protagonista da saga anterior, projetando-lhe um novo futuro assombroso, mas de propor a história antes da história: enquanto *Jogos Vorazes* se passa na septuagésima quarta e quinta edição, em *Cantigas*, na décima edição, o leitor conhece os prelúdios desse evento tirânico antes de tomar as proporções midiáticas e políticas com que ficou conhecido.

Na trilogia, o protagonismo juvenil fica evidenciado pela atuação da narradora personagem, que incita ao posicionamento diante do sistema e em *Cantigas*, é a juventude de seu antagonista, o presidente Snow, idoso em *Jogos Vorazes*, que entra em cena. Nela, o leitor observa os fatos como um espião e vê o jogo de interesses e embustes que marca a trajetória do protagonista. Esse duplo movimento permite criar laços de identificação

com Katniss e hiatos com Snow e, ao modo genettiano, revela formas de envolvimento do leitor com a narração, pois:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história (Genette, 1995, p. 243).

A atitude narrativa formata uma heroína que não é uma simples transposição da versão masculina do herói épico, pois as circunstâncias que a constituem como tal não evocam uma força física sobre-humana ou um senso de justiça incorruptível. O que se tem é uma heroína do romance moderno, caracterizada, conforme Lukács (2000), pelos conflitos pessoais que marcam seu espaço de atuação de um modo tipicamente humano. Embora a trama evoque, como se verá, a figura icônica da guerreira, não há uma tipificação que a formate como uma mulher com superpoderes, mas como um ser social que age por impulsos, que falha, que é humana. Essa mesma humanidade é a marca que configura o protagonista de *Cantigas*, porém com doses de ambição muito acentuadas.

A humanização do herói da distopia é justamente um dos elementos que permite ao leitor se identificar, especialmente porque o texto distópico, alocado em um futuro pós-apocalíptico que pode ser tangível, desvela uma clara leitura do passado e uma aproximação com a realidade socioeconômica e política do presente. Problematizando essa ideia, Booker (1994), ressalta que a distopia produz um estranhamento cognitivo no leitor por permitir a associação de suas percepções da realidade à predição de um futuro assustador, gerando uma desfamiliarização que o leva à reflexão, inclusive no que concerne à formação do “sujeito colonial” e à “subjetificação do colonizado” (Bonnici, 2000, p. 22), bem como à subalternização das

identidades (Spivak, 2010). Assim, além de um exercício de criação de arte, é também uma crítica social do mundo moderno, pois “as perspectivas desconhecidas sobre questões familiares fornecidas pela ficção distópica claramente trazem uma contribuição nova e energizante que pode não estar disponível em nenhum tipo de discurso de não-ficção” (Booker, 1994, p. 176, tradução minha)².

Reforçando esse entendimento, Claves (2017, p. 498) ressalta que a distopia “descreve os passados e lugares negativos que rejeitamos tão profundamente por serem desumanos e opressivos e projeta futuros negativos que não queremos, mas que podem ser obtidos de qualquer maneira”. É justamente por isso que servem de alerta, pois mais do que apontar para sociedades futurísticas improváveis, aponta para a necessidade de olhar o presente. Partindo dessa premissa, busca-se, a partir deste ponto, analisar os protagonistas das narrativas em estudo e a estrutura maquiavélica dos Jogos como leituras da realidade que o leitor jovem consegue captar.

Katniss: um tordo em chamas sob as cinzas da guerra

A narradora protagonista de *Jogos Vorazes*, Katniss é uma heroína que vive rodeada por figuras masculinas que intervêm a todo o momento em sua vida e em suas decisões: Haymitch, o mentor; Plutarch, um dos idealizadores dos jogos e do plano de combate à Capital; Peeta, o amor fraternal; Gale, o amor platônico e Snow, o algoz rival. No entanto, não se pode falar de uma dominação masculina, porque as questões de gênero não são problematizadas sob essa ótica pela narrativa, que se volta a refletir sobre o problema moral da violência e da guerra como um espetáculo, colocando mulheres e homens

2 No original, em inglês: “[...] the unfamiliar perspectives on familiar issues provided by dystopian fiction clearly make a new and energizing contribution that might not be available from any kind of nonfiction discourse” (Booker, 1994, p. 175).

em pé de igualdade e naturalizando a presença de mulheres em situações de combate e de poder.

Não há reduplicações ideológicas de gênero que polarizam o masculino e feminino, mesmo considerando o peso do triângulo amoroso que se forma entre Katniss, Gale, com quem cresceu e por quem alimenta um amor, às vezes romântico e declarado, noutras confuso e sigiloso, e Peeta, com quem formará dupla nos jogos e por quem também se apaixonará. Nessa situação, oscilando entre um e outro e, às vezes, refuta a ambos:

Não há a menor indicação de que amor, desejo, ou mesmo compatibilidade exercerá alguma influência sobre mim. Vou apenas conduzir uma fria avaliação do que os meus parceiros potenciais podem me oferecer. Como se, no fim, a questão fosse se, entre padeiro e um caçador, quem teria mais condições de estender ao máximo possível minha longevidade (Collins, 2011b, p. 355).

Ao falar de ambos, a narradora protagonista evidencia um misto de amor, culpa, rebeldia e instabilidade emocional que compõe uma narrativa linear no sentido de levar o leitor a entender a que ela se refere, mas também, complexa porque a própria personagem é multifacetada: às vezes se move por um instinto maternal, romântico e saudosista, como quando fala da irmã e de Peeta: “penso na possibilidade de dar um último adeus a Peeta, mas acabo achando que tal atitude seria ruim para nós dois. No entanto, deslizo a pérola para o bolso de meu uniforme. Um símbolo do garoto pão” (Collins, 2011b, p. 278). Noutras vezes, agressiva e egocêntrica, como quando pensa no que sente por Gale “porque sou egoísta. Sou covarde. Sou do tipo de garota que, mesmo podendo ser claramente útil em alguma coisa, fugiria para continuar viva e deixaria para trás para sofrer e morrer aqueles que não tinham como segui-la” (Collins, 2011a, p. 129). Em paralelo a isso, é constantemente hesitante e insegura: “como se, no fim, a questão fosse se,

entre um padeiro e um caçador, quem teria mais condições de estender ao máximo possível minha longevidade” (Collins, 2011b, p. 355).

A instabilidade desempenha um papel importante em sua forma de ação no curso da narrativa, justamente porque não é disfarçada. Tal característica foi culturalmente associada à feminilidade de modo pejorativo, manifestada em discursos que, segundo Héritier (2002), foram tradicionalmente associados ao estado mental da mulher: por serem instáveis seriam vulneráveis. Segundo a lógica patriarcal de classificação binária dos sexos, chorar, reclamar, sofrer e adoecer seriam condições femininas e não humanas, logo, incompatíveis com o papel de uma líder ou de uma guerreira.

Problematizando a definição de papéis sociais, Rocha-Coutinho (1994, p. 43) observa que “as diferenças biológicas entre homens e mulheres foram tomadas pelo discurso social para explicar e manter diferenças sociais e profissionais”. Isso serviu ao propósito de reforçar culturalmente um estereótipo de feminilidade que esteve muito presente na caracterização das personagens femininas do romance romântico. No entanto, no caso em análise, há uma inversão desse aspecto, pois a instabilidade emocional de Katniss não é negada: a narrativa não a traveste como um homem para torná-la heroína porque ser mulher não é um elemento para reforçar as disparidades de tratamento entre os sexos, já que ambos são igualmente subjugados à Capital.

O que se evidencia é o processo de transformação da protagonista como pessoa, acentuando sua instabilidade emocional, seus medos e sua insegurança – inclusive em relação a Gale e a Peeta – e não sua feminilidade. Nesse percurso, ela se mostra como um ícone de resistência à hegemonia dominante e é nesse ponto que sua atuação pode ser lida como um elemento de resistência que se identifica com a luta contra-colonial, pois sua caracterização pode ser lida, nos termos de Spivak (2010), como uma forma

questionar a cultura imperialista e a subalternização do sujeito colonial.

Tal aspecto é bem articulado na trama e cria laços de aproximação com o leitor contemporâneo, em especial, quando Katniss é levada a assumir o papel de símbolo da revolução como a garota em chamas e como o Tordo. Na narrativa, o fogo é uma associação direta ao carvão das minas do Distrito 12 e, analisando-o como simbologia, tem-se um elemento que pode levar à morte, no sentido de ser destruidor, ou à vida, como regenerador: “o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (Chevalier, Gheerbrant, 2009, p. 443). Para Bachelard (2008, p. 11-12), o fogo “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno.” Poeticamente falando, é uma beleza agressiva, que encanta e surpreende e tal configuração é plenamente condizente com a constituição de Katniss como heroína. Essa mesma lógica pode ser atribuída ao tordo, que é o outro símbolo da revolução a ela relacionado.

O Tordo da narrativa é um pássaro fictício inspirado no *Mockinbird*, Rouxinol em português, muito comum na Europa Central e culturalmente conhecido pelo amplo repertório musical. No texto original, o nome é *mockingjay*, resultado da engenharia genética da Capital para espionar os moradores dos Distritos:

Durante a rebelião, a Capital criou animais geneticamente modificados para serem usados como arma. O termo usual para eles era bestantes, [...]. Demorou um tempo até que as pessoas se dessem conta do que estava acontecendo nos distritos, de como as conversas particulares estavam sendo transmitidas. Aí, é claro, os rebeldes começaram a fornecer à Capital as mais diversas mentiras e essa era a piada (Collins, 2010 p. 50).

Em *Cantigas*, a imagem do tordo também é acionada como uma falha

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

da Capital na luta contra os Distritos, costurando alguns elos que permitem compreender o porquê foram acionados como ícones da resistência em *Jogos Vorazes*:

Vorazes:

Depois da guerra, a Capital deixou todos os bestantes gaios tagarelas soltos para acabarem morrendo sem se reproduzir, e era o que devia ter acontecido, porque todos eram machos. Mas eles ficaram de olho nos tordos da região e as aves pareceram aceitar. Agora temos que aguentar essas aberrações de tordos mistos (Collins, 2020, p. 392).

Ambas as narrativas evidenciam o descontentamento da Capital com a imagem do Tordo como animal híbrido que demonstra capacidade de se adaptar e sobreviver, daí ser tomado como símbolo da resistência: “o nosso tordo não é apenas um pássaro que canta. Ele é a criatura que a Capital jamais imaginou que pudesse existir [...]. Eles não conseguiram prever a vontade que os pássaros tinham de permanecer vivos” (Collins, 2011a, p. 10). Em *Cantigas*, essa imagem positiva ainda não aparece porque a maior referência a esse bestante estava em seu canto ecoando na árvore forca, como se nota no diálogo abaixo:

- Bom, você sabe o que dizem. O Show só acaba quando o tordo canta – disse ela.
- Tordo? – Ele riu – Eu realmente acho que você inventa essas coisas.
- Isso, não. O tordo é um pássaro que existe mesmo – garantiu ela.
- E canta no seu show? – perguntou ele.
- Não no meu show, querido. No seu. Ou da Capital, pelo menos. (Collins, 2020, p. 191).

O show da Capital a que se refere a personagem era o enforcamento de rebeldes em praças públicas, cujos gritos finais na agonia da morte eram repetidos pelos tordos alvoroçados. Nesse momento, o canto do tordo

é ainda um eco da morte, mas em *Jogos Vorazes*, ele assume um poder de representatividade maior justamente pela capacidade de resistir ao que a Capital esperava deles: que simplesmente morressem, novamente, portanto, um elemento de identificação contra-hegemônico.

Na trama, aceitar ser o tordo em chamas significa se assumir como elemento catalizador que desperta o fogo existente no coração humano, remetendo à função poética que Bachelard (2008) vê na fênix. Contudo, tal processo é permeado por conflitos pessoais e como Katniss é uma personagem emocionalmente instável, tem consciência dos limites dessa função e do jogo de poder que a envolve: “se eu conseguir deixar claro que ainda estou desafiando a Capital até o fim, a Capital terá me matado... mas não ao meu espírito. Existe por acaso melhor maneira de dar esperança aos rebeldes?” (Collins, 2011a, p. 258).

As contingências sociais que atuam sobre a heroína e aglutinam nela a figura da resistência personificada no Tordo aumentam a imprevisibilidade de seus atos e a tornam uma personagem complexa, que ora se aceita como mártir, ora refuta esse papel e assume a personalidade da caçadora. Desse modo, além da garota em chamas e do Tordo, ela incorpora também o arquétipo da guerreira como imagem do inconsciente que, para Jung (2016) reverbera na consciência coletiva. No caso em análise, há uma correlação imediata com a deusa grega Artêmis e com Diana, na versão de Roma: ambas são donzelas notáveis pela habilidade com arco e flechas, que protegem as meninas e que são associadas à justiça.

O perfil aguerrido de Katniss é acentuado por um espírito aventureiro e pela dificuldade de aceitar ser moldada, aspectos que motivaram sua ascensão inicial como catalizadora da rebelião, por isso sua construção como heroína carrega traços da coletividade e, à medida que esse coletivo reconhece nela seu símbolo de luta, passa a atuar como disparador da consciência coletiva, o

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que se deve ao fascínio que os arquétipos exercem:

Parecem quase dotados de um feitiço especial, o que também caracteriza os complexos pessoais; e assim como estes têm a sua história individual, também os complexos sociais de caráter arquetípico têm a sua. Mas enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras (Jung, 2016 p. 98).

O arquétipo da guerreira está diretamente associado ao do herói épico, mas esse não é o caso de Katniss que, mesmo se tornando uma referência coletiva, não abandona seus propósitos pessoais e não mede suas consequências, diferentemente de Snow, que é articulista desde o começo, como se verá. Ao final da trama, o que resta é uma mulher despedaçada e traumatizada por uma história marcada pela violência, da guerra e por um jogo de morte que desvela a crueldade dos seres humanos em busca de poder:

Para onde quer que você se vire, você enxergará esse tipo de mundo. Snow pensava que os Jogos Vorazes eram uma forma de controle eficiente. Coin pensava que os paraquedas apressariam o fim da guerra. Mas no fim, a quem tudo isso beneficiaria? A ninguém. A verdade é que viver num mundo onde esse tipo de coisa acontece não traz benefícios a ninguém (Collins, 2011b, p. 405).

A reflexão da protagonista revela o peso do tordo: arder em chamas para conclamar o levante e, ao final, lamentar-se sobre as cinzas. Depreende-se daí uma reflexão contundente acerca do problema da guerra, que deixa destroçados os espaços e as pessoas, mas esse olhar amadurecido está diametralmente oposto ao de Snow, que é movido pela ambição e não vê na guerra um problema moral.

Snow cai como neve: a verdade e a mentira nos jogos de poder

O sobrenome do protagonista de *Cantigas*, Coriolanus Snow, já é em si um elemento de composição da personagem: a neve é o fenômeno climático mais frio que há na terra e essa frieza marca suas ações ao longo de toda a trama, mesmo nos momentos em que parece estar apaixonado por Luci Gray Baird, coadjuvante que desempenha um papel central na delimitação dos aspectos psicológicos de Snow.

Em *Jogos Vorazes*, Snow é muito mais do que um simples antagonista, pois centraliza em si a imagem do poder patriarcal, hegemônico e colonial que ele, arditamente, escolheu incorporar, em oposição à imagem insurgente do tordo em chamas que Katniss é levada a protagonizar, ou seja, o elemento contra-hegemônico. Seus traços de profundidade psicológica já são assinalados na trilogia pelas alusões ao passado sombrio e ao que fez para chegar ao poder, mas é em *Cantigas* que são definidos e, nesse processo, a narração não recai no lugar comum das tramas em que a justificativa dos atos presentes dos vilões está em um passado corrompido pela tragédia e pela falta de suporte emocional. Ao contrário, desde o início, o leitor já é apresentado a um jovem egoísta e invejoso, que se move pelo impulso e que é capaz de qualquer coisa para sair do estado de franca decadência em que se encontra.

Sua sagacidade para jogar com o intuito de sempre vencer pode ser percebida no modo como se aproveita de seu amigo Sejanus: “Coriolanus não gostava de dividir holofotes, mas a presença de Sejanus podia protegê-lo” (Collins, 2020, p. 79). A tendência a se aproveitar das pessoas e das situações é edulcorada pela ideia de que sua família deve permanecer em situação de destaque e tal analogia revela interesses diferentes dos de Katniss,

embora isso não seja acionado como elemento caricaturesco, pois a narração mescla situações em que o leitor vê o homem comum por trás do vilão, que é desenhado aos poucos.

Retomando o conceito de arquétipo (Jung, 2016), também há no vilão um padrão de personalidade que não é fixo ou determinado apenas pela sua forma, mas, sobretudo, pelo seu conteúdo, o qual é marcado por fortes doses de ceticismo e qualidades moralmente tortuosas que formatam o desafio que o herói precisa ultrapassar. No entanto, em *Cantigas*, o vilão e o herói são a mesma pessoa, por isso incorpora também determinadas virtudes e algumas atitudes louváveis, o que acrescenta camadas de complexidade. Problematizando a questão da constituição das personagens, Chatman (1990, p. 141) ressalta que “os personagens esféricos possuem grande variedade de traços, alguns deles contrapostos ou contraditórios; sua conduta é imprevisível, são capazes de mudar, de nos surpreender”.

Essa forma de constituição é importante, neste caso, porque serve ao propósito de não romper as expectativas de identificação do leitor com o protagonista, artífice que é trabalhado por um narrador que ora acentua sua face perversa: “para Coriolanus, os Plinth e gente como eles eram uma ameaça a tudo o que ele amava. Os novos ricos da Capital estavam destruindo a antiga ordem com sua presença” (Collins, 2020, p. 26); ora converte essa perversidade em admiração: “a expressão de Sejanus se transformou, mas ele não discutiu. Coriolanus sentia que ele tinha abandonado a batalha, mas não acreditava que tivesse desistido da guerra. Ele era mais forte do que parecia, Sejanus Plinth” (Collins, 2020, p. 107).

Tal ambivalência também aparece na relação de Snow com Luci Gray, tributo do Distrito 12 que lhe é atribuída para mentoria nos Jogos, e que assume um papel de destaque dentre as demais personagens, que são invariavelmente unidimensionais e possuem funções bem específicas na

trama, como a Doutora Volumnia Gaul, mestre e idealizadora dos jogos, que encarna o estereótipo mais comum da vilania. A composição de Lucy Gray foge à reduplicação comum de arquétipos, o que aparece já em sua apresentação ao público como tributo selecionada para os jogos: ao invés de apenas lastimar, protagoniza uma cena de aberta vingança contra a filha do prefeito colocando em seu vestido uma serpente venenosa: “aconteceu rápido. Ela enfiou a mão nos babados do quadril, uma coisa verde foi transportada do bolso para dentro da gola da blusa de uma ruiva com expressão debochada” (Collins, 2020, p. 34). Depois disso, ela sobe ao palco despertando olhares: “ela parece uma artista de circo – comentou uma das garotas. Os outros mentores fizeram sons de concordância” (Collins, 2020, p. 36).

Após ser agredida no palco, aproveita o momento de visibilidade para cantar, movimento narrativo que revela um traço importante de sua composição: ora é doce, amável e canta como pássaro, garantindo o espetáculo, ora age como uma serpente, de modo sub-reptício, alusão recorrente na trama: “ela sempre sabe onde tem as cobras – disse Maude Ivory para Sejanus enquanto o levava para longe. – Ela as pega nas mãos, mas eu tenho medo” (Collins, 2020, p. 480). Essa marca parece ser justamente o elemento que leva Snow a se apaixonar por ela, posto que é belo como um pássaro, mas também age como uma serpente, inclusive manipulando venenos: portanto, são iguais. Isso se confirma ao final da trama, quando ela entende que ele é capaz até mesmo de matá-la para conseguir o que quer e se antecipa usando uma serpente. De certo modo, ela também canaliza a imagem da luta anti-colonial como sujeito marcado pelo deslocamento, que reage à medida que se entende deslocado “pela degradação cultural (opressão da personalidade ou da cultura nativa) por uma raça que se autoproclama superior por causa de uma cultura também supostamente altiva” (Bonnici, 2000, p. 266).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

No entanto, ao forjar esse lugar de superação provocado pela percepção do deslocamento forçado, o sujeito pode agir, como ressalta Bonnici (2000) com as mesmas estratégias usadas pelas sociedades colonizadoras e é isso que se vê em Lucy Gray quando usa Snow para sobreviver à arena, que também a usa para ganhar o *status* que deseja como mentor dos Jogos. Embora a relação de ambos desvele o clichê da paixão proibida pelas diferenças de classe social, não se pode falar de um amor romântico porque a narrativa mantém o foco no protagonista como personagem resoluta, egoísta e voltada unicamente a fazer o que lhe beneficia direta ou indiretamente. Isso aumenta os horizontes de expectativas do leitor, que já sabe que Snow não fugiria com ela porque se tornará presidente de Panem, logo, algo inesperado deve acontecer. Nesse inesperado é que reside a incerteza como chamariz do texto distópico, em especial porque as relações afetivas que se desenham nessas tramas são, como problematiza Colomer (2017) marcas de uma literatura preocupada em evidenciar arranjos sociais e problemas existências contemporâneos que ampliam a clássica definição de papéis sociais com base em estereótipos:

A irrupção destes temas configurou, em parte, uma literatura realista de novo tipo. Nela destacam-se especialmente quatro das preocupações sociais surgidas durante a década de 1980: mudanças sociológicas, como a incorporação social da mulher ou as novas formas familiares; a crítica a diferentes aspectos de desenvolvimento das sociedades atuais; constituição de sociedade multicultural e a necessidade de preservar a memória histórica (Colomer, 2017, p. 200).

As personagens dessas narrativas não são más ou boas o tempo todo, o que desperta interesse exatamente porque não se encaminham para os finais esperados. Evidentemente, o processo narrativo é ausente de fluxos de consciência ou digressões que tornem os textos mais elaborados, uma marca de textos distópicos voltados ao público jovem e necessária para compreensão do enredo, já que espaço e ambiente mobilizam elementos desconhecidos.

O outro elemento importante a ser destacado da relação entre Snow e Lucy Gray é a ascensão dos Jogos como espetáculo. A 10ª edição é a primeira a contar com mentores, porém, diferentemente de *Jogos Vorazes*, são escolhidos dentre os mais promissores jovens da Capital, quando, então, Snow se mostra a grande mente por trás da reviravolta dos Jogos de morte como cultura do espetáculo:

Foi Snow quem observou que, exceto por dois tributos que talvez nem conhecessem, as pessoas dos distritos não tinham qualquer envolvimento com os Jogos. A vitória de um tributo precisava ser a vitória para o distrito todo. Eles tiveram a ideia de que todo mundo no distrito receberia um pacote de alimentos se seu tributo levasse a coroa. E para atrair uma classe melhor de tributos para, talvez se voluntariar, Snow sugeriu que o vitorioso devia ganhar uma casa numa área especial da cidade, temporariamente chamada de Aldeia dos Vitoriosos, que seria a inveja de todas as pessoas que moravam em casebres. Isso e um prêmio em dinheiro deveriam ajudar a reunir um grupo decente de tributos (Collins, 2023, p. 565-566).

Nota-se aqui um duplo movimento que marca a mudança dos Jogos de uma trama para outra: em *Cantigas*, os Jogos se aproximam muito mais das lutas gladiatórias da Roma Antiga, pois a arena não é tecnológica, como na trilogia, e os tributos são simplesmente jogados em um estádio simples, dispondo de algumas armas para lutar de modo que, em algumas horas, reste apenas um vivo. Enquanto atração, os Jogos podem ser lidos como uma ressignificação da política do pão e circo, *Panem et circenses*, da Roma Antiga e a arena, uma releitura do Coliseu. Conforme Rostovtzeff (1977), no Império Romano, era comum distribuir comida em eventos nos quais homens escravizados lutavam entre si ou com feras famintas com o objetivo de tirar a atenção dos cidadãos dos problemas sociais e políticos.

Nas primeiras edições, os tributos eram tratados como animais, aprisionados em uma jaula, sem alimentos, como se depreende do tratamento

dispensado no caso de adoecerem antes de os Jogos começarem: “mas mandaram uma boa veterinária para lá. Imagino que ela estará bem quando os Jogos começarem” (Collins, 2020, p. 164). Humanizá-los e torná-los alvo de interesse das pessoas integra o movimento de banalização da violência que essas narrativas criticam por meio dos Jogos: um *reality show* televisionado no qual o Estado totalitário usa a violência para garantir a diversão, reiterar a subordinação e formar consumidores de um espetáculo que exige uma atitude de “aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência” (Debord, 1997, p.16-17). A reação a essa banalização nos Jogos pode ser lida, à luz de uma leitura contra-colonial, como metáfora da resistência do sujeito colonial que se posiciona para manter a diferença e a autonomia (Bonnici, 2000).

Sob essa chave de compreensão, os Jogos podem ser lidos como um alerta ao perigo das formas de controle que visam à criação e à manutenção de massas que consomem passivamente uma cultura do espetáculo na qual a violência existe como forma de entretenimento, debelando a resistência e o enfrentamento. Tal estratégia foi amplamente difundida pelo Império Romano, que dividia as pessoas em classes sociais rigidamente definidas dando a alguns certos privilégios que outros não dispunham. Na trama, isso pode ser notado no tratamento destinado aos Distritos: embora todos estivessem subjugados, alguns tinham melhores condições e podiam treinar seus jovens para os jogos: “depois de dez anos, um padrão tinha surgido. Os distritos mais bem alimentados e mais amigos da Capital, o 1 e o 2, produziam mais vitoriosos” (Collins, 2020. p. 30).

A escolha dos tributos é realizada em um evento chamado Festa anual da Colheita, o que permite uma alusão às antigas festas em que a comunidade oferecia um tributo, rendendo ação de graças. Em *Jogos Vorazes* e em *Cantigas* a Festa é um castigo imposto e integra o projeto de massificação recriado

simbolicamente na narrativa para demonstrar como o Estado sobrepõe os interesses dos cidadãos com distrações de modo a formar um sujeito passivo e controlado, que se percebe, como observa Hall (2014, p. 110) na mesmidade, ou seja, “com uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.” Para tanto, é preciso que o projeto de massificação tenha alcance e é o que Snow percebe quando vai trabalhar no Distrito 12: “mas não adianta nada, sabe. Os Jogos Vorazes. Ninguém no 12 assiste. Só a colheita. Nós nem tínhamos televisão que funcionasse na base” (Collins, 2020, p. 561).

A manipulação da mídia permite a formação de uma identidade inteiriça, conjugada sob o discurso de unificação e submissão, contudo, essa mesma massificação também permite reconhecer a rebeldia represada, que tem uma finalidade específica no contexto das relações de poder e é funcional para cumprir tal finalidade, a qual, como se discutiu anteriormente, está personificada no ato de enfrentamento de Katniss à Capital. Contudo, antes do tordo se firmar como ícone de resistência a trama põe em evidência uma sociedade de serpentes, que devem ser lidas na narrativa de dois modos: enquanto animais reais, que vivem nas matas, nos distritos e no laboratório da Capital, onde foram recriadas geneticamente como bestantes, mas também como pessoas que agem sub-repticiamente para salvar a própria vida.

Em *Cantigas*, o leitor tem acesso a uma juventude mais ardilosa, em que o jogo de mentiras, traições e embustes eleva o protagonista à condição de vilão. Já em *Jogos Vorazes*, nota-se uma juventude mais afrontosa e uma cultura contra-hegemônica mais consolidada, o que entretece a ideia de que o enfrentamento e a luta são movidos pelas pessoas, como um revide à dominação. Em termos de luta colonial, pode-se dizer que a distopia tece uma espécie de revide à colonização, ainda que não se vislumbre um final feliz, marca exponencial das narrativas desse filão. De todo modo, ambas colocam

a juventude em evidência, mas os personagens registram ideias ambíguas sobre a noção de bem e mal, o que os aproxima da juventude contemporânea que, como ressalta Pais (2003), é marcada por repertórios e trajetórias de múltiplas faces, que confronta, dialogicamente, os enquadramentos conceituais, desafiando instituições, saberes, normas e prescrições.

O jovem leitor entre a chama e a neve: à guisa de conclusão

A valorização da narratividade e a ausência de fluxos de pensamento nas distopias em estudo não formatam um texto que entrega tudo ao leitor, pois as principais lacunas a serem preenchidas estão no processo de identificação com as personagens que, embora sejam arquetípicas em certos aspectos, mostram-se complexas em outros, o que permite uma projeção ficcionalizada da realidade que leva o leitor a associar narrativa e vida social. Os protagonistas destas tramas parecem recriar o velho duelo bem *versus* mal, contudo, não como estereótipos simplificados, o que amplia o horizonte de expectativas do leitor, pois ambos podem ser facilmente transpostos para a vida real justamente porque a distopia parte da realidade para criar um futuro que pode ser imaginado e, por isso mesmo, temido.

É importante destacar que os caminhos que levam o jovem à leitura são oblíquos, pois não se trata de uma categoria homogênea em si. Assim, o interesse pode advir de distintos aspectos, contudo, pode-se afirmar que alguns elementos precisam ser bem delimitados para que haja uma identificação leitor-personagem, a qual, conforme Rosenfeld (1976, p. 46) além da contemplação, permite uma “intensa participação emocional”. Identificar-se, neste caso, é uma atividade que converge a vida pessoal com a leitura literária, e a distopia fornece um material ficcional rico porque remete ao passado, ao presente e a um futuro assustador, gerando uma desfamiliarização.

Evidentemente que esse processo não leva a um levante juvenil, pois não é essa a tarefa do texto literário, mas é importante considerar que a relação do leitor jovem com as distopias não está na fuga de um mundo real complexo para um mundo fictício melhor, justamente porque tal mundo não está na distopia, o que coloca em pauta a necessidade de uma reflexão contra-hegemônica.

As distopias aqui estudadas forjam um chamariz cujo enredo evoca situações de enfrentamento que não demandam poderes sobre-humanos, mas resistência e organização, haja vista que no espaço em que as personagens se situam, assim como na realidade, atuam pássaros e serpentes e a vida é um jogo de humanos sem estereótipos definidos.

Referências

AZEVEDO, Ricardo. *Literatura Juvenil: como, onde, quando e por quê?* RECeT, Presidente Epitácio, SP, v. 2, n. 2, jul-dez, 2021, p. 06-27.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKETT, Sandra. Crossover fiction: creating readers with stories that address the big questions. In: *Formar leitores para ler o mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.

BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. London: Greenwood Press, 1994.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda., 2009.

COLLINS, Suzanne. *A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes*. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

COLLINS, Suzanne. *Em chamas*. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

COLLINS, Suzanne. *Esperança*. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

FALCONER, Rachel. Young adult fiction and the crossover phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *The Routledge Companion to Children's Literature*. New York, Routledge: 2010. Disponível em: <https://s3-euw1-ap-pe-df-pch-content-store-p.s3.eu-west-1> Acesso em: 28 jun. 2022.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, Tomaz Tadeu;

HALL, Stuart. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HÉRITIER, Françoise. *Masculino Feminino II: dissolver a hierarquia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

JUNG, Carl. Gustav. (org.) *O homem e seus símbolos*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Harper-Collins Brasil, 2016.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 9-49.

ROSTOVITZ, Mikhail Ivanovich. *História de Roma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

Submissão: 08/01/2024

Aceite: 26/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98105>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Entre viagens intergalácticas e espaçotemporais: *Space Is the Place* e *Kindred*

Between intergalactic travel and space-time: *Space Is the Place* and *Kindred*

Rodrigo Valverde Denubila
UFU/FAPEMIG

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98775>

Resumo

Este artigo aborda o conceito de afrofuturismo e lê criticamente duas obras: a película *Space Is the Place* (1974), dirigido por John Coney, e o romance *Kindred* (1979), de Octavia Butler. A metodologia adotada é bibliográfica, apoiando-se em teóricos do afrofuturismo como Ytasha L. Womack e Mark Dery, além de incorporar perspectivas de pensadores pós-coloniais e historiadores africanos para explorar a intersecção entre literatura, história africana e afrodiaspórica. O objetivo central consiste em discutir como o passado africano é recuperado em narrativas que projetam futuros utópicos diante de um passado distópico marcado pela escravidão e deslocamento. Para tal, estruturamos nossa reflexão em três seções; na primeira, discorremos sobre o conceito de afrofuturismo; na segunda, ocorre a leitura crítica de *Space Is the Place* sob a ótica das viagens intergalácticas e do pertencimento; na terceira, realizamos discussão de *Kindred* focalizando o gênero ficção científica, as máquinas do tempo e o poder.

Palavras-chave: afrofuturismo; *Space Is the Place*; *Kindred*; utopias; distopias.

Abstract

This article addresses the concept of afrofuturism and critically examines two works: the film *Space Is the Place* (1974), directed by John Coney, and the novel *Kindred* (1979) by Octavia Butler. The methodology adopted is bibliographic, relying on afrofuturism theorists such as Ytasha L. Womack and Mark Dery, as well as incorporating perspectives from post-colonial thinkers and african historians to explore the intersection between literature, african history, and the african diaspora. The primary goal is to discuss how the african past is reclaimed in narratives that envision utopian futures in the face of a dystopian past marked by slavery and displacement. To achieve this, we structure our reflection into three sections; in the first, we discuss the concept of Afrofuturism; in the second, we provide a critical reading of *Space Is the Place* from the perspective of intergalactic travels and belonging; in the third, we engage in a discussion of *Kindred* focusing on the science fiction genre, time machines, and power.

Keywords: afrofuturism; *Space Is the Place*; *Kindred*; utopias; dystopias.

*O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.*

“Mãos dadas”, Carlos Drummond de Andrade¹

Introdução

A presente reflexão objetiva ponderar sobre o afrofuturismo para discorrer criticamente sobre a película *Space Is the Place* e a obra de ficção científica *Kindred*, de Octavia Butler (2020). Enquanto na primeira, elementos caros à corrente afrofuturista se fazem evidentes, entre eles, a retomada da História africana quer perspectivando o Egito, quer perspectivando a Libéria; na segunda, encontramos certa dificuldade em reconhecê-la enquanto tal, pois nessa a personagem Dana, mulher negra que vive nos anos 1970, de forma misteriosa, volta ao para o século XIX.

A escolha do *corpus* justifica-se, pois nos permite ponderar sobre a relação entre passado e futuro para inquirirmos acerca do presente à proporção que (i.) retomamos aspectos do afrofuturismo enquanto (ii.) ajuizamos a relação entre utopias futuras construídas para reconfigurar presente e passado distópicos. *Space Is the Place*, dirigido por John Coney e lançado em 1974, aborda a odisséia do músico Sun Ra e sua arkestra pelo espaço em busca de um novo lar para os afro-americanos, onde possam viver livres da opressão racial terrestre. Há, pois, clara relação com o conceito de utopia enquanto espaço livre de dor e a história da Libéria. *Kindred*: laços de sangue, obra da escritora norte-americana Octavia Butler (2020), publicada em 1979, possui narrativa centralizada em Dana, escritora negra no ano de 1976, que,

1 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 1 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

inexplicavelmente, viaja no tempo até uma fazenda no Maryland do século XIX. Nesse espaço, ela se encontra entrelaçada com seus ancestrais, tanto escravos quanto proprietários de escravos.

Nossa metodologia consiste em pesquisa de caráter bibliográfico e, em nosso movimento argumentativo, adotamos como embasamento teórico as reflexões de Ytasha L. Womack (2013) presentes em *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*; de Mark Dery (1994), no ensaio “*Black to the Future*”. Sublinhamos a retomada de outros textos teóricos e a pouca presença de material bibliográfico acerca dessa temática, em especial, em língua portuguesa, assim como nos valem (i.) de pensadores pós-coloniais, como Françoise Vergès, Achille Mbembe, Paul Gilroy, Homi Bhabha, Kehinde Andrews, Muryatan Barbosa; bem como (ii.) de diferentes historiografias do continente africano, como as perspectivas históricas de Albert Adu Boahen, Molefi Kete Assante, Serge Daget, Cheikh Anta Diop, uma vez que um dos pontos-chave do conceito de afrofuturismo consiste na retomada de dados históricos do continente e do momento diaspórico.

Três seções estruturam nossa análise, na primeira, intitulada “Poética afrofuturista: as reivindicações de passado e de futuro”, apresentamos sumariamente o conceito de afrofuturismo. Na sequência, discorreremos em “*Space Is the Place: viagens intergalácticas e pertencimento*”, acerca do filme dirigido por John Coney e protagonizado por Sun Ra, artista lido como o pai do afrofuturismo. Por fim, na seção “*Kindred: sobre máquinas do tempo e poder*”, discorreremos sobre a narrativa de Octavia Butler interrogando acerca do gênero ficção científica e porque podemos entender essa obra quer como pertencente a esse gênero, quer sobre aspectos afrofuturistas.

Ao longo de nossa exposição, interseccionamos a relação entre literatura e história, em especial a africana e afrodiaspórica, para inquirirmos sobre como o passado é retomado em projeções futuras marcadas por perspectivas

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

utópicas diante de um passado marcado por trabalhos forçados, pela retirada do território de origem, em específico, o continente africano entre outros dados que facultam momento da história do continente africano e da população negra de distopias.

Poética afrofuturista: as reivindicações de passado e de futuro

A estética afrofuturista existe, historicamente, antes do termo ser cunhado, o que acontece em 1994, quando o crítico cultural estadunidense Mark Dery (1994) publica *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, conjunto de três entrevistas realizadas com o autor de *sci-fi* Samuel R. Delany, com o crítico musical e teórico Greg Tate e com a socióloga Tricia Rose – todos estadunidenses.

As entrevistas possuem texto crítico intitulado “*Black to the Future*”, no qual Mark Dery (1994) examina as interseções de cultura afro-americana com narrativas de ficção científica, tecnologia e futurismo. Entre os pontos argumentativos levantados, o crítico compara a violenta e forçada diáspora das populações africanas com abdução alienígena. Nesse cotejamento, temas como captura, roubo, violência e mutilação, tão presentes nas narrativas de ficção científica *alien*, surgem análogos ao tráfico escravocrata, por conseguinte, à violência infligida às populações africanas e negras.

This is especially perplexing in light of the fact that African Americans, in a very real sense, are the descendants of alien abductees; they inhabit a sci-fi nightmare in which unseen but no less impassable force fields of intolerance frustrate their movements; official histories undo what has been done; and technology is too often brought to bear on black bodies (branding, forced sterilization, the Tuskegee experiment, and tasers come readily to mind) (Dery, 1994, p. 180)².

2 “Isso é especialmente desconcertante à luz do fato de que os afro-americanos, em um sentido

No referido ensaio, Mark Dery (1994) apresenta o termo afrofuturismo para delimitar uma estética cultural emergente que aborda questões de identidade negra e herança cultural do continente africano, no contexto de avanços tecnológicos e futuros especulativos. Em uma das reflexões apresentadas, o crítico salienta que a ficção científica tradicional marginalizou ou excluiu personagens negras e perspectivas fora do eixo europeu. Por isso, autores afrofuturistas reimaginam e redefinem o futuro por intermédio de lente afrocentrada. Por tal motivo, o crítico estadunidense questiona: “The notion of Afrofuturism gives rise to a troubling antinomy: Can a community whose past has been deliberately rubbed out, and whose energies have subsequently been consumed by the search for legible traces of its history, imagine possible futures?”³ (Dery, 1994, p. 180).

A inquirição acima demarca ponto argumentativo central, qual seja, ao projetar as sociedades do devir, por exemplo, o mundo no século XXXII, como o faz Samuel R. Delany, em *Nova*, texto de 1968, escritores afrofuturistas integram, nesses espaços, identidades africanas e afrodescendentes. Aspirase, portanto, a acabar com a “presença espectral”, conceito cunhado por Françoise Vergés (2023, p. 169), em *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*.

Nessa obra, a cientista política não visa a analisar a representação literal dos sujeitos escravizados, as quais existem, mas, sim, entender como objetos e mercadorias oriundos do tráfico atlântico, como açúcar, tabaco,

muito real, eles são descendentes dos abduzidos pelos alienígenas; habitam um pesadelo de ficção científica, em que campos de força invisíveis, mas não menos intransponíveis de intolerância frustram seus movimentos; histórias oficiais desfazem o que foi feito; e a tecnologia é muitas vezes aplicada aos corpos negros (marca, esterilização forçada, o experimento de Tuskegee e tasers vêm prontamente à mente).” (Tradução nossa).

3 “A noção de afrofuturismo dá origem a uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, cujas energias foram posteriormente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis?” (Tradução nossa).

café, plantas exóticas, algodão, aparecem em diferentes obras que compõem o acervo do Louvre, por conseguinte, como tais elementos demarcam a miscigenação de culturas via coisas. Françoise Vergés (2023) analisa como a escravidão colonial produziu representações e alterações à medida que, nesse processo, podemos identificar estereótipos e presenças invisíveis – algo aos moldes também de narrativas de *sci-fi*. Mais do que aprofundarmos a discussão proposta pela cientista política, valemo-nos, portanto, da ideia de uma humanidade invisível pretérita para pensarmos o devir.

Por isso, autores afrofuturistas, como Samuel R. Delany e Octavia Butler, adotam perspectiva inclusiva e valorativa daqueles que historicamente foram postos à margem e invisibilizados quer nos museus, quer nas sociedades futuristas. Ytasha L. Womack (2013), do mesmo modo, sublinha, em *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*, tal argumento à medida que frisa que tão grave quanto o apagamento dos negros e da cultura africana no discurso historiográfico ocidental, igualmente o é o apagamento dos negros e da cultura africana nas projeções futuristas.

It's one thing when black people aren't discussed in world history. Fortunately, teams of dedicated historians and culture advocates have chipped away at the propaganda often functioning as history for the world's students to eradicate that glaring error. But when, even in the imaginary future - a space where the mind can stretch beyond the Milky Way to envision routine space travel, cuddly space animals, talking apes, and time machines - people can't fathom a person of non-Euro descent a hundred years into the future, a cosmic foot has to be put down⁴ (Womack, 2013, p. 7).

⁴ “Uma coisa é quando pessoas negras não são mencionadas na história mundial. Felizmente, equipes de historiadores dedicados e defensores da cultura [africana] têm combatido a propaganda que frequentemente funciona como história para os estudantes do mundo para erradicar esse erro gritante. Mas quando, até mesmo no futuro imaginário – um espaço onde a mente pode se estender além da Via Láctea para imaginar viagens espaciais rotineiras, animais espaciais fofos, macacos falantes e máquinas do tempo – as pessoas não conseguem imaginar uma pessoa de descendência não europeia cem anos no futuro, é preciso dar um basta cósmico” (Tradução nossa).

Quer perspectivando o ulterior, quer projetando futuros, a continuidade do silenciamento dos negros e da cultura africana significa que as digitais qualificadoras do passado colonialista perduram no hodierno, conforme aponta Kehinde Andrews (2023, p. 15), em *A nova era dos impérios: como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo*. Nesse sentido, Ytasha L. Womack (2013, p. 6) entende que a estética afrofuturista surge como consequência (óbvia) da ausência de “[...] *people of color in the fictitious future/past*”⁵.

A estudiosa apreende o afrofuturismo enquanto movimento cultural significativo da população negra estadunidense, o qual ganha notoriedade a partir da segunda metade do século XX, como demarcado. Essa corrente estética e filosófica surge, pois, como resposta ao silêncio - que produz as espectrais presenças - imposto à representação de negros, da História e cultura de Áfricas quer na arte tradicional, quer na ficção científica convencional. Assim, com base nas considerações de Mark Dery (1994) e de Ytasha L. Womack (2013), identificamos a centralidade do uso do gênero literário ficção científica especulativa, pois esta se torna o gênero literário de predileção de autores afrofuturistas para conectar passado e futuro ao, conseqüentemente, lançar luz ao presente.

Space Is the Place: viagens intergalácticas e pertencimento

Ao investigarmos a historicidade do afrofuturismo, identificamos importante manifestação interartes, principalmente, ao longo da década de 1970, com base nos trabalhos de Sun Ra. O jazzista estadunidense – com sonoridade marcada pelo experimentalismo – aparece – juntamente com sua Arkestra – em dois filmes caracterizados pela plasticidade afrofuturista,

5 “[...] pessoas de cor nas ficcionalizações futuras/passadas” (Tradução nossa).

quais sejam, *Space Is the Place* (85 min., 1974, EUA) e *Sun Ra: a Joyful Noise* (60 min., 1980, EUA)⁶.

O primeiro – dirigido por John Coney – inicia-se com Sun Ra viajando pelo espaço para encontrar, em outra galáxia, um planeta considerado como nova casa potencial e amigável para os negros afro-americanos, conforme visto na Figura 1.

Figura 01: Sun Ra em outro planeta



Fonte: (Coney, 1974, min. 02:18)

Em seu retorno à Terra, Sun Ra vai para Oakland, cidade localizada

⁶ Entre outros longas metragens afrofuturistas destacamos: *Wellcome II the Terrordone* (90 min., 1995, Reino Unido, direção de Ngozi Onwurah); *Bom dia, eternidade* (98 min., 2010, Brasil, direção de Rogério Moura); *Branco sai, preto fica* (93 min., 2014, Brasil, direção de Adirley Queirós); *Crumbs* (68 min., 2015, Etiópia/Espanha, direção de Miguel Llansó); *Drylongso* (86 min., 1998, EUA, direção de Cauleen Smith); *Born in Flames* (80 min., 1983, EUA, direção de Lizzie Borden); *The Upsetter: the Life and Music of Lee Scratch Perry* (95 min., 2008, EUA, direção de Ethan Higbee e Adam Bhala Lough); *An Oversimplification of Her Beauty* (84 min., 2012, EUA, direção de Terence Nance).

no estado americano da Califórnia, nos anos 1970, para propor o plano de oferecer aos negros a chance de (re)começar longe da opressão e do racismo terráqueos, o que, claramente, demarca aspectos caros à utopia, isto é, arquitetar espaço ideal sem elementos negativos.

Figura 02: Nave espacial de Sun Ra retornando ao planeta Terra



Fonte: (Coney, 1974, min. 25:12)

Por outro lado, há, outrossim, perspectiva distópica marcada, pois, apesar da luta de importantes negros e negras norte-americanos por direitos iguais, como observado, ao fundo, na Figura 3, em que imagens dos rostos dessas figuras políticas atuantes estão penduras na sala de ensaios.

Figura 03: Sun Ra conversa com músicos negros para convencê-los a emigrar para outro planeta



Fonte: (Coney, 1974, min. 25:12)

A Terra, portanto, não será o espaço (utópico?) da igualdade entre os seres humanos de tonalidades heterogêneas de pele⁷ apesar da luta por reconhecimento e *status* de ícones do movimento negro estadunidense. Sobre, portanto, a busca por outro planeta, conforme destacado nestas palavras proferidas por Sun Ra a um grupo de músicos negros, os quais o recebem com ironia e deboche, enquanto questionam se ele é real:

Eu sou Sun Ra, Embaixador das Regiões Intergalácticas, do Conselho do Espaço Sideral. [...] Eu não sou real. Eu sou igual a vocês. Vocês não existem nesta sociedade. Se existissem, seu povo não estaria buscando por direitos iguais. Vocês não são reais. Se fossem, vocês teriam *status* entre as nações do mundo. Então, ambos somos mitos. Eu não venho para vocês como uma realidade. Eu venho a vocês como um mito, porque é isso que as pessoas negras são: mitos. Vim de um sonho que os negros tiveram há muito tempo. Na verdade, sou um presente enviado a vocês por seus ancestrais (Coney, 1974, min. 23:48).

⁷ Além de tonalidades de pele, também podemos demarcar, em perspectiva interseccional, sexualidade, gênero e classes sociais.

O termo “ancestrais”, no fragmento supracitado, permite a ponderação de dois aspectos (i.) a valorização significativa da ancestralidade na África pré-colonial, sobre a qual não nos deteremos; (ii.) a retomada da história africana pré-colonial, em especial, o Egito, mas também da África colonial. Por isso, demarcamos, em seção anterior, que um dos aspectos para descrevermos o fenômeno da estética afrofuturista consiste em notar como ela dialoga com a História africana.

Começemos, pois, com aspectos facilmente identificáveis, nas figuras 1 a 3, isto é, a estética que retoma o Egito antigo, o que demarca diálogo com a História africana, em especial, sobre o Egito Antigo e com as ponderações críticas de Cheikh Anta Diop presentes em *A origem africana da civilização: mito ou realidade* (1974). As propostas historiográficas do estudioso senegalês constituem marco decisivo nos estudos africanos, uma vez que reavaliam a contribuição africana à civilização humana, em especial, quando desafiou as narrativas eurocêntricas que minimizavam ou negavam as ligações culturais e genéticas entre os egípcios antigos e os povos subsaarianos africanos. Em outro ângulo, a civilização egípcia passou por um processo de branqueamento, sendo a imagem da rainha Cleópatra um dos pontos mais claros dessa questão. Dessa forma, Cheikh Anta Diop argumentou a favor de uma reinterpretação da história e da cultura egípcias enquanto integrantes da África negra. Havia, pois, movimento de revalorização da História africana e das culturas negras.

A estética egípcia adotada por Sun Ra, em *Space Is the Place*, fomenta simbolicamente o movimento de reafirmação cultural e identitária entre africanos e afrodescendentes ao redor do mundo, como nos EUA, haja vista a possibilidade de retomada de ponderações como as presentes em *A origem africana da civilização: mito ou realidade*, as quais incentivaram o

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

resgate da autoestima e da valorização das raízes africanas. Tais ponderações de intelectuais africanos e afrodescendentes impulsionam debates sobre o racismo, a descolonização do saber e a necessidade de uma historiografia que reconheça devidamente as contribuições africanas à civilização global, conforme o faz o senegalês Cheik Anta Diop.

Conforme salientou Ytasha W. Womack (2013), o afrofuturismo, igualmente, faz tal movimento de revalorização pela inserção da cultura africana e negra nas imagens de futuro. Reconfigurar passado e reimaginar futuros não deixam de ser mecanismos de modificação das distopias impostas às populações do continente africano e afrodiaspórica. Portanto, as reflexões do referido estudioso sobre o Egito Antigo convocam à revisão crítica das narrativas históricas, promovendo uma compreensão mais integrada e inclusiva da história humana, em que África ocupa um lugar de destaque como berço de civilizações e contribuições fundamentais para o patrimônio cultural e intelectual mundial. Mas, em contexto mais amplo da narrativa fílmica, sublinhamos que o enredo de *Space Is the Place* retoma a história de Serra Leoa e da Libéria, países da África Ocidental.

Devido à importância desse contexto histórico de fundação da Libéria, na economia narrativa de *Space Is the Place*, destacamos este fragmento de “Tendências e processos novos na África do século XIX”, escrito pelo historiador ganense Albert Adu Boahen como primeiro movimento para problematização:

As campanhas humanitárias, abolicionistas e racistas que marcaram esta época fizeram surgir, na África Ocidental, dois Estados inteiramente novos, Serra Leoa e Libéria, criados respectivamente em 1787 e em 1820, ao passo que *Libreville* foi fundada na África Equatorial. Ao final do século, os dois primeiros Estados tinham, do mesmo modo, conseguido não só absorver um certo número de reinos independentes situados no longínquo interior, mas também haviam formado verdadeiras nações tendo cada uma a sua língua e cultura própria, o inglês-liberiano e o crioulo (2010, p. 69).

A História da Libéria contém conexão intrínseca com o regime escravocrata dos Estados Unidos, pois esse espaço, no continente africano, surge, no início do século XIX, com a narrativa de “devolver” à África os africanos e afrodescendentes presentes nos EUA. Em 1821, na região demarcada, surge a Libéria como ação da *American Colonization Society*⁸ (ACS) cuja intenção era, supostamente, criar espaço ideal para ex-escravos e afro-americanos livres habitarem⁹. Tais concepções ganham força no conflitante momento da história dos EUA pré-abolição da escravatura, que acontece em 1863. A criação do país africano se enraíza, portanto, entre o contexto racial e político dos Estados Unidos que vai da independência dos EUA, em 1776, às décadas que antecederam a Guerra Civil Americana, a qual acontece de 1861 a 1865.

Em sua explanação histórica, Albert Adu Boahen (2010) retoma, portanto, o contexto entre os séculos XVIII e XIX, quando uma série de movimentos e organizações, como a *American Colonization Society* (ACS), foram fundados com o objetivo de fundar “núcleos de povoamento” (Fage, 2020, p. 357) na África para repatriar afro-americanos. Apesar do pouco apoio do governo estadunidense, a cidade de Monróvia – capital da Libéria – foi nomeada em homenagem ao presidente americano James Monroe.

Recuperando o contexto histórico de fundação da Libéria, a ACS atuou de forma significativa, mas não se pode afirmar que foi um empreendido vitorioso, conforme demarcam o historiador ganense e J. D. Fage, em *História da África*:

Os núcleos de povoamento criados a partir de 1821 pela iniciativa privada dos Estados Unidos na Costa da Pimenta [Libéria] também definharam, em parte devido à falta de pessoas (cerca de 15 000 negros americanos foram aí desembarcados e cerca de

8 Sociedade Americana de Colonização (tradução nossa).

9 A Libéria torna-se independente da Sociedade Americana de Colonização em 1847.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

5 000 escravos apanhados pela marinha dos Estados Unidos no alto mar). O principal problema residiu, contudo, no facto de os imigrantes não possuírem nenhum governo reconhecido que os apoiasse na sua luta pela sobrevivência contra os povos africanos da região ou das acções de comerciantes europeus hostis (2020, p. 357).

Ainda nesse contexto liberiano, retoma-se “A abolição do tráfico de escravos”, capítulo de *História geral da África: África do século XIX à década de 1880*, quando Serge Daget demarca:

No que tange ao direito, o estabelecimento da *American Colonization Society* no cabo Mesurado, em 1821, era empreendimento privado. O governo federal dos Estados Unidos não se envolveu, mas estabeleceu um escritório, não colonial e temporário, cujos agentes recebiam à investidura da sociedade. Confiava ao estabelecimento os africanos libertos pelo cruzeiro, contribuindo assim para o povoamento. *A criação da Libéria resultou de aspirações filantrópicas e civilizadoras, mas também da preocupação de diminuir, mesmo nos Estados Unidos, a expansão da população negra, considerada perigosa.* Um punhado de colonos defendeu sua implantação contra a resistência dos poderes autóctones. Estes discutiram tanto o contrato de cessão das terras e a soberania, quanto à pretensão dos estrangeiros negros em reduzir a atividade dominante do comércio exterior local, o tráfico negreiro (2010, p. 95-96; grifos nossos).

Os fragmentos citados demonstram que ambiguidades significativas marcaram as atitudes da *American Colonization Society*, isto é, aqueles que acreditavam nos ideais abolicionistas e na criação de uma nação africana como refúgio pacífico para os negros americanos, em viés significativamente utópico, bem como aqueles cujo desejo era efetivamente expulsar e remover dos EUA a população negra livre.

Conectando história e narrativa fílmica, conforme acontece em *Space Is the Place*, evidencia-se a pouca adesão dos afro-americanos em imigrar à Libéria, no século XIX, consoante com o fragmento de J. D. Fage (2020). Com essa ideia de retorno, existe uma contradiáspora, na narrativa fílmica,

que dialoga com a história dos EUA e da Libéria, pois a personagem de Sun Ra deseja teletransportar os negros da Terra para o novo planeta usando música e filosofia.

Figura 04: Sun Ra conversa com The Overseer



Fonte: (Coney, 1974, min. 10:41)

No entanto, como pontuado, a personagem de Sun Ra encontra resistência em várias frentes, conforme acontece na Libéria, incluindo agentes do governo, gangsters locais e membros da comunidade negra, os quais estão céticos quanto à realização de outra diáspora intergaláctica, afinal de contas, a Terra, em perspectiva macro, é o planeta de todos. Podemos ler a intenção da personagem de encontrar espaço utópico, em outra galáxia, sem opressão como a consolidação da distopia presente neste planeta. Ou seja, demarcar-se o falhanço da possibilidade de todos os seres humanos conviverem com

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

respeito e harmonia, logo, o fracasso das ideias de Martin Luther King Jr., por exemplo. Há, pois, tênue linha entre distópico e utópico nas ações da personagem Sun Ra a ser sublinhada.

Já que a personagem principal de *Space Is the Place* demarca que ele simboliza um presente dos ancestrais, então, sublinhemos que os sujeitos escravizados via tráfico negreiro e trabalho forçado, isto é, os ancestrais dos indivíduos presentes na figura 3, efetivamente, construíram as bases do mundo moderno, pois a força do trabalho dos corpos negros escravizados sedimentou as bases para o desenvolvimento de nações modernas, conforme argumenta Paul Giroy (2012), em *O Atlântico negro*. Nesse sentido, o conceito de Atlântico negro se faz eficiente para criticamente lermos *Space Is the Place*, porquanto demarca como um espaço transnacional e intercultural de trocas culturais e políticas foi formado pela escravidão e pelo colonialismo intrínsecos à diáspora africana.

Nesse movimento argumentativo, marcado pela duplicidade e ambiguidade, o sociólogo e teórico cultural britânico Paul Giroy (2012) retoma o conceito de dupla consciência – cunhado por W. E. B. Du Bois – para descrever a cisão identitária nacional entre ser negro e ser europeu: “Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência” (Giroy, 2012, p. 33). Com base na argumentação do pesquisador e autor de *O Atlântico negro*, ganha destaque a experiência centrada na nacionalidade e na racialização, por serem demarcadores raciais diferentes entre territórios.

O referido sociólogo problematiza o nacionalismo cultural por buscar uma suposta autenticidade, uma origem em si e sugere que as identidades são formadas por rotas ao invés de raízes. A diáspora africana deve, pois, ser entendida como um dado sócio-histórico que criou conexões complexas e influências mútuas que ocorrem na delimitação da cultura nacional. Em

outras palavras, há um território marcado pela miscigenação de povos, de saberes, de culturas e de histórias. Podemos, da mesma forma, retomar as considerações do professor de Estudos Negros, na *Birmingham City University*, instituição do Reino Unido, Kehinde Andrews, em *A nova era do império*, quando pensa a consolidação do mundo moderno com base na opressão colonialista e no trabalho escravo:

Precisamos urgentemente destruir o mito de que o Ocidente foi fundado com base nas três grandes revoluções científica, industrial e política. Em vez disso, precisamos investigar como o genocídio, a escravidão e o colonialismo foram as pedras fundamentais sobre as quais o Ocidente foi construído. O legado de cada uma dessas ações segue presente hoje, moldando a riqueza e a desigualdade na hierarquia da supremacia branca. O Iluminismo foi essencial para fornecer a base intelectual do imperialismo ocidental, justificando a supremacia branca pela racionalidade científica. Em outras palavras, o Ocidente inventou as teorias científicas para “provar” a superioridade dos brancos e fingiu que eram verdadeiras. Também é no Iluminismo que vemos as raízes da nova era do império, a aplicação universal da lógica colonial (2023, p. 15).

Conectando dados apresentados, a personagem de Sun Ra tenta convencer a população negra pela música e pela filosofia para realizar nova diáspora intergaláctica e, no capítulo “‘Jóias trazidas da servidão’: música negra e política da autenticidade” de *O Atlântico negro*, Paul Giroy (2012) frisa a importância das culturas híbridas que nascem nos territórios coloniais, entre elas, a música. Particularmente, jazz, blues, soul, reggae e hip-hop aparecem como exemplos poderosos de como a diáspora africana criou culturas híbridas e transculturais. Assim, argumenta-se como a música serve como mecanismo pelo qual as experiências da diáspora são articuladas, compartilhadas e compreendidas.

Esse mesmo aspecto musical apresenta-se como eixo-chave de *Space Is the Place*, pois o uso de música, especialmente o jazz, serve não apenas como

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

trilha sonora, mas como um elemento narrativo crucial, refletindo a ideologia e a busca espiritual do protagonista. Condizente com os procedimentos afrofuturistas, *Space Is the Place* mistura performance musical experimental de jazz, gênero musical qualificador da cultura negra estadunidense, ficção científica, discussões raciais, além de retomar a História africana, estadunidense e aspectos da formação da filosofia africana contemporânea devido à presença de traços do pensamento e das ações de Edward Bylden.

Figura 05: Sun Ra apresenta-se em concerto para convencer a realização de viagem intergaláctica



Fonte: (Coney, 1974, min. 01:06:16)

Em *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*, Muryatan S. Barbosa (2020, p. 19) argumenta como Edward Bylden¹⁰ funda a filosofia africana contemporânea com o conceito

¹⁰ Edward Blyden nasceu no Caribe, em específico, nas Ilhas Virgens, estudou nos EUA com bolsa outorgada por entidades religiosas. Passou parte de sua vida na África, morando em Serra Leoa,

de personalidade africana, cuja definição ocorre pela “[...] centralidade que se dava na África à família, à vida coletiva, ao uso comum da terra e da água e à regulação das funções sociais”. Similar à ação da personagem de Sun Ra, o autor de *The Negro in Ancient History* acreditava na repatriação dos negros nas Américas para a África como solução para problemas raciais, porquanto via a África enquanto lar natural e espiritual dos africanos e afrodescendentes, assim como acreditava que o retorno poderia desempenhar crucial papel no renascimento e avanço do continente, o que dá bases ao panafricanismo¹¹.

Em contraste com muitos pensadores ocidentais da época, Edward Blyden compreendia a cultura e a civilização africanas como únicas e valiosas por si mesmas, bem como apresenta críticas à mestiçagem o que, anos depois, será contrastado por Paul Giroy (2012).

De início foi para lá [Libéria] porque acreditava na possibilidade real de “regeneração da raça negra” a partir do continente. Com o tempo este sentimento tornou-se abertamente nacionalista africano, na medida em que passou a defender um autogoverno local que deveria ser construído gradualmente a partir da Libéria e de Serra Leoa, até englobar toda a África Ocidental. Neste projeto, tornou-se, com o tempo, um crítico da pigmentocracia (ou hierarquia social baseada na cor da pele) na região. Em particular na Libéria, pois via que ali se estava estabelecendo uma dominação de “mestiços” da diáspora (ou seus descendentes) contra os autóctones africanos (Barbosa, 2020, p. 18-19).

A filosofia africana divide-se entre tradicional e contemporânea. Note-se o uso do termo filosofia africana tradicional¹². A distinção ocorre pela

na Nigéria e na Libéria. Cabe destacar que sua passagem de ida para África foi paga pela American Colonization Society.

11 “O termo ‘pan-africanismo’ passou a significar a unidade dos africanos e a eliminação da dominação racial branca do continente da África. Foi esse movimento que gerou a discussão política sobre a unidade africana durante a maior parte do século XX. Na verdade, os Congressos Pan-africanos do século XX se iniciaram na Diáspora Africana, moldando, com isso, o discurso sobre o pan-africanismo no contexto da africanidade mundial. Todas as discussões sobre a unidade africana devem retroagir aos dias em que os africanos no Caribe e nas Américas convocaram a solidariedade entre todos os povos africanos” (Asante, 2023, p. 504).

12 Apesar de uma suposta incoerência terminológica, consideramos que o termo filosofia abarca

questão da escrita e da individualização teórica e se inicia a partir do fim do século XIX com base nas reflexões acerca da personalidade africana propostas por Edward Blyden, em *Christianity, Islam and the Negro Race* (1887), de acordo com Muryatan S. Barbosa (2020). Para além das projeções posteriores visando a dar um basta cósmico, nas quais a perspectiva afrocentrada insere-se, ajuizemos razões para a escolha da ficção científica como gênero de predileção de autores afrofuturista, bem como pensemos dados constitutivos desse gênero literário. Quando questionada por que, uma mulher negra, escrevia ficção científica, Octavia Butler (2020, p. 13) – nome incontornável da literatura afrofuturista – argumenta: “Comecei a escrever sobre poder porque era algo que eu tinha muito pouco”. Focalizemos, na sequência, o termo poder e o ponderemos sobre as condições de possibilidade de um grupo de indivíduos de etnias e de tonalidades de pele heterogêneas possuírem identidade pretérita digna, valorizada e reconhecida, o que garante, por conseguinte, possibilidade de imagens de futuro enquanto eixo-chave de obras afrofuturistas.

***Kindred*: sobre máquinas do tempo e poder**

Com base no entendimento da escritora estadunidense, o poder surge não como entidade fixa ou propriedade de indivíduos ou instituições específicas, mas, sim, por intermédio de uma relação dinâmica que ocorre via interações sociais. A noção de poder não aparece como força explicitamente opressora, entretanto surge como elemento que age sub-repticiamente, ao criar normas, discursos e formas de conhecimento que engendram mecanismos representacionais e éticos, os quais demarcam socialmente como

as reflexões e concepções possíveis de ente, de ser, de linguagem, de tempo, de ética, entre tantos outros filosofemas possíveis. Reconhecemos, assim, que filosofia africana tradicional apresenta ponderações importantes diferentes de lentes eurocentradas.

os indivíduos agem, entendem-se e entendem uns aos outros em contextos sócio-históricos, conforme argumenta Homi K. Bhabha (2013), em “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”, presente em *O local da cultura*. O pensador indiano reflete – retomando Frantz Fanon – como os diferentes discursos estereotípicos agem fazendo com que indivíduos internalizem representações preconceituosas e se vejam, essencialmente, pelo olhar do outro.

Nesse processo, traçando paralelo entre as considerações de Mark Dery (1994), de Ytasha L. Womack (2013) e Octavia Butler (2020) sobre ficção científica, cultura africana e população negra, aparece, concomitantemente, a questão de como corpos, em específico, como os corpos negros são socialmente interpretados pelos aparatos de poder com base em perspectivas pretéritas, por conseguinte, como essas visões permitem ou não projeções posteriores. Entre passado e devir, Octavia Butler (2020) demarca que formas sutis e cotidianas de poder moldaram e moldam a vida de sujeitos subalternizados, principalmente, em ex-colônias marcadas por passado escravocrata, a ponto de influenciar comportamentos, identidades e percepções, consoante com a argumentação de Homi Bhabha (2013). Ao afirmar que escrevia sobre poder, porque não o tinha, Octavia Butler (2020) evidencia discussões sobre poder, hegemonia e resistência à medida que entendemos mecanismos de subalternização para pensarmos grupos de pessoas marginalizados e oprimidos, em várias dimensões, como classe, raça, gênero, etnia, sexualidade, dentro das estruturas de poder dominantes de uma sociedade.

Cabe retomar as teorizações de Achille Mbembe (2018) cerzidas em *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, obra na qual o filósofo camaronês retoma os conceitos de biopoder e de poder disciplinar caros ao pensamento de Michel Foucault. Aquele aborda a

intersecção entre poder político e controle social para discutir como o Estado possui a capacidade de determinar quem vive e quem morre em contextos históricos e contemporâneos.

Relacionando presente e passado (passado, cabe sublinhar, que ainda se faz presente), Achille Mbembe (2018) entende que a necropolítica foi historicamente implementada em contextos coloniais, uma vez que as metrópoles exerciam controle organizacional violento sobre as populações colonizadas. Sem nos aprofundarmos nas nuances imperialistas e econômicas atuais, quando discutimos os Estados Unidos, destaquemos que estamos diante de uma ex-colônia britânica marcada por um passado escravocrata, segregacionista e discriminatório que reverbera no presente, conforme demarca Kehinde Andrews:

Na nova era do império, os Estados Unidos se tornaram o centro do poder colonial moderno. O país gosta de se apresentar como uma vítima do colonialismo britânico que se libertou da tirania e agora procura fazer o mesmo no resto do mundo. No entanto, trata-se de uma fantasia delirante. Os Estados Unidos, na verdade, são a expressão mais extrema da ordem mundial racista (2023, p. 17).

Esse dado faz-se fundamental para entendermos *Kindred*, obra de ficção científica de Octavia Butler (2020). O enredo do texto publicado, em 1979, centra-se em Dana, jovem escritora negra que vive na Califórnia da década de 1970. O ponto central da narrativa acontece em uma manhã, quando, de forma inesperada e inexplicada, Dana é misteriosamente transportada para o ano de 1815. A personagem aparece em uma plantação no início do século XIX, em Maryland, antes da Guerra Civil estadunidense.

- Mas como você chegou lá? Como chegou aqui?
- Assim. — Estalei os dedos.
- Isso não é resposta.
- É a única resposta que tenho. Eu estava em casa, e então, do

nada, estava aqui ajudando você. Não sei como acontece, como me locomovo dessa maneira, nem quando vai acontecer. Não consigo controlar.

— Quem consegue?

— Não sei. Ninguém. — Não queria que ele pensasse que dava para controlar. Muito menos se por acaso eu conseguisse mesmo (Butler, 2020, p. 39).

Em suas viagens temporais, Dana encontra seu ancestral branco Rufus em situações de perigo. Em cada uma das cinco voltas temporais, a trama de *Kindred* discute as consequências e relação entre passado e presente em ex-colônias escravocratas, o que permite a discussão do conceito de necropolítica. Com isso, a obra aborda heterogêneos demarcadores raciais, quer dizer, os abalizadores raciais nos EUA não são os mesmos do Brasil, por exemplo, assim como aborda questões como o casamento inter-racial de Dana com Kevin e as reações das respectivas famílias, além, claro, da centralidade posta no passado escravocrata dos EUA.

À medida que a personagem Dana viaja no tempo, ela vê Rufus crescer e se tornar mais semelhante aos outros proprietários de escravos. Acompanhamos o sadismo e brutalidade da personagem, apesar dos esforços contrários empreendidos. No desenrolar da narrativa, marcada por cenas de intensa crueldade, Dana também conhece e forma vínculo com Alice, escrava na plantação e com quem Rufus gerará os ascendentes de Dana. Octavia Butler (2020) lança luz à miscigenação, como consequência do sistema colonialista e escravocrata. Em suas viagens, a personagem principal confronta a crueldade emocional e a brutalidade física da escravidão, experimentadas, literalmente, no seu corpo. Dana vê e sente os horrores que seus antepassados enfrentaram.

Estamos, portanto, diante de obra marcada pela conexão entre espaços, tempos e continuidades, haja vista que o romance em discussão estabelece reflexão sobre a interconexão das identidades e histórias pessoais e coletivas,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

assim como contundentemente crítica à instituição da escravidão e seus efeitos. Por esse motivo, Ytasha L. Womack (2013) argumenta que a ficção científica afrofuturista permite aos afro-americanos explorar a diáspora africana e as conexões das ex-colônias com o continente africano. A estudiosa demarca também que outro tema-chave da *sci-fi* é a abdução alien, a qual pode ser comparada à violenta retirada dos africanos de seu território via tráfico negreiro.

And many found the parallels between sci-fi themes of alien abduction and the transatlantic slave trade to be both haunting and fascinating. Were stories about aliens really just metaphors for the experience of blacks in the Americas? Afrofuturists sought to unearth the missing history of people of African descent and their roles in science, technology, and science fiction. They also aimed to reintegrate people of color into the discussion of cyberculture, modern science, technology, and sci-fi pop culture¹³ (Womack, 2013, p. 17).

Há aspecto fantástico envolvido na economia narrativa do livro em apreço, pois não há efetiva presença de uma máquina ultratecnológica capaz de fazer Dana viajar pelo tempo. Então, podemos ou não classificar a obra como ficção científica? Em *Kindred*, o corpo da personagem negra Dana simboliza o tema-chave do gênero *sci-fi* da máquina do tempo. Em *Kindred*, o anterior para contemporizá-lo e repensá-lo.

Entendemos, dessa forma, as marcas deixadas pelo passado colonial, entre elas, as estruturas de poder colonial que persistem nas sociedades pós-coloniais, manifestando-se em formas de violência, desigualdade e exploração sentidas nos corpos negros. Portanto, focalizando a obra de 1979,

13 “E muitos encontraram as semelhanças entre temas de ficção científica sobre abdução alienígena e o comércio transatlântico de escravos como algo ao mesmo tempo perturbador e fascinante. Seriam as histórias sobre alienígenas realmente apenas metáforas para a experiência dos negros nas Américas? Os afrofuturistas buscaram desenterrar a história ausente das pessoas de ascendência africana e seus papéis na ciência, tecnologia e ficção científica. Eles também tinham como objetivo reintegrar pessoas de cor na discussão sobre cibercultura, ciência moderna, tecnologia e cultura pop de ficção científica.” (Tradução nossa).

apesar de não notamos evidentes elementos caros à ficção científica, como a tecnologia; reconhecemos, sim, que o tema da máquina do tempo aparece e representa um dos aspectos-chave do gênero ficção científica e fundamental ao entendimento crítico do texto literário em apreço.

Considerações finais

Abrimos estas reflexões retomando os versos finais do poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade (2022, p. 34), presente em *Sentimento do mundo*. Por mais que, na peça lírica, o poeta demarca (ironicamente) que não cantará o futuro, nem o mundo caduco, acreditamos na força dos versos utilizados como epígrafe. Retomemos: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente” (Drummond, 2022, p. 34). Mas por que abrimos estas considerações finais retomando a lírica do poeta brasileiro?

Porque, ao longo destas reflexões, focalizamos a dimensão pedagógica do afrofuturismo, isto é, o impacto concreto dessas narrativas na transformação social e cultural, logo, a capacidade do conceito em mudar a perspectiva acerca do continente africano, da população e cultura negras e afrodiáspóricas. Portanto, quer quando autores afrofuturistas perspectivam futuros, realizando projeções inclusivas, quer quando problematizam o passado, sendo esta uma possibilidade elementar ao afrofuturismo, eles falam do presente. A matéria deles é o presente. Desse modo, a intersecção entre o afrofuturismo e a realidade contemporânea, especialmente, no que se refere à valorização das identidades negras e afrodiáspóricas no mundo real, pois a estética afrofuturista consiste em significativa ferramenta de reimaginação e reivindicação cultural.

Presente este construído com base na realidade arquitetada pelo

Atlântico negro, consoante com Paul Gilroy (2012). Ou seja, pela violência intrínseca ao movimento diaspórico das populações do continente africano cujas presenças e culturas ajudaram, sim, a construir espaços e culturas **híbridos**, miscigenados. Aspecto esse muitas vezes negado e até mesmo apagado pela ideia de pureza, de superioridade. Por essa razão, nossa problemática centrou-se na forma como o afrofuturismo consiste em uma reivindicação de pertencimento presente pelas reconfigurações pretéritas e futuras. Entre utopias e distopias, no fim das contas, há o hoje com suas **mãos dadas, mas também** o “mundo caduco” (Drummond, 2022, p. 34) que continua engendrando estereótipos. Cambiando, portanto, passado e futuro, evidenciam-se traços distópicos qualificadores daquele e desejos utópicos para este.

Em nosso movimento argumentativo, investigamos, pois, primeiro *Space Is the Place* cujo argumento se centra na busca de um planeta para a população negra. Nesse espaço, em perspectiva utópica, **não haveria a presença** das digitais pejorativas arquitetadas pelo colonialista. Em contraponto, na sequência, selecionamos *Kindred*, de Octavia Butler (2020), para ponderarmos sobre um passado histórico distópico.

Tão distópico a ponto de Ytasha L. Womack (2013) aproximar o tema da abdução alien, presente obras *sci-fi*, do que historicamente aconteceu com culturas e populações no continente africano. Indivíduos que foram arrancados de suas casas, tiveram suas culturas reduzidas e rebaixadas, quando não exterminadas. Por essa razão, nosso propósito consistia em cotejar duas perspectivas para demarcar a relevância do afrofuturistas como estética capaz de dar um basta cósmico em um passado distópico, mas que também não precise de um futuro utópico em que, efetivamente, seres humanos precisem ser apartados uns dos outros.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDREWS, Kehinde. *A nova era do império: como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ASANTE, Molefi Kete. *A História da África: a busca pela harmonia eterna*. Tradução de Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2023.

BARBOSA, Muryatan S. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.

CONEY, John (Diretor). *Space Is the Place*. [Filme]. Estados Unidos, 1974. 85 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7iAQCPmpSUI&t=3047s>. Acesso em: 16 jan. 2024.

BHABHA, Homi K. “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo”. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Tradução de Myriam Ávilla, Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Loureço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. p. 117-143.

BOAHEN, Albert Adu. “Tendências e processos novos na África do século XIX”. In: AJAYI, J. F. Ade (Ed.). *História geral da África: África do século XIX à década de 1880*. Tradução de David Yann Chaigne, João Bortolanza, Luana Antunes Costa, Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza, Milton Coelho e Sieni Maria Campos. Brasília: UNESCO, 2010. Volume VI. p. 47-76.

BUTLER, Octavia. *Kindred: laços de sangue*. Tradução de Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2020.

DAGET, Serge. A abolição do tráfico de escravos. In: AJAYI, J. F. Ade (ed.).

História geral da África: África do século XIX à década de 1880. Tradução de David Yann Chaigne, João Bortolanza, Luana Antunes Costa, Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza, Milton Coelho e Sieni Maria Campos. Brasília: UNESCO, 2010. Volume VI. p.77-104.

DERY, Mark. Black to the future: interwies with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture.* Durham, London: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

DIOP, Cheikh Anta. *A origem da civilização africana: mito ou verdade.* S.n., s.d. Disponível em: <https://www2.unifap.br/neab/files/2018/05/Dr.-Cheikh-Anta-Diop-A-Origem-Africana-da-Civiliza%C3%A7%C3%A3o-ptbr-completo.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2024.

FAGE, John D. *História da África.* Tradução de Jaime Araújo, Aínda Freudenthal e Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro.* 2. ed Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Editora 34, 2012.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte.* Tradução de Renata Santilli: São Paulo: n-1 edições, 2018.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta.* Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WOMACK, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture.* Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

Submissão: 27/02/2024

Aceite: 06/06/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98775>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A escrita como possibilidade contracolonial: reescritas da multidão

Writing as countercolonial possibility: rewritings by the
multitude

Bruno Robson Ribeiro dos Santos
Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina

Mylena de Lima Queiroz
UECE

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100253>

Resumo

Escrever e teorizar sobre literatura nos foram apresentados – se pensarmos que a história da literatura brasileira é marcada por apagamentos, formações de estereótipos e repetições de desigualdades de gênero, região, raça e classe – como atos possíveis apenas para grupos seletos. Na contramão, notamos resistências e “hacking” dessas desigualdades, estas enquanto reminiscências do colonialismo. Interessa-nos aqui pensar como leituras e escrituras enquanto atos e perspectivas contracoloniais apontam para modos de semear saberes que contrariaram e contrariam a colonialidade e as suas desconexões. As escritas e as reescritas das multidões nos mobilizam. Para isso, colocamos em diálogo conceitos como contracolônização, de Nêgo Bispo (2023) e literatura de multidão, de Luciano Justino (2015), ao pensarmos as obras de Carolina Maria de Jesus (2014) e Geovani Martins (2018).

Palavras-chave: contracolônização; literatura de multidão; teoria literária.

Abstract

The acts of writing and theorizing literature were presented to us - if we think that the history of Brazilian literature is marked by erasures, formation of stereotypes and repetitions of inequalities of gender, region, race and class – as acts possible only for select groups. In the opposite direction, we notice resistance and “hacking” of these inequalities, these ones as reminiscences of colonialism. We are interested here in thinking about how readings and writings are acts and countercolonial points of view indicate ways of sowing knowledge that already contradicted and still contradict coloniality and its disconnections. The writings and rewritings of the multitude interest us. To do this, we put into dialogue concepts such as counter-colonization, by Nêgo Bispo (2023) and Multitude Literature, by Luciano Justino (2015) when thinking about the works of Carolina Maria de Jesus (2014) and Geovani Martins (2018).

Keywords: countercolonization; multitude literature; literary theory.

*Já na descida e não sabe descer dançando
Sabe subir na vida e não sabe subir sambando.*

BaianaSystem

Introdução

Ao refletimos sobre como escrever e teorizar literatura nos foram apresentados como atos possíveis apenas para grupos seletos, trataremos das obras de Carolina Maria de Jesus (2014) e Geovani Martins (2018) como exemplos de escritas da multidão como possibilidade contracolonial, alicerçados nas teorias de Nêgo Bispo (2023) e Luciano Justino (2015). Isto posto, colocaremos as linguagens e os temas da obra *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, de Maria de Jesus, e do conto “Rolézim”, de Martins, em confluência com o que entendemos como saberes e culturas “diversais” deste país – de forma a refletirmos sobre as possibilidades tantas das escritas da multidão e de uma literatura que possa sair do simples “eu”, ampliando sentidos e significados, concebendo uma escritura do gingado que foge dos padrões eurocêtricos no ofício literário, alcançando o ato de reescrever mundos e trajetórias.

Na escrita do artigo, pensamos – Bruno Ribeiro, escritor e professor de escrita criativa, e Mylena Queiroz, professora e pesquisadora de literatura e teoria literária – como a história da literatura brasileira é marcada por apagamentos, formações de estereótipos e repetições de desigualdades de gênero, região, raça e classe. E, na contramão, notamos resistências e “hackeamentos” dessas desigualdades de diversas naturezas, estas enquanto reminiscências do colonialismo. Interessa-nos, isto posto, pensar como

leituras e escrituras enquanto atos e perspectivas contracoloniais apontam para modos de semear saberes que contrariaram e contrariam a colonialidade e as suas desconexões. As escritas e as reescritas das multidões nos mobilizam.

Nesse sentido, os textos de Martins e Maria de Jesus, quando colocados lado a lado, nos mostram escritas que ressignificam o que muitos entendem como Literatura pelo movimento dos autores de transbordarem a própria linguagem, fugindo dos temas lugares-comuns; posto que ambos usam da relação com a oralidade como recurso inventivo, mostrando que literatura é também sobre usar a linguagem a seu favor. Aliado a isso, as perspectivas de Nêgo Bispo e de Luciano Justino apontam para *gingados*, modos de pensar, de agir e de se relacionar com o mundo que, aqui, pensando precisamente na literatura dos muitos, possibilitam esses movimentos entre estratégias e maneiras de ser que transbordam contracolônização, que transbordam multidões. Nocautes e danças.

Textos como esses, eles próprios partes de vidas inteiras e em pedaços, requerem atenções às suas subjetividades e às suas coletividades. Para nos auxiliar nessa tarefa, como dito, os pensamentos sobre contracolônialidade e literatura de multidão servirão de guia para mergulharmos nessas escritas que tecem futuros e mais abrem do que fecham caminhos.

Gingado e contracolônização da multidão

Colocamos em diálogo os conceitos de Luciano Justino (2015) e Antônio Bispo dos Santos (2023), respectivamente, *literatura de multidão e contracolônização*, à medida que pensamos na relação entre as práticas que os termos nos fazem refletir: a escrita dos muitos, narrativas “em estado de copertencimento” (Justino, 2015, p. 131) e as ideias contracoloniais, “que as pessoas na academia chamam de conceitos” (Santos, 2023, p. 13).

A estratégia por trás do termo cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Nêgo Bispo é pensada como algo “para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio” (Santos, 2023, p. 59). Há um misto de estratégia de sobrevivência, arte, modo de vida outro e filosofia, quando entendemos as forças das singularidades e das multiplicidades em torno do pensamento de Bispo, o que pode ser notado na ideia de *confluência de saberes*:

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa **confluência de saberes**, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas. No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter! (Santos, 2023, p. 45, grifo nosso).

A confluência, como algo que promove adaptações sem que isso signifique se apequenar, indica um estado de movimento. Interessa-nos, ainda, refletir como *não fazer sozinho* não implica não haver subjetividade. Coloca-se em questão o diálogo que se abre, sem se apagar as especificidades e os pensamentos do sujeito, já que se está em confluência.

Essa ideia dialoga com a percepção de Justino de literatura de multidão, à medida que pensamos sua relação com as produções literárias quase sempre contemporâneas, mas também escritas por *muitos* de outros períodos – como no caso da escrita de Maria Firmina dos Reis, quem assinou a obra *Úrsula*, primeiro romance abolicionista e de autoria negra brasileiro, como *Uma maranhense*, em 1859, mas que foi “esquecida” pelos manuais de Literatura até décadas recentes (Dalcol e Alós, 2019). Sobre o termo, esclarece o poeta

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

e teórico de literatura:

Chamo-as **literatura de multidão** porque têm em comum serem **narrativas que multiplicam o número de personagens na trama** semiotizando uma “quantidade infinita de encontros”, de ações que potencializam contatos. [...] São narrativas de muitos, em estado de copertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos, literários. Mas não deixam de estar atados aos lugares e às suas demarcações na ordem urbana e social. A “partilha” desigual dos espaços da cidade funciona como uma espécie de memória do presente, memória de curto prazo? Que, de acordo com a situação, reforça, reconfigura, reinventa identidades e pertencimentos estratégicos (Justino, 2015, p. 131-132, grifos nossos).

Nessas tramas, os tantos partilham espaços e vidas, escrevem desses lugares em que as desigualdades os jogam, mas tomam o jogo quando, por meio da literatura, ou na literatura, ou com a literatura, reconfiguram e reinventam a si e às identidades que lhe foram ditas suas. Chamamos aqui, juntas, as teorias de Justino e Nêgo Bispo de *gingado*, por pensá-las tal qual o movimento da capoeira: “o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai” (Piedade, 2011, p. 107). A escrita contracolonial da multidão é uma rasteira na Literatura que se toma de colonialidade para negar o outro. Pega a “identidade brasileira” que lhe foi dita vaga por ser também samba e futebol e dá um drible. Ginga.

Reescrever trajetórias, escritas dos lugares da multidão

É na ideia do “não encaixe”, no que disseram que deveríamos nos encaixar, que reside a proposta de uma escrita como possibilidade contracolonial da multidão. Não é apenas sobre estrategicamente ir contra os modelos eurocêtricos ou ditos como universais, termo tão problemático, mas

também sobre usá-los a nosso favor. Fazê-los se encaixar a nossa proposta, não o movimento inverso. Afinal, os colonialistas “não conseguem compreender o sapato como conteúdo e o pé como forma, porque vão responder que o pé está dentro do sapato. Ora, não é bem assim. O meu pé determina o tamanho de um sapato, não é um sapato que determina o tamanho de um pé” (Santos, 2023, p. 31).

Carolina Maria de Jesus com Canindé e Geovani Martins com a Rocinha, com Bangu, mostraram em seus escritos que o sapato é que se encaixa com o formato dos pés deles (Santos, 2023), não o contrário. É possível aceitar o “não encaixe” e, com os autores supracitados, notamos literaturas que expõem tragédias dos seus mundos sob uma escrita inventiva – não como exposição sensacionalista, mas como denúncia – como uma maneira de dizer que deveria ser possível tecer futuros no meio de tanta injustiça. Reescrever jornadas. Conceber sapatos novos.

Na escrita de ambos, vemos uma coletividade subjetiva, nas quais os seus narradores não falam apenas de si, mas de um todo – não deixando suas singularidades. Narram vidas que servem para provar seus pontos de que deveríamos transgredir a norma e mostrar, através das nossas histórias, que podemos ser aquilo que nunca imaginavam que seríamos.

Mudar a perspectiva do que vem sendo contado há anos é um dos caminhos propostos por esses autores, que colocam Canindé ou a Rocinha no centro de suas produções. Carolina ontem, Geovani hoje, apontam movimentos de reescrita, acima de tudo, de trajetórias e até do próprio meio literário. Suas autorias miram saídas na forma e nos temas para alcançar novos horizontes literários, no ato de contracolonizar. Sobre o termo, Nêgo Bispo diz:

Se você foi colonizado e isso te incomoda, você vai precisar lutar para se descolonizar e descolonizar os seus. Isso é a função da decolonialidade. Eu sou quilombola, eu não fui colonizado. Porque, se eu tivesse sido colonizado, eu seria um negro incluído na sociedade brasileira. Então, no meu caso, eu tenho que contracolônizar – contrariar o colonialismo. [...] O colonialismo está aí vivente, cada vez mais sofisticado (Santos *apud* Abud, 2023, p. 1).

É se debruçando sobre essa questão de “descolonizar os seus” e “contrariar o colonialismo” que pensamos no caso de Geovani Martins, quem publicou *O sol na cabeça* em 2018, um livro que marcou o meio literário brasileiro. Ainda, pensamos em Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, publicado em 1960, quem relatou as suas vivências como mãe, moradora da antiga favela do Canindé e catadora de papel. No diário de Carolina é visível essa tentativa de ela buscar não apenas para si, mas para a favela do Canindé, uma possibilidade de vida melhor.

Ela, através dos seus escritos, teve a coragem de expor os diversos problemas do local como uma forma de confrontar um sistema, este como consequência do colonialismo de ontem e de hoje. Nascida em Minas Gerais, em 14 de março de 1914, Carolina mudou-se para São Paulo, em 1947, e criou uma obra de grande relevância. Sobre ela, analisaremos alguns trechos de *Quarto de Despejo* que nos despertaram para a ideia de uma escrita como possibilidade contracolônial da multidão.

Diário contracolônial

No diário de Carolina Maria de Jesus, ela descreve momentos centrais da sua vida no período de 1955 até 1960, sobretudo a sua rotina repetitiva e marcada pela fome, desigualdade, sofrimento e dificuldade para criar os filhos. A sua linguagem objetiva, quebradiça, mergulhada em oralidade e do

que pode se chamar de desvios ortográficos, trata-se do seu estilo. Carolina transformou a limitação em lirismo, utilizando-se do realismo cru para dar conta da sua história, uma autoria marcada por seus contágios. Uma forma de inventar saídas do inferno. Assim escreveu:

12 DE JUNHO Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] **E preciso criar este ambiente de fantasia**, para esquecer que estou na favela (Jesus, 2014, p. 50, grifo nosso).

Ao dialogarmos desde esse parágrafo com o pensamento de Luciano Justino, vemos que o texto de Carolina, por mais que fale da sua subjetividade e crises diárias, está mergulhada na literatura de multidão. Vemos isso em “porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia” enquanto um movimento coletivo, de entender que essa perda de sono não é uma exclusividade da narradora, mas de muitos do Canindé. É visível também, no final, em “para esquecer que estou na favela”, trecho em que após a autora descrever um mundo lúdico feito de “castelo cor de ouro”, “janelas de prata” e “luzes de brilhantes” como uma fuga para a sua condição, ela logo volta à realidade e percebe que não está numa “torre de marfim” como a maioria dos escritores da época, mas na favela – esse grande conglomerado de multidões.

Como pensa Justino, “Na medida em que é produzida por uma ‘quantidade infinita de encontros’ e pressupõe horizontes dialógicos e contraditórios, a literatura de multidão expande o número de personagens na trama e os seus percursos pela cidade” (Justino, 2015, p. 18). Carolina e a sua escrita operam como uma espécie de lente, cada frase sua serve para essa expansão que Justino pontua. Vemos isso nitidamente em momentos como

“Gente da favela é considerado marginais” (Jesus, 2014, p. 46), de modo que a narradora e autora aponta que as “suas” histórias falam de “gente”. Entretanto, ela também sabe que expor esse coletivo é um risco e é possível vermos isso em: “[...] Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem” (Jesus, 2014, p. 66).

A coragem de Carolina em assumir este risco da escritura é vista em diversos momentos do seu diário. Através de uma gama enorme de personagens, uns nomeados e outros não, ela mostra que está inserida na literatura de multidão e, por se tratar também de um livro denúncia que foge dos padrões tradicionais de um diário – na linguagem e na maneira que se debruça nos temas –, sobre a condição que não apenas ela, mas muitos ali vivenciam, também é contracolonial, também é gingado. A sua coragem habita em ambos os conceitos teóricos que aqui trazemos:

“[...] **Passei no Arnaldo**. Comprei pão, leite, paguei o que devia e reservei dinheiro para comprar Licor de Cacau **para Vera Eunice**. Cheguei no inferno. Abri a porta e pus os meninos para fora. A **D. Rosa**, assim que viu o meu filho José Carlos começou impricar com ele. Não queria que o menino passasse perto do barracão dela. Saiu com um pau para espancá-lo. Uma mulher de 48 anos brigar com criança! [...] Ela odeia-me [...] **Surgio a D. Cecilia**. Veio repreender os meus filhos. Lhe joguei uma direta [...] Ela retirou-se. Veio a indolente **Maria dos Anjos** [...]. (Jesus, 2014, p. 13, grifos nossos)

O senhor **Ismael** quando não está alcoolizado demonstra sua sapiência. Já foi telegrafista. E do Circulo Exoterico. Tem conhecimentos biblicos, gosta de dar conselhos. Mas não tem valor. Deixou o álcool lhe dominar, embora seus conselho seja util para os que gostam de levar vida decente. (Jesus, 2014, p. 18, grifo nosso)

1 DE JUNHO É o inicio do mês. E o ano que deslisa. E a gente vendo os amigos morrer e outros nascer. [...] E treis e meia da manhã. Não posso dormir. Chegou o tal Vitor, o homem mais feio da favela. O representante do bicho papão. Tão feio, e tem duas mulheres. Ambas vivem juntas no mesmo barraco. Quando

ele veio residir na favela veio demonstrando valentia. (Jesus, 2014, p. 41)

O dia surgiu claro para todos. Porque hoje não tem fumaça das fabricas para deixar o céu cinzento [...] Olhei o céu. Parece que vamos ter chuva [...] Vi varias pessoas no barracão da Leila. Fui ver o que havia. Perguntei para Dona **Camila** o que houve. (Jesus, 2014, p. 117-118, grifo nosso).

Nos trechos acima, notamos como, para Carolina, escrever sobre aqueles que faziam parte do seu meio – positivamente ou negativamente – integram a obra e como esse procedimento faz com que o seu diário, de fato, seja um diário de muitos. Como dito por Simone Santos (et al. 2016, p. 49), “a escrita para Carolina é um desabafo, é seu lugar de resistência. Escrever também se torna uma forma de defesa, pois ela ameaça escrever sobre seus vizinhos [...]”. Ela se entende – não apenas, mas também – como uma espécie de parte do todo e o seu estilo de escrita resiste pela literatura para além do literário, uma oralidade que se torna operação semiótica definidora de multidão, sendo, sob esse viés, totalmente diferente do conceito mais antigo de oralidade, mais próximo de uma oralização como semiose contra-hegemônica de muitos (Justino, 2015, p. 18) e isto é visível nas escolhas sintáticas da autora, como “todos”, “vamos”, “varias”, “a gente”, etc.

Nessa perspectiva e para além disso, é importante destacar nesses textos também os desvios ortográficos, algo que foi muito discutido nas novas edições dos livros de Carolina. O escritor Jeferson Tenório, no jornal Zero Hora, escreveu um texto chamado “A gramática singular de Carolina Maria de Jesus”, no qual diz que “nela, estão inscritos todos aqueles que, por meio do racismo, foram vedados a uma educação gramatical normativa” (Tenório, 2021, p. 1).

Ele escreve sobre a nova edição do livro *Casa de Alvenaria* pela Companhia das Letras. Algo que veio à tona com essa publicação foi a discussão sobre a preservação dos desvios gramaticais da autora:

Pode-se pensar que manter a grafia “errada” a colocaria num lugar exótico [...] Não creio. Primeiro porque Carolina é uma autora fora da curva da tradição literária. Carolina é inclassificável no certo sentido [...] sob uma visão ocidental, branca e eurocêntrica. A gramática não é uma lei que obriga seus falantes a escreverem e a falarem por uma única variante [...] Ora, quem teria coragem de revisar trechos de Guimarães Rosa ao escrever frases como “No ao longe?”. Claro que se pode argumentar que Rosa era um profundo conhecedor da gramática e por isso a transgredia. O argumento é válido, mas não serve para a autora, justamente porque Carolina se apropria da linguagem de um outro modo. Carolina afaga o léxico a sua maneira. Toma-a de uma certa tradição e constrói a própria linguagem [...] Preservar a grafia e os desvios da norma na obra de Carolina é conferir a ela uma autoria singular [...] “Sabotar” a língua portuguesa por meio da arte é um modo de independência intelectual (Tenório, 2021, p. 1).

A fala de Tenório é categórica e ilustra o que trabalhamos aqui como possibilidade contracolonial na escrita. Essa maneira de sabotar o lugar comum de um ofício ultrapassa gêneros e a própria arte como a conhecemos. Certas “falhas” podem ser vistas mais como um traço de estilo, daquilo que você é enquanto autor, do que de fato algo inadequado. Aquilo que Fernandez chamará, na obra de Carolina, de “poética dos resíduos” (2008, p. 126). O que se trata de “uma espécie de ‘reciclagem literária’, por intermédio da qual a escritora cata e agrupa ‘pedaços de discursos alheios’” (Gomes e Branco, 2023, p. 84).

Neste sentido de uma pluralidade de vozes e percursos, Carolina Maria de Jesus é uma nota fora, ela foge do que o ocidente conhece como boa escrita. É aquela que, dentro da própria linguagem, arruma meios de agir contra ela. Escrever um texto como se falasse, carregado na oralização como uma moeda comum de resistência aos lugares especiais e de privilégio do tão conservador meio literário (Justino, 2015, p. 141). Ainda, ressaltamos que:

A produção da subjetividade contemporânea é necessariamente polifônica, inclusive sob a forma do monólogo. Na tagarelice da multidão contemporânea, mesmo sozinho, nunca se está só.

Trata-se de observar como a multidão aparece configurada sob o enredo e a linguagem, como a literatura se transforma em multiplicidade, não só do “personagem principal” ou do narrador tratando do tema, mas, como o mundo da vida faz indício no e para além do enunciado [...] (Justino, 2015, p. 141).

A obra de Carolina ilustra esse pensamento à medida que “tagarela” sobre suas experiências marcadas pela presença de muitos que cruzam os espaços teoricamente individuais do “quarto de despejo”. Ainda, vale pontuar que as sucessivas edições de *Quarto de Despejo* “atingiram às alturas de cem mil exemplares” (Dantas, 2020, p. 202) e o livro foi traduzido para mais de dez idiomas. Apesar do sucesso que Carolina fez enquanto viva, ela morreu na pobreza, no dia 13 de fevereiro de 1977. A escrita, para ela, foi uma arma contra a violência que sofria, uma maneira de criar em meio ao caos: “Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamento” (Jesus, 2014, p. 159). Foi na exposição dessas “tristezas e lamentos” que ela concebeu uma possibilidade contracolonial, uma denúncia literária sobre o que vivenciava(m) e disso fazer nascer a tal “coisas bonitas” que ela dizia: na exposição e na possibilidade de reescrever o Canindé sob um viés de arte criativa.

Era, afinal, uma forma de ela lidar com o ódio diário: “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar, eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário” (Jesus, 2014, p. 195).

Escrever no seu diário era sobrevivência, parte do gingado como estratégia do sobreviver a faz também escritora. Carolina e muitos outros que seguiram após o seu trabalho, criaram uma espécie de linha de desmontagem do arcabouço do que entendemos como Ocidente, imbuídos de um programa de resposta e rasura da opressão que sofreram, fabulando através dos seus escritos uma possibilidade contracolonial. Entendendo que,

apesar das perspectivas formais dizerem que há um fim em toda narrativa, na que acreditamos não há. Há “[...] começo, meio e começo” (Santos, 2023, p. 30). Pois Carolina foi nome significativo de um percurso literário que estava longe de ter o seu fim decretado. Fez da filha, enquanto sua aluna, uma professora. Fez do sonho de escrever, muitos leitores.

Rolézim de muitos

A revista Piauí, em fevereiro de 2018, lançou com exclusividade o conto “Rolézim” de Geovani Martins, narrativa inicial de *O sol na cabeça*, obra publicada no mês seguinte pela Companhia das Letras, acompanhada de um Glossário (Zarur, 2018). Parte significativa dos treze contos que integram o livro tem como protagonistas jovens, costumeiramente ambientados nas favelas do Rio de Janeiro, espaços os quais o autor conhece bastante. A escolha do conto inicial para este artigo se deu porque foi o conto selecionado pelo próprio autor para ser lido em diversas ocasiões, especialmente na promoção de seu livro.

É interessante pensarmos como essa relação do autor com a favela é importante, não impedindo que ele sabia que ali é um espaço que precisa de melhorias significativas. Em diálogo com a jornalista Adriana Ferreira Silva, para a revista *Quatro Cinco Um*, Martins afirma: “Sou feliz de estar próximo e sentir que moro na Rocinha sem viver aqui, pois não ignoro os problemas que existem – e são muitos” (Silva, 2022, p. 1). Em um movimento similar ao de Carolina Maria de Jesus que, mesmo saindo do Canindé, mostrou sua força associada ao lugar de onde narra.

Em entrevista, Geovani Martins contou que conversou com alguns jovens os quais lhe asseguraram que *O sol na cabeça* havia sido o primeiro livro lido das suas vidas. Como escritor e mobilizador cultural, a escrita, assim,

se insere nos espaços do seu entorno e o entorno em suas obras. “Nota-se, portanto, que Geovani Martins, enquanto escritor e articulador da cultura periférica nos variados meios de comunicação, atua em favor da partilha dos espaços, pois advoga o protagonismo do lócus periférico nas esferas sociais e culturais” (Silva, 2020, p. 4). Vê-se este estado de copertencimento dos lugares desde o partilhar os espaços, por viver e então escrever, até a mobilização cultural, posteriormente, numa atenção por ouvir os jovens leitores: provando seu gingado contracolonial desde esses elementos.

No conto “Rolézim”, jovens vão à praia do Rio de Janeiro em período de muito calor, no verão. No local, a Polícia Militar fica atenta aos rapazes, vigiando-os constantemente. O texto curto inicia com breve descrição do ambiente e da motivação para o início do “Rolézim”: “Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. Não dava nem mais pra ver as infiltrações na sala, tava tudo seco. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro” (Martins, 2018b, p. 9). O narrador apresenta algumas memórias, diálogo com o irmão falecido, morte de colega, bebidas, e então retoma: “O piloto nem roncou quando nosso bonde subiu na traseira, o ônibus tava como, lotadão, várias gente, cadeira de praia, geral suado, apertado. Tava osso. O que salvou a viagem foi ficar marolando, vendo o Vitim e o Teco, os dois tava trincadão, mordendo as orelha” (Martins, 2018b, p. 11). Narrado em primeira pessoa, o conto segue com ritmo acelerado.

Em matéria publicada na *Época*, escrita pelo próprio Geovani, o autor discorre sobre como a favela o tornou escritor: “As cores, os sons, os dribles de corpo, as diferentes linguagens e até o sol que queima de um jeito diferente me transformaram num autor” (Martins, 2018b, p. 1). De modo aguçado, a escrita de Geovani Martins reflete a proposta de leitura Justino, ao abarcar diversas questões – como partilha de impasses cotidianos, memória do

presente e reconfiguração de espaços e identidades. No conto “Rolézim”, chegando à praia, os amigos começam uma breve epopeia em busca de algo melhor que um “sedanapo”:

A água tava gostosinha. Nem acreditei quando voltei e vi o bonde todo com mó cara de cu. O bagulho era que tinha uns cana ali parado, escoltando nós. Tava geral na intenção de apertar o baseado, e os cana ali. Esses polícia de praia é foda. Tem dia que eles fica sufocando legal. Eu acho que das duas uma: ou é tudo maconheiro querendo pegar a maconha dos outros pra fazer a cabeça, ou então é tudo traficante querendo vender a erva pra gringo, pros playboy, sei lá. Sei é que quando eu vejo cana querendo muito trabalhar fico logo bolado. Coisa boa num é! [...] Quando finalmente os filho da puta decidiu meter o pé, outro perrengue: ninguém tinha seda! [...] O Tico e o Poca Telha tentaram a sorte e não deu outra. Tinha dois menó ali perto de nós com mó cara de quem dá um dois. Desde que nós chegou que eles tava ostentando. Passava mate eles comprava, passava biscoito eles comprava, açaí comprava, sacolé comprava. Deviam tá mermo era numa larica neurótica. Eu já tinha palmeado pelo menos uns dois menózim que tavam escoltando eles, só no aguarde pra dar o bote. E eles lá, panguando, achando que o bagulho é Disneylândia. Sem contar os camuflado de trabalhador, que ficam só de olho em quem tá de malote, esperando a boa. O que me deixa mais putó é isso, menó. Tava os dois lá, de bobeira. Aí, quando chegou o Tico mais o Poca Telha pra pedir um bagulho pra eles, na humilde, ficaram de neurose, meio que protegendo a mochila, olhando em volta pra ver se num vinha polícia. Num fode! Tem mais é que ser roubado mermo, esses filho da puta. Não fosse minha mãe eu ia meter várias paradas na pista, sem neurose, só de raiva. Foda é que a coroa é neurótica. Ainda mais depois do bagulho que aconteceu com meu irmão. Ela sempre me manda o papo de que se eu for parar no Padre Severino ela nunca mais olha na minha cara. Bagulho é doido! (Martins, 2018b, p. 13).

Conseguiram. Fumaram, pegaram “jacaré” e aproveitaram a praia até tarde. Os “playboys” próximos a eles também fumaram maconha, inclusive fotografaram “pagando de divo no bagulho”. Já ficando escuro, prepararam-se para voltar e então viram “canas dando dura nuns menó” (Martins, 2018b, p. 15). Vale pontuar que no conto de Martins nota-se a “partilha” (Justino, 2015, p. 131) da narrativa entre o narrador e muitos personagens que a compõem, ao iluminar personagens como Tico, Poca Telha, Vitim, Teco,

sua mãe, a “coroa”, e os “menozins” que povoam os ambientes, dialogando com o conceito de literatura de multidão de Luciano Justino. Os termos e contextos dos espaços em que circulam muitos, inclusive sendo parte do universo do autor, conversam com a ideia de uma gramática singular, como pensou Tenório sobre a obra de Carolina de Jesus. Essa “gramática singular” dialoga, inclusive, com o pensamento de Nêgo Bispo sobre uso potente das palavras, quando indaga: “Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguíça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda” (Santos, 2015, p. 4). Nesse movimento, segue trecho da obra de Martins, que conduz ao final bastante cinematográfico do conto:

Quando nós tava quase passando pela fila que eles armaram com os menó de cara pro muro, o filho da puta manda nós encostar também. Aí veio com um papo de que quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia. Porra, meu sangue ferveu na hora, sem neurose. Pensei, tô fodido; até explicar pra coroa que focinho de porco não é tomada, ela já me engoliu na porrada. [...] Não pensei duas vez, larguei o chinelo lá mermo e saí voado. O cana gritou na hora que ia aplicar. Passei mal, papo reto, fui correndo com o cu na mão, queria nem olhar pra ver qual ia ser. Lembrei do meu irmão, de nós jogando golzinho na rua. Ele era sempre o mais rápido, era neurótico na corrida. Eu tava correndo quase que nem ele, no desespero. Quase chorei de raiva. Eu sei que o Luiz não era X9, meu irmão nunca que ia xisnovar ninguém, morreu foi de bucha, no lugar de um vacilão desses daí que o mundo tá cheio. Isso sempre me enche de ódio. Meu corpo todo gelou, parecia que tava feito. Era minha vez. Minha coroa ia ficar sem filho nenhum, sozinha naquela casa (Martins, 2018b, p. 16).

O trecho foi lido em entrevista ao *Correio Braziliense*, em que, na ocasião, comentou Martins “Eu sei que na rua, assim como meus personagens, estou sujeito a um monte de coisas” (Maciel, 2018, p. 1). Martins publica essa reunião de contos em que seus personagens passeiam por espaços em que

ele já viveu após alguns anos da experiência com a escrita. Como indicam várias matérias e a própria orelha de seu livro, ele trabalhava como garçom, já havia trabalhado como homem-placa, e então preferiu, pelo interesse já de algum tempo, arriscar-se na carreira de escritor. Ao abandonar o emprego, com pouco mais de uma dezena de meses, reuniu essas narrativas sobre a infância e a adolescência dos garotos do morro, a diferença entre o morro e os asfaltos, o convívio com a violência e o convívio com a repressão. Ele escreve revelando singularidades, revelando que as experiências são diversas, mas ainda sobre relações amorosas, amadurecimento e amizade, por exemplo, em uma exploração do cotidiano e suas potências, compartilhando diferenças. Na imagem final, o protagonista de “Rolézim” tem seu desespero também singularizado ao pensar em seu irmão, na sua mãe, no “gelo” da sensação de pavor e as lembranças de que outros em seu entorno já partiram, diz ele: “era minha vez”.

Aqui pensamos as experiências de leituras também das tantas literaturas contemporâneas, que promovem encontros irremediáveis com subjetividades múltiplas por meio dos personagens com os quais interagimos, além de comumente serem escritas por escritores que desconstruem a imagem de autores como completamente diversos da multidão, posto que em geral as integram – gerando, assim, experiências múltiplas (Justino, p. 33, 2015). Mas também há a disposição de leitura e de encontro com tais experiências como modo de ser leitor no mundo. Diz Nêgo Bispo que “É preciso contracolonizar a estrutura organizativa” (Santos, 2023, p. 47). Escritas como “Rolézim”, gerando essas experiências dos muitos, pressupõem um caminho da literatura que dá espaço à literatura de multidão, de vivências e escrituras no passo dos gingados contracoloniais.

Linhas finais

Dadas as diferenças de épocas, de gêneros, de autoria e de pertencimentos, do *Diário* de Carolina Maria de Jesus ao “Rolézim” de Geovani Martins, as escritas literárias aqui destacadas como *corpora* apontam para as relações entre os muitos e suas experiências nos espaços em que partilham de entaves econômicos, culturais e mesmo literários. Sob olhares e perspectivas que não são, por isso, menos singulares.

Nas estratégias por trás dos termos de contracolonização e literatura de multidão, notam-se tanto o enfraquecimento das perspectivas colonialistas, o antídoto, como diz Nêgo Bispo, quanto um olhar mais atento às produções literárias que reconfiguraram e reinventam pertencimentos estratégicos da multidão (Justino, 2015, p. 132). As discussões levantadas neste artigo são possíveis de ser notadas no meio literário e acadêmico no Brasil, pensando tanto produções literárias quanto suas análises, mas ainda sabemos que apontam casos de “hackeamentos” de um sistema de origem colonialista bastante estruturado. Aqui, advogamos que ambos “enfeitiçaram a língua” (Santos, 2015, p. 4), mobilizaram leitores, leituras e saberes.

Essas leituras miram a possibilidade de repensar o que sempre vimos como único, reconfigurando percepções limitadas e tecendo futuros os quais muitos pensariam não serem possíveis. Ainda, apontam a possibilidade de ler os lugares da multidão de maneira que entendamos seus saberes e identidades em estado de movimento, em confluência de saberes, posto que, nas partilhas das desigualdades, o *gingado* surge como estratégia artística e arte de sobrevivência. Assim, escrever é também maneira dos muitos lerem, dos muitos gingarem, como ocorreu com tantos em torno de Geovani Martins e Carolina Maria de Jesus, é modo de reescrita do que lhes foi negado

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

e com o que lhes foi impedido. É saber subir sambando na vida, como versa BaianaSystem, grupo musical baiano que citamos na epígrafe deste trabalho.

Referências

ABUD, Marcelo. “O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?” Em: *Instituto Claro*. Educação. 21 de março, 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília, maio - ago. 2013, p. 89-117.

DALCOL, Mônica Saldanha; ALÓS, Anselmo Peres. “O mundo da vida e o mundo do texto em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis”. *Revista Estudos Feministas*, v. 27, n. 1, e50550, 2019. 10.1590/1806-9584-2019v27n150550

DANTAS, Audálio. “A atualidade do mundo de Carolina”. Em: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ilustração de No Martins. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 2020 p. 201-205.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. “Percurso de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria de Jesus”. *Itinerários. Araraquara*, n. 27, p. 125-146, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106880>. Acesso em: 26 jan. 2024.

GOMES, Aurielle; BRANCO, Sinara de Oliveira. “A ‘poética de resíduos’ de Carolina Maria de Jesus em *The Unedited Diaries*”. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 12, n. 1, p. 81-94, abr, 2023.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed.

São Paulo: Editora Ática, 2014.

JESUS, Vera Eunice de. “Carolina foi minha primeira aluna e isso me levou a ser professora também”, diz Vera Eunice de Jesus, que leciona na RME”. *Cidade de São Paulo*. 15 de março de 2022, Disponível em; <https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/noticias/carolina-foi-minha-primeira-aluna-e-isso-me-levou-a-ser-professora-tambem-diz-vera-eunice-de-jesus-que-leciona-na-rme/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

MACIEL, Nahima. “Geovani Martins é nova aposta do mercado editorial brasileiro”. *Correio Braziliense*. 10 de março de 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/03/10/interna_diversao_arte,665082/geovani-martins-o-sol-na-cabeça.shtml. Acesso em: 12 dez. 2023.

MARTINS, Geovani. “Como a favela me fez escritor”. *Época*, 6 de março de 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html> Acesso em: 25 fev. 2024.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

PIEDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo*. n. 23, 2011, p. 103-112.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra quer, a terra dá*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Simone Cabral Marinho et al. “Educação e invisibilidade social em Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus”. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 18, n. 3, p.41-52, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v18n3p41-52> Acesso em: 21 jun. 2024.

SILVA, Adriana Ferreira. “Voz do Morro”. *Quatro Cinco Um*, 01/11/22. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/literatura/>

literatura-negra/voz-do-morro/. Acesso em: 6 jan. 2024.

SILVA, Leandro Souza Borges et al. “Espaço urbano, opressão e resistência: as figurações da cidade em o sol na cabeça, de geovani martins – considerações finais de pesquisa”. *Anais do I CONEIL*. Campina Grande: Realize Editora, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72051> Acesso em: 30 jan. 2024.

TENÓRIO, Jeferson. “A Gramática Singular de Carolina Maria de Jesus”. *Zero Hora*, 07/09/2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2021/09/a-gramatica-singular-de-carolina-maria-de-jesus-cktaedo1w004u013b9wdirv2k.html> Acesso em: 6 jan. 2024.

ZARUR, Camila. *A sua melhor tradução: um glossário para entender a fala dos morros cariocas, segundo a prosa do escritor Geovani Martins*. Rio de Janeiro, Piauí, 20.04.2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sua-melhor-traducao/> Acesso em: 3 fev. 2024.

Submissão: 20/05/2024
Aceite: 30/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e100253>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Por uma teoria literária Sankofa: utopia ou distopia?

For a Sankofa literary theory: utopia or dystopia?

Dênis Moura de Quadros
UNILA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98707>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Partindo da afirmação de Audre Lorde (2019) de que as ferramentas do colonizador não nos auxiliarão a uma mudança autêntica, proponho uma teoria literária a partir de *Sankofa*: a *adinkra* que representa simbólico-imageticamente um pássaro que voa para frente olhando para trás. Ao analisar as teorias utilizadas para a análise crítica de obras de autoria negra, percebo, ainda, a presença do colonial como centro, logo, proponho um expurgo do carrego colonial na teoria literária (Rufino, 2019). Para tanto, dialogo com pesquisas e conceitos já em voga como a amefricanidade (González, 2018); a oralitura (Martins, 1997); a *escrevivência* (Evaristo, 2007; 2010); com o afrorrizoma (Santos; Riso, 2013); com a literatura-terreiro (Freitas, 2016); com a estética de Orfe(x)u e/ou Exunoveau (Pereira, 2017); a literatura abébé (Sales, 2018; Cordeiro, 2023); ou com o afrofuturismo (Dery, 1994; Eshun, 2015; Nelson, 2020; Womack, 2015). Por fim, concluo a urgência de uma teoria literária enegrescida, seja ela Sankofa ou não, mas que rasure o passado, reavale o presente e projete futuros negros.

Palavras-chave: literatura negra; negritude; Sankofa.

Abstract

Based on Audre Lorde's (2019) statement that the colonizer's tools will not help us achieve authentic change, I propose a literary theory based on *Sankofa*: the *adinkra* that symbolically and imagically represents a bird that flies forward looking back. When analyzing the theories used for the critical analysis of works by black authorship, I also perceive the presence of the colonial as the center, therefore, I propose a purge of the colonial carry in literary theory (Rufino, 2019). To this end, I dialogue with research and concepts already in vogue such as *amefricanidade* (González, 2018); *oralitura* (Martins, 1997); *escrevivência* (Evaristo, 2007; 2010); with *afrorrizoma* (Santos; Riso, 2013); with terreiro-literature (Freitas, 2016); with the aesthetics of Orfe(x)u and/or Exunoveau (Pereira, 2017); Abébé literature (Sales, 2018; Cordeiro, 2023); or with Afrofuturism (Dery, 1994; Eshun, 2015; Nelson, 2020; Womack, 2015). Finally, I conclude the urgency of a blackened literary theory, be it Sankofa or not, but one that erases the past, reevaluates the present and projects black futures.

Keywords: black literature; blackness; Sankofa.

Considerações iniciais

Ao ler narrativas de autoria negra, independente do período de produção, tenho notado particularidades tanto na construção das personagens, quanto no desenvolver da narrativa. Eduardo de Assis Duarte (2010) descreve cinco características da literatura afro-brasileira: temática engajada na desconstrução de estereótipos; autoria negra; ponto de vista que legitima o discurso dos sujeitos negros; linguagem que rasura a língua portuguesa socialmente aceita, incluindo vocábulos dos povos Banto e Nagô; e um leitor pressuposto que, talvez, não tenha acesso a essas produções por inúmeros motivos como, por exemplo, o alto preço dos livros. Duarte, contudo, não cita as personagens e protagonistas negras, mas amplia a discussão acerca do “ponto de vista” de um narrador que impulsiona o seu corpo ao que narra e a narrativa corporificada que evoca griôs.

Se na década anterior, pensar em uma lista de autores negros e obras com a temática afro-brasileira era tarefa árdua que não preenchia uma folha, podemos afirmar que, atualmente, já é possível elencar muitos nomes. Possivelmente, ainda seja necessário pensarmos nas editoras de grande circulação cujas listas de autores ainda mantêm um perfil de escritores homens brancos. Mesmo assim, têm-se ampliado as editoras-quilombos como Mazza, Malê e Kitembo. Contudo, tenho notado que os trabalhos acadêmicos têm se voltado para a análise dessas produções a partir de um arcabouço teórico eurocentrado que, por mais que desvele as tramas estéticas, não valida as obras no espaço encastelado da literatura. Não à toa, Nelly Novaes Coelho (2002), em seu dicionário de escritoras brasileiras, classifica Carolina Maria de Jesus como memorialista e não escritora.

Assim, não será necessário pensarmos em uma teoria literária capaz de compreender os mecanismos estéticos e éticos dessas narrativas? Será que a construção de uma teoria literária Sankofa é uma possibilidade utópica ou distópica? Utópico no sentido de delinear uma teoria literária enegrescida (grafada em “sc” para desvelar nascimento), isto é, a utopia aqui, não é entendida como um lugar idealizado e inatingível, mas como uma ferramenta crítica que nos permite imaginar futuros possíveis e desejáveis na teoria literária. A utopia, nesse sentido, não é um fim em si mesma, mas um processo contínuo de transformação e resistência, fundamentado na memória, na identidade e na agência das comunidades negras. Distópico ao reconhecer a realidade atual e o legado do colonialismo. A distopia, caracterizada por ambientes de opressão, desigualdade e desumanização, reflete as condições vividas por muitas comunidades negras. A análise distópica revela as estruturas de poder e controle que perpetuam a marginalização, ao passo que a utopia oferece visões alternativas e possibilidades de transformação.

Ainda, citando Audre Lorde (2019, p. 139-140): “[...] as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica” logo, é o momento de pensarmos em novas ferramentas constituídas, talvez, de conceitos já existentes e discutidos alicerçados no que Molefi Kete Asante (2009) define como afrocentrados, base para que o pensamento Sankofa, mais do que afrocentrar, enegresça a teoria. A teoria Sankofa é uma abordagem literária que, inspirada na adinkra Sankofa, busca revisar e recuperar elementos do passado para reavaliar o presente e projetar futuros emancipatórios para as comunidades negras.

Para que tanta teoria? Pensando ferramentas nas/das encruzilhadas

Da impossibilidade de definir um conceito objetivo e universal para “literatura”, nos deparamos com uma lista de obras que, de alguma forma, a academia legitima como célebres e necessárias. Essa lista é chamada de *cânone*, palavra advinda da cultura cristã que elenca alguns “heróis” a serem seguidos. Mas, o *cânone* incontestado é uma escolha mais ideológica do que estética que mantém o poder nas mãos de “homens brancos”, com pequenos espaços para outros perfis/obras que o tensionam. Dessas tensões, e em relação à produção de autoria negra, Laura Padilha (2002, p. 151) discorre que: “Pensar o *cânone* é pensar não só nas contradições que habitam as convenções [...], mas, sobretudo, no jogo de poder que subjaz ao processo da sua sedimentação”. A própria palavra *cânone*, em seus múltiplos significados, já destaca a centralidade euro-branco-cêntrica, tornando-o, como afirma Livia Natália (2013), uma estratégia de exclusão/controle da hegemonia sócio-histórica.

Se as obras de autoria negra, quando estão em algum *cânone*, estão na margem/periferia desse *cânone*, parece, então, que ao pensarmos literatura sob essa perspectiva, ela reflete a estrutura social vigente. Mesmo assim, pensar um *cânone* literário brasileiro negro, ou afrodescendente como o faz Eduardo Duarte (2010), é ainda centralizar o branco colonizador e trazê-lo como regra do que é ou não literatura. Aqui, falamos, então, de uma tradição literária que se autoalimenta, justifica e legitima como “superior” e que se sustenta em, pelo menos, duas questões: a modalidade escrita da língua concebida como “norma” socialmente aceita e seu domínio pelos escritores; e os temas a que se dispõe a narrar (re) construindo o imaginário, também, socialmente aceito.

De outro lado, para que possamos pensar em teoria literária, como

afirma Terry Eagleton (2006), é preciso que se defina, com certa objetividade, o que é literatura. Assim, percorrendo a crítica literária e os métodos de investigação a que designam como “teoria” percebe-se que são externos ao campo literário. Ainda, Eagleton afirma que qualquer teoria que seja pautada em métodos de investigação ou no objeto a que se propõe analisar está fadada ao fracasso, logo, para que se firme como teoria ela precisa refletir tanto a natureza da literatura quanto da crítica que a perfaz. A seu turno, Jonathan Culler destaca que a teoria literária tem, pelo menos, quatro características: interdisciplinar; analítica/especulativa; crítica ao senso comum; e reflexiva. Sobre esta, ainda reforça que: “A teoria, portanto, oferece não um conjunto de soluções, mas a perspectiva de mais reflexão” (Culler, 1999, p. 117).

Assim sendo, a teoria literária não é um manual de análise crítica literária, mas concepções que auxiliam a crítica a analisar seu objeto de estudo que é a literatura. Também, é papel da teoria discutir e propor essas ferramentas analíticas que permitem desvelar as nuances que a obra literária possui, bem como as relações que ela engendra. Interessante pensarmos que, além de disciplina acadêmica, a teoria da literatura tem perpassado três esferas de análise: ora o texto, como objeto acabado ou em constante devir em suas múltiplas significações; ora o autor, e as teorias que centralizam o fazer literário; ora no leitor, e as questões de recepção do texto literário. Destarte, proponho pensarmos nessas ferramentas analíticas que melhor desvelam o que elenco chamar de literatura negrobrasileira.

Não poderia afirmar que não existem teorias que se ocupam a pensar a literatura negrobrasileira. Tanto os estudos culturais como a teoria pós-colonialista têm pensado na relação que essas obras constituem com a sociedade. Contudo, as origens do primeiro contrariam nosso objetivo de, pelo menos, tentar pensar ferramentas forjadas a partir da intelectualidade negra e, especialmente, afrodiáspórica. Ainda, Culler (1999) afirma que os

estudos culturais surgem em oposição aos estudos literários ou, então, dos estudos que defendem um certo encastelamento de obras. Por outro lado, os estudos pós-coloniais buscam compreender as relações de poder, assim como as influências e confluências do processo de colonização europeia. A partir dessas questões, não vejo com bons olhos essas teorias e, talvez possa estar grandemente enganado, nem uma preocupação acadêmica inclusiva nos estudos rotulados como “culturais” ou como “pós-coloniais”.

O que busco ao pensar uma teoria literária Sankofa é, além das ferramentas analíticas que permitam a crítica literária de obras de autores negros e/ou afrodiaspóricos, romper com antigas e, até mesmo desgastadas, referências quando se fala nessas obras. A possibilidade de analisar sob o viés teórico eurocêntrico as obras de autoria negra revela o potencial estético dessa produção, contudo, ainda a realoca para o espaço periférico/marginal. Logo, o que proponho é uma discussão teórica, ou seja, reflexiva, acerca de possibilidades de leitura crítica dessas obras partindo, da intelectualidade negra e, sobretudo, expurgar o colonial e tudo que dele possa vir, apesar de fazê-lo na sua língua. Talvez, o objetivo de uma teoria literária sankofa alinhe-se à pedagogia das encruzilhadas de Luiz Rufino (2019): pensar sem o “carrego” colonial (Rufino, 2019), sem as amarras engendradas pela colonização que sempre vão refletir o domínio forçado do ser e do saber.

Não se nasce negro, torna-se!

O termo negro aqui pensado não é apenas uma categoria racial gestada ou não em relações dicotômicas, mas a marca dos sujeitos que passaram (e passam) pelo processo que escolho chamar de “negritude”. Apesar de manter um diálogo constante com o movimento francês, ao negar o carrego colonial, compreendo negritude de forma ressignificada a partir de intelectuais negras.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Parto, especialmente, das discussões de Lélia González (1984) e de Neusa Souza (1983) acerca da “ferida” narcísica já desvelada nos estudos de Frantz Fanon (1925-1961): para ser gente/humano o preto nega sua pele e tenta vestir uma máscara branca. Ainda, tem crescido os que se autodeclararam pretos e pardos. A partir dos dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) percebemos o crescimento de autodeclarados pardos no Censo de 2022: 45,3 % frente aos 43,1% do Censo de 2010 (IBGE, 2023), ou seja, um aumento de 2,2%, em doze anos, da população brasileira se autodeclarando parda e 2,6% se autodeclarando preta.

Somando as autodeclarações de pretos e pardos temos 55,5% da população brasileira, logo não podemos mais pensar em “minorias”, pelo menos não em termos quantitativos. Dessa forma, deslocando os marcadores raciais adotados pelo IBGE, mas em diálogo com os resultados do Censo, adoto o substantivo “negro” como aqueles sujeitos que tomaram consciência não apenas da cor de suas peles, mas do sistema hierárquico proposto e mantido pela branquitude (Bento, 2022), e que buscam rasurar o mito da democracia racial, reavaliando a história ancestral e pensando um futuro diferente para a população negra.

Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração (Souza, 1983, p. 77).

Assim, a cor da pele, por si só, não garante que o sujeito seja, a meu ver, negro. Claro, que ainda existem discussões dentro e fora da academia acerca do uso dos termos “negro” e “preto” que oscilam entre o pejorativo e o afirmativo. Contudo, por questões históricas a escolha pelo termo “negro”

advém das lutas e dos movimentos da década de 1970 quando surge, então, o MNU (Movimento Negro Unificado) e o TEN (Teatro Experimental do Negro), ambos elencando o “negro” como forma de (auto)identificação.

Sobre esse “processo” de tornar-se negro, Lélia González (1984), ao questionar a naturalização dos estereótipos acerca dos corpos negros na sociedade brasileira engendrados pelo mito da democracia racial, prevê dois estágios: consciência e história. Desses estereótipos, destaco o de naturalização da condição da mulher negra: “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (González, 1984, p. 226). Essa naturalização do estereótipo da mulher negra é, também, refletida na literatura ou, pelo menos, naquela canônica como, por exemplo, a personagem Rita Baiana de *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo (1857-1913) ou as “mulatas” de Jorge Amado (1912-2001).

Acerca da consciência, tanto Lélia González (1984) quanto Neusa Souza (1983), destacam esse primeiro estágio da negritude pensando nesse atravessamento: mulheres negras na sociedade brasileira. Souza (1983, p. 17-18) afirma: “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”. A pesquisadora segue a reflexão com o segundo estágio, a história, afirmando que ser negra é, também, criar a realidade a partir da epistemologia negro-africana, ou seja, saber-se descendente de povos africanos escravizados que, talvez, nunca se saiba com certeza a etnia.

É importante destacar que as discriminações não nos fazem negros, essa é a ótica dos brancos que a partir do racismo engendram a raça e os quesitos classificatórios. Assim é urgente que se tome consciência das opressões e da falta de oportunidades que nos realocam ao espaço subalternizado a fim de romper com os estereótipos pré-concebidos pelo outro. Ao romper, ainda,

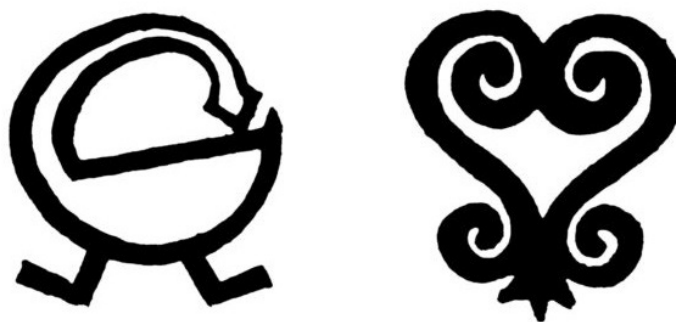
v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

é preciso também compreender as origens, buscar a história de resistência negada e apagada e, sobretudo, a ancestralidade. Esse segundo estágio a que Lélia chama de “memória” evoca uma memória esfacelada, mais do que fragmentada em que o “sobrenome” demarca, ainda, o colonizador e apaga nossa verdadeira origem. Sabemos os lugares da África colonizados pelos europeus, mas não temos certeza de que lugar, especificamente, viemos, assim, restituímos uma memória coletiva alicerçada na cultura de matriz africana que cultua Orixás, Nkicis e Voduns.

Pensar Sankofa: Voar para frente olhando para trás

Sankofa é uma adinkra, um dos ideogramas do povo Ashanti, no que hoje são Gana, Togo e Burkina Faso. Adinkra é um sistema simbólico que remete à morte e rituais fúnebres que poderia ser traduzido como “adeus à alma” (Nascimento; Bá, 2009). A diáspora forçada do povo africano, contudo, espalhou muitos desses ideogramas nas Américas, ideogramas esses que são facilmente encontrados em objetos de ferro, talvez, ressignificados e destituídos da semântica que aqui reivindicamos. Especificamente a adinkra Sankofa é representada de duas formas:

Figura 01: Sankofa



Fonte: IPEAFRO, 2022

O primeiro é o pássaro que voa para frente olhando para trás e o segundo, facilmente encontrado em portões e outras aberturas de ferro pelo Brasil, lembra o que o senso comum adotou como símbolo de um coração. Sankofa nos remete ao processo de negritude em que se faz necessário recuperar a história ancestral negra a fim de recuperar a humanidade (re)negada na escravização. Dentre as tentativas de compreender “Sankofa” estão essa relação de compreender o passado, ressignificando o presente para abrir a potencialidade de construir futuros. Outra compreensão para “Sankofa” é refletir que nunca é tarde para voltarmos ao passado, ou nos voltarmos ao passado, para apanhar ferramentas que ficaram para trás. Ainda, retoma Exu/Bará, senhor de *Ikoritá* (encruzilhada), que mata um pássaro hoje com a pedra que atirou ontem.

Pensar Sankofa é reavaliar, inclusive, o conceito de “tempo” adotado como cronológico (herança grega do Titã Cronos) na lógica eurocêntrica e subvertido na afrocentricidade como circular ou espiralar. Assim sendo, o ancestral não é passado, mas sobretudo presente que legitima a história coletiva e que amplifica a potencialidade de futuros. Na *eni* (esteira) de pensamento Sankofa está o objetivo que Muniz Sodré elenca na encruzilhada de pensar nagô que é criar: “[...] a possibilidade de um genuíno pensamento por parte de intelectuais “orgânicos” da diáspora africana” (Sodré, 2017, p. 25). Surge, então, um giro epistemológico que dilui o “carrego colonial” e segue um caminho encruzilhado em que, de certa forma, não nos importa a matriz cultural que sempre (e ainda) delega os não brancos e suas produções às margens.

Olhando para trás afirmo: o mundo nasceu na África. Retomo essa afirmação ressoada coletivamente por intelectuais africanos como Cheikh Anta Diop (1923-1986), Amadou Hampâté Ba (1901-1991), Joseph Ki-zerbo (1922-2006), Oyèrónk Oyěwùmí (1957-) e outros que reivindicam

afroperspectivas ancestrais. É a partir dos estudos do senegalês Cheikh Anta Diop que surgem as teses e suas comprovações da ancestralidade africana. Aponto, então, algumas dessas teses: a humanidade nasceu na África; o Antigo Egito foi uma civilização negra; a origem dos inúmeros povos remonta do Vale do Nilo; o mundo semita tem suas origens negras; a existência de dois berços, um do norte (matrilinear) e um do sul (patrilinear); ciência, medicina, filosofia e outras áreas do conhecimento ocidental utilizaram(am) a base egípcia negro-africana; há registros de formas de governo e organização social altamente sofisticadas (Finch III, 2009).

Assim, proponho Sankofa como uma teoria literária, política, cultural, reflexiva afrocentrada. Sobre afrocentricidade, o diálogo com Sankofa está na articulação política ao constituir-se como “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes” (Asante, 2009, p. 93). Como “africanos”, compreende-se aqueles que residem no continente, especificamente nos países escravizados e empobrecidos pela colonização, e em diáspora forçada. Logo, africanos são negros: sujeitos marcados pelo fenótipo e em imersão no segundo estágio da negritude: a história. Destarte, percebemos a complexidade dos termos que emergem no Atlântico Negro em que o prefixo “afro” tem englobado essas e outras questões, talvez problemáticas, mas que potencializam o surgimento de novas ferramentas.

Mas será que o campo literário não tem engendrado ferramentas que vão ao encontro de Sankofa? Sim, há ferramentas que têm surgido nas últimas duas décadas advindas de intelectuais negros e negras brasileiras, alguns pensados a partir da literatura e outros advindos de diversos campos do conhecimento. Elenco para esse diálogo, adicionando-os ao “cadinho” que culmina em Sankofa: “Amefricanidade” a partir de Lélia González (2018); “Orality” pensado por Leda Martins (1997); “escrevivência”

cunhado por Conceição Evaristo (2007; 2010); “afrorrizoma” pensado pelos pesquisadores José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso (2013); o conceito de “Literatura-terreiro” proposto por Henrique Freitas (2016); a proposição de um modelo estético afrodescendente a partir de Orfe(x)u e Exunoveau de Edimilson Pereira (2017); a literatura Abèbè a partir dos estudos de Cristian Sales (2018) e Hildália Fernandes Cunha Cordeiro (2023); e, por fim, o afrofuturismo, movimento estético-político a partir das indagações de Mark Dery (1994), Kodwo Eshun (2015), Alondra Nelson (2020) e Ytasha Womack (2015).

Ao pensarmos no conceito, cunhado por Lélia González (1935-1994), de amefricanidade, percebemos a urgência de pensarmos a partir de outra matriz cultural de pensamento. Percebemos que, na defesa de um conceito analítico e reflexivo feito por Lélia González, já se potencializava as discussões propondo o que tenho chamado de “giro epistemológico” em todas as áreas do conhecimento. Se, de um lado, a ideologia do branqueamento opera com seus estereótipos que fortalecem o mito da democracia racial, ao tomar o poder pelas vias da literatura, rompem-se esses valores e essas classificações. Logo, assumo nossa amefricanidade e a fim de “ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África e, ao mesmo tempo, voltar o nosso olhar para a realidade em que vivem todos os americanos do continente” (González 2018, p. 331).

Percebemos, então, que a amefricanidade rompe com imagem desgastada de uma África concebida quase que como um único país, para pensá-la nas inúmeras etnias escravizadas. Ainda, o conceito nos traz o objetivo de desprender os valores do colonizador e pensar sob a ótica de todos que, de alguma forma, foram subjugados ao espaço de colonizados. A amefricanidade vai pensar as relações não apenas da população negra com a ancestralidade africana, mas, sobretudo, com as etnias dos povos originários e com todas

as formas de resistência que possibilitaram a permanência dessas culturas. Logo, a amefricanidade é aqui compreendida como a potencialidade que nos permite pensar, formular e aplicar novos critérios epistemológicos e novas categorias de análise e, por isso, nos é essencial para pensar Sankofa.

A oralitura é uma conceito analítico-metodológico pensado por Leda Maria Martins (1997) para compreender a multimodalidade texto-corpórea de congadeiros. O conceito nos serve como base para estudos acerca do narrador e/ou voz poética das produções negrobrasileiras. Oralitura porque é pela oralidade, base cultural negra, que ocorre a resistência e os ensinamentos ancestrais e *littera* porque: “grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação.” (Martins, 1997, p. 21). Assim, ao buscarmos estudos acerca do narrador das produções literárias negrobrasileiras, e mesmo a voz poética, percebemos que ela impele um corpo que ressoa na primeira pessoa uma coletividade, ou seja, oralitura. Quando a personagem Mãe Suzana do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, narra sua trajetória desde a captura em África, o trajeto no tumbeiro e sua situação escravizada não narra uma experiência individual e/ou ficcional, mas sim um fato histórico, coletivo que marcou a diáspora africana.

Na esteira de pensamento da oralitura, Leda Martins afirma que a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas, espaço concebido como operador conceitual que busca a compreensão dos trânsitos epistêmicos e sistêmicos. Ainda, para a oralitura, é fundamental o compromisso ancestral e com a ancestralidade. Esse é, também, o compromisso Sankofa ao propor o olhar para trás e recuperar o que, em alguma dimensão, fora esquecido, e não apenas repetir histórias de dor, violência e violação dos direitos mais básicos, mas reavaliar essa subalternização e reivindicar espaços. A partir da oralitura compreendemos que a autoria é suspensa, não negada ou rasurada, mas concebida como ponte, pois: “A voz da narração, articulada no

momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o performer atual” (Martins, 1997, p. 63). Não apenas a inscrição (escrita porque é histórico e sagrado e inscrição pela presença de um corpo) (Quadros, 2023) evoca a coletividade, mas também a leitura/escuta e partilha evoca um ritual contemplativo ancestral de compartilhamento.

Da escrita imbricada na experiência e atravessada pela condição de sujeitos negros na sociedade brasileira, destaco o conceito de “escrevivência”, cunhado por Conceição Evaristo desde sua dissertação de mestrado pela PUC-RJ (Pontífice Universidade Católica) em 1996. O conceito nos serve para pensarmos a produção literária de mulheres negras na diáspora por alocar, pelo menos, duas condições sociais que subalternam historicamente essas escritoras: gênero e raça. Ao rememorar sua infância pobre na periferia de Belo Horizonte-MG, Conceição Evaristo afirma que: “[...] a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância” (Evaristo, 2007, p. 19). Assim, não apenas sua produção literária perpassa a escrevivência, mas também sua produção teórico-crítica.

Acerca de um possível objetivo do conceito, a autora radicada no Rio de Janeiro, afirma que: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’ sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2007, p. 21). Objetivo esse que dialoga com Sankofa na medida em que rasura qualquer possível norma literária de estética e perfaz outra “tradição”, ou melhor, aloca a ancestralidade negra. Assim sendo, se a produção literária é, de certo de modo, uma maneira de narrar o mundo, ao pensar essa condição de negro ela torna-se a: “[...] revelação do utópico desejo de construir um outro mundo.” (Evaristo, 2010, p. 133), além de ser uma voz plural marcada pelo corpo, tal qual esse corpo com marcas tribais de incisões, chamadas de catulagem, nos iniciados no Candomblé.

O conceito de afrorizoma (Santos; Riso, 2013) desvela a complexidade do tensionamento dos mecanismos que legitimam o cânone literário denunciando uma trama reducionista que tem engessado as discussões e negado as potencialidades da produção literária negra. Assim: “Os afrorizomas subvertem a influência colonial portuguesa e rejeitam também a lusofonia como operador mito-monológico para a constituição das literaturas do Brasil e dos países africanos de língua portuguesa” (Santos; Riso, 2013, p. 12). Essa proposta de rasura, de giro, de lançar olhares outros, dialoga com a encruzilhada e com Exu, deslocando um constante devir e (re) tornar a ser o que nos lembra simbólica e imagetivamente Sankofa.

Apesar de manter um contato direto com o conceito filosófico de “rizoma” de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guatarri (1930-1992), o conceito de afrorizoma busca, ao expor os processos de resistência e manutenção da cultura africana na diáspora, a gênese, ou *arké*, das etnias africanas escravizadas e suas cooperações. A África, então: “[...] não é nem um bloco monolítico nem origem estática ou destino fechado” (Freitas, 2016, p. 57). Nesse ponto, propor Sankofa é, além de compreender os processos de resistência, mapear a cultura de matriz africana e seus valores civilizatórios de ancestralidade, senioridade, matrilinearidade, entre muitos outros. É a torção que se quer apanhar, as raízes mnemônicas que mesmo cortadas, dilaceradas mantiveram, e mantêm, a ancestralidade cultural negra.

Partindo do afrorizoma, o conceito de “Literatura-terreiro” (Freitas, 2016) também nos serve para pensar uma teoria literária Sankofa. O intelectual negro Henrique Freitas afirma que: “A literatura-terreiro é aquela que, dentro da cosmogonia africana ou afrobrasileira, explora a multimodalidade” (Freitas, 2016, p. 57), essa multimodalidade amplia o objeto de estudo que, além da produção literária, analisa pontos cantados, orins (cânticos sagrados), ítãs (narrativas mitológicas), provérbios, entre

outros elementos da cultura negra. Como exemplos dessas produções multimodais destacam-se as narrativas de Mãe Stela de Oxóssi (1925-2018) que entremeia ítãs, recolhidos em sua memória pela oralidade, refletindo sobre questões da atualidade por essa perspectiva. Ainda, essas narrativas não são pensadas inicialmente para a modalidade escrita e, logo, trazem traços marcantes da oralidade antevendo uma voz narrativa coletiva, talvez a do *griô*, que evoca a ancestralidade africana e afrodiaspórica.

A Literatura-terreiro, nessa esteira de “pensamento epistemológico”, conecta-se à filosofia dos terreiros e às narrativas que enformam e são enformadas nesses espaços sagrados. Ainda, o conceito de “terreiro” no contexto da sociedade brasileira é muito amplo: do Candomblé e suas vertentes no nordeste e sudeste brasileiro, passando pela Umbanda e Quimbanda (ou Kimbanda), em suas diferentes formas regionais pelo Brasil, ao Batuque do Rio Grande do Sul. Assim, pensar em literatura-terreiro é restituir o valor devido dos povos afrodiaspóricos na cultura brasileira e compreender as cosmogonias e saberes epistemológicos evocadas nessa produção. Esta dimensão é multimodal e não apenas oral e/ou performática, o que “[...] exige por parte da crítica uma “iniciação” na rede sinestésico-analítica em que estas produções se inserem para que possam ser analisadas em sua complexidade. (Freitas, 2016, p. 55) e acerca dessa “iniciação” é que penso Sankofa.

De tantas voltas, entornos e retornos sempre nos deparamos com a *ikoritá* e Exu. É para Exu que oferto esse e outros ebós de pensamento que me auxiliam a expurgar o “carrego colonial”. E é partindo de Exu que o professor Edimilson Pereira (2017) tem pensado a produção literária negrobrasileira em sua dimensão estética ao valorizar a pluralidade e o experimentalismo do discurso poético. Com o objetivo de pensar em um possível estreitamento entre a pesquisa acadêmica, as comunidades tradicionais e o ambiente

literário contemporâneo propões duas proposições, imbricadas, de um modelo estético afrodescendente: Orfe(x)u em que o central é a apropriação da mitopoética do Orixá das comunicações e suas reelaborações; e Exunoveau em que se percebe certa flexibilidade a partir das rupturas de fronteiras.

Edimilson Pereira ainda ratifica o primeiro estágio do processo de negritude, o de consciência, ao afirmar a necessidade de: “[...] consciência crítica cerzida a partir do olhar daquelas pessoas que testemunharam a humilhação e a morte, desde os porões do navio negreiro” (Pereira, 2017, p. 38) e é esse diálogo que, tanto Orfe(x)u quanto Exunoveau, é evocado ao pensarmos Sankofa. Contudo, mesmo que se compreenda que a cultura africana é uma cultura da/na encruzilhada ao elencar Orfeu rasurado por Exu, ainda percebemos uma centralidade da cultural do colonizador ou do que ele legitima como “tradição literária” marginalizando as produções que refletem a centralidade negra. Ainda, elencar Exu desvela que é um começo de “giro” epistemológico que, nesse primeiro momento evoca a presença dos demais Orixás, dando início ao *xirê* epistemológico.

Seguindo o *xirê*, a roda-dança mítico-sagrada dos Orixás, evoco o conceito de Literatura Abébé a partir das pesquisas de Cristian Sales (2018) e de Hildália Fernandes Cunha Cordeiro (2023). Abébé é uma ferramenta mítico-religiosa presente, símbolo imagético, de Orixás ligados à água como Oxum, Yemonjá e Oxalá tanto no Candomblé quanto no Batuque do Rio Grande do Sul e, possivelmente, nas demais religiões de matriz africana. Ainda, no Candomblé, Longunedé, filho de Oxum e Oxóssi, também utiliza o que se assemelha a um leque-espelho. Ao analisar a obra poética de Livia Natália (1979-), Cristian Sales (2018) acessa o Abébé como uma modalidade de escrita das/para as águas, elencando Oxum e evocando alguns arquétipos da Orixá como, por exemplo, a fertilidade, o amor e a maternidade. Contudo, além de evocar o reflexo das águas, o Abébé, na

leitura da intelectual, também é um símbolo de luta e resistência ao espelhar: “alegrias, lágrimas, conquistas, anseios, desejos, valores, crenças, bem como as idealizações individuais e coletivas” (Sales, 2018, p. 391).

Hildália Cordeiro (2023) amplia as discussões acerca do Abébé na literatura negrofemina sistematizando e, talvez, cunhando o conceito de Literatura Abébé como uma abordagem teórico-crítica e metodológica.

A Literatura Abèbè apresenta-se como caminho para a insubordinação e insurreição contra processos opressores e colonizadores. Uma literatura que se funda, sobretudo, em **referências ancestrais** e configura-se como da ordem do **iniciático**, uma vez que se entende que conhecer essa produção literária auxilia, sobremaneira, em processos de/para autoconhecimento, no mais das vezes permeados por etapas que vão desde a autorrejeição, autorrepugnância, autossabotagem, podendo desaguar também em autoaceitação, autorrevelação, autocuidado, autoamor, autocura e, por que não, autorrealização (Cordeiro, 2017, p. 65).

Ao elencar como objetivo a insubordinação, dialoga com Sankofa na dimensão de expurgar o carrego colonial, assim como pautar-se nas referências ancestrais, isto é, voltar para recuperar essas marcas. Ainda, o Abébé, mesmo sendo espelho, não nos serve de forma colonial: a de Narciso, mas sim como elemento de “guerra” de potencialização, de mandar de volta todo o carrego, de olhar para o que ficou para trás.

A Literatura Abébé é uma ferramenta litúrgica que, como elenca Hildália Cordeiro: reinstaura a contemplação do patrimônio sociocultural negro-africano-brasileiro ao destacar valores civilizatórios da cultura africana como, por exemplo, a ancestralidade e a senioridade; contrapõe o espelho comum que reflete, e não refrata, estereótipos caricatos como os já percorridos por Lélia González (1984); busca a publicização a partir da potencialidade de uma ferramenta que, além de espelho, é leque e refrata

perspectivas outras; protege e expurga o racismo e as formas de discriminação e deslegitimação do discurso afrodiaspórico; apresenta a potencialidade da produção literária negra não apenas na literatura brasileira, mas, sobretudo, na diáspora; e compartilha, pensa, analisa e amplia a leitura e/ou análise de obras negrofeminina.

Sankofa olha para trás, mas voa para frente. Assim, é importante pensar na construção e projeção de futuros negros e, para isso, destaco o “afrofuturismo”. Batizado pelo entrevistador Mark Dery ao questionar a ausência de protagonistas negros na ficção especulativa. Dery (1994) entrevista ao autor negro Samuel R. Delany (1942-); o escritor, músico e produtor Greg Tate (?); e a escritora e socióloga Tricia Rose (1962-). O termo surge pela falta de outro que abarque as produções de autores negros, sobretudo, na ficção especulativa desde a década de 1970, ou até antes. Nas entrevistas o termo já abarca outras artes como o cinema, por exemplo, o que amplia nossas discussões e possíveis critérios estéticos para a leitura/classificação do conceito. Mas é correto afirmar que o conceito surge no contexto norte-americano, em especial, a partir das produções de Samuel Delany; Octavia Butler (1947-2006); Steve Barnes (1952-); e Charles Sanders (?).

O afrofuturismo é um movimento estético e político compreendido por autoria negra, protagonistas e personagens negros e leitores pressupostos também negros a partir de narrativas da ficção especulativa que levem em conta a reavaliação do passado que, realoca o presente e projeta o futuro, ou seja, Sankofa. Ao refletir sobre esse passado, podemos perceber que as imagens e experiências africanas na diáspora sempre foram negadas ou rechaçadas para as margens. Ainda, o afrofuturismo também delega uma crítica produzida também por sujeitos negros. Alondra Nelson (2020) recolhe as discussões sobre afrofuturismo em um fórum na internet e conclui que: “O

afrofuturismo pode ser amplamente definido como ‘vozes afro-americanas’ com ‘outras histórias sobre cultura, tecnologia e coisas futuras’”. (Nelson, 2020, p. 83). Além disso, Alondra Nelson concebe o conceito como um grande “guarda-chuva” que abarca outros movimentos e formas estéticas existentes antes da década de 1990 (e até antes do século XX), bem como os que emergem junto ou tempos depois, mas que conservam características, sobretudo políticas, com o afrofuturismo.

A seu turno, Ytasha Womack (2015) concebe o afrofuturismo como uma intersecção entre “[...] a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação” (Womack, 2015, p. 29). Assim, os autores afrofuturistas, ou inclinados a essas buscas/revisitações a novos futuros/passados, acabam por redefinirem a cultura negra em seu presente e, por consequência, os conceitos de negritude (o tornar-se negro). As discussões de Womack vão ao encontro da concepção de Kodwo Eshun (1967-) em que o afrofuturismo busca: “(...) ampliar aquela tradição, reorientando os vetores intelectuais da temporalidade do Atlântico Negro em direção ao proléptico, assim como ao retrospectivo” (Eshun, 2015, p. 46). De qualquer maneira, o afrofuturismo é base, também, para pensarmos Sankofa.

A teoria literária Sankofa, então, não apenas dialoga com a africanidade (González, 2018); a oralitura (Martins, 1997); a escrevivência (Evaristo, 2007; 2010); com o afrorrizoma (Santos; Riso, 2013); com a literatura-terreiro (Freitas, 2016); com a estética de Orfe(x)u e/ou Exunoveau (Pereira, 2017); a Literatura Abébé (Sales, 2018; Cordeiro, 2023); ou com o afrofuturismo (Dery, 1994; Eshun, 2015; Nelson, 2020; Womack, 2015) mas evoca essas e outras ferramentas analíticas que constituem o que batizo como Sankofa: uma teoria literária que é interdisciplinar, ao se posicionar como política e propor a leitura não apenas de obras literárias, mas de outras narrativas, incluindo as digitais, e a estrutura histórico-social; é analítica/especulativa

por pensar naquilo que ficou para trás e precisa ser recuperado, reavaliando o presente e projetando um futuro em que as discriminações, violações e violências não se repitam; é crítica ao senso comum que legitima um futuro com outras roupagens, mas ainda hostil e que marginaliza os negros; e é reflexiva e autorreflexiva gerando, ainda mais, o debate e o embate.

Considerações finais

De acordo com o dicionário on-line Michaelis (2024), a definição de “utopia” é definida como a toda descrição imaginária ou de uma sociedade, ou de um sistema social, político e econômico ideal, e esse ideal como algo irrealizável, ou seja, adota-se um conceito platônico em que a utopia só pode se realizar no campo do imagético, mas não do real. A seu turno, “distopia” é oposta da utopia e evoca a descrição imagética ou de um país ou sociedade em condições de extrema opressão, ainda, retoma a anormalidade da localização de algum órgão no corpo humano. Logo, pensar em uma teoria literária Sankofa é um exercício contra-colonial, anti-colonial, descolonial que busca o expurgo desse carregamento, dessa marafunda (Rufino, 2019), ou seja, é uma atividade acadêmica basilar e essencial.

O rapper Emicida, na introdução da canção “Principia” do seu álbum *Amarelo* (2019) afirma que encontrou seu propósito: devolver a alma a todos os africanos e seus descendentes que foram destituídos de sua humanidade no período da escravização e que, ainda hoje, têm negados os direitos mais básicos. Há de se pensar que a presença de sujeitos negros nas universidades só ocorre, efetivamente, após a promulgação da Lei 12.711 de 2012, a “Lei de cotas”, que prevê reserva de vagas para pretos, pardos e quilombolas. Ainda, em 2023 é promulgada a Lei 14.723/2023 que amplia a lei para reserva de vagas nos programas de pós-graduação. Ambas as leis contribuem

com a diversidade e a alteridade na estrutura das universidades brasileiras e são fruto de muitos anos de luta e reivindicações.

Em um cenário em que mais negros, e outros grupos historicamente subalternizados, acessem a universidade e os programas de pós-graduação, pensar Sankofa é uma semente que tem tudo para germinar. Na utopia de uma universidade engajada em ser mais humana e que realoque a estrutura hegemonicamente eurobranca, Sankofa é uma teoria literária e um movimento político que abarca boa parte do pensamento de intelectual acadêmico. Também na utopia, Sankofa abre a possibilidade e visibilidade de todas as outras teorias aqui elencadas.

Distopicamente, Sankofa, e tudo o que ela significa, é posta a margem e classificado como “panfletário” e desnecessário, condensada aos estudos culturais e/ou pós-coloniais. Mas, o que importa mesmo é evocar o poeta negro que, segundo Carolina Maria de Jesus, “[...] enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (Jesus, 1960, p. 40), ainda, ele: “[...]canta para que a memória não se aparte de nós” (Evaristo, 2010, p. 139): Sankofa, nunca é tarde para recolher o que ficou para trás, pois o tempo no pensamento africano e afrodiaspórico é circular/espiral e Exu come um pássaro hoje com uma pedra que atirou ontem.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org). *Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Escala, 2010. [1890].

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

BRASIL. *Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm Acesso em: 23 fev. 2024.

BRASIL. *Lei nº 14.723, de 13 de novembro de 2023*. Altera a Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, para dispor sobre o programa especial para o acesso às instituições federais de educação superior e de ensino técnico de nível médio de estudantes pretos, pardos, indígenas e quilombolas e de pessoas com deficiência, bem como daqueles que tenham cursado integralmente o ensino médio ou fundamental em escola pública. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14723.htm Acesso em: 23 fev. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras [1711-2001]*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. *Literatura abèbè: Uma abordagem teórico-crítica negrorreferenciada das obras O olho mais azul e Deus ajude essa criança de Toni Morrison*. 2023. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

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

DERY, Mark. "Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose". In: DERY, Mark. (Org). *Flame wars: The discourse of Cyberculture*. Duham, N. C.: Duke University Pres. 1994. p. 172-222.

DISTOPIA. Dicionário Michaelis On-line. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Distopia> Acesso em

23 fev. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Revista Terceira Margem*, v. 14, n. 23, 2010. p. 113-138.

EAGLEON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. (Trad.) Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EMICIDA. “Princípio”. In: EMICIDA. *Amarelo*. São Paulo: Sony music; Laboratório Fantasma, 2019.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (Org). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa cultural, 2015. p. 44-61.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org) *Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007. P. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2010. P. 132-142.

FINCH III, Charles S. Cheikh Anta Diop confirmado. In: Elisa Lakin (Org). *Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora*; São Paulo: Selo negro, 2009. p. 71-92.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: Ensaio sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's toques negros, 2016.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: GONZÁLEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia González em primeira pessoa... Diáspora africana: Filhos da África*, 2018.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984, p. 223-244.

IBGE. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. Disponível em [Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda | Agência de Notícias \(ibge.gov.br\)](#) Acesso em: 15 fev. 2014.

IPEAFRO. Adinkra. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/> Acesso em: 2 jul. 2022.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: Diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 137-141.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza edições, 1997.

NASCIMENTO, Elisa Lakin e GÁ, Luiz Carlos. *Adinkra*: Sabedoria em símbolos Africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NATÁLIA, Livia. A lírica menor: Por uma teoria da literatura das literaturas africanas de língua portuguesa. In: SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (Org). *Afro-rizomas na diáspora negra*: As literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

NELSON, Alondra. Introdução a “Future text”. Trad. Eugênio Lima. In: AMORIM, Tomaz (Org). *Ponto virgulina*, 2020. p. 66-91.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*: Ensaio sobre literaturas luso-afro-brasileiras. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

QUADROS, Dênis Moura de. Escrita, escritura, inscritura: Pensando em conceito ogúnicos na forja-útero da amefricanidade. *Revista Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 26, n. 3, p. 551-571, set-dez. 2023. Disponível em <https://doi.org/10.15210/rle.v26i3.6776> Acesso em: 18 fev. 2024.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. Florianópolis: Editoras Mulheres, 2009 [1859].

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALES, Cristian. Lívia Natália: Abébé Omin - poesia e religiosidade afrobrasileira Banhada nas águas de Oxum. In: SANTOS, Jorge Augusto (Org.) *Contemporaneidades Periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018, p. 389-418.

SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (Org). *Afro-rizomas na diáspora negra: As literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

UTOPIA. Dicionário Michaelis On-line. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=utopia> Acesso em: 23 fev. 2024.

WOMACK, Ytasha. Cadete Espacial. In: FREITAS, Kênia (Org). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa cultural, 2015. p. 24-43.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 24/02/2024
Aceite: 22/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98707>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Kuumba na Amazônia paraense: a criatividade negra como propulsora à continuidade das existências negras na contemporaneidade

Kuumba in the Amazon: black creativity as a driver for the
continuity of black existence in contemporary times

Emerson Silva Caldas
UFPA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98305>

Resumo

O artigo em questão busca, através do princípio panafricanista de kuumba e das histórias africanas de Ananse, mergulhar no universo poético, político e revolucionário, engendrado pela população negra na diáspora africana, sobretudo na Amazônia paraense, para que assim seja possível compreender algumas práticas criativas do Movimento Negro que visam à manutenção das existências negras, tanto no período colonial quanto na contemporaneidade. Para tanto, as reflexões e as análises realizadas possuem, como base, as epistemologias negras da diáspora africana em suas múltiplas áreas do conhecimento, com o intuito de criar afroconfluências e compartilhamentos, como define o mestre Nêgo Bispo (2023), assim como o conhecimento de base afrocentrada, proposto pelo filósofo Molefi Kete Asante (2009). Deste modo, considero que o aprofundamento nas questões que envolvem as ações do Movimento Negro possibilita a continuidade dos aprendizados sobre as práticas ancestrais como tecnologias de sobrevivência e manutenção das existências negras, mesmo diante das adversidades como o racismo, o colonialismo, o capitalismo e as opressões contra seres humanos e natureza.

Palavras-chave: diáspora africana; kuumba; movimento negro; Amazônia; existência negra.

Resumen

El artículo en cuestión busca, a través del principio panafricanista del kuumba y los cuentos africanos de Ananse, ahondar en el universo poético, político y revolucionario, engendrado por la población negra en la diáspora africana, especialmente en la Amazonía de Pará. Para que sea posible comprender algunas prácticas creativas del Movimiento Negro para mantener las existencias negras, en el período colonial y en la época contemporánea. Para ello, las reflexiones y análisis realizados se basan en las epistemologías negras de la diáspora africana, en sus múltiples áreas de conocimiento con el objetivo de crear afroconfluencias y compartir, tal como lo define el maestro Nêgo Bispo (2023), así como el conocimiento afrocéntrico, propuesto por el filósofo Molefi Kete Asante (2009). De esta manera considero que profundizar en las problemáticas que rodean el accionar del Movimiento Negro posibilita la continuidad del aprendizaje sobre las prácticas ancestrales como tecnologías de supervivencia y mantenimiento. de las existencias negras, incluso frente a las adversidades del racismo, el colonialismo, el capitalismo y la opresión contra los seres humanos y la naturaleza.

Palabras clave: diáspora africana; kuumba; movimiento negro; Amazonía; existencia negra.

Abrir caminhos - acender os sóis

A escrita deste trabalho parte principalmente de investigações no campo das Artes Visuais e da Antropologia, assim como outras áreas do conhecimento, tendo como base as epistemologias negras propostas por artistas, sociólogos, antropólogos, ativistas e intelectuais que possuem, na centralidade de suas pesquisas em seus campos de conhecimentos, aquilo que diz respeito à experiência negra no mundo contemporâneo.

O artigo em questão foi ilustrado com colagens analógicas e digitais que foram produzidas no Laboratório Kuumba de Poetnografias, no qual venho desenvolvendo trabalhos visuais que relacionam artes, etnografia e poesia, com o intuito de criar aquilo que a artista Rosana Paulino nos fala sobre: “um alargamento das experiências cognitivas necessárias à vida em sociedade” (Paulino, 2011, p. 11). Dessa maneira, as colagens dialogam diretamente com as teorias e discussões tratadas no texto e também são resultados de reflexões e análises sobre tudo aquilo que envolve esta pesquisa.

Sendo assim, utilizando as palavras germinadoras, propostas pelo Mestre Quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), o Nêgo Bispo, compreendo que, ao propor o diálogo entre intelectuais negras/os que estão pensando sobre suas realidades sociais, econômicas, culturais e políticas, encontro a possibilidade de criar diálogos entre as afroconfluências negras no campo epistemológico (Paulino, 2011, p. 11; Bispo dos Santos, 2023, p. 10-11; Asante, 2009, p. 93). Desse modo, maneiras de expandir a imaginação, o sonho, a beleza e a criatividade das existências negras em suas pluralidades e complexidades são criadas.

Essas proposições também dialogam diretamente com aquilo que o

filósofo Molefi Kete Asante, em *Afrocentricidade: notas de uma posição indisciplinar* (2009), propõe com a afrocentricidade enquanto uma posição metodológica inovadora, no sentido de construir pesquisas que estejam ancoradas na busca radical para compreender os fenômenos engendrados pela população negra como agente central e protagonista de sua própria realidade, e não às margens da experiência branca-europeia.

Posto isso, o trabalho em questão, além desta introdução, também é composto pela sessão, “Kuumba no complexo horizonte da atmosfera negra”, na qual reflito sobre o princípio de base panafricanista kuumba, em diálogo com as histórias africanas de Ananse, assim como questões referentes às linguagens, imagens e representações e suas relações com a existência negra no mundo contemporâneo.

Em seguida, em “Kuumba como energia criativa e possibilidade de sobrevivência através do quilombo”, são abordadas as possibilidades de relacionar as revoltas quilombolas do período escravista com as herdeiras/os de Ananse e a energia de criação emanada por kuumba. Ademais, na seção “Kuumba nos rios, florestas e ruas da Amazônia paraense”, apresento algumas questões referentes às organizações históricas do Movimento Negro na Amazônia paraense, do período colonial até os dias atuais, com o intuito de perceber de que forma, nesse território poético, político e revolucionário, a população negra vem criando maneiras criativas para sobreviver.

Assim, seguindo as proposições do Mestre quilombola Nêgo Bispo, escrevo “começo, meio e começo” (Bispo dos Santos, 2023, p. 30), com o intuito de subversão das lógicas acadêmicas ocidentais. Percebo que o fluxo de produção de conhecimento está nesse constante começo, meio e começo, no qual as/os pesquisadoras/es, ao entrarem em contato com as produções uns dos outros, seguem fazendo esse fluxo contínuo e circular do conhecimento.

Kuumba no complexo horizonte da atmosfera negra

Kuumba, palavra de origem africana, é um dos sete princípios da celebração pan-africana Kwanzaa, criada pelo ativista e intelectual Dr. Maulana Karenga, em 1966¹. O princípio de kuumba diz respeito à criatividade, à forma como as africanas/os continentais, ou em diáspora, seguiram produzindo formas de nutrir e manter uma comunidade forte e viva, com o intuito de prover o melhor para suas existências e para aqueles que viriam. Em *Nguzo Saba: The Seven Principles* (1965), o princípio de kuumba é definido pelo Dr. Maulana Karenga como a energia que impulsiona a comunidade negra a fazer sempre o melhor que puder

E. Ellis Auburn, no artigo *Cultivating Kuumba* (2015), fala-nos da utilização do princípio de kuumba como uma via de expansão dos aprendizados, no sentido de mergulhar nas múltiplas experiências de saberes através da criação e da criatividade negra nas mais variadas áreas de atuação, pois foi, a partir de kuumba, que a população negra escravizada seguiu expandindo seus conhecimentos sobre o mundo circundante.

Dessa maneira, no sentido de adentrar em outras nuances da construção de conhecimento e com o intuito de expandir e colocar em prática a criatividade, passei a desenvolver colagens analógicas e digitais que trazem como referência os corpos negros e as questões relacionadas às minhas investigações no campo da Arte e da Antropologia. Sendo assim, elas são como um alargamento das experiências e reflexões que não são manuscritas

1 Kwanzaa, que em sua etimologia remete a “no início, o primeiro” ou “os primeiros frutos”, é uma festa africana em que os frutos do trabalho são celebrados e ocorre todos os anos de 26 de dezembro a 01 de janeiro, sendo caracterizada como uma celebração religiosa e não-familiar e, dessa forma, possui relação com celebrações muito antigas de colheita em África. Além disso, possui o Nguzo Saba, que em Ki-Swahali significa Os Sete Princípios, desenvolvidos pelo Dr. Maulana Karenga (1965), os quais são umoja (unidade), kujichagulia (autodeterminação), ujima (trabalho coletivo e responsabilidade), ujamaa (economia e criatividade), niia (propósito), kuumba (criatividade) e imani (fé).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

com palavras, mas sim com imagens através das colagens (fig. 01).

Figura 01: Kuumba. Autor: Emerson Caldas



O pesquisador Tarik Richardson, em *Kuumba: Kwanzaa and the Strategic Importance of African Creativity* (2022), afirma que, sem a criatividade, os povos africanos na diáspora, teriam sido massacrados pelas violências coloniais da escravidão, tendo em vista seus impactos físicos,

psíquicos e espirituais nos corpos negros. Com isso, kuumba, a criatividade negra, foi essencial para manutenção de nossas existências, por exemplo, o candomblé, vodu, santería, quilombos e em todas as ações de africanas/os, na busca constante pela emancipação e liberdade.

A pesquisadora Zélia Amador de Deus, em sua tese de doutorado *Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cota para negros na universidade* (2008), ao pensar sobre a criatividade negra na diáspora africana, aborda as resistências da população negra na Amazônia paraense, utilizando da narrativa africana de Ananse² como uma metáfora para abordar a maneira que o povo negro, desde o período colonial, seguiu construindo alternativas de sobrevivência em meio às violências da escravidão que atuavam contra a humanidade negra nos diversificados aspectos que envolvem o ser (Amador de Deus, 2008). As histórias de Ananse cruzaram o Atlântico e chegaram na Amazônia, na Ilha do Marajó, quando a avó de Zélia Amador dizia:

Não! Não se deve matar uma aranha! Essa aranha pode ter mãe. A mãe dela pode ser uma deusa. Ela pode ser filha de Anansia: Cresci ouvindo minha avó contar essa história. E eu pensava com meus botões: minha avó e essas histórias do Marajó... Quando que uma aranha pode ser filha de uma Deusa? Mas minha avó sempre aparecia com novas histórias de Anansia para contar. Bem que algumas vezes dava vontade de esmagar aquelas aranhinhas, as bem pequenininhas. Escondida, a minha avó nem ia saber, não ia nem desconfiar! Mas, pelo sim pelo não, era melhor não matar aranha. [...] Mais tarde compreendi que as Anansias das histórias de minha avó, derivavam do mito da Deusa Arana, divindade da cultura Fanti-Ashanti (Amador de Deus, 2008, p. 13).

As memórias de Zélia Amador de Deus, através do relato, demonstram o

2 Alguns estudiosos apontam que a origem do mito de Ananse provém da cultura dos povos Fanti-Ashanti com a diáspora africana. Essas histórias de Ananse e muitas outras chegaram às Américas juntamente com os africanos e africanas que foram sequestrados de suas origens e, mesmo vivenciando situações de dominação e subordinação, continuavam a criar formas de se reinventarem nesse novo lugar, lutando, resistindo e preservando suas memórias culturais. Dessa, forma, tais narrativas fazem parte dos africanos e africanas que atravessaram o Atlântico.

poder da oralidade africana na manutenção das narrativas culturais. A autora nos conta que Ananse acompanhou suas filhas/os que foram dispersados pelo mundo com o tráfico de africanas/os pelos europeus às Américas, pois essa divindade possibilita que suas herdeiras/os criem laços de solidariedade, mesmo diante das adversidades que atingem a população negra de inúmeras formas.

Por isso, na colagem abaixo, apresento a imagem de Zélia Amador de Deus atuando na peça *A lenda do Vale da Lua* do ano de 1978, dirigida por Walter Bandeira, mesclada com elementos que estão relacionados com a cultura dos povos Akan e a forte ligação com as histórias de Ananse. Por exemplo, o bastão usado por um Okyeame (conselheiros de alto escalão) dos Asante, traz na parte superior representações de Ananse, ficando perceptível a relação de Ananse com a sabedoria e a criatividade, assim como também se faz presente na simbologia do Adinkra Ntotan Ananse (fig. 02).

Figura 02: Zélia Amador de Deus, herdeira de Ananse.

Autor: Emerson Caldas



Outro fator importante a ser destacado é a escrita de Zélia Amador de Deus, marcada pela narrativa teatral. Desse modo, ela cria uma abordagem sobre as movimentações da população negra na Amazônia, sobretudo na luta pela implementação de cotas na Universidade Federal do Pará, na qual a população negra é descrita como a protagonista, buscando trilhar caminhos nas lutas contra o racismo, por isso é denominada como as herdeiras/os de Ananse, atuando no combate ao antagonista que é personificado como o

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

próprio racismo.

O pensamento dessas pesquisadoras negras citadas, E. Ellis Auburn (2015), Tarik Richardson (2022) e Zélia Amador de Deus (2008), demonstra justamente aquilo que o mestre Nêgo Bispo aborda sobre as confluências e afroconfluências entre os pensamentos e as ações do povo negro na diáspora. Além disso, essas pesquisas, ao tratarem da criatividade negra através de kuumba e das histórias africanas de Ananse, reafirmam o lugar de potencialidade criativa, poética, política e revolucionária através das epistemologias da diáspora negra que estão em afroconfluências. Com base nas proposições do mestre Nêgo Bispo:

Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso (Bispo dos Santos, 2023, p. 10-11).

As autoras escrevem de lugares distintos em termos de localização territorial. E. Auburn e Tarik Richardson escrevem a partir da experiência negra dos Estados Unidos, e Zélia Amador de Deus do Brasil, mais especificamente da Amazônia paraense. No entanto, mesmo considerando as distintas experiências de corpos negros ao redor do mundo, podemos perceber interesses em comum ao destacarem os modos como os nossos ancestrais, no contexto da escravidão e das violências do colonialismo, seguiram elaborando formas criativas para manutenção das vidas negras.

Ao criar possibilidades de diálogos entre pesquisadoras/es negras/os,

é possível construir afroconfluências entre os saberes que são perpassados através de suas experiências, pesquisas e escritas sobre as realidades sociais, culturais e políticas, na elaboração de estratégias e tecnologias ancestrais de sobrevivências. É nesse sentido que compreendo kuumba como força propulsora marcante nas criações negras em suas abundantes possibilidades e áreas de conhecimentos, seja as artes visuais, as artes cênicas, a música, a dança, a literatura, dentre outras. São as emanações de energia criativa e ancestral de kuumba presentes nas ações de herdeiras/os de Ananse.

Adentrando ao complexo horizonte da atmosfera negra

O sociólogo jamaicano Stuart Hall, em seu trabalho *Identidade Cultural e Diáspora* (1996), considera que é preciso que intelectuais negras/os sigam escavando a identidade cultural da diáspora negra-africana, assim é possível construir uma percepção mais aprofundada sobre as relações, experiências, culturas, práticas e formas de resistências negras ao redor do mundo.

Tais manifestações e ações desenvolvidas pela população negra se desvelam em múltiplas linguagens. Para Stuart Hall no livro *Cultura e representação* (2016), é através da linguagem que atribuímos os sentidos às coisas ao nosso redor, ou seja, construímos um significado para algo. Por isso, a linguagem é essencial à cultura de um povo, pois ela é representacional, signos e símbolos são utilizados com o intuito de demonstrar as ideias, os conceitos e os sentimentos. Essa linguagem é múltipla, tendo em vista que se expressa em sons, escritas, imagens, músicas, objetos que são criados para estabelecer algum tipo de relação com o outro (Hall, 2016, p. 23-24).

O autor aponta que todas essas formas de produção e transmissão são línguas, operando por meio da representação, e é o que ele irá definir como sistemas de representação, práticas operando como línguas que não são

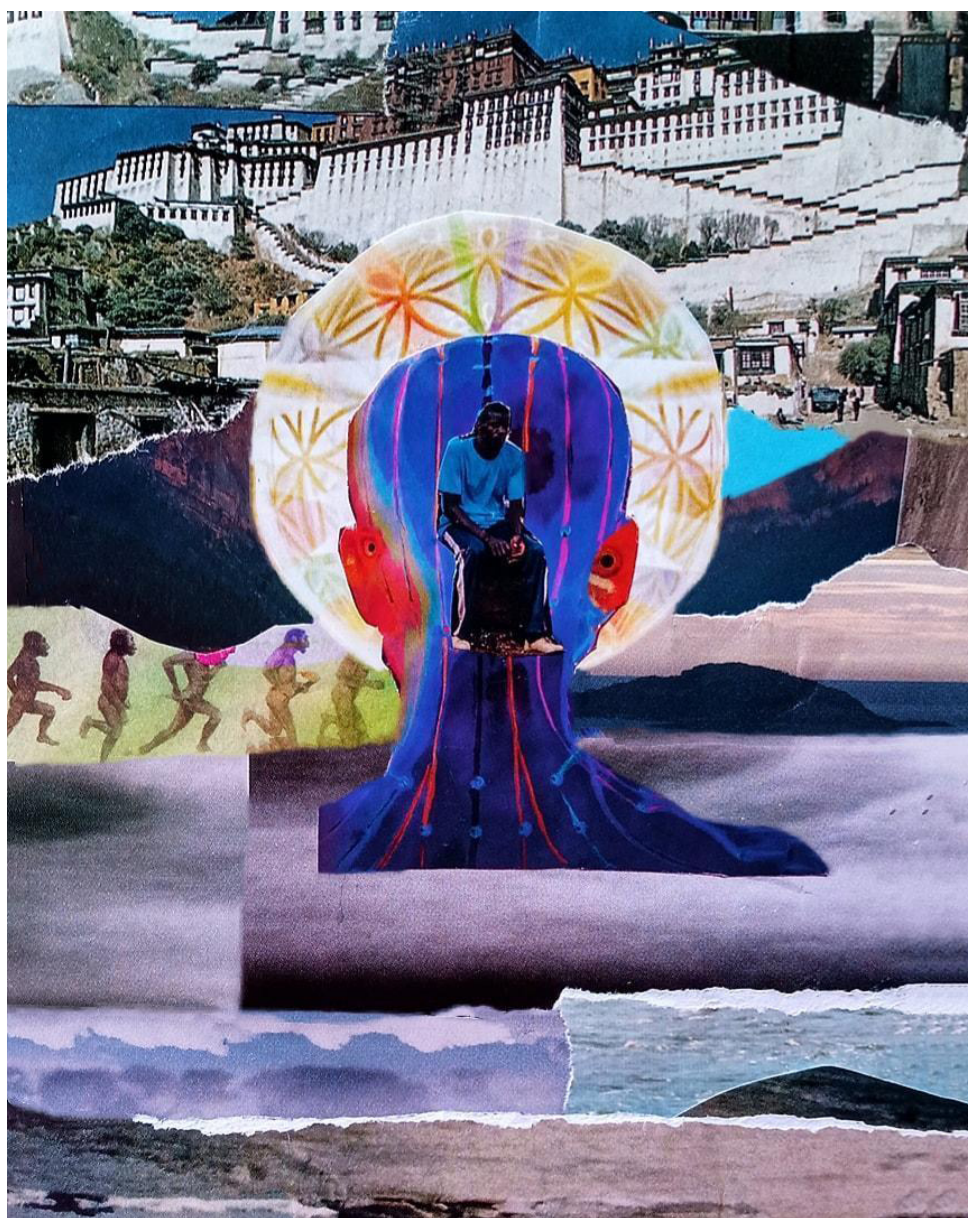
necessariamente escritas ou faladas, “mas sim porque todas se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento” (Hall, 2016, p. 23-24). Além disso, conforme a pesquisa realizada pela psicóloga e artista Grada Kilomba no livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), o racismo também se apresenta como um regime discursivo, buscando a violentação de corpos negros, através de palavras e imagens.

Compreender a linguagem como prática significativa é essencial para compreender a importância do universo de criações que podem ser expandidos através da utilização do princípio de *kuumba*, visto que a população negra em diáspora utiliza das mais variadas linguagens em suas realizações, elaborando formas e práticas significativas para suas existências no mundo. Vale destacar que a construção de um sentido para a existência negra é um desafio posto às pessoas negras no mundo contemporâneo, tendo em vista as engrenagens de um sistema racista que insiste no aniquilamento do ser negro, através das constantes tentativas de esvaziamento de sua identidade.

Em diálogo com essas reflexões, desenvolvi a colagem “Eu penso mil fita, vou enlouquecer”³, na qual busco abordar os amplos sentidos das definições que denominam o que é essa tão intrigante existência no mundo, a partir de um olhar que desvele e esteja interessado em conhecer as vidas negras não somente no que diz respeito às tensões raciais, mas enquanto um mergulho profundo no ser negro enquanto complexidade humana latente, mutável e diversa. Nesse sentido, é necessário ir além daquilo que os rótulos dos estereótipos impostos pelo mundo branco insistem em descarregar sobre a população negra (fig. 03).

3 O título da colagem faz referência a um trecho da canção “Jesus chorou”, dos Racionais MC’s.

Figura 03: “Eu penso mil fita, vou enlouquecer”. Autor: Emerson Caldas



É preciso estar atento às proposições de intelectuais como as da antropóloga Zora Hurston (2019), do sociólogo Guerreiro Ramos (1995) e do escritor James Baldwin (2020), bem como suas análises sobre aquilo que pode ser denominado como uma espécie de portão que foi trancado no sentido de aprisionamento das narrativas, histórias e instigações negras no mundo, em um olhar que trata o negro como um tema, um objeto de pesquisa, algo simplificado e desinteressante.

A antropóloga Zora Hurston (2019) escreveu sobre a falta de interesse

de editores brancos em publicarem histórias de pessoas negras que não estivessem atreladas com a tensão racial, pois as pessoas de modo geral consideravam irrelevantes a compreensão das dimensões complexas que envolvem as vidas negras, acreditando que tudo sobre o povo negro já estava condicionado e que não havia mais nada a ser desvelado. Sendo assim, não era rentável para os editores e produtores brancos a publicação de histórias de pessoas negras que estivessem fugindo dos rótulos estabelecidos por eles sobre o que é ser e viver a experiência negra no mundo. Essas questões abordadas pela autora estão relacionadas com aquilo que Stuart Hall (2016) demonstra sobre como os estereótipos buscam apresentar o negro enquanto uma figura simplificada, reduzida e essencializada:

[...] Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram reduzidos à sua essência. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (coonin), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros como raça, como espécie. Para o escravo de joelhos não havia mais nada, senão sua servidão [...] (Hall, 2016, p. 173).

A perspectiva da visão reducionista, estereotipada e essencialista sobre corpos negros é abordada pelo escritor e ativista James Baldwin, quando narra sobre sua escrita ter, como marca, aquilo que diz respeito à condição do negro nos Estados Unidos. Para o autor, suas produções que envolvem a vida negra são como: “o portão que me vi obrigado a destrancar para que pudesse escrever sobre qualquer outra coisa” (Baldwin, 2020, p. 34). Partindo dessa percepção, é possível compreender que o autor entende sua escrita como uma forma de abrir caminhos, destrancar os portões literários que aprisionam as produções de pessoas negras nas artes visuais, no cinema, na literatura e etc., pois, ao se fecharem apenas a uma visão, os supremacistas brancos constroem um imaginário social racista e limitado, no qual somente

eles podem possuir complexidades em suas existências.

São as dinâmicas do epistemicídio abordadas por Sueli Carneiro em sua tese de doutorado *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), na qual ela aborda que as histórias, as artes, as manifestações da cultura negra, os sentimentos e as ações complexas que envolvem o povo negro passam pelo processo de apagamento constante. Esse ocultamento está diretamente atrelado ao aprisionamento da negritude em um imaginário racista que esmaga as existências e busca a manutenção da branquidade na posição de privilégio, dominação e poder. Para Zora Hurston (2019), essas representações fragmentadas e estereotipadas sobre o povo negro não nos possibilita uma imagem real e uma compreensão mais profunda da realidade, e é por isso que a antropóloga nos convoca à violação urgente e radical, frente às engrenagens racistas estabelecidas na sociedade.

Essas violações podem ser compreendidas nas múltiplas vozes e nos olhares negros que não se deixam enclausurar pelas mentiras contadas pelos supremacistas brancos e seus mecanismos de alienação. São as/os negras/os que seguem na frente das articulações e na busca por autodefinição, mergulhando nos lugares mais profundos das dinâmicas que envolvem suas vidas, por meio das artes, da literatura, do cinema, da dança, da política, das intelectualidades, da história e da cultura negra em sua imensidão, e apresentando caminhos possíveis para desvelar tudo que está ocultado.

É nesse sentido de refletir sobre as múltiplas nuances que envolvem a existência negra, que o sociólogo Guerreiro Ramos (1995) abre caminhos, ampliando o debate e possibilitando o aprofundamento nessas questões sobre a existência negra. O autor apresenta a ideia de Negro-Vida que se opõe ao Negro-Tema:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida (Ramos, 1995, p. 215).

Para Guerreiro Ramos, o Negro-Tema está presente no olhar de antropólogos e sociólogos que insistem em enxergar as dinâmicas que envolvem a vida da população negra como algo estático, uma temática curiosa e que chama atenção. Para o autor, é importante ter uma visão que compreenda o Negro-Vida: “que não se deixa imobilizar; é despistador, protéico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje” (Ramos, 1995, p. 217).

Desse modo, pensar nas dinâmicas que envolvem a vida da população negra em seu viés social, cultural e político a partir da visão de Negro-Vida que nos apresenta Guerreiro Ramos permite a construção de um olhar mais comprometido com a interpretação da realidade vivenciada por esse grupo. Outrossim, como aponta o sociólogo W.E.B. Du Bois no livro *As almas do povo negro* (2021), é preciso ir além da perspectiva que enxerga o corpo negro somente como um problema a ser resolvido.

O desafio de ir além dos estereótipos, dos enclausuramentos e das prisões estabelecidas ao povo negro possui caminhos tortuosos. Diante disso, a população negra, através de suas articulações no Brasil e no mundo, segue historicamente através dos movimentos de negritude criando caminhos, mundos e futuros possíveis para um reconhecimento da complexidade presente em cada molécula de existência negra.

Kuumba como energia criativa e possibilidade de sobrevivência através do quilombo

Conforme as reflexões expostas, envolvendo a complexidade da existência negra no mundo contemporâneo e as formas criativas e revolucionárias de resistência, como as ações das herdeiras/os de Ananse e kuumba, compreendo a importância de um contínuo nas tecnologias ancestrais elaboradas pelas africanas/os na diáspora às Américas. Portanto, é essencial o reconhecimento das lutas quilombolas como matrizes para pensar estratégias de proteção e enfrentamentos que auxiliem a população negra no futuro de suas existências.

Os quilombos no período colonial foram utilizados como estratégias de resistências, essas experiências vivenciadas pelas negras/os que se rebelavam contra o sistema de escravidão colonial possibilitaram a atribuição de novos sentidos às suas vidas e o protagonismo em suas próprias histórias. A historiadora Beatriz Nascimento, em *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra* (1985), afirma que os quilombos são um marco na história do povo negro no Brasil. A autora entende o quilombo como uma instituição africana, um sistema social alternativo, demonstrando assim capacidade de resistência e organização da população negra.

Seguindo essa perspectiva, o historiador Flávio Gomes, em sua tese de doutorado, *A Hydra e os Pântanos: Quilombos e Mocambos no Brasil - Sécs. XVII a XIX* (1997), afirma que os quilombos são locais de reinvenção das práticas culturais e econômicas, sendo assim irá nomear as lutas quilombolas do período oitocentista como guerras pela liberdade, pois, mesmo com diversos ataques, eles continuaram resistindo aos processos de reescravização, por isso progrediram. Ademais, “os quilombos atacados subdividiam-se, migravam e multiplicavam-se em outros mocambos” (Gomes, 1997, p. 248).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

O historiador Clóvis Moura, em seu livro *Quilombos: Resistência ao escravismo* (1993), teoriza que, durante o regime da escravidão, as manifestações e revoltas do povo negro se espalhavam por todo o Brasil. É nesse contexto que os quilombos se apresentam como a maior estratégia para o desgaste do sistema escravocrata, atingindo diretamente as forças produtivas do sistema colonial. Por isso, falar sobre a luta da população negra pela emancipação e liberdade no território brasileiro requer a constante reflexão das lutas e ações protagonizadas pelos quilombolas.

Criando um paralelo, entre as histórias africanas de Ananse, os quilombos e kuumba, é possível afirmar que os quilombolas também são as herdeiras/os de Ananse, tecendo teias de liberdade na diáspora africana, apresentando outras formas de sobrevivência e lutando contra as violências da escravidão. O quilombo emana a energia de kuumba que é canalizada e colocada em prática em sua própria existência, na construção de sentidos, linguagens, e de outros meios de estabelecer significações à vida e tecnologia ancestral na construção de um novo modelo de sociedade com base na ancestralidade africana.

Kuumba nos rios, florestas e ruas da Amazônia paraense

O historiador Vicente Salles no livro *O negro na formação da sociedade paraense* (2004), ao pesquisar a presença negra na formação da sociedade paraense, relata que a contribuição africana na Amazônia pode ser vista na cultura popular, na culinária e nos mais variados aspectos sociais e culturais da região, no sentido de pensar as articulações da população negra no período colonial. O autor nos fala das sociedades de mulheres e homens negros na capital paraense, das quais podemos destacar as taieras ou talheiras, um grupo de mulheres negras trabalhadoras que residiam no bairro Umarizal

e trabalhavam no bairro da Campina, lavando roupas no igarapé das Almas enquanto entoavam canções e reivindicando a garantia e a melhoria do trabalho e seus salários.

Assim como as taieras, outras sociedades negras também existiam, como na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em que duas irmandades surgiram, dentre elas a N.S. do Rosário dos Homens Pretos em 1682 e a do Glorioso São Benedito em 1789. Além disso, houve também a Associação das Estrellas do Oriente em 1886, que era composta por mulheres negras, as Bahianas, as Briosas, as Irmãs de São Raimundo e outras não identificadas pela historiografia.

Sobre a presença negra na Amazônia, o cientista social Assunção Amaral, no artigo *Caminhos e afrodescendência negra na Amazônia* (2014), afirma que a conhecida Amazônia verde também é uma Amazônia negra, pois a presença e as contribuições negras na região são marcantes e significativas para o desenvolvimento da região. No entanto, mesmo diante dessas contribuições da população negra, a invisibilidade e o apagamento histórico dessas realizações ainda estão presentes, pois:

Ser negro(a) no Pará, e por que não dizer na Amazônia, não é o mesmo que nas outras partes do país. Pelo processo histórico, a presença da população negra na região foi mitigada e relegada a segundo plano. A região tem a marca das hipérboles e dos mitos, e essa marca condicionou a forma como a população negra foi tratada nas análises acadêmicas e como teve a sua identidade “sufocada” na metáfora do ser moreno/morena até os dias atuais [...] (Conrado, Campelo e Ribeiro, 2015, p. 114).

Dessa forma, uma das questões essenciais para discussão da identidade negra na Amazônia paraense, conforme instigam os autores, diz respeito ao ideário construído sobre a morenidade, onde a população negra passa a se afirmar como “morena”, para assim negar o ser negro. Também, ocorre o

que é denominado como o “mito indígena”, que é baseado no estereótipo de uma Amazônia indígena, mas que não valoriza e respeita a cultura e identidade desses povos, ao mesmo tempo que nega a presença e influência negra na região (Conrado, Campelo e Ribeiro, 2015, p. 114). É nesse cenário complexo que se encontra a população negra na Amazônia paraense:

Em uma sociedade em que a negação do ser negro(a) é marca do processo histórico e cultural, constatando-se um alto grau de baixa estima, a busca de uma identidade alternativa abriu-se como uma possibilidade quase que naturalizada. A ideia do moreno(a) ameniza os confrontos, atenua o sentimento de exclusão e faz com que as pessoas se sintam integradas ao dizerem com ênfase: “Eu sou morena”. Ter consciência da cor preta aponta para uma busca de identidade que não atinge toda a população negra do Pará. Ser moreno torna-se a possibilidade de inserção na sociedade, mediante um pacto silencioso e perverso: eu nego minha cor e você finge que não me vê [...] (Conrado, Campelo e Ribeiro, 2015, p. 220-221).

Com base nas formulações dos autores, podemos compreender o Movimento Negro atuante na Amazônia paraense como o principal agente de combate às dinâmicas de dominação presentes no cotidiano e no imaginário social da região, pois se há uma construção política e identitária baseada na afirmação de uma morenidade, ao afirmarem a identidade negra e não morena, o povo negro movimenta e constrói novas formas de representações e possibilidades para suas existências (Conrado, Campelo e Ribeiro, 2015, p. 220-221).

É como podemos denominar os territórios negros atuando na Amazônia paraense, espaços de variadas expressões, onde as pessoas negras podem simplesmente ser, para além das etiquetas de repressão impostas sobre o corpo negro nas relações raciais do cotidiano brasileiro, no qual há o protagonismo da população negra provinda de distintos contextos, os quilombolas, militantes do movimento negro no espaço urbano, migrantes

maranhenses e descendentes barbadianos (Conrado, Campelo e Riveiro, 2015, p. 220-221).

Dentre essas movimentações, podemos destacar o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (CEDENPA) como um dos marcos referenciais para o negro na Amazônia, pois conforme demonstra o pesquisador Domingos Conceição, o CEDENPA pode ser considerado o primeiro Movimento Negro Contemporâneo na cidade de Belém, fundado institucionalmente no dia 10 de outubro de 1980 (Conceição, 2017, p.117).

A origem desta organização, está relacionada à realidade do contexto internacional, nacional e local, pois em Belém como no território nacional, conforme já foi mencionado em parte no início deste tópico, este momento histórico, está pontilhado por manifestações sociais, políticas e culturais como nos quilombos urbanos e rurais, as irmandades, as casas de candomblé, as capoeiras, os clubes de pretos libertos etc. (Conceição, 2017, p. 117).

O autor ainda nos apresenta outras organizações negras atuantes em Belém do Pará, citando o Grupo de Estudantes Universitários Negros (GEUN), surgido em 1992 e apontado como o primeiro movimento protagonizado pela juventude negra na cidade. Essa articulação de jovens negros surgiu justamente a partir de discussões realizadas pelo CEDENPA sobre a população negra e o mercado de trabalho. Posterior a isso, o GEUN passa a se denominar como o Mocambo em 1998. Outro movimento mencionado pelo pesquisador é o Malungu, que parte das questões do povo negro que vive nos campos, e que possui também articulações com o meio urbano.

Em uma Amazônia paraense de rios e florestas, mas que também é urbana e repleta de construções tecnológicas ancestrais, kuumba está em movimentações negras que atuam como espaços de produção de sentido em

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

uma estrutura que corrobora a aniquilação da existência negra. Desse modo, podemos destacar o Coletivo Ilustra Pretice PA, o quilombo da República, a Rua dos Pretos na periferia de Belém, o Coletivo Sapato Preto, as Pretas Paridas da Amazônia, as batalhas de rap, as rodas e os grupos de carimbó, a Marcha das Mulheres negras, o baile Coisa Preta, o Negritar Produções, o Cine Clube TF, a Rádio Laroye Exu, dentre outros espaços protagonizados pela população negra.

O que percebemos nesse breve apanhado é o fato da população negra na Amazônia possuir um histórico de lutas e articulações políticas, culturais e sociais, com o intuito de construir autonomia e afirmar a identidade negra na região. Atualmente, percebemos a continuidade dessas lutas que se desvelam de forma muito marcante em artes visuais, músicas, danças e múltiplas linguagens.

Vale destacar que, segundo o Mapa da Secretaria de Igualdade Racial e do IBGE, a população negra no Pará chega a 76,7% (IBGE, 2013), e assim como em outras regiões do Brasil, é afetada com as contradições presentes em uma sociedade onde ideologicamente a brancura é o critério de estética social, mas que na realidade possui a predominância negra em sua distribuição social (Ramos, 1995). Sendo assim, podemos dizer que o apagamento das contribuições de negros e negras na Amazônia é uma articulação racista que busca criar um ideário imagético, cultural, social e político, com o intuito de desarticulação política das populações negras, pois, se há um grande contingente de pessoas negras nessa região, os riscos de mobilizações contra a sistemática branca também são altos.

Relegados pelo epistemicídio e o colonialismo interno que segue privilegiando as narrativas brancas que se impõem como hegemônicas, ainda há pouco interesse das demais regiões do país em querer conhecer as inúmeras narrativas negras que ecoam nas Amazônias, mesmo com um

número significativo de pesquisadores, escritores e artistas que há tempos afirmam e comprovam a forte presença negra na região.

Começo, meio e começo novamente

Ao reivindicar *kuumba* como energia ancestral impulsionando as ações das herdeiras/os de Ananse na diáspora africana, estamos fazendo o movimento proposto pelo filósofo Molefi Kete Asante (2009), quando nos lembra da importância de pensar a agência africana como central para a população negra ao redor do mundo, já que, como bem aponta a filósofa Aza Njeri (2020), é preciso adentrar os pluricaminhos traçados pela população negra, com o intuito de reconhecer quais são as possibilidades e estratégias de reconstrução da humanidade negra, aliando as tecnologias ancestrais com as realizações negras no mundo contemporâneo.

Sendo assim, afirmo que *kuumba* é a constante reinvenção e contestação ao modelo hegemônico de existência branca e racista, é uma forma de permanência de nossas existências pretas no mundo e pode ser encontrada nas linguagens e modos de significação, produzidos por artistas, escritoras/es, lideranças e revolucionárias/os negras/os. *Kuumba* é a energia guia e força inspiradora para chegar até aqui sem desistir, sempre almejando novos horizontes para o hoje e o amanhã que se expandem em uma constante reinvenção. *Kuumba* é a vibração negra que pulsa e se movimenta pela terra, criação negra que nutre nossos espíritos, emanando sabedorias ancestrais que permitem a continuidade dos traçados da história negra no mundo, força propulsora guiando nossos caminhos para continuidade de nossos corpos e modos de existir.

Neste texto, utilizei do princípio de *kuumba* e relacionei-o diretamente com as histórias africanas de Ananse, entrelaçando também com outras

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

epistemologias e afroconfluências das intelectualidades negras ao redor do mundo, tendo em vista que compreendo a importância de fortalecer o pensamento negro em nossa sociedade, sobretudo, em uma região como a Amazônia paraense, rica em epistemologias, saberes e práticas culturais. As palavras aqui explicitadas, são tecidas pela Deusa Araná que nos guia nesses constantes movimentos negros. Com isso, seguimos acreditando em kuumba, na reinvenção da existência negra que é potente, criativa, imaginativa, poética radical e revolucionária.

Referências

AUBURN, E. Ellis. Cultivating Kuumba: Applying Art Based Strategies to Any Field. *23rd Annual African Diaspora Pre-Conference Adult Education Research Conference (AERC)*, Kansas State University, June ,2015. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED557209.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2022.

AMADOR DE DEUS, Zélia. *Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cota para negros na universidade*. 2008. 295 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2008. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UFPA_ab623cb7f8751e18b80c3134841baee8. Acesso em: 27 jan. 2023.

AMARAL, Assunção José Pureza. Caminhos e afrodescendência negra na Amazônia. In: Campelo, Marilu Marcia; de Jesus, Raimundo Jorge Nascimento; de Deus, Zélia Amador. (Org.). *Entre rios e florestas da Amazônia*. Perspectivas, memórias e narrativas de negros em movimento: subsídios para a Lei 10639/03. Belém: UFPA GEAM, 2014.

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Tradução: Paulo Henriques Britto. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra quer, a terra dá*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 340 p. Tese (Doutorado em Educação - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 28 jan. 2019.

CONCEIÇÃO, Domingos. *Movimento negro em Belém: ação coletiva de combate ao racismo e defesa de negras e negros*. 2017. 168 p. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017. Disponível em: <https://www.ppgss.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20DOMINGOS%20CONCEI%C3%87%C3%83O.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2022.

CONRADO, Mônica; CAMPELO, Marilu; RIBEIRO, Alan. As Metáforas da cor: morenidade e territórios da negritude nas construções de identidades negras na Amazônia paraense”. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 52, p. 213-246, abr. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21886>. Acesso em: 7 abr. 2022.

DU BOIS, W. E. B. *As Almas do povo negro*. Tradução: Alexandre Boide. Ilustração de Luciano Feijão. Prefácio de Sílvio Luiz de Almeida. São Paulo: Veneta, 2021.

GOMES, Flávio dos Santos. *A Hydra e os Pântanos: Quilombos e*

Mocambos no Brasil - Sécs. XVII a XIX. 1997. 782 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/9920/1/Tese_HidraPantanosQuilombos.pdf. Acesso em: 11 maio 2019.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HURSTON, Zora Neale. O que os editores brancos não publicarão. Tradução: Messias Basques. *Ayé: Revista de Literatura e tradução*, v. 1, n. 1, p. 106-111, 2019.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Características Étnico-raciais da População Classificações e identidades*. Org. José Luis Petrucelli e Ana Lúcia Saboia. Rio de Janeiro, 2013.

KARENKA, Maulana. *Nguzo Saba: The Seven Principles*. Timbuktu: Universidade de Sankore, 1965.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOURA, Clóvis. *Quilombos: Resistência ao escravismo*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodíspora*, ano 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. 2011. 99 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São

Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RICHARDSON, Tarik. Kuumba: Kwanzaa and the Strategic Importance of African Creativity. *Academia Letters*, p. 1-6, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/67421162/Kuumba_Kwanzaa_and_the_Strategic_Importance_of_African_Creativity. Acesso em: 27 janeiro 2023.

SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

Submissão: 29/01/2024

Aceite: 26/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98305>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Artigos:

Temática livre

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

A retórica do indizível em “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez

The rhetoric of the unspeakable in “Adela’s House”, by
Mariana Enriquez

Matheus Picanço Nunes
UFC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99796>

Resumo

O tema do desaparecimento é um fio condutor frequente em diversas narrativas de Mariana Enriquez, escritora argentina conhecida por suas obras de horror e terror que evocam problemáticas sociais da América Latina. A figura do desaparecido em seus contos traz à tona, principalmente, as agruras da ditadura militar argentina, marcada pelo massivo desaparecimento de vítimas. Nesse sentido, no presente artigo analisamos a construção do horror no conto “A casa de Adela”, presente na coletânea *As coisas que perdemos no fogo* (2017), em sua relação com a temática da desapareição. Para tal, valemos de discussões teóricas sobre a literatura fantástica, especialmente da noção de retórica do indizível de Jean Bellemin-Noël (1971). A partir da análise tecida, percebemos que o horror construído na escritura de Enriquez não está relacionado somente ao uso de convenções temáticas do fantástico e do gótico, mas também à questão representacional do indivíduo desaparecido.

Palavras-chave: Desaparecimento; Mariana Enriquez; literatura fantástica.

Resumen

El tema de la desaparición es un hilo conductor frecuente en diversas narrativas de Mariana Enriquez, escritora argentina conocida por sus obras de terror que evocan problemáticas sociales de América Latina. La figura del desaparecido pone de relieve, sobre todo, las penurias de la dictadura militar argentina, marcada por el masivo desaparecimiento de víctimas. En este sentido, en el presente artículo analizamos la construcción del horror en el cuento “La casa de Adela”, presente en la colección *Las cosas que perdimos en el fuego* (2017), en su relación con la temática de la desaparición. Para ello, nos valemos de discusiones teóricas sobre la literatura fantástica, especialmente de la noción de retórica de lo indecible propuesta por Jean Bellemin-Noël (1971). A partir del análisis tejido, percibimos que el horror construido en la escritura de Enriquez no está relacionado únicamente con el uso de convenciones del fantástico y del gótico, sino también con la cuestión representacional del individuo desaparecido.

Palabras clave: Desaparición; Mariana Enriquez; literatura fantástica.

Rastros de horror

Mariana Enriquez viveu a infância durante a ditadura militar argentina. A escritora, conhecida por suas obras de horror e terror que evocam o contexto sociopolítico latino-americano, faz parte de uma geração de escritores e escritoras que viveram a juventude sob a memória do trauma coletivo de 30.000 desaparecidos. Ao refletir sobre como essa vivência reverbera em suas obras, Enriquez rememora que seu contato com os horrores da época se dava principalmente pelos textos oficiais sobre a ditadura: publicações de jornais e revistas, informes sobre repressão e tortura, entrevistas com sobreviventes e filhos de militantes desaparecidos e testemunhos de vítimas: “Eram textos de extrema e refinada crueldade. Creio que os lia como ficção ainda que soubesse que eram verdadeiros. Foi minha primeira e muito real experiência de terror” (Enriquez, 2018, n. p.).

Na ficção da autora, essa experiência real de terror encontra no fantástico maneiras diversas de figurar-se em uma experiência ficcional. Pela irrupção do sobrenatural na narrativa é que percebemos a fantasia na ficção de Enriquez: como afirmado por David Roas (2014, p. 31), “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real”. Nos textos da escritora, o fantástico surge nesse sentido ameaçante – e essa ameaça incorpora sentidos políticos ao trazer à tona um contexto sócio-histórico repleto de fantasmagorias e assombros.

O medo e o horror, assim, são elementos fundamentais nas narrativas de Enriquez. Tais elementos são sobressalentes, especialmente, em *As coisas que perdemos no fogo*, livro que teve sua versão traduzida publicada no Brasil

em 2017. Nos doze contos que compõem a coletânea, Enriquez investiga as diferentes nuances do terror que tem como fio condutor, dentre outros fatores, o fato de trazerem à tona problemáticas sociais: a monstruosidade dessas narrativas não vem de um território distante e adventício; ao contrário, são engendradas pelo que há de mais tangível e real em nossa sociedade.

Ora, não à toa o desaparecimento é um tema constante nos contos do livro: Enriquez parece dizer-nos, com isso, que as agruras da ditadura militar ainda persistem de forma fantasmagórica na atualidade argentina. Contudo, é de formas variadas que esse período é evocado nos textos da autora: se em contos como “Teia de aranha” e “Os anos intoxicados” são feitas referências diretas à época, em outros, como “A casa de Adela”, são deixados somente rastros de horror que nos conduzem a um caminho vazio de respostas – e é justamente esse vazio que permite-nos rememorar o período da ditadura militar argentina, marcado por profundas ausências.

De modo geral, as escrituras de Enriquez que abordam a ditadura militar não se propõem a serem testemunhos desse fato histórico, mas seus rastros referenciais fazem alusão constante ao panorama sociocultural da América Latina, principalmente em seu tempo ditatorial. Há um fundo testemunhal que nos permite perceber, nessa ficção, resquícios do *hiperimaginável* – ou seja, do ressoar de um evento que, sob a linguagem literária, assume outra forma, conforme percebido por Bylaardt (2015):

A arte, portanto, se quiser ser arte, jamais poderá ser o testemunho documental, intencional, do horror ou do que quer que seja. [...] Nesse caso, o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o estatuto de hiperimaginável. A literatura, assim, transforma o evento em *outra coisa*, que costumamos chamar obra de arte. O fato histórico não está mais ali, submerso nas formas que a arte elegeu para se manifestar, mas pode ser evocado, de maneira fragmentada, incompleta, infiel, na imaginação de quem se coloca diante da imagem, ainda que o horror jamais possa ser superado em força pela linguagem

(Bylaardt, 2015, p. 114).

“A casa de Adela”, disponível em *As coisas que perdemos no fogo*, é um dos contos de Enriquez em que essa vibração do horror de um fato histórico é ainda mais evidenciada: Clara, anos após o insólito desaparecimento de sua amiga Adela dentro de uma casa mal-assombrada, continua sendo perseguida pela lembrança do ocorrido. A atmosfera fantasmagórica da casa mal-assombrada, na escritura, remete imediatamente ao *locus horribilis* da literatura gótica, mas a construção do medo e do horror associa-se menos aos fantasmas que ali podem habitar e mais à inquietação causada pelo desaparecimento de Adela dentro dos recintos abandonados. Aquilo que foge à explicação – o indizível – nutre o medo nessa narrativa.

Nesse sentido, esse trabalho tem como objetivo analisar a construção do horror relacionada à temática do desaparecimento em “A casa de Adela”. Sob a luz dos textos que discutem a literatura fantástica, valemo-nos da noção de retórica do indizível, de Jean Bellemin-Noël (1971), para observar a maneira como o horror da narrativa constrói-se não somente associado ao uso de motivos tradicionais da literatura de medo, mas também a uma relação com a linguagem em torno da questão representacional do desaparecido.

A retórica do indizível e o desaparecido

O paradoxo que envolve um desaparecimento está no próprio cerne do significante *desaparecido*. É o que percebe a psicanalista Leticia Glocer Fiorini (2008) no trabalho em que aborda a desapareição de pessoas no contexto dos anos ditatoriais na Argentina:

Por um lado, remete a uma série de significações (tortura, vexame, voos da morte, campos de concentração) conectadas com o

desaparecimento forçado de pessoas; por outro, àquilo que resiste à significação, a uma representação psíquica impossível. Há uma zona de vazio psíquico na qual o real excede as possibilidades de representação – alude ao impensável, além das palavras. Há um nome, *desaparecido*, sem corpo nem destino, um *vazio de discurso*. E isso cria enormes dificuldades quanto a suas possibilidades de inscrição psíquica. *Estes dois planos contrários, significações e vazio psíquico, coexistem sem se anularem mutuamente* (Glocer Fiorini, 2008, p. 127).

Essa *zona de vazio psíquico na qual o real excede as possibilidades de representação* é um domínio caro ao fantástico e ao gótico, sempre imbricados aos modos de existência limítrofes: entre vida e morte, entre passado e presente, entre humano e inumano. Em Enriquez, o tema do desaparecimento suscita esse caráter paradoxal apontado por Glocer Fiorini (2008): a pluralidade de significados sobreposta pelo vazio destes. O desaparecido resguarda algo de indizível – é aquele que não está vivo, nem morto, mas existe numazona indeterminada, impossível de dizer. Dessa forma, as questões representacionais que tangem ao evento do desaparecimento interseccionam-se às questões representacionais do fantástico, que busca na exploração e na torção da linguagem representar o que, usualmente, não possui um referente no universo de coisas concebidas como reais.

Jean Bellemin-Noël (1971), em seu texto “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, deteve-se nessa questão ao observar as técnicas empregadas pelos escritores do fantástico para conferir realidade ao irreal. O autor percebeu nesses procedimentos o estabelecimento do que chamou de retórica do indizível. No nível lexicológico, por exemplo, essa retórica pode ser vista no costume frequente da criação de *significantes puros*, daí o furor pela fabricação de nomes – H.P Lovecraft utiliza esse recurso em seus textos, bem como a transformação de nomes comuns em signos puros: Os Grandes Ancestrais, o Caos rompante; ou também os signos que são funcionalmente espécies de não-signos: a Coisa, a Entidade (a maiúscula funciona como uma

embreagem que esvazia o significado), até palavras gramaticais empregadas de forma absoluta, como o *isto*.

Há também um segundo procedimento que o autor denomina de *pseudo-preterição*. A figura clássica da preterição é bem conhecida: nós afirmamos não querer dizer algo ao mesmo tempo que o falamos claramente – atraímos assim atenção sobre aquilo que fingimos ter decidido calar. Na *pseudo-preterição* do fantástico, é utilizada frequentemente uma fórmula análoga, através da declaração “Impossível de descrever aquilo que...”, se na preterição, por um lado, aquilo que se pretende deixar de lado é desenvolvido, a preterição fantástica conduz de maneira sutil a um real apagamento (é por isso que falamos de *pseudo-preterição*). O mecanismo é o seguinte: esse processo começa como uma preterição verídica: “Eu não posso descrever aquilo que vi: aquilo parecia...”, depois nós percebemos que de fato nada foi efetivamente descrito: ocorre uma passagem ao além do descritível:

C'est un peu comme le rêve qui nous offre, dans la fragilité d'un discours à demi oublié, l'image déguisée et anodine d'une situation cruciale qu'il ne faut pas s'avouer mais dont on sait qu'elle existe, et cruciale. Le mouvement prétéritif est ici à double effet: dans cette mesure, il recoupe peut-être le sens profond de l'écriture fantastique¹ (Bellemin-Noël, 1971, p. 113).

Apesar de Bellemin-Noël (1971) ter se detido no aspecto estrutural dos textos fantásticos, observamos que, para além desses aspectos, no texto de Enriquez a retórica do indizível é um elemento que subjaz a temática dos textos e cruza-se com a própria impossibilidade de evocar uma experiência-limite como o desaparecimento, evocando, com isso, o contexto sócio-histórico da ditadura militar argentina. Afinal, uma narrativa que tem a

1 “É um pouco como o sonho que nos oferece, na fragilidade de um discurso meio esquecido, a imagem disfarçada e inofensiva de uma situação crucial que não se deve admitir, mas da qual se sabe que existe, e é crucial. O movimento pretérito tem aqui um duplo efeito: nesse sentido, talvez ele recorte o significado profundo da escrita fantástica” (Bellemin-Noël, 1971, p. 113, tradução nossa).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

desaparição como temática inevitavelmente lida com os percalços impostos à linguagem na tentativa de abordar experiências-limite. No desaparecimento, há o horror de uma ausência que é, concomitantemente, uma presença projetada no vazio; que, não sendo morte, é uma forma de subtrair a vida. Em “A casa de Adela”, a incerteza dessa situação é construída a partir das imagens de ausência e horror que demonstram a inquietação da linguagem diante de uma desapareição.

A casa é uma máscara

Anos depois do desaparecimento da Adela, Clara ainda relembra os dias de sua adolescência, quando ela, o irmão Pablo e a amiga entraram numa casa que era considerada mal-assombrada no bairro de Lanús. O dia em que Adela desapareceu dentro de um dos cômodos do lugar vem à memória da narradora somente por fragmentos e sonhos – são pedaços de passado. Ainda que tente evitar as lembranças assombrosas, falha: aquilo que resta de não resolvido persiste; um desaparecimento, afinal, é um “acontecimento não-subjetivado, atemporal, em plena compulsão de repetição” (Glocer Fiorini, 2008, p. 131). Para Clara, essa repetição é o verdadeiro assombro:

Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança – as sardas, os dentes amarelos, o cabelo louro fino demais, o coto junto ao ombro, as botinhas de camurça –, ela volta à noite, em sonhos. Os sonhos com Adela são todos diferentes, mas nunca falta a chuva nem faltamos meu irmão e eu, os dois parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando os policiais no jardim que falam em voz baixa com nossos pais (Enriquez, 2017, p. 60).

Lembranças e sonhos são linguagens que, tanto quanto a literária, são oblíquas, incertas. Aí reside a condição do desaparecido, que somente sob a impossibilidade dessas formas de expressão é retomado. A narrativa de Clara

não deixa de ser um empreendimento voltado a penetrar o indizível dessa condição, e, ao fim e ao cabo, dizê-lo. Trata-se de “um sinal da memória em uma tentativa de dar corpo, presença e nome ao *desaparecido*” (Glocer Fiorini, 2008, p. 129, grifo da autora).

Mas não somente pela narração de Clara os temas do indizível fazem-se presentes em “A casa de Adela”: o horror evocado pela casa mal-assombrada rememora a tradição terrorífica de casas com vida própria – vide *O Iluminado*, de Stephen King, autor que inspira Enriquez amplamente – evidenciando o caráter indizível dos elementos que tecem a atmosfera sobrenatural. Carroll (1999), ao analisar as narrativas centradas nesse tropo, afirma que “essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante” (Carroll, 1999, p. 148) – na escritura de Enriquez, contudo, o medo é gerado precisamente pela ausência e inexplicabilidade que circunda a casa. Pouco se sabe sobre os habitantes anteriores: um casal de velhinhos que morreram meses antes, como revelado pela mãe de Clara e Pablo. Ali, a única presença que resta desse passado desconhecido é a ausência fantasmagórica – um paradoxo que se traduz nas descrições da casa feitas por Clara:

Entrei. Cruzar o portão enferrujado foi horrível. Não é por causa do que aconteceu depois que me lembro dele assim: tenho certeza do que senti então, naquele exato momento. Fazia frio no jardim. A grama parecia queimada. Arrasada. Era amarela e curta: nem um matinho verde. Nem uma planta. Naquele jardim havia uma secura infernal e, ao mesmo tempo, era inverno. E a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava. Não saí correndo porque não queria que meu irmão e Adela caçassem de mim, mas tive o ímpeto de fugir para minha casa, para minha mãe, de lhe dizer sim, tem razão, aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, se esconde algo que não pode sair (Enriquez, 2017, n. p.).

A grama curta e queimada, ainda que ninguém viva ali; a secura no

quintal, mesmo sendo inverno; os zumbidos ininterruptos, mesmo com a casa vazia: são indícios de presença que denotam o horror da ausência. Tais vestígios levantam diversas questões: há alguém ali? Se não há, o que assombra o lugar? Conforme se percebe no decorrer do texto, pouco interessa a resposta para esses questionamentos: é no não-saber que o assombro se constrói.

Esses elementos fazem parte de um discurso do inexplicável, em que “on assiste au retour obsessionnel de certains mécanismes (vision imprecise, bruits inquiétants, phénomènes parapsychologiques) qui dessinent le contour de ce qu’il faut bien nommer l’irréel²” (Bellemin-Noël, 1971, p. 11). A casa mal-assombrada retém esse irreal, mas nunca o revela integralmente: “A casa se mostrava maior do que parecia por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem por trás das pinturas das paredes” (Enriquez, 2017, p. 69). Somente através desses rastros temos acesso a esse algo maior ocultado – sons por trás das paredes ou os objetos ali jogados, vistos por Clara, Adela e Pablo quando adentram o local: uma pilha de roupa branca, livros de medicina rasgados, um espelho próximo ao teto.

Quanto mais os amigos adentram os cômodos, menos parecem compreender. Esses cômodos aparentemente não têm fim e seus limites são consumidos pela escuridão: “Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para ser iluminados” (Enriquez, 2017, p. 57). Ao mesmo tempo, porém, que a entrada nos espaços da casa pressupõe uma gradual perda de respostas, faz surgir também uma multiplicidade destas, e, a partir dessa multiplicidade, a incerteza que tem seu clímax no desaparecimento de Adela.

Em um dos locais que adentram, os três deparam-se com estantes de

2 “Assiste-se ao retorno obsessivo de certos mecanismos (visão imprecisa, ruídos inquietantes, fenômenos parapsicológicos) que delineiam o contorno do que é necessário chamar de irreal” (Bellemin-Noël, 1971, p. 11, tradução nossa).

vidro que contêm unhas arrancadas:

Na parede havia prateleiras de vidro. Estavam muito limpas e cheias de pequenos adornos, tão pequenos que precisamos nos aproximar para vê-los. Lembro que nossos hálitos, juntos, embaçaram as prateleiras mais baixas, as que alcançávamos; chegavam até o teto.

De início, eu não soube o que estava vendo. Eram objetos minúsculos, de um branco amarelado, com forma semicircular. Alguns eram arredondados; outros, mais pontiagudos. Não quis tocá-los.

– São unhas – disse Pablo (Enriquez, 2017, p. 70).

E, na prateleira seguinte, dentes:

Senti que o zumbido me ensurdecia e comecei a chorar. Abracei Pablo, mas não deixei de olhar. Na prateleira seguinte, mais acima, havia dentes. Molares com chumbo negro no centro, feito os de meu pai, que os tinha consertado; incisivos, como os que me importunavam quando comecei a usar aparelho; dentões frontais como os de Roxana, a menina que se sentava na minha frente no colégio. Quando levantei a cabeça para olhar a terceira prateleira, apagou-se a luz (Enriquez, 2017, p. 70).

Dentes e unhas remetem a uma gama de alusões sinistras que se relacionam a torturas e desaparecimentos, sobretudo no contexto argentino; ao mesmo tempo, tanto quanto os outros vestígios encontrados na casa, indicam um vazio de significações e suscita perguntas: a quem pertencem os dentes e unhas? Por quem foram arrancados? Por que estão na casa? Não há resposta que se ofereça a essas questões na narrativa: elas continuam perpetuando a si mesmas, ecoando no vazio. A ausência de respostas é a materialização da presença do indizível – uma presença fantasmagórica. Antes que os três possam ver o que há na terceira estante, as luzes se apagam. Isso não espanta Adela e Pablo, que continuam entrando na casa: resta à Clara segui-los.

Na escuridão, Adela, junto às estantes, encontra uma porta, abre-a e,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

ao entrar, fecha-se – ou é fechada? – do outro lado: “Meu irmão correu, mas, quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave” (Enriquez, 2017, p. 71). A menina, desaparecida dentro do cômodo, sentencia a incerteza final do conto: “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta” (Enriquez, 2017, p. 72). Também a partir da antítese morto X vivo Glocer Fiorini (2008) alude ao status indeterminado do desaparecido, na seguinte reflexão:

Nem vivo, nem morto, status indeterminado, fonte de uma profunda alienação. Trata-se, então, de uma denominação, de um nome, para o que não pode ser nomeado, uma categoria paradoxal. É uma metáfora de um sujeito que não tem *entidade*, que conota o horror de um destino ominoso que não pode ser abarcado com palavras (Glocer Fiorini, 2008, p. 128).

No conto, as imagens da ausência expressam as inquietações da linguagem diante desse destino que não encontra nas palavras uma correspondência justa.

Após o desaparecimento de Adela, os policiais descobrem que a casa está cheia de escombros – não encontram as prateleiras, a luz ou os objetos descritos pelos adolescentes. Questionados pela mãe de Adela sobre onde a menina está, resta à Clara e Pablo oferecerem a verdade que conhecem: “Na casa, respondemos. Abriu uma porta, entrou num quarto e deve estar lá ainda” (Enriquez, 2017, p. 72). Os policiais afirmam que não há porta do lado de dentro, sequer um quarto: “A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, eu escutei” (Enriquez, 2017, p. 72). Oculta-se uma verdade na escuta falha de Clara: a casa é uma máscara, mas sob essa máscara, não há qualquer face monstruosa oculta; somente o vazio, o irrepresentável – o indizível.

Para Clara, o trauma decorrente do evento continua a contaminar o restante de sua existência. Mesmo que ela, como o irmão Pablo, não tenha se suicidado após o ocorrido, vê-se impossibilitada de construir um projeto vital próprio. Para ela, a casa torna-se um espaço que simboliza o indizível do acontecimento:

Não me animo a entrar. Há uma inscrição rabiscada acima da porta que me mantém do lado de fora. Aqui vive Adela, cuidado!, diz. Imagino que foi escrita por um garoto do bairro como piada ou desafio. Mas eu sei que tem razão. Que essa é a casa dela. E ainda não estou preparada para visitá-la (Enriquez, p. 74, 2017).

Não estar preparada para visitá-la parece ser, metaforicamente, o impedimento de elaborar o luto. O silêncio de Clara diante da casa, além disso, remete ao período da ditadura militar argentina, em que diversos horrores eram silenciados pelo medo de dizer, como as torturas que ocorriam dentro de casas. Assim, enquanto Clara não puder visitar Adela, o que ainda persiste são as memórias incertas, os sonhos cíclicos, a linguagem que rumoreja e ecoa, inquieta. Mais do que a falta de uma elaboração necessária para a superação de um trauma, contudo, o indizível surge como uma forma de elaboração por si mesmo: enquanto não puder entrar na casa de Adela, Clara irá continuar lembrando, e na persistência da memória, prolongar a existência fantasmagórica de Adela.

Considerações finais

Em entrevista concedida à Tag Livros em 2019, Mariana Enriquez afirma: “na Argentina, a ditadura, que coincidiu com minha infância, assassinou, mas sumiu com os corpos. Então, para mim, um túmulo nomeado é um pouco reparador” (Enriquez, 2019, n. p.). Como vimos em nosso trabalho, essa inquietação faz-se presente em diversas narrativas

da autora, como *Chicos que vuelven* e em seu premiado romance *Nuestra parte de noche*. O desaparecido, figura de uma ansiedade cultural, expressa o horror suscitado pela ausência de um túmulo e pelo vazio de respostas que advém desse trauma coletivo.

Em “A casa de Adela”, é possível observar que o horror que emerge evoca o sentido sócio-histórico não através de referências diretas ao período da ditadura militar, mas por ser uma escritura que prescinde de respostas objetivas. O que sobram são rastros: dentes, unhas, luzes que pouco revelam, zumbidos por trás das paredes. Em vez de nos fazer enveredar por um caminho que conduz a respostas objetivas, a escritura mostra-nos que o que há de horrífico é precisamente o esvaziamento de sentidos e a incapacidade de atingir respostas.

Na literatura de Enriquez, a relação com a linguagem e as incursões frequentes ao fantástico demonstram a maneira como esta categoria pode ser explorada para captar, como um sismógrafo da palavra, a dimensão indizível de diversas experiências; no caso de “A casa de Adela”, é a experiência histórica que é evidenciada através de imagens horríficas.

A retórica do indizível, que no sentido proposto por Bellemin-Noël (1971) limita-se aos aspectos estruturais do texto, em “A casa de Adela” revela-se como um artifício de evocação do horror sócio-histórico: a imprecisão, mais do que um elemento utilizado para tentar dar contornos ao irreal, faz-nos perceber o aspecto de irrealidade associado às questões representacionais do desaparecimento. O desaparecido, nesse sentido, emerge como uma presença insólita que, tanto quanto os seres irrealis que povoam as narrativas fantásticas, causa à linguagem uma inquietação.

Assim, a multiplicidade de sentidos da fantasia permite que os contos de Enriquez salientem o indizível não apenas em seu horror, mas em sua capacidade de *dizer*: não por buscar tornar presente o ausente, mas por

salientar a ausência ao conjurar figuras intersticiais, como fantasmas e casas mal-assombradas.

É sobre essa inquietação que nos detivemos em nosso texto, procurando vislumbrar o horror para além dos tropos que são frequentes nos contos de Enriquez; trata-se de um horror construído no aspecto metalinguístico do texto, evidenciado no artifício próprio da palavra literária: um horror do indizível.

Referências

BELLEMIN-NOËL, Jean. “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”. *Littérature*, n°2, p. 103-118, 1971.

BYLAARDT, Cid Ottoni. “Comissão das lágrimas: o horror é representável?”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 35, n. 54, p. 101-115, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/31202>. Acesso em: 08 ago. 2024

CARROLL, Noël. *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, Papirus, 1999.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. 1. ed. [S. l.]: Intrínseca, 2017. *E-book kindle*.

ENRIQUEZ, Mariana. Entrevista con la escritora argentina Mariana Enriquez. *História da ditadura: novas perspectivas*. n.p., 20 fev. 2018. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/entrevista-con-la-escritora-argentina-mariana-enriquez>. Acesso em: 12 nov. 2022.

ENRIQUEZ, Mariana. Entrevista com Mariana Enriquez: TAG Livros. *TAG Livros*, 2023. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista->

[mariana-enriquez-tag-livros/#:~:text=Al%C3%A9m%20disso%2C%20na%20Argentina%2C%20a,a%20aus%C3%Aancia%20de%20um%20t%C3%BAmulo. Acesso em: 26 jun. 2024.](#)

GLOCER FIORINI, Leticia. Os desaparecidos: limites e expansões da representação. *Revista De Psicanálise Da SPPA*, v. 15(1), 2008, p. 123–141. Disponível em: <https://revista.sppa.org.br/RPdaSPPA/article/view/485>. Acesso em: 08 ago. 2024.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julian Fuks. 1 Ed. São Paulo: Unesp, 2014.

Submissão: 22/04/2024
Aceite: 25/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99796>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A poética do orfismo na revista *Cavalo Azul*

The poetics of Orphism in *Cavalo Azul* review

Renato Coffy Rodrigues
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99739>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

A revista *Cavalo Azul* foi editada e publicada pela poeta Dora Ferreira da Silva, entre 1964 e 1989. Voltada sobretudo para a poesia e para a filosofia, a publicação teve 12 volumes esparsos e contou com a colaboração de diversos escritores, intelectuais, artistas e poetas, brasileiros e estrangeiros. Apesar disso, ela não recebeu a devida atenção dos estudos literários e culturais, ficando praticamente à margem, propriamente, dos estudos sobre periódicos literários e culturais brasileiros. No âmbito deste artigo, sugerimos, a partir de dados auxiliares sobre a publicação, uma linha interpretativa que associa a *Cavalo Azul* a uma tradição órfica da poesia. Com essa hipótese de leitura, apresentamos os primeiros resultados de nossa investigação acerca da poética do orfismo na *Cavalo Azul*, desenvolvida a partir de uma leitura de suas imagens (Cavalo Azul, Poeta Vate, Eremita), tendo em vista, ademais, seu contraste com a lógica supostamente dominante no cenário dos periódicos literários e culturais brasileiros. Assim suscitamos, por fim, algumas questões acerca do deslocamento da tradição órfica, e suas variantes, em relação, sobretudo, à modernidade poética no Brasil, com o fim de sugerir uma visão mais complexa do quadro da poesia brasileira, numa perspectiva abrangente, desde o modernismo às décadas de 1960, 1970 e 1980.

Palavras-chave: *Cavalo Azul*; Dora Ferreira da Silva; Orfismo.

Abstract

The *Cavalo Azul* review was edited and published by the poet Dora Ferreira da Silva between 1964 and 1989. Focusing mainly on poetry and philosophy, the publication had 12 sparse volumes and included the collaboration of various Brazilian and foreign writers, intellectuals, artists and poets. Despite this, it has not received the attention it deserves in literary and cultural studies and has remained practically on the margin of studies on Brazilian literary and cultural periodicals. In this article, based on auxiliary data about the publication, we present an interpretative line that associates *Cavalo Azul* with an Orphic tradition of poetry. With this reading hypothesis, we present the first results of our investigation into the poetics of Orphism in *Cavalo Azul*, developed from a reading of its images (Cavalo Azul, Poeta Vate, Eremita); also in view of their contrast with the supposedly dominant logic in the scenario of Brazilian literary and cultural periodicals. Finally, we raise some questions about the displacement of the Orphic tradition, and its variants, in relation, above all, to poetic modernity in Brazil, with the aim of suggesting a more complex vision of the framework of Brazilian poetry, in a broad perspective, from modernism to the 60s, 70s and 80s.

Keywords: *Cavalo Azul*; Dora Ferreira da Silva; Orphism.

Introdução

Este artigo apresenta os primeiros resultados da pesquisa acerca do projeto estético e filosófico singular da *Cavalo Azul*, revista de poesia e filosofia editada e publicada em São Paulo pela poeta, tradutora e ensaísta Dora Ferreira da Silva, entre 1964 e 1989. Além de uma apresentação sumária da publicação, propomos aqui o desenvolvimento de uma linha interpretativa consistente de suas principais temáticas, a partir da qual, por fim, mencionaremos possíveis desdobramentos de pesquisa, que julgamos possam ser relevantes para os estudos literários e culturais.

Assim, haja vista o cotejamento de dados auxiliares sobre a revista² com os pressupostos críticos, poéticos, estéticos e filosóficos manifestados nos enunciados de seus colaboradores, chegamos à hipótese de que a *Cavalo Azul* vincula-se a uma certa tradição órfica da poesia. Ou seja, a uma orientação literária e filosófica que parece identificar o ato poético como uma forma de imanentização do transcendente; como correspondência mágica entre os mundos interior e exterior, numa espécie de misticismo secularizado.

Por conta de tal vinculação, percebe-se que a *Cavalo Azul* distingue-se significativamente em relação à lógica considerada dominante³ no cenário

1 Mestrando em Literatura (PPGLIT/UFSC). Contato: renatocoffy@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Os dados que fundamentam essa linha são decorrentes de um rigoroso trabalho de leitura integral (12 volumes), catalogação, indexação e correlação de dados referentes a resumos, palavras-chave, autores citados, gêneros do discurso, entre outros, de todas as unidades textuais da revista. Esta primeira etapa da pesquisa foi desenvolvida no Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), no âmbito do projeto Poéticas Contemporâneas e na Base de Dados Periodismo Literário e Cultural. Sobre o trabalho com periódicos culturais desenvolvidos no NELIC, acessar: <https://nelic.ufsc.br/>. Sobre a metodologia de pesquisa e de indexação adotadas em nossa pesquisa, Cf. PETRY, Fernando Floriani. O cão e o frasco, o perfume e a cruz. Dissertação - UFSC, PPGLIT, 2011.

3 Em vista do caráter controverso dessa opinião, pretendemos apurá-la com base em um

dos periódicos literários e culturais brasileiros, principalmente pela forma de fixar a historicidade do presente. Isto é, enquanto revistas como *Civilização Brasileira* (1965) e *Argumento* (1973-1974), entre outras, — sobretudo acadêmicas, nas quais, segundo Antelo (2007, p. 9-10), se concentrava a parcela mais atuante da crítica — se orientam pela secularização e o laicismo, a *Cavalo Azul* pautar-se-ia pela continuidade do princípio teológico, mantendo-se fiel a uma secularização imanente ou a uma imanência transcendente.

É em vista dessa compreensão que desenvolvemos nossa pesquisa, a fim de discernir, por exemplo, a que tradição, a que princípio teológico, ou a que concepção órfica da poesia está vinculada a revista *Cavalo Azul*. Com tais questionamentos, colocados em vista do provável antagonismo da publicação, suscitaremos ainda, nas considerações finais deste trabalho, outras temáticas por ora incipientes em nossa investigação, relativas notadamente à modernidade poética no Brasil.

Nesse sentido, pretendemos proceder a partilha do mal de arquivo⁴ da *Cavalo Azul*, isto é, entrar em seu arquivo movente, a fim de investigar as tensões e criar, a partir da descrição⁵ dos traços de sua poética, sob a ótica do detalhe, outras leituras possíveis, particularmente quanto à tradição órfica na poesia brasileira, numa perspectiva temporal abrangente⁶.

amplo repertório sobre periodismo literário e cultural, tendo em conta as experiências de análise que atendam ao objeto revista em suas relações com a modernidade, o tempo, a literatura e o arquivo. Assim, consideraremos em nossa pesquisa os trabalhos de Raul Antelo (1984, 1997, 2007), de Maria Lucia de Barros Camargo (1998, 2003, 2013, 2016) e Viviana Bosi (2021).

4 DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana, 2001, p. 23-24.

5 Entendemos a descrição como uma forma de (inventar)iar o arquivo, de “trabalhar com o periódico a partir da noção de móvel, daquilo que pode, e deve ser movido dentro do arquivo” (Petry, 2011, p. 114).

6 Isto é, na contracorrente da teleologia geralmente aceita, sem que façamos apologia da tradição aqui estudada, tratando sempre de evidenciar a complexidade da dinâmica histórica. Cf. CAMILO, Vagner. A modernidade entre tapumes. Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna, 2020, p. 19.

Em suma, sugerimos uma leitura transversal dessa revista importante, porém esquecida e de difícil acesso — indentificando suas linhas de força, seus pressupostos teóricos, seus conflitos; focalizando nas leituras que a permeiam, seus atores — a partir da questão do orfismo e suas imagens (Orfeu, Poeta Vate, Eremita, Cavalo Azul).

A revista *Cavalo Azul*

Figura 01: Cavalo Azul nº7. Acervo de Maria Lucia de Barros Camargo



Nesta seção, faremos uma apresentação descritiva da revista em estudo, tendo como referência, porém apenas para situá-la provisoriamente, o cenário das revistas de cultura, em cuja linha do tempo, proposta por Sérgio Cohn (2011), estão incluídas, por exemplo, revistas “de invenção” como *GAM* (1966-1978), *Pif paf* (1964) e *Invenção* (1962-1967); “alternativas” como *Navilouca* (1974) e *José* (1976-1978); e “independentes” como *Bric-*

a-brac (1986-1992), e *34 Letras* (1989-1990)⁷. Passemos agora a uma breve contextualização histórica da publicação, bem como à exposição de suas principais temáticas.

Idealizada em 1964, na casa de Dora e Vicente Ferreira da Silva, ou na casa do espírito, como a definia João Guimarães Rosa (1958), provavelmente na mesma “sala europeia” onde foram concebidos os 16 números da revista *Diálogo* (1955-1963), a *Cavalo Azul* teve o primeiro de seus 12 números publicado em 1965, não obedecendo

a um plano de realização pré-estabelecido. Lança-se em busca sincera, e o grupo de colaboradores tem um denominador comum mínimo: o anseio de preservar, em nosso ambiente fechado, um espaço lúdico no qual toda verdadeira cultura se move. Esta tertúlia inicial convoca todos aqueles que quiserem fazer parte deste amplo diálogo, cuja finalidade não é a de confinar ou delimitar territórios de pensamento, mas ampliar a conversação que fundamenta mundo e homem. As vozes serão ainda díspares, não concordam sempre entre si. Falarão de temas vários, em estilos vários. Mas algo de sinfônico já se faz ouvir (Mariana [Dora Ferreira da Silva], 1965, p. 2).

Tal disparidade pode ser percebida na interlocução intelectual, frequentemente discordante, entre dois de seus idealizadores, Dora e Vilém Flusser, o que, segundo Rafael Alonso (2018, p. 137-143), apontava sempre para atitudes existenciais muito diferentes. Talvez por isso Dora tenha preferido publicar, como epígrafe, no primeiro volume, apenas o fragmento de um datiloscrito de Flusser: “*Cavalo Azul*, nossa radicação, nossa pertinência à Terra. Mas os antigos já sabiam que o cavalo é e não é desta terra: as pontas das quatro patas tocam levemente o chão, para alçar vôo” (Flusser, [s.d.], *Cavalo Azul*, nº 1, 1965, p. 3).

⁷ Enfatizamos que esta tipologia está relacionada ao período estudado e não a características intrínsecas das revistas, que não entram aqui em discussão.

Sendo ou não desta terra, a revista passa, tal como um espectro, ao largo do quadro das publicações literárias brasileiras. Talvez em razão de sua singular heterogeneidade temática, percebida no índice de qualquer um dos seus 12 volumes — como no 7º, que traz ensaios de Milton Vargas sobre “O problema do mal na poesia de Eliot” e de Lygia Bove sobre a ópera rock “Jesus Cristo superstar” —, a publicação, dificilmente classificável, tenha ficado à margem tanto em relação às acadêmicas primeiramente aqui referidas, quanto às últimas apontadas como “de cultura”.

Além da heterogeneidade algo dissonante — que poderá ser melhor compreendida, como aventaremos aqui, numa leitura transversal das figuras ou imagens da revista (Orfeu, Cavalo Azul, Eremita, Poeta Vate) — chama a atenção o aparente alheamento da *Cavalo Azul* quanto ao contexto sócio-político-cultural brasileiro, não havendo em suas páginas, como usualmente ocorria nas demais revistas do período, menção a fatos e discussões mais imediatas, com exceção apenas do Concretismo.

Da mesma forma, não são estimadas particularidades culturais do período como, por exemplo, o surgimento do Tropicalismo ou, ulteriormente, da poesia dita marginal. Nomes, porém, pouco conhecidos para além do círculo de amigos de Dora — à exceção, talvez, de Henriqueta Lisboa, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e José Paulo Paes —, coabitam as páginas dedicadas à poesia, com Shakespeare, Hölderlin, T.S Eliot e Juana Inés de la Cruz, traduzidos sobretudo por Dora Marianna⁸.

Em razão desses aspectos, entre outros que não poderiam ser aqui devidamente considerados, é que sugerimos uma tratamento peculiar da *Cavalo Azul* em relação à historicidade contemporânea; principalmente pelo

8 Trata-se de uma variação do nome da editora, oscilante nos 12 volumes esparsos (1964-1989) entre Dora Ferreira da Silva, Dora Mariana e Dora Mariana Ferreira da Silva.

fato de a revista não tomar partido de qualquer vertente da poesia brasileira supostamente dividida, à época, entre os experimentalismos de linguagem e o engajamento⁹.

Publicada, aliás, durante o “presentismo”, período que, segundo François Hartog (1996, *apud* Bosi, 2021, p.33), teria começado por volta de 1968 e se afirmaria a partir de 1989, a *Cavalo Azul* parece pautar-se justamente pela

[...] referência e oposição ao futurismo, como a expressão de um profundo questionamento do regime moderno de historicidade. O futuro, o progresso e as ideologias que a ele se prendem perderam sua força de convicção no momento mesmo que a distância entre horizonte de espera e campo de experiências tornaram-se máximos (Bosi, 2021, p. 33).

Essa relação pode ser corroborada na leitura das colaborações ensaísticas, nas quais aparece um certo posicionamento crítico em relação ao progresso e às ideologias racionalistas, positivistas e antropocêntricas de todo gênero. Isso confere à *Cavalo Azul* “certo ar de exemplaridade característico de momentos de grande desencanto histórico, em que os paradigmas do passado pairam como monumentos a serem imitados, numa visão resignada de circularidade e decadência ao mesmo tempo,” (Hartog, 1996 *apud* Bosi, p. 34).

No caso da revista de Dora, porém, tais paradigmas parecem pairar como valores e figuras a serem renovadas, ainda que num contexto um tanto escatológico de desintegração histórica, política e cultural do ocidente; forma particularmente antagônica às revistas de resistência (*Civilização Brasileira, Movimento, Argumento e Opinião*) engajadas num processo de

9 Tencionamos problematizar essa divisão conforme “A cisma da Poesia Brasileira” In: SISCAR, Marcos. Poesia e Crise, 2010, p. 149-168.

secularização e laicismo.

Diferente dessas, bem como das publicações vinculadas às vanguardas e dos periódicos institucionais, a *Cavalo Azul* poderia ser comparada apenas com as pequenas e médias publicações, relacionadas a grupos menores, tais como *Flor do Mal*, *Beijo*, *Bondinho*, e “que de alguma forma partilhavam concepções próximas à contracultura” (Bosi, p. 377-378).

Observamos, ainda, que o processo de editoração pessoalizado da *Cavalo Azul* (tiragem reduzida, periodicidade intermitente, efemeridade) parece análogo ao dessas “aventuras privadas e precárias” dedicadas à poesia (Triling *apud* Camargo, 2013, p. 7-8). Revistas de comunidade de ideias, porém inoperantes, “sem obra, sem projeto de produção do sentido único” (Camargo, 2013, p. 12). O que ainda parece distinguir a *Cavalo Azul* em relação às pequenas revistas seria, caso seja produtora nossa hipótese, a já referida continuidade do princípio teológico via revitalização de uma certa tradição órfica da poesia. Se não vejamos.

Uma leitura

Com base nos dados auxiliares sobre a publicação, podemos pormenorizar vários aspectos fundamentais para a caracterização da revista. Sobre os principais poetas colaboradores, por exemplo, é possível precisar que, em um total de 70 poemas publicados, 9 são de Dora Ferreira da Silva, 5 de Celso Luiz Paulini; 3 de Paulo Bomfim e Maria José de Carvalho; e 2 de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Theon Spanudis.

A diretora da revista aparece também como a primeira na listagem geral dos autores colaboradores. Em um total de 153 colaborações, 15 são de Dora; 6 são de Vilém Flusser, Celso Paulini e T.S Eliot (poemas traduzidos); Gilberto Kujawski e Vicente Ferreira da Silva (póstumo) (5); Spanudis (4);

Edmar José de Almeida, Milton Vargas e Anatol Rosenfeld, C.G

Jung; Martin Heidegger, Maria José de Carvalho, Paulo Bomfim e José Paulo Paes (3).

Entre os principais gêneros textuais, em um total de 159 colaborações, estão o poema, (72), e o ensaio (55), isto entre materiais autorais e traduções. No âmbito dos ensaios, as palavras-chave mais recorrentes, num total de 293 registradas, foram *Poesia*, com 26 registros; *Religião* (20); *Filosofia* (15); *Existencialismo* (12); *Romantismo e Mito* (9); *Obra e Ontologia* (8); *Epistemologia, Ciência, Renascimento e Arte* (7); *Modernidade e Psicologia* (6); *Crítica e Estética* (5); *Magia e Mitologia* (4).

Os autores mais citados, em um total de 882, são Martin Heidegger (24); Platão (18); Hölderlin (16); Nietzsche (15); Rilke e C.G Jung (10); Schelling e Kant (9); Novalis (8); Karl Marx (7); Friederich von Schiller e Shakespeare (5); e Vicente Ferreira da Silva (4).

Com esses dados, sempre associados a uma análise atenta dos enunciados de seus idealizadores, mesmo quando inéditos na própria publicação, consolida-se uma primeira leitura, uma linha interpretativa em relação à poética do orfismo¹⁰ na revista *Cavalo Azul*.

10 Quanto à definição de orfismo, adotamos, por ora, e sobretudo por termos em vista a precedência, como apontada acima, da temática religiosa na *Cavalo Azul*, a perspectiva que subjaz a pesquisa fundamental de Alberto Bernabé (2003) acerca da literatura e religião órficas. Segundo ele, o orfismo se caracteriza pela atribuição à figura mítica de Orfeu da autoria de poemas através dos quais se procuraria transmitir uma revelação religiosa de matriz dionisíaca, pautada sempre pela crença na expiação e na liberação da morte, assim como na metempsicose (Bernabé, 2003, p. 15). Mantenedor de uma vida de estrita pureza, ademais de celebrar diversos ritos, em contínua liberação do corpo transitório, o poeta trata de temáticas intrínsecas aos mistérios órficos e que se refiram à cosmogonia e à antropogonia e, conseqüentemente, à origem, destino, ao processo de salvação e à salvação propriamente dita das almas. Trata-se o orfismo, em suma, de uma seita iniciática, notadamente místico-religiosa, “cujos postulados incluíam teogonia própria, atividade poético-intelectual, regras rígidas de conduta e crença na metempsicose e na origem divina do ser humano” (Brunel, 2005, p. 766 apud Pires, 2013, p. 70). Crença renovada, com o advento da modernidade poética romântico-simbolista, como pensamento órfico, “nos modos por que o poeta moderno se caracteriza e se autoneia Demiurgo, Iniciado, Vidente, Tradutor, Profeta, Vate, Eleito etc. – e tem em Orfeu seu protótipo platônico-ideal” (Pires, 2013, p. 71). Para uma caracterização mais ampla do pensamento

Assim, na abertura do 2º volume, nos chama atenção a seguinte nota editorial: “Esta tertúlia inicial convoca todos aqueles que quiserem fazer parte deste *amplo diálogo*, cuja finalidade não é a de confinar ou delimitar territórios de pensamento, mas ampliar a *conversação que fundamenta mundo e homem*” (Mariana, 1965, p. 2, grifo nosso). No datiloscrito inédito “Cavalo Azul”, Vilém Flusser escreve:

As manifestações da civilização brasileira atual são manifestações de crise aguda. Um dos símbolos da crise é o cavalo azul, mediador entre dois reinos. Nas pinturas etruscas transporta as almas de uma vida para a outra. O cavalo é uma forma de ser que, se vista simbolicamente, é e não é “desta terra”. Desafia a gravidade à qual está sujeito. Toca, levemente, a terra com a ponta dos quatro pés, mas somente como que para alçar voo. O cavalo azul quase já alçou voo. No cavalo azul a cavalidade está prestes a romper as algemas da particularidade. Simboliza, nessa cavalidade extrema, aquele estágio da crise que rompe as algemas. É por isto que foi escolhido como símbolo desta revista (Flusser, s.d., grifo nosso).

Percebe-se que nos dois textos é determinante a ideia de mediação, a qual consideramos norteadora para nossa interpretação. Sobretudo se considerarmos que a mediação tem em vista, frequentemente, uma unidade, num amplo diálogo, não seria indevido estabelecer a relação dessa categoria com alguns aspectos filosóficos do romantismo alemão propriamente dito, uma vez que já foi apontada, nos dados acima referidos, a precedência dessa geração para os idealizadores e colaboradores da *Cavalo Azul*. Mais precisamente, consideramos, aqui, aspectos elaborados por Fichte e Schelling que culminam, segundo Gerd Bornheim (2013, p. 75-112), na elaboração do idealismo mágico de Novalis, mais relacionado à concepção de poesia e

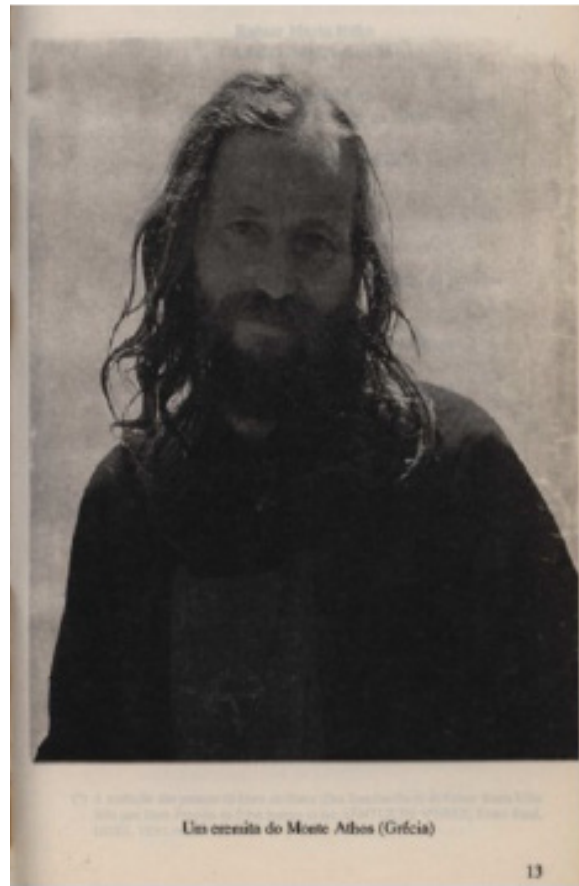
órfico, Cf. Pires, p. 69-72). No âmbito da lírica brasileira moderna, o orfismo pode ser concebido, ainda, como a crença nos poderes transcendentais da poesia e como a “reabilitação conjunta da figura arquetípica do poeta”; porém importando sobretudo sua “dimensão de mito civilizador em associação com o emprego que se fez, ao longo dos séculos, de sua ciência e poder de reafirmar a supremacia do literário diante das disputas instituídas pelos saberes ou conhecimentos vizinhos, bem como para postular a autoridade do especialista” (Camilo, 2020, p. 28).

de criação poética.

Salientando a importância da categoria de unidade para a primeira geração romântica, e o rompimento específico desta com o dualismo kantiano, fundado na oposição sensível- espiritual, Bornheim observa que para os românticos alemães, sobretudo os da primeira fase do romantismo alemão — representados principalmente por Hölderlin e Novalis, justamente os mais presentes e mencionados na revista — o poeta torna-se uma espécie de sacerdote que faz a mediação entre o material e o espiritual, decifrando as mensagens do universo, e possibilitando, mediante a transformação do artefato artístico, a materialização do espírito absoluto.

Tendo em vista essa concepção, sugere-se, aqui, a relação entre a figura do eremita publicada no último volume da *Cavalo Azul*, assim como suas diferentes projeções, também presentes na revista, e o conceito de poder mitogênico difundido entre os românticos alemães, e que foi justamente tratado no primeiro texto da publicação “Aspectos do Romantismo Alemão”, de Anatol Rosenfeld (1964). Esse poder, segundo Benedito Nunes, é um dos principais elementos conformadores da conduta espiritual dos românticos alemães, empenhados no processo de poetização da vida “[...] com que se tentou contrabalançar o rompimento das correlações significativas da cultura tradicional em mudança” (Nunes, 2013, p. 70).

Figura 02: “Um eremita no Monte Athos”, Cavallo Azul nº 11/12, 1989



A presença dessas projeções na *Cavallo Azul* poderia, portanto, estar relacionada a um processo análogo de poetização da vida, haja vista a precedência na revista da questão do habitar poeticamente, porém atualizada sob a perspectiva heideggeriana acerca da linguagem como morada do ser¹¹. Ademais, são recorrentes as críticas de seus principais colaboradores ao progresso e às ideologias racionalistas, positivistas e antropocêntricas de todo gênero.

Tudo isso confere à *Cavallo Azul* uma presença muito peculiar, quando considerada no âmbito das já citadas publicações culturais dos anos 1960 e 1970. Situando-se à margem mesmo das revistas “marginais”, a revista parece se retirar, tal como o eremita ou como o cavalo que não é desta terra, numa solidão voluntária frente às provações do tempo, tendo em vista a mediação/construção, ainda que utópica, de uma faina poética humana, de um novo

período de transcendência, ou melhor, de imanentização do transcendente.

É possível que na sobrevivência desse projeto romântico de poetização da vida, de extroversão espiritual e construção de uma nova mitologia — e aqui retomamos as considerações de Gerd Bornheim — esteja implícita, conforme a nossa hipótese, uma concepção órfica da criação artística e poética, segundo a qual a intuição do artista é prisma através do qual são comunicados os esquemas esteticamente comunicativos da vivência religiosa.

Daí a recorrência da figura do Poeta Vate, do Eremita, cuja conduta espiritual romântica, entre ascensão e descensão, subida e queda, atesta uma sublimação divergente do processo de des-romantização como tendência geral que, segundo Hugo Friedrich (*apud* Nunes, 2013, p.73-74), teria se implantado na lírica após Mallarmé¹².

Como observa Nunes, a visão romântica ainda resiste na arte e na literatura da modernidade polarizadas pelo romantismo e, diríamos, segundo a hipótese que subjaz nossa pesquisa, como sobrevivência órfica na *Cavalo Azul*. Assim, essa pequena revista poderia ser considerada como índice de uma comunidade inconfessável, sem projeto de produção ou sentido único, mas que, ao menos vagamente, orientava-se contrariamente à preeminência da lírica moderna e, talvez, à inflexão neoclássica da lírica brasileira (Camilo, 2020).

Tal hipótese se torna plausível se considerarmos o resgate de uma tradição germânica e de aspectos não clássicos da Grécia antiga — “Grécia dionisíaca e a Grécia órfica”, segundo Oswald de Andrade (2021, p. 766) — atualizados na *C. A.* via primeira geração romântica, a cuja eminente figura, Hölderlin, é dedicado o sexto número em 1970, precisamente a geração ainda pouco reputada pela historiografia literária brasileira¹³.

12 Ponderaremos essa perspectiva a partir de sua contestação por Alfonso Berardinelli (2007).

13 Segundo Kestler (2002, p. 71) , “No Brasil, as historiografias da literatura em sua maioria

Portanto, acreditamos que a *Cavalo Azul* pode ser vinculada, em vista dessa presumível recuperação da primeira geração romântica, a uma tradição órfica, que se caracteriza, segundo Elisabeth Sewell (1961, *apud* Hamburguer, 2007, p. 38), pela estreita vinculação entre uma “pós-lógica da poesia moderna [...] com os desenvolvimentos na ciência e no pensamento” Reforçam essa hipótese as referências constantes, na *Cavalo Azul*, à poesia como um ato de “ imanentização” do transcendente; como prática reveladora de uma correspondência mágica entre os mundos interior e exterior (Vortriede, 1963 *apud* Hamburguer, p. 47); à alquimia; e à ciência pós-moderna, vista geralmente como uma forma de “misticismo secularizado.”

Essa concepção de poesia vinculada ao pensamento científico e filosófico, e identificada com a verdade, sempre desvelada, porém, na experiência vivencial, constitui certamente uma das afinidades eletivas da *Cavalo Azul*. Pois nela o poeta é referido como um vate, um artista mediador que cria “remitologizando um arquétipo, criando novos símbolos e novas situações”(Freitas e Souza, 2013, p. 28). O ato poético parece consistir, assim, para a maior parte de seus colaboradores, numa “explication orphique de la terre, l’explication de l’homme”(Mallarmé *apud* Moutinho, s.d., p. 63-67).

Considerações finais

A partir dessa linha interpretativa, portanto, tencionamos aprofundar a investigação acerca da poética do orfismo na *Cavalo Azul*, revista de poesia e filosofia importante, porém esquecida e de difícil acesso, tendo em vista

seguem o modelo de periodização importado da França, classificando assim Goethe por exemplo como autor romântico. Além disso, o curto período do Sturm und Drang é denominado na imensa maioria das historiografias literárias no Brasil de pré-romântico, fato este que revela o profundo desconhecimento da maior parte dos autores das continuidades e sobretudo das discontinuidades no campo estético-filosófico entre o Sturm und Drang e o movimento romântico posterior a ele.” Para as classificações mencionadas Cf. Luiza Lobo. Teorias poéticas do romantismo, 1987.

seu antagonismo, no que diz respeito sobretudo à questão da secularização, em relação ao contexto dos periódicos literários e culturais brasileiros.

Assim, com o desenvolvimento da pesquisa, passaremos à análise específica do material poético e filosófico da revista, tendo em vista sua vinculação à tradição órfica na poesia, assim como seu antagonismo, ou afinidade, em relação às variantes dessa mesma tradição na poesia brasileira, seu resgate e reverberação no presente.

Para tanto, será importante aprofundarmos a questão da secularização, com o intuito de complexificar nosso entendimento da tradição órfica na poesia brasileira. Nesse sentido, o questionamento crucial do qual partiremos diz respeito à provável insuficiência do vínculo com os materiais teológicos disponíveis para o caminho à imanência, precisamente no caso de Dora Ferreira da Silva. Mais especificamente, teremos em conta a poética do entre-lugar em Dora, no que concerne à questão da figura de Orfeu em tempos de carência, apontada por Maura Voltarelli Roque (2014).

Como desdobramento dessa temática para além do caso de Dora, pretendemos questionar igualmente a relação de Murilo Mendes com a tradição em questão. Assim, a análise de Vagner Camilo (2020) será importante para a compreensão de uma peculiar concepção órfica na *Cavalo Azul*, possivelmente divergente em relação ao messianismo muriliano, ao mito civilizador da chamada Geração de 45, entre outras variantes órficas apontadas pelo pesquisador. Ainda em relação à vinculação do poeta mineiro com a tradição órfica, teremos em conta também o trabalho de Murilo Marcondes de Moura (1996).

Outro cruzamento importante, e que poderá sugerir uma visão mais complexa acerca da poesia brasileira, diz respeito à questão da “imanentização” do transcendente, do misticismo secularizado, no caso, sob o viés da utopia. Assim, temos em vista o texto “A marcha das Utopias”, em que Oswald de

Andrade, ao tematizar a utopia “como forma da experiência humana que reorienta nossa ‘credulidade’ e ‘imaginação’ para o possível, contra a ordem estabelecida” (Valle, 2017, p. 323), trata precisamente do “sentimento órfico”. É possível que, sob o viés da tradição órfica por nós investigada, possamos elaborar uma perspectiva inédita acerca da obra poética de Oswald de Andrade, até o momento cristalizado no modernismo. Pretendemos, ainda, aprofundar a investigação acerca das ressonâncias do mito de Orfeu também em relação às poéticas, por exemplo, de Mario Faustino (Campos, 2006), Jorge de Lima (Andrade, 1997; Sterzi, 2012) e José Paulo Paes (Pires, 2013).

Assim, sempre numa leitura transversal das figuras órficas, imagens e os *topoi* (Curtius, 2013, p. 108) da *Cavalo Azul* (Cavalo Azul, Eremita, Poeta Vate), esperamos sugerir uma visão mais complexa e abrangente do quadro da poesia brasileira desde, pelo menos, o modernismo às décadas de 1960, 1970 e 1980.

Quanto às demais temáticas aqui mencionadas trataremos do vínculo determinante entre a *Cavalo Azul* e a revista *Diálogo* (1955-63), particularmente da convergência entre as publicações no que concerne, por exemplo, à precedência de Martin Heidegger e a reverberação de seu pensamento poético e filosófico na “cena” cultural brasileira. Outra questão a ser desenvolvida em nossa pesquisa diz respeito à precedência do romantismo alemão, movimento crucial para compreendermos uma revista deferente a nomes como Hölderlin, Schelling, Novalis e Schiller.¹⁴

Por fim, trataremos ainda de temáticas adjacentes relacionadas, por exemplo, à questão do mito judaico-cristão da queda, figura comum da poesia moderna considerada por Eduardo Veras (2013), precisamente

14 Com base nos trabalhos de Hölderlin (2020), Agamben (2022), Abrams (2010), Berlin (2022) e Walter Benjamin (2002).

acerca do dogma do pecado original em particular; à questão da antipoesia e a figura do cavalo investigada por Rodrigo Damasceno (2019).

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada*. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: EdUnesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A loucura de Hölderlin*. Trad. Wander Miranda. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALONSO JÚNIOR, Rafael Miguel. *Conhecer, Flusser*. Tese - UFSC, PPGLIT, Fpolis, 2018.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo: EdUSP, 1997.

ANDRADE, Oswald. “A marcha das Utopias”. In: *Obra incompleta*.T.1. SP: EdUSP, 2021.

ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim NELIC* v. 1, n. 2, 1997.

BERNABÉ, Alberto. *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses*. Madrid: AKAL, 2003.

ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.

ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. *Gragoatá*, n. 22, 2007, p. 43-61.

BENJAMIN, Walter. Capitalism as Religion. In: BULLOCK, Marcus JENNINGS, Michael. (ed.). *Selected Writings*. v.1, 1913-1926. London: Harvard U. Press, 1996, p. 288-292.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. SP: Iluminuras, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Trad. Isa Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-112.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Não há sol que sempre dure. *Boletim NELIC*, v. 2, n. 3, 1998.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Por que ainda lemos revistas de poesia? *Boletim NELIC*, 13, n. 20, 2013.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Outra travessia*, v. 40, n. 1, 2003, p. 21-36.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobrevivências: A revista Cavalo Azul. In: SCRAMIN, Susana. (org.). *Alteridades na poesia: risco, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a impaciência órfica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Cavalo Azul, n. 1;2;3;4;5;6;7;8;9; 10; 11/12. São Paulo: Cupolo; João Scortecci; Massao Ohno , 1964/5/9/ 1979/ 1980 / 88/ 89.

COHN, Sérgio. *Revistas de Invenção*: 1 ed. São Paulo: Azougue, 2011.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: EdUSP, 2013.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Contra a poesia ou voltas de um cavalo em volta da tese*. Tese – FFLCH, USP.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1995].

DERRIDA, Jacques. *Morada* : Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Vendaval, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FLUSSER, Vilém. *Cavalo Azul* [s.d.]. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art188.pdf>. Acesso em: 26 set. 2023.

FLUSSER, Vilém. Iconoclastia. *Cavalo Azul*, n. 8, 1979, p. 85-108.

FREITAS E SOUZA, Enivalda Nunes. *Flores de Perséfone*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARTOG, François. *Tempo e história*. Trad. A. C. Brefe, 1996.

HÖLDERLIN, Friederich. *Fragmentos de poética e estética*. Trad. Ulisses Vaccari. São Paulo: EdUSP, 2020.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. “A autonomia estética e o paradigma da antigüidade clássica no classicismo e na primeira fase do romantismo alemão.” *Forum deustch. Revista Brasileira de Estudos Germânicos*. v. 1, 2002, inserir páginas.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1987.

MARIANA, Dora. Editorial. *Cavalo Azul*, n. 2, 1965, p. 2.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*. São Paulo: EdUSP, 1996.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. Pius Vates. *Cavalo Azul* n. 3, p. 63-67.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. op. cit., 2013.

PETRY, Fernando Floriani. *O cão e o frasco, o perfume e a cruz*. Dissertação - UFSC, PPGLIT, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95522> Acesso em: 18 abr. 2024.

PIRES, Antônio Donizetti. Orfeu sem travessa: leitura de um poema de José Paulo Paes. *Signótica*, v. 25, n. 1, 2013, p. 69–80.

ROQUE, Maura Voltarelli. *O diálogo com o invisível na poética do entrelugar de Dora Ferreira da Silva*. Dissertação - UNICAMP, IEL. Campinas, 2014.

ROSA, João Guimarães. Duas Cartas. 19 de fev. de 1958. *Cavalo Azul*, n.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

3., s.a. p. 31-34.

ROSENFELD, Anatol. “Aspectos do Romantismo Alemão”. *Cavalo Azul*, n. 1, São Paulo: Cupolo, 1964, p. 3-21.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

STERZI, Eduardo. Invenção de Orfeu: uma epopéia moderna? *Organon*, 15, n. 30-31, 2012.

TRILLING, Lionel. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 113-123.

VALLE, Ulisses. “A Filosofia da História de Oswald de Andrade.” *Remate de males*, n. 37, 2017, p. 323- 344.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. *A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o mito da queda*. Tese - UFMG, 2013.

VORTRIEDE, Werner. *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhamer, 1963, p. 149.

Submissão: 20/04/2024
Aceite: 21/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99739>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Os enxertos de Silviano Santiago e Jacques Derrida

The grafts of Silviano Santiago and Jacques Derrida

Gabriel Martins da Silva
PUC-Rio

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99372>

Resumo

Este ensaio discute a noção de enxerto, que perpassa, de diferentes formas, a obra crítica e ficcional de Silviano Santiago, ancorada sobretudo na sua leitura de Jacques Derrida. Seguindo o rastro deixado por este conceito, a partir de *Menino sem passado* (2021) encontramos o enxerto como um operador para se entender a composição familiar dos Santiago e, também, como uma metáfora operatória, correspondente à técnica de jardinagem do pai, servindo à caracterização das alianças que se insinuam na formação da tradicional família mineira. Ao fim, o ensaio estabelece uma análise cruzada das produções memorialistas de Drummond e Silviano, mediadas pelo gesto da enxertia, pela apropriação de fragmentos de outros textos e da escrita como consequência da leitura.

Palavras-chave: Silviano Santiago; Jacques Derrida; enxerto; autobiografia; escritura.

Abstract

This essay discusses the notion of grafting, which permeates, in different ways, both the critical and fictional work of Silviano Santiago, primarily anchored in his reading of Jacques Derrida. Following the trace left by this concept since *Menino sem passado* (2021), we encounter grafting as an operator to understand the Santiago family composition and also as an operative metaphor corresponding to the father's gardening technique, used to characterize the alliances that emerge in the formation of the traditional Minas Gerais family. In the end, the essay establishes a cross-analysis of the memoir productions of Drummond and Silviano, mediated by the gesture of grafting, the appropriation of fragments from other texts, and writing as a consequence of reading.

Keywords: Silviano Santiago; Jacques Derrida; grafting; autobiography; writing.

A infância aparece como um momento peculiar na escrita ficcional de Silviano Santiago. Isso porque, é nela que, em diferentes textos, o crítico vai apontar para a aparição de certas preocupações teóricas e literárias, como é o caso da recusa da forma confessional e a adesão à prática autoficcional, aclarando os movimentos cifrados de sua prosa. Em diversos escritos, sobretudo em *Menino sem passado* (2021) e em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978), o período da infância é acionado para esclarecer algumas preferências estilísticas que resvalam na ficcionalização e na estetização da memória, sempre informadas por outros textos, lidos na infância ou posteriormente. Tomo como exemplo, rapidamente, uma cena, que parece se configurar como um dos primeiros gestos de Silviano como ficcionista, momento em que descobre sua afinidade com o *métier* de escritor e como contador de mentiras. Em texto sobre a sua própria produção ficcional, como não poderia ser diferente, Silviano retorna à infância num gesto autobiográfico para assentar a distinção que faz entre autoficção e confissão. Assim, relembra que seu pai – a figura quase mítica do patriarca mineiro –, apesar de não praticante do catolicismo, obriga os filhos a irem à igreja e se confessarem. Aos sábados, Silviano, enfronhado no anonimato da confissão, precisava prestar um autoexame diante do padre alemão, daí seu expediente de trazer seus supostos pecados anotados em folha de papel, já inscritos sob o signo da escrita:

[...] não proferia no confessionário uma fala sincera, confessional. Mentia. Ficcionalizava o sujeito – a mim mesmo – ao narrar os pecados constantes da lista. Inventava para mim e para o padre-confessor outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s) e mais ajuizada(s), ou pelo menos onde as atitudes e intenções reprováveis permaneciam camufladas pela fala (Santiago, 2008, p. 177).

No poema “Religião” do livro de 1978, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, a figura do padre também aparece, a partir do cumprimento das penitências exigidas por ele de modo a livrar o menino dos pecados confessados: “Dez Ave-Marias / e três Padre-Nossos / – de joelhos os disse na igreja / obedecendo ao padre-confessor” (Santiago, 1978, p. 88). A partir desse momento, a mentira e a ficcionalização ganham um estatuto crítico, de modo tanto a apresentar o menino camuflando a força avassaladora da confissão do pecado e da onisciência divina quanto para afugentar-se no perdão do padre diante da santidade cristã. Assim, a origem da negação da confissão por Silviano, quando precisava ir à igreja aos sábados obrigado pelo pai e contar seus pecados ao padre, aparece como o momento em que inicia sua longa carreira de ficcionista, como escreve:

Essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de vivido, tinham consistência de experiência, isso graças ao fato maior que lhes antecedia – a morte prematura da mãe – e garantia a veracidade ou autenticidade. Aos sábados, diante do confessor, assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil. Era “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser plenamente (Santiago, 2008, p. 177).

Já na imagem lacunar e mítica da origem da autoficcionalização, do rechaço à confissão, a noção de verossímil aparece para deixar clara a eficácia da máquina ficcional, que justamente por elaborar algo que *parece* com o real, garante que o padre acredite e lhe conceda o perdão.

Este ensaio, balizado pelas discussões sobre a infância do autor, busca mostrar a maneira como certas ideias – tal como a de enxertia – são aprendidas e usadas ao seu favor, garantindo a inteligibilidade da formação particular de sua família e dando densidade ao trabalho de leitura de outros textos, que, por sua vez, o auxiliam a escrever suas próprias memórias.

O pai e o jardim

As rosas são plantas constituídas de acúleos, tipo de espinhos, e são encontradas nas formas de arbustos ou trepadeiras. Para cultivar as roseiras, existem duas maneiras difundidas: a estaquia e a enxertia. A primeira pode ser feita a partir de qualquer segmento vegetal que contenha uma gema vegetativa. Simplificadamente, a estaquia é a forma mais comum de plantio, na qual o jardineiro promove o enraizamento de partes da planta, como ramos, raízes ou folhas. Já a enxertia consiste na junção da gema vegetativa de uma planta em outra de igual ou semelhante espécie. A partir dessa implantação, surgem variedades da combinação de duas plantas diferentes. Assim, na enxertia, uma rosa é usada como veículo para o melhoramento genético de outra, a partir da união de dois corpos vegetais já constituídos, num processo de produção de diferenças a partir de diferenças já constituídas.

O pai de Silviano Santiago, Sebastião Santiago, como descrito no primeiro volume da autobiografia do escritor, *Menino sem passado* (2021), era um adepto da enxertia. O viúvo de Noêmia, mãe de Silviano, pai de sete filhos frutos desse casamento, era um aficionado da jardinagem – assim como foi lembrado no poema “Pai”, publicado em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978): “[...] Cultivava flores no jardim / e esquizofrênicos em casa” (Santiago, 1978, p. 74). Morador da Barão de Pium-i, uma das ruas mais antigas da cidade de Formiga, no interior de Minas Gerais, o viúvo cultivava um belo jardim de roseiras nas manhãs de folga de domingo, quando descansava do labor de dentista. Escolhia os diversos tipos de rosas através das imagens do catálogo de floricultura paulista, entregue em sua casa de mês em mês. As mudas de roseira selecionadas vinham de trem até Minas e terminavam assimiladas às outras rosas já florescidas do jardim da rua Barão de Pium-i. Graças a sua profissão de cirurgião-dentista,

Tendo se aprimorado no manejo de várias armas que dependem da habilidade manual, o dentista viúvo aproveita a folga dominical para se entregar ao prazer que lhe é negado pela rotina profissional. Quer enxertar uma e outra roseira para que as rosas — suas pétalas abertas e suas cores originárias — escapem ao código genético previsto pela espécie a que pertencem e atestado pela reprodução fotográfica no catálogo da floricultura. O jardineiro amador quer desafiar o poder natural do pólen e do transporte gratuito de uma rosa para outra, responsabilidade dos insetos voadores (Santiago, 2021, p. 136-137).

A homologia entre o trabalho de precisão manual com o bisturi utilizado nos cuidados orais dos pacientes do dentista e o trabalho com o estilete no processo de enxertia das roseiras parece interessar Silviano nas aproximações entre a vida pública e a vida privada de seu pai. O *métier* doméstico e dominical é importante justamente pela atribuição específica das rosas. Grosso modo, o enxerto serve para combinar rosas com características diferentes, produzindo cruzamentos inusitados e gerando novas flores, com cores e formatos distintos. Vamos ao procedimento: um corte é feito no caule, extraíndo a gema vegetativa de uma das rosas; um outro corte é feito na rosa que recebe, a rosa-cavalo; amarra-se a gema da outra rosa em seu caule com uma fita bem firme; rega-se diariamente durante pelo menos uma semana; e dentro de alguns dias o enxerto está pronto. Dali, nasce um pequeno broto, produto da combinação de duas plantas. Tal implantação é descrita por Silviano como uma espécie de “escape ao código genético”; quer dizer, a combinação artificial realizada pelo trabalho humano precipita um desvio na orientação genética determinada pela inseminação natural – feita, por exemplo, pelos insetos voadores. Esse tipo de artificialidade, própria das intervenções antropogênicas, parece ser cara a Silviano, já que se encontra em uma série de outras camadas que se revelam ao longo de sua obra, no seu próprio texto autobiográfico, ou ainda nos autores lidos durante seus anos de formação.

O enxerto e o bisturi

Em 1972, após longo período como professor e pesquisador entre Estados Unidos e Europa, Silviano é convidado por Affonso Romano Sant’Anna para lecionar na condição de professor visitante da PUC-Rio, para onde retorna, como professor efetivo em 1974, e oferece à recém-criada pós-graduação em literatura brasileira, no primeiro semestre de 1975, um seminário sobre o problema da interpretação segundo alguns teóricos franceses. O seminário se tornou importante, pois, em 1976, ano seguinte ao curso, Silviano publicou, como professor-supervisor, o *Glossário de Derrida*, obra pioneira de tentativa de sistematização do pensamento de Jacques Derrida publicada fora da França e fruto do trabalho coletivo com aquela primeira turma de pós-graduação – com alunos ingressados em 1972. Importante também por se tratar de um livro coletivo feito a muitas mãos, uma espécie de documento de época do funcionamento das filiações teóricas na neonata pós-graduação da PUC-Rio; além de constar como um marco na introdução do pensamento do autor franco-argelino na América Latina.

Realizo esse pequeno resgate histórico, pois um dos tópicos presente no glossário organizado por Silviano é justamente o de “enxerto”. Ele aparece como uma possibilidade tradutória de *la greffe*, palavra francesa utilizada por Derrida em seus primeiros escritos. As definições do dicionário *Larousse* parecem apontar para a palavra portuguesa “enxerto” na seguinte descrição, que se aproxima do léxico da jardinagem, incluindo ainda a roseira como exemplo: “Processo de propagação vegetativa realizado pela união de uma parte de uma planta (enxerto) e uma parte de outra (porta-enxerto ou sujeito) para obter um único indivíduo. (A enxertia é usada principalmente

para reproduzir árvores frutíferas e certas plantas ornamentais [roseiras].)”. O dicionário também revela o uso *littéraire* da palavra *greffe*: “O que se acrescenta, o que se é acrescido para enriquecer, modificar, etc.”. Retornando ao glossário organizado por Silviano, reproduzo aqui uma parte do tópico sobre o enxerto:

O signo escrito rompe com o contexto, isto é, com o conjunto das presenças que organizam o momento de sua inscrição, e antecipa um sintagma escrito fora do encadeamento [...] O presente de sua inscrição permanece como marca, traço. A “força de ruptura” com o contexto anterior atém-se ao espaçamento, que permite ao signo escrito estar separado de outros elementos da cadeia interna e possibilita sua antecipação. Para Derrida, numa acepção mais ampla, o ato de escrever quer dizer enxertar (*greffer*), gravar. [...] Cada camada abrigando outra camada textual, que pode ser enxertada em diferentes momentos, graças a um movimento incessante de substituição de conteúdos (Santiago, 1976b, p. 29).

Para Derrida, a noção de *enxerto* está ligada diretamente àquela de *escritura*. “Escrever quer dizer enxertar” (Derrida, 1972, p. 395), aponta o filósofo em *La dissémination*. E continua numa tentativa de (in)definição: “Violência apoiada e discreta de uma incisão inaparente na espessura do texto; inseminação calculada do alógeno em proliferação pela qual dois textos se transformam, se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo, tendem, todavia, a se rejeitar” (Derrida, 1972, p. 355). Assim, é como se o próprio ato de escrita fosse composto por diversos enxertos, impossibilitando um caminho para a origem do texto, sendo ele, em si mesmo, um enxerto ou um conjunto de enxertos (Kofman, 1984, p. 19). A filósofa Sarah Kofman, ex-aluna e colega de Derrida, escreve acerca desse ponto em *Lectures de Derrida* (1984), livro dedicado à obra do pensador: “A prática do enxerto transforma o texto em um tecido de ‘citações’, os textos inseridos são acionados, sacudidos, solicitados [...] Os textos retirados e inseridos não constituem colagens nem ilustrações. O texto não existe sem esses enxertos

[...]” (Kofman, 1984, p. 18). A escrita com suas marcas citacionais e de descolamento da própria textualidade produz esse conjunto heterogêneo de outras textualidades que competem entre si na desarticulação das ideias e no tensionamento mútuo dos signos, afastando a *escritura* da noção de *pureza*: “Isso só é possível na lacuna que separa o texto de si mesmo, permite o corte ou desarticulação de espaços silenciosos (barras, linhas, travessões, números, pontos, aspas, espaços em branco, etc.)” (Derrida, 1972, p. 396). E continua Derrida, arrematando seu argumento: “A heterogeneidade das escrituras, a escritura ela mesma, é o enxerto” (Derrida, 1972, p. 396).

Além do livro *La dissémination*, um outro momento aparece no próprio *Glossário de Derrida*, apontando para um dos usos do enxerto (*greffe*) na obra do filósofo. Ele acontece precisamente em *La pharmacie de Platon* (1968), em uma pequena nota de rodapé do oitavo capítulo. A nota pretende complementar a aproximação que Platão faz entre a *escritura* e a *agricultura*, a partir da analogia entre escritura-simulacro e escritura-verdadeira. A nota se presta a comentar uma passagem do sétimo capítulo de *Leis* de Platão, na qual vemos o uso recorrente a uma aproximação entre a semente, o *sêmen* e a enxertia ligada à jardinagem. Não é fortuita a analogia feita por Platão com a agricultura, certamente para desestabilizar a noção de escritura. Os paradoxos criados a partir dessa analogia são, por sua vez, similares àqueles criados pela noção de *enxerto*:

No espaço problemático que reúne a escritura e a agricultura ao opô-las, poderíamos facilmente mostrar que os paradoxos do suplemento como *phármakon* e como escritura, como gravura e como bastardia etc., são os mesmos que aqueles do enxerto [*greffe*], da operação de enxertar [*greffer*] (que significa “gravar”), do enxertador [*greffeur*], do escrivão [*greffier*] (em todos os sentidos dessa palavra), da enxertadeira [*greffoir*] e do ramo a ser enxertado [*greffon*] (Derrida, 1995, 402).

Nessa acepção, o enxerto seria um signo que, ao associar-se a uma

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

cadeia de signos, altera a própria natureza significativa daquilo com o que ele se associa, modificando também a sua própria natureza. Uma abertura do texto sempre a outro texto, como descrito no *Glossário de Derrida*: “Cada camada abrigando outra camada textual, que pode ser enxertada em diferentes momentos, graças a um movimento incessante de substituição de conteúdos” (Santiago, 1976b, p. 29). Essa mudança mútua dos signos é o que nos interessa na interseção entre a formulação de Silvano e sua hospedagem na obra de Derrida.

Passando rapidamente de Derrida a Michel Foucault, não poderia deixar de lembrar da aproximação entre o trabalho de escrita com a caneta e o trabalho com o bisturi, ligado ao mundo médico. Em conversa com Claude Bonnefoy em 1968, publicada como *Le beau danger*, Foucault realiza uma espécie de pequena anamnese – outro termo médico – , já que sabemos que seu pai foi um famoso cirurgião (Eribon, 1990, p. 20-21), de modo a retomar na sua infância a “origem” de sua escrita:

Imagino que haja uma velha hereditariedade do bisturi na minha caneta [*porte-plume*]. Talvez, afinal, eu trace na brancura do papel os mesmos sinais agressivos que meu pai traçou nos corpos dos outros quando estava operando? Transformei o bisturi em caneta. Passei da eficácia da cura para a ineficácia da liberdade de expressão; substituí a cicatriz no corpo pelo grafite no papel; substituí o imutável [*l'ineffaçable*] da cicatriz pelo signo perfeitamente erradicável e expurgável da escrita. Talvez eu devesse ir mais longe. Para mim a folha de papel pode ser o corpo do outro (Foucault, 2011, p. 35-36).

Em um texto crítico acerca dessa conversa entre Bonnefoy e Foucault, o pesquisador Hervé Couchot sublinha uma dimensão importante da comparação/metáfora feita pelo próprio Foucault acerca dos desdobramentos metodológicos de sua obra em sua fase madura:

A genealogia foucaultiana seria, portanto, uma filosofia a golpes de bisturi, assombrada pelo velho atavismo frustrado de seu ambiente médico, ao invés de uma filosofia a golpes de martelo, no sentido de Nietzsche, fazendo ressoar os ídolos rachados da metafísica. A ‘caixa de ferramentas’ foucaultiana assumiria a aparência de um kit cirúrgico... Permitiria abrir alguns cadáveres de papel exumados em séculos passados para melhor diagnosticar, a partir dos restos de seus tecidos, os problemas ou patologias do presente Tempo (Couchot, 2012, p. 124).

A aproximação entre a metáfora do labor paterno e da dimensão escritural da vida de Foucault não é fortuita em um ensaio como este. Se Sebastião Santiago se mostrou um bom jardineiro graças à sua experiência com o bisturi, a escrita de Silviano aparece formada e informada também pela enxertia – uma espécie de herança patriarcal e inexorável. O trabalho do pai e as leituras de Derrida e sua hospedagem na obra de um poeta como Carlos Drummond de Andrade parecem compor a constelação que culminará em *Menino sem passado* (2021), livro em que consagra a *enxertia* como método primordial da criação literária. No momento em que Foucault, do ponto de vista metodológico, torna-se uma referência de primeira ordem para Silviano nos anos 1970 – lembremos do conjunto de epígrafes bifásicas de “O entre-lugar do discurso latino-americano”, divididas entre Antônio Callado e Michel Foucault –, a dimensão biográfica da ocupação médica do pai surge refratada no labor escritural dos dois autores.

Genealogia desarvorada

No começo dos anos 1940, graças a um decreto da Câmara Municipal, a rua Barão de Pium-i, já há muito tempo sufocada pelo fluxo intenso de bicicletas, muares, automóveis, pessoas e carroças, precisava ser alargada. O casarão em que a família Santiago morava, cujo jardim invadia a rua, ocupava uma parte considerável da futura calçada ampliada aos moldes europeus. A

tópica da demolição de casas históricas que dão lugar aos grandes prédios modernos é tematizada no poema “Progresso municipal” de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* (1978): “É grande a febre de construção que assoberba atualmente nosso povo. Dia a dia mais avulta o número de velhas casas e pardieiros que desaparecem, para cederem o lugar a bangalôs graciosos e a prédios soberbos de linhas modernas e sóbrias” (Santiago, 1978, p. 73). Assim, foi feito o alargamento graças a uma obra pública e o jardim do viúvo foi destruído, “cede-se à comunidade o belo jardim fronteiro à residência, repleto de esplêndidas roseiras compradas em floricultura paulista” (Santiago, 2021, p. 134). No poema “Perfume e geometria”, também de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, Silviano deixa entrever a troca do jardim privado de roseiras pela modernização pública da cidade: “A rua principal / se alarga para passar o automóvel, / roubando o jardim das casas. / No alpendre falam / do perdido perfume das rosas. [...]” (Santiago, 1978, p. 72).

Da jardinagem à constituição da família por enxertia, Sebastião Santiago vai da *semente* ao *sêmen* – palavras de mesma origem latina – , como glosa Silviano: “Ao perder para sempre o jardim e o roseiral, o dentista viúvo [...] dá por terminado o já longo celibato e volta a se casar. Constitui nova família, que suplementa a família nuclear. Do segundo casamento nascerão três filhos e uma filha. Seremos onze no total” (Santiago, 2021, p. 134). Da família Farnese (de Noêmia, mãe de Silviano) à Cabral (de Jurandy, sua madrasta e segunda esposa de seu pai), Silviano adquire mais brotos, pequenos bonsais, em sua grande árvore genealógica ramificada. A enxertia, feita para suturar a nova esposa à família, *suplementa* o núcleo familiar. Quer dizer, soma e substitui as ausências ali evidentes, como é o caso da figura da mãe (já antes suplementada por Sofia e Etelvina, a babá italiana branca e a empregada negra).

Valendo-se da polissemia da noção de *enxertia* e sua potência metafórica, Silviano, diante da complexidade da restituição de sua própria árvore genealógica, pensa sua ascendência a partir da técnica de jardinagem e da condição da escritura segundo Derrida. A primeira referência, a jardinagem, aparece explicitamente no seu texto autobiográfico. Já o parentesco derridiano é um pouco mais oblíquo e surge cifrado nas entrelinhas que orientam a construção da memória e do corpo a corpo com os textos que compõem a sua grafia-de-vida. A abertura do capítulo “Sobre genealogia e formigas”, cujo mote é a problemática da genealogia familiar, é sintomática para entendermos o uso específico da metáfora da enxertia, cifrada na forma de pergunta: “Como representar com letras impressas a seiva a alimentar o impávido tronco, que se bifurca em galho após galho, que se ramificam e reproduzem a árvore no ovário milagroso de cada flor?” (Santiago, 2021, p. 120). Isso é, como se filiar à herança do memorialismo mineiro, cuja característica é a montagem até a sua origem da composição genealógica, de esquema arbóreo com teor positivista e de registro minucioso de cada membro da família? Para eleger um *tipo ideal* desse memorialismo, poderia mencionar a obra incontornável de Pedro Nava, autor mineiro que se inspira explicitamente em Marcel Proust, símbolo da valorização da tradição familiar. Silviano compreende que a metáfora da grande árvore frutífera, de tronco homogêneo, cujo símbolo é a mangueira, não se adequa à descrição de sua condição familiar (Santiago, 2021, p. 122). A mangueira é umbrosa, copada e aberta, alta e gigante, a mesma árvore que aparece nos versos nostálgicos do poema “Infância” de Drummond, mestre de um certo tipo de memorialismo mineiro – “eu sozinho menino entre mangueiras [...]” (Andrade, 2012, p. 83). O mesmo pé de manga-rosa plantado por seu pai ou pelo avô postiço de Silviano, Juca Amarante, chamado de vovô Amarante, no quintal das roseiras da rua Barão de Pium-i, número 31 (Santiago, 2021, p. 122). Mesma mangueira frondosa que aparece no primeiro e último verso

do poema “Crianças” do seu livro de 1978 – “A mangueira é frondosa. [...] A manga é saborosa” (Santiago, 1978, p. 85).

Opondo sua ascendência à metáfora da mangueira, Silviano insiste na enxertia rizomática e ramificada para tentar restaurar sua genealogia, opondo-a como uma imitação deficiente: “Minha árvore genealógica, insisto, é duplo arremedo de árvore única e singular. É feita de multidão de galhos que, por enxerto, se multiplicam em inesperadas arvorezinhas suplementares que se reproduzem sob a forma de bonsais” (Santiago, 2021, p. 123). Assim, o trabalho manual de seu pai com as roseiras reaparece como metáfora para elaborar sua composição genealógica, que, como as roseiras, não florescem da estaquia, da implantação a partir do enraizamento no solo, mas da associação com plantas de espécies diferentes com caules já formados, suturando sua gema em uma planta-cavalo: “Nesta folha de papel em branco e estéril, minha árvore genealógica é na verdade um jardim de roseiras a desabrochar flores em rebeldia à lógica da descendência patriarcal” (Santiago, 2021, p. 123).

A mãe de Sebastião, Maria Thomasia, ou simplesmente Maricota, ex-mulher do imigrante italiano Giuseppe Santiago Amparado – abasileirado como José Santiago –, juntou-se ao coronel Juca Amarante, fazendeiro e prefeito de Formiga, tornando-se padrasto de Sebastião e avô postiço de Silviano. Os outros três filhos da avó de Silviano, tias Amélia e Zezeca e titio Neném, são dados como bastardos, não tinham em seus documentos o nome do pai, apesar de viverem na casa com Sebastião (Santiago, 2021, p. 25).

Em passagem emocionante, Silviano reconstrói o encontro de sua avó biológica com seu avô postiço, momento que ecoou no boca-a-boca formiguense durante décadas: “Escrevo o amor de Juca e de Maria no silêncio aberto pelo que desconheço” (Santiago, 2021, p. 178), confessa o autor seu

interesse pela cena original do encontro, que reforça seu desejo de remontá-la. Em Passos, município do interior de Minas Gerais, Giuseppe e Maricota viviam juntos com seu primogênito, cidade que continuará lar do imigrante italiano após a partida de sua esposa. Por sua vez, o jovem Juca Amarante, no caminho de ida e de volta da Feira de Muares de Sorocaba, passava por Passos numa parada do pequeno grupo de tropeiros. Na saída de Passos, localizava-se o pouso dos Santiago, onde viviam Giuseppe, Maria Thomasia e o filho Sebastião, futuro pai de Silviano. O pouso era sede de descanso dos tropeiros e ponto de encontro para jogar papo fora, fazer amizades e preparar a boia para continuar a viagem. Juca, num tiro certo, apaixonou-se por Maricota, a jovem italiana de nome lusitano já comprometida com outro homem, que, por sua vez, retribuiu o olhar curioso e sugestivo, numa cena remontada ficcionalmente por Silviano: “Os olhos de José Gonçalves [Juca] buscaram os olhos de Maria Thomasia e, sem se entrelaçarem, se encontram no pátio da casa de pouso. Nada dizem. Tudo falam” (Santiago, 2021, p. 176-177). A paixão perigosa entre o aventureiro Juca e a mulher casada com o carcamano Santiago aparece formulada no campo ficcional pelo herdeiro e fruto direto da transgressão matrimonial, Silviano. A cena sugere ainda um acontecimento-chave para compreensão da origem – se é que ela é possível – do impulso de rompimento (mesmo que parcial) de Silviano com sua ascendência provinciana, como se a semente da transgressão ao patriarcalismo mineiro estivesse no desrespeito à instituição do casamento. A gênese de sua herança é a própria transgressão no seio da sociedade interiorana mineira. E continua Silviano num esforço de remontar a cena:

A voz masculina arredonda as vogais e esmorece nas consoantes explosivas. O português amineirado de Juca é a língua do chamego sussurrado ao pé do ouvido calabrês de Maria. Não importa que a chispa arda no ouvido onde tem de arder. Cada ocasião é anzol atirado. Ele é atraído para ela, ela é atraída para ele. Pesca-se o amor como o olhar enamorado pesca na bolsa do carteiro a carta de amor (Santiago, 2021, p. 177).

Ainda nesse enlace, Silviano ensaia, numa manobra desabusada e tímida diante da figura-mor do patriarcalismo, o avô, imaginar o pacto da transgressão, a noite de núpcias que selou, de maneira permanente, a sua genealogia pela enxertia: “São aqueles os laços de sangue que levam o galho da roseira enxertada a explodir numa floração deslumbrante. Isso porque não há vida amorosa robusta e plena que não se comprometa com traições ao passado e aos silêncios” (Santiago, 2021, p. 179). É assim que a dupla inscrição do nome Santiago/Amarante ocorre mesmo antes do nascimento de Silviano. Além disso, a morte precoce de Noêmia Farnese, mãe de Silviano, em 1938, após o nascimento de seu irmão mais novo, Haroldo, deixa a lacuna materna que será preenchida parcialmente por mulheres que trabalharão na casa dos Santiago, e, ao fim e ao cabo, por Jurandy Cabral, professora que se muda para Formiga e se casa com Sebastião. É na enxertia de Jurandy que outra dupla inscrição ocorre, a Farnese/Cabral. Os diversos enxertos são aqui marcados como essas ramificações desviantes da ordem patriarcal mineira:

Ao contrário da árvore genealógica, cuja seiva parte de solo e de raízes patriarcais únicas e encaminha-se pelo tronco para, por capilaridade, se espriar pelas partes superiores do vegetal, a história de família que narro cresce por efeito de lances inesperados, zigue-zagues súbitos, entroncamentos rebeldes e suplementos definitivos (Santiago, 2021, p. 121).

Em outra cena, ligeiramente ligada a esta última narrada, e que, de certa maneira, a ecoa metaforicamente, é o encontro de Silviano com o avô posticho ainda quando criança. Silviano adentra o bangalô e se acerca de Juca Amarante, numa demonstração de carinho entre homens rara no imaginário patriarcal. A imagem do menino, neto de consideração, sentado na perna esquerda dobrada de seu avô enquanto descansa para o jantar na cadeira de

balanço parece típica da relação entre o avô e seu neto mais velho – apesar de se tratar, como já mencionado, de um bastardo, segredo que estigmatizou os Santiago por mais de uma geração. Na descrição acurada de Silviano, uma informação vem à tona: “O vovô não é de sangue Santiago. Sendo de sangue Amarante, não lhe falta coração. Falta-lhe um dedo na mão esquerda” (Santiago, 2021, p. 164). A falta do sobrenome parece sugerir a falta do dedo, espécie de herança maldita que irá assombrar gerações futuras dos Santiago, como Silviano confessa, lembrando das lições de seu pai: “A figura humana de cada Santiago/Amarante – desprovida do nome de família do avô biológico, abandonado pela nossa avó, e associado ao do avô de criação, de quem ela se torna companheira – significa sinal de alerta [...] Em lugar público, enunciar o nome próprio augura sucessivas armadilhas armadas pela intolerância, em que sempre se cai. Vida afora” (Santiago, 2021, p. 26). O avô chama o neto de “Mané Especula-Cula” (Santiago, 2021, p. 164-165), numa forte alusão ao seu temperamento agitado e curioso, característica que parece vir de sua avó, também andarilha e aventureira, que saiu de Passos para Formiga para ter vida nova, “uma sirigaita” (Santiago, 2021, p. 165). O pai, Sebastião e filho bastardo de Juca, alerta o filho para tomar cuidado ao falar com o avô, medir palavras – pois, afinal, trata-se do patriarca mineiro – , e pede para que deixe os questionamentos bobos, todos frutos do bicho da curiosidade, de lado. Obedecendo às ordens paternas, Silviano cresce com a dúvida latente do fim levado pelo dedo ausente de seu avô, segredo que provavelmente o acompanhará para sempre graças à impossibilidade de se acessar aquela memória morta. E arremata em passagem final acerca da dimensão metafórica dessa falta e sua relativa proximidade com a origem da genealogia por enxertia:

Morrerei sem saber se lhe falta o dedo por defeito de nascença, ou se por ossos do ofício de jovem e atrevido fazendeiro, tropeiro de muares e negociante de animais de carga. Ou se o cortou de

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

propósito, no final da vida. Desejo de extirpar da mão o dedo que carregaria a aliança de homem casado com mulher casada (Santiago, 2021, p. 165).

Infâncias de mineiros

Em 1976, Silviano Santiago assina o livro *Carlos Drummond de Andrade*, quarto número da coleção *Poetas Modernos do Brasil* da Editora Vozes, coordenada por Affonso Ávila. Tanto o livro sobre Drummond como o glossário, organizados de maneira quase simultânea, parecem formar uma dupla importante no campo das Letras, através da articulação entre a filosofia da diferença (no caso, a desconstrução) e a teoria literária. Isso se deve, em alguma medida, pela agitação acadêmica que o desconstrucionismo causou nos departamentos de literatura em que Silviano lecionou nos Estados Unidos na década anterior ao seu retorno definitivo ao Brasil.

Diante da abundância de leituras da obra de Drummond que parecem, num primeiro momento, esgotar qualquer possibilidade interpretativa, Silviano nos alerta que “seus poemas [de Drummond] já vêm carregados de significação suplementar” (Santiago, 1976a, p. 26). Quer dizer, a partir de uma abordagem relativamente nova nos anos 1970 do texto literário, Silviano produz uma abertura dos poemas à intertextualidade, de modo a conceber, como sugere Barthes em *S/Z*, um texto crítico que seja tão criativo e poético quanto o texto literário, fazendo do leitor não mais um mero consumidor, mas um produtor do texto (*producteur du texte*):

A crítica só pôde se apresentar como possuidora de um discurso próprio e semi-independente nesta época em que o poema perde sua opacidade analítica, isto é, em que o poema deixa de ser analisado como objeto único e exclusivo, independente, e passa a ser compreendido na sua relação com outros textos, relação a que se chama intertextual (Santiago, 1976a, p. 27).

A noção de enxerto (*greffe*) surge nesse enclave para pensar a escrita proveniente de leituras, colocando o autor na posição de leitor. Assim, a imagem da *escrita* como *enxertia*, ambas coextensivas, implica o texto drummondiano – e, por consequência, todo texto literário – no estatuto também de enxerto, abrindo-o para as suturas com outras textualidades. Essa abertura crítica insinua um diálogo com a economia interna da fortuna de Silviano, entre o ensaio sobre Drummond e sua autobiografia, escrita quase meio século depois – e até com a própria obra de Drummond. Ora, se o poema é produzido antes por um leitor do que por um autor, qualquer texto é fruto da infinidade de leituras que compõem um espaço; como *La biblioteca de Babel* de Borges, referência importante para Silviano. O que é próprio da escrita enquanto enxerto, via Derrida, avaliza a leitura cruzada entre Drummond e Silviano, fazendo com que o feitiço se volte contra o feiticeiro.

Memórias do pequeno Proust no interior de Minas Gerais

Em artigo escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo*, reunido posteriormente em livro, Silviano Santiago comenta a escritura do poema “Infância” de Drummond:

Não é por acaso que, no poema “Infância”, Drummond aponta para a história narrada por Daniel Defoe em *Robinson Crusóe* (lido, repita-se, no interior de Minas Gerais). Aponta-a para privilegiá-la. A camaradagem entre Robinson e Sexta-Feira na ilha deserta contribui para o menino ganhar outros olhos em Itabira. Não só se distancia dos valores patriarcais e escravocratas da família fazendeira, sua herança real, como endossa carinhosamente a herança perceptível e imaginária que recebe dos vários serviços na casa e na fazenda paterna (Santiago, 2013, p. 108).

O menino mineiro, sozinho entre as mangueiras frondosas, metáfora

das grandes linhagens patriarcais, lê a história de Robinson Crusóe. A opção pela leitura de Robinson Crusóe e Sexta-feira, que criam seu mundo do zero, pela sociogênese a partir do texto, indica a vontade do menino do poema em querer se distanciar da herança genealógica mineira e patriarcal, aproximando-se do cosmopolitismo do “primeiro mundo”. O poema abre assim: “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada cosendo. / Meu irmão pequeno dormia” (Andrade, 2012, p. 83), e logo após quebra-se a descendência, executada por pontos finais. A troca da *família* pela *leitura* acontece, pois “a aventura no livro é vivida, na vida, pelo menino. Serve-lhe e servirá de suplemento vital a compensar o desarranjo da vida familiar e provinciana” (Santiago, 2020b, s/p), escreve Silviano em maio de 2020 para o *Suplemento Pernambuco*.

Silviano, ainda em seu texto autobiográfico, narra sua viagem de 1983 para a casa de tia Léonie em Illiers-Combray. Combray é o cenário onde se passam momentos importantes de *Du côté de chez Swann* (1913), primeiro volume de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust. É naquela casa que Proust retorna à sua infância através de *réminiscences*, após comer a *madeleine* com a infusão de chá. A visita afeta Silviano no trem de volta à *Gare Montparnasse*, despertando-lhe a nostalgia de Formiga, sua cidade natal. Antes de chegar a Paris, o trem faz uma pequena parada de passagem em Chartres, e, ali, Silviano se depara com o grande vitral da catedral da cidade, cuja imagem é reproduzida na abertura de *Menino sem passado*. A fragmentariedade com que se representa a Santa Ceia no vitral, com a incomunicabilidade das partes, mas que garante uma totalidade sem unidade, relembram Silviano de seu esquema familiar. Tocado pelo encontro imaginário com Proust na pacata cidade onde cresceu o paradigmático escritor francês, recorda também da sua pacata cidade mineira e da igreja de São Vicente Férrer. É no intervalo entre a nostalgia do passado e a necessidade de superá-lo que Silviano se vê encruzilhado.

Em “Drummond: mito de começo, mito de origem”, texto apresentado na abertura da décima edição da *Festa Literária Internacional de Paraty* (Flip), em 2012, que homenageou Carlos Drummond de Andrade, e publicado posteriormente no *Suplemento Pernambuco*, que, por sua vez, retoma os termos do ensaio “Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)” (Santiago, 1982, p. 31-32), Silviano problematiza a oposição, em princípio contraditória, na poesia drummondiana entre Marx e Proust. Quer dizer, “entre a revolução político-social, instauradora de uma Nova Ordem Universal, e o gosto pelos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, seus valores socioeconômicos e culturais” (Santiago, 2020a, s/p). Tal oposição estaria escondida na economia interna do texto drummondiano que, segundo Silviano, passaria dos poemas dos anos 1930 e 1940 até o seu memorialismo “decadente” no final da vida. A postura aparentemente paradoxal entre ruptura e tradição nesse interregno poético é iluminada por Silviano a partir da distinção entre o *mito de começo* e o *mito de origem*, ambos portadores de opções poéticas distintas. O *mito de começo*, filiado a Marx, é o que rompe com os laços familiares e vislumbra fundar uma nova sociedade, “mito de negação do Pai como transmissor da cultura, e da Família como determinante da situação socioeconômica do indivíduo na sociedade. O passado não conta, só o presente” (Santiago, 2020a, s/p). Já o *mito de origem*, filiado a Proust, revela a vontade de “inscrever seu projeto de vida numa ordem sociocultural mineira, em que os valores fortes da individualidade e da rebeldia perdem a razão de ser, já que são meros indícios de insubordinação passageira” (Santiago, 2020a, s/p). A síntese dessa “passagem” é quando Drummond retira a máscara de Robinson Crusóe e se descobre herdeiro dos Andrades, clã que o legitima no mundo. Tal oposição é cristalizada por Silviano: “Rebeldia, insubordinação e aventura revolucionária, de um lado; arrependimento, reconhecimento tardio e obediência aos valores familiares, do outro” (Santiago, 2020, s/p). Os dois

mitos não se sucedem numa leitura erroneamente histórica ou positivista, mas coexistem na poética drummondiana e garantem a tensão dramática que parece se equilibrar nos textos.

A análise dos dois mitos de Drummond é feita precisamente em *Menino sem passado*, entrecortando suas divagações sobre sua própria árvore genealógica e suas reminiscências da infância em Formiga. Nela, Silviano opõe o impulso desagregador de “Infância” com o conservadorismo e a nostalgia da tradição em “A mesa” e em “Comunhão”, numa espécie de leitura suplementar. Se no primeiro poema o menino se distancia da família e foge do provincianismo mineiro se hospedando em Robinson Crusóé, nos outros dois surge o “desejo de o filho ocupar o lugar do pai. Não foi o centro no passado. Quer ser o centro no presente. Quer apresentar-se ao grupo como falocêntrico” (Santiago, 2021, p. 130).

Monólogo-a-dois

Em dado momento de *Menino sem passado*, Silviano discute, a partir da noção de monólogo-a-dois, o contato com os super-heróis dos quadrinhos e como aqueles seres “[...] perdidos no espaço e no tempo da História universal” (Santiago, 2021, p. 52) ajudaram a dar consistência à sua imaginação e garantiram o pontapé inicial do ímpeto ficcionista. A vida provinciana e o cotidiano esvaziado da experiência urbana interiorana são suplementados pela leitura das histórias cosmopolitas informadas pelas discussões do primeiro mundo:

Em conversa com os heróis que admirava, eu movimentava o corpo e a imaginação sem fim, preenchendo e reorganizando minha vida diária em monólogos-a-dois. Durante os anos de infância que me tocaram viver, a conversa de mim para comigo era renovada a cada dia. Para revigorá-la, eu dependia menos do script da minha vida a ser desenrolada que do script das leituras

que se desenrolavam na minha imaginação.

Às vezes me assusto com o vasto repertório de gibis e de filmes que levanto em tão curta experiência de vida. Carrego às costas uma tralha de pessoas, de objetos e de acontecimentos históricos que, na verdade, me embaraçam o crescimento e estão sempre a assustar o dia de amanhã, reinventando-o.

Na conversa íntima, vivo a abrir espaço para os novos e desconhecidos companheiros de aventura. Habito o espaço entreaberto pelos olhos, habitado pelo que é visto ou lido. Da brecha entreaberta contemplo e absorvo a mescla de tempos históricos que me chegam de supetão [...] (Santiago, 2021, p. 50-51).

Num só tempo se agigantam as perspectivas de mundo, transgridem-se os ditames do patriarcalismo e norteia-se a vida pacata do interior, num diálogo imaginário e fantasioso com os heróis inanimados. O monólogo-a-dois é aperfeiçoado pelo menino formiguense até ser canalizado para a escrita autoral, forçando a predisposição imaginativa da mocidade aos esquemas ficcionais que nortearam a escrita de ficção. A distância dos familiares habitantes, assim como ele, do mundo provinciano, é suplementada pelos heróis de quadrinhos, que por sua vez também não respondem na conversa a dois, servindo, no limite, apenas como companheiros que tornam a vida interiorana mais agradável, provocando uma fuga da clausura e um contato, mesmo que imaginário, com a vida cosmopolita.

Ao lado dos quadrinhos, o cinema exerce função análoga: “Na infância, curtir (o gibi ou o filme) é a forma mais adorável e perversa de reconstruir e amar a vida sem experimentá-la no corpo” (Santiago, 2021, p. 33), sublinhando a dimensão incorpórea dessas experiências que dão densidade ao dia a dia pacato. O cinema, por sua vez, tem o sentido de amansar as dores do mundo, através da representação daquilo que acontece na Europa – dado que adensa a relação conflituosa com a imagem do primo Donald, que lutava na Itália. Diante da enormidade dos acontecimentos apresentados nas telas, Silviano conta: “Não me sinto acuado pela grandiosidade do

espetáculo. Admiro-o como admiro o progresso da humanidade a fim de esquecer a inevitável destruição do mundo pela guerra. [...] Sou guiado a outros mundos. [...] No Cine Glória, sou espectador de filmes de guerra. Em casa, leitor de gibis” (Santiago, 2021, p. 19). Assim, a partir desse sentido duplo da experiência imagética, tanto de afastar o menino dos horrores da guerra, como de transportá-lo imaginariamente a outros mundos, Silviano se desloca da província sem sair dela: “Ando pelas ruas de Formiga e luto nos campos de batalha da Europa. Rastejo pelas tábuas do assoalho lustradas com a cera Parquetina e pela terra fria italiana, recoberta pela neve” (Santiago, 2021, p. 54). E arremata, em outro momento do livro, a dimensão especulativa da viagem pela imagem, de modo a deslocar tanto o interior como o centro do mundo: “O interior provinciano da vivência-memória do menino se confunde com o exterior cosmopolita da leitura das imagens que se lhe oferecem. Em sobreposição [...] vivência e imagem, memória e leitura, provincianismo e cosmopolitismo permanecem sobrecarregados de vida e de significado” (Santiago, 2021, p. 68).

Coda

É relendo “Infância” de Drummond que Silviano se reconhece no poema. Dois meninos do interior de Minas, estranhos no ninho e brotos desviantes da seiva patriarcal que insiste em correr pelo interior dos troncos genealógicos. Ambos fogem do *real patriarcal* e se alojam nas escritas longínquas. O primeiro se hospeda em Robinson Crusóé, cujo mundo se cria numa ilha deserta. O segundo, nas histórias em quadrinhos e nos filmes de guerra vindos da Europa, num movimento de Formiga ao centro do mundo – como o faz Drummond, vindo de Itabira. Admite o próprio Silviano em *Menino sem passado* – título, aliás, contrabandeado de Murilo Mendes, outro importante memorialista mineiro –: “O menino passa a conviver

diariamente com o marinheiro Robinson e o indígena Sexta-Feira, assim como eu conviverei, sob a cabeleira ruiva da Sofia, nossa guardiã italiana, com os super-heróis empenhados na Segunda Grande Guerra” (Santiago, 2021, p. 56). Dessa forma, Silviano se hospeda autobiograficamente em Drummond para tratar da infância interiorana e o desejo de fuga do provincianismo mineiro e da herança patriarcal: “Mal adivinha Carlos Drummond que a escrita poética sua – de menino leitor de história em quadrinhos na cidade de Itabira – se escreve na futura escrita literária do menino Silviano noutra cidade mineira” (Santiago, 2021, p. 55).

No ato de subversão de Silviano ao patriarcalismo, a tentativa de (d) escrever um memorialismo que constitua uma outra ancestralidade mineira, agora fragmentada, parece ecoar algo presente também no Drummond de “Infância”. A lógica do enxerto aparece tanto na jardinagem de Sebastião como na composição genealógica dos Santiago/Cabral/Amarante/Farnese em Menino sem passado. E, ainda, na forma como, hospedando-se em Drummond, Silviano constitui sua autobiografia por intertextos, proliferando as citações e suturando as escrituras por enxertos, essas, por sua vez, já elaboradas por outros mineiros (Drummond, Murilo Mendes, Nava...). Portanto, é também Drummond que parece encenar uma inversão autoral que ecoa o esforço de *Pierre Menard, autor del Quijote*, tal qual descrito por Borges, aludindo, no final de “Infância”, à superioridade narrativa e estética de sua vida em relação à história de Crusoé de Daniel Defoe, autor cosmopolita, como se a vida suplementasse a literatura e o leitor suplementasse o autor: “E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoé” (Andrade, 2012, p. 83).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUCHOT, Hervé. “Autobiographie et philosophie mêlées — Notes sur un « entretien impossible » de Michel Foucault avec Claude Bonnefoy”. *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies*, Sophia University, n.47, 2012, p. 99-136.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DERRIDA, Jacques. *La pharmacie de Platon*. Paris: Éditions Flammarion, 1995.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926-1984*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michael. *Le beau danger: Entretien avec Claude Bonnefoy*. Édition établie et présentée par Philippe Artières. Paris: éditions EHESS, 2011.

KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976a.

SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Drummond: mito de começo, mito de origem*. Suplemento Pernambuco, 2020a. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/2574-drummond-mito-de-come%C3%A7o,-mito-de-origem.html>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SANTIAGO, Silvano. Elogio da literatura. In: *Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros*; organização e prefácio de Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 107-110.

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silvano. Literatura e confinamento, a solidão. *Suplemento Pernambuco*, 2020. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/2489-literatura-e-confinamento,-a-solid%C3%A3o.html>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 18, dez., 2008, p. 173-179.

SANTIAGO, Silvano. *Menino sem passado: (1936-1948)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-teóricas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Submissão: 02/04/2024

Aceite: 09/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99372>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Conflito, impasse e contradição performativa em “Poesia”

Conflict, impasse and performative contradiction in
“Poetry”

Leonardo Paiva Fernandes
USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99234>

Resumo

O ensaio segue os meandros duma poesia que aparece mergulhada no problema poético do conflito subjetivo. Em *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, interpreta-se a atitude do poeta diante da arte do objeto chamada poesia. “Poesia” surge como resultado do conflito, do impasse e da contradição performativa, que serão aqui comentados. Assim, ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com o impasse, reflete-se como a contradição performativa da enunciação poética elabora um texto no qual se afirma e se nega, num mesmo espaço, a tradução irônica e destrutiva que domina a obra.

Palavras-chave: *Alguma Poesia*; conflito; impasse; contradição performativa; “Poesia”.

Abstract

This text follows the intricacies of poetry immersed in the poetic problem of subjective conflict. In *Alguma Poesia*, from Carlos Drummond de Andrade a work marked by a multiplicity of perspectives on the most varied themes, subjects, and topics, the poet’s attitude toward the art of the object called poetry is interpreted. “Poesia” emerges as a result of conflict, impasse, and performative contradiction, which will be discussed here. Thus, by exposing some divisions and resolutions founded on the relationship between the poet-self and the impasse, it reflects how the performative contradiction of poetic enunciation elaborates a poem in which the ironic and destructive translation that dominates the work is simultaneously affirmed and negated within the same space.

Keywords: *Alguma Poesia*; conflict; impasse; performative contradiction; “Poesia”.

No célebre ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido afirma que a dúvida, a procura e o debate são marcas fundamentais do trabalho do poeta mineiro, destacando que há em sua obra, sobretudo a partir de *Sentimento do Mundo* (1940), um aprofundamento da atitude de pensar a poesia. Segundo o crítico, essa atitude consolida-se à medida que Carlos Drummond de Andrade deixa de conceber a poesia como a *arte do objeto*, isto é, uma expressão lírica que encontra no fato um objeto poético e, conseqüentemente, reconhece nesse fato a justificativa de sua existência.¹ *Alguma Poesia* (1930) seria orientada por esse princípio, já que o “sentimento, os acontecimentos e o espetáculo material e espiritual do mundo” se apresentam como *resultado de um registro*, tratamento que, “mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assunto de poesia” (Candido, [1965] 2004, p. 67). Assim, para o jovem Drummond, a certeza estética de que a poesia “vem de fora” tenderia a anular qualquer dúvida referente à legitimidade da criação poética.

Seguindo essa leitura proposta por Candido, José Guilherme Merquior argumenta que “Poesia”, “Poema que aconteceu” e “O sobrevivente” são exemplos de como a poética drummondiana é atravessada pela concepção de que a “poesia reside ‘na vida’”. Diante disso, ela seria reconhecida pelo poeta não como arte, mas como a dimensão dos seres ou dos fatos, afirmando-se aí uma poética da “poesia-acontecimento”. No entanto, como o próprio crítico

1 Ao analisar “Procura da poesia”, de *A Rosa do Povo* (1945), o crítico faz referência a essa virada na obra drummondiana: “Mas o poema gira sobre si e, numa segunda parte, expande a teoria do combate inútil, mas inevitável d’O lutador. A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjar-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, como pareceria ao jovem autor de *Alguma Poesia*, mas do nome do objeto, para constituir uma realidade nova. Com serena lucidez, o poeta renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veledade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética” (Candido, [1965] 2004, p. 91).

afirma, cabe enfatizar que essa poesia acontece especificamente quando o “universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando *a vida já não é mais evidente*” (Merquior, 1975, p. 25, grifo meu), o que me leva a elaborar um adendo a esse comentário, sobretudo quando são abordadas as formas de conflito que irrompem a partir do encontro do eu-poeta com a vida opaca em *Alguma Poesia*.

Questiono, então, até que ponto essa poética repousaria na equação proposta por Merquior, a de que *a poesia é igual à vida*. Se a voz dos poemas drummondianos cumpre um papel fundamental na construção de tal perspectiva, diz o crítico, isso se deve ao fato de o sujeito lírico falar em “nome do conceito romântico e idealista da subjetividade metafísica, da consciência-coração ‘mais vasta que o mundo’”. Assim, embora esteja subordinada ao “individualismo narcisista” romântico, essa poesia não deixa de “complexificar o real” devido ao encontro do eu com o universo insólito, fundando um lirismo que se “abre à consideração crítica do mundo” e “se despede da falsa inocência da escrita” (Merquior, 1975, p. 25-27). A meu ver, esse procedimento desconstruiria a equação ao inserir um elemento afirmativo de que a poesia pode, sim, ser igual à vida, mas à vida opacizada pelo conflito subjetivo que nela se apresenta.

A partir dessas observações, este ensaio vai na contracorrente daqueles que consideram *Alguma Poesia* a tradução puramente irônica ou destrutiva da “grande inexperiência do sofrimento” dum poeta gauche, resultado da “deleitação ingênua com o próprio indivíduo”, conforme destacou, certa vez, o próprio escritor num perfil autobiográfico (Andrade, [1938] 2011, p. 68). Afasto-me dessa visada para adentrar nos meandros de uma poesia que surge do conflito subjetivo, produtor da figura do eu multifacetado e de uma obra unitariamente fragmentada e marcada, em razão disso, pela instabilidade (Gledson, [1981] 2018). Interessa, ainda, discutir os efeitos desse conflito

sobre a significação do mundo na poesia e, conseqüentemente, a do próprio poema que se escreve num tempo múltiplo e confuso.

“Poesia” é a peça apropriada para entrever as cisões construídas pelo eu que se encontra diante de conflitos específicos à lírica do jovem Drummond. A partir disso, pergunto-me quais poderiam ser as implicações da *cisma*, “inquietação contraditória do eu drummondiano” (Pilati, 2022, p. 198), na elaboração desse poema. No interior duma obra marcada pela multiplicidade de pontos de vista acerca dos mais variados temas, assuntos e tópicos, pretendo, pois, interpretar a atitude do poeta diante da arte do objeto conflituoso chamada poesia nesse seu livro de estreia.²

O motivo dessa escolha parte da forma insistente com que Drummond traz aí as figuras do poeta e da poesia. Nela, a poesia irrompe do encontro do eu com o exterior, já que, ao refletir sobre a instância subjetiva na lírica, o poeta acaba refletindo, também, sobre o mundo. Essa particularidade pode ser encontrada, por exemplo, em “Poema de sete faces”, “Também já fui brasileiro”, “A rua diferente”, “Nota social” e “Explicação”. No entanto, vê-se que, “no palco do poema”, são encenados não apenas a “defesa contra a dor pessoal e contra os males do mundo torto” (Rabelo, 2002, p. 107), mas também o ato mesmo da produção poética, como é o caso de “Poesia”. Esse ato traz em seu bojo tanto a compreensão do poema como objeto quanto a atitude do eu enquanto produtor desse objeto. Diante disso, ao expor algumas cisões e resoluções fundadas a partir da relação do eu-poeta com o impasse, reflito como a contradição performativa da enunciação poética elabora um texto no qual se afirma e se nega, num mesmo espaço, a tradução irônica e destrutiva que domina *Alguma Poesia*.

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.
(Andrade, [1930] 2013, p. 45)

Faz-se notar a estrutura de ritmo sutil num poema metalinguístico de apenas uma estrofe. Nele, pensar um verso não é escrevê-lo, pois a pena se recusa a realizar o que anteriormente foi apreendido como pensamento. Desde o início, expõe-se a decalagem sobre a qual o poema se erige. Há, de um lado, o desejo do eu; há, de outro, a recusa do objeto. Tal descompasso causa efeitos na leitura do texto. Este acaba sendo o resultado de uma dobra, a partir da qual são enunciadas duas formas de abordagem para o encontro entre o eu e o mundo.

“Poesia” é um pequeno mecanismo no qual sobressaem alguns efeitos sonoros. Desse estrato, as aliterações nos versos 2, 3, 4, 5 e 6 (“quer”, “escrever”, “cá”, “inquieto”, “cá” e “quer”) e as assonâncias nos versos 4 e 6 (“inquieto” e “quer”, “vivo” e “sair”) destacam tanto os verbos de ação ligados à recusa da pena quanto as qualidades do verso irrefreado que teima em não sair de algum espaço interior. Assim como essas repetições sonoras, não é à toa a iteração da expressão concisa “ele está cá dentro” (versos 3 e 5) e as rimas finais “dentro”/“dentro”/“momento” (versos 3, 5 e 7). Por realçarem uma certa renitência na delimitação de um espaço no poema, um dentro e um fora são instaurados a partir da recusa do objeto. Distinguimos, então, duas “formas” para o texto, distinção que dá a ver os pontos de vista de que o eu-poeta se serve para demarcar limites espaciais e sentimentais nesse breve registro dum momento poético transbordante.

O que está fora, a matéria

O texto materialmente constituído, ou seja, o texto escrito que se apresenta ao leitor, aponta para a formação e o encadeamento do discurso num poema confessional. A ordem sintática direta comanda o aparecimento gradativo da representação da perda, sugerida pelo tempo gasto para pensar o verso, e da recusa, sugerida pela negativa da pena. O discurso é ordenado segundo a constatação de que, frente ao verso pensado para ser escrito, mas que não comparece ao papel, a palavra se torna algo insuficiente para elaborar o poema idealizado. Anunciada no título, a poesia ganha, no decorrer da leitura, um valor que se confunde com o “sentimento poético”, já que o poema materializado em palavra é reduzido a “simples condutor” de uma sensação lírica (Candido, [1965] 2004, p. 87).

Essa confusão, aliás, origina-se do emprego de “Gastei uma hora *pensando um verso*”, expressão cuja construção sintática é inusual no português brasileiro. O momento poético surge do encontro com o mundo insólito, pois a escrita do poema pensado não acontece devido à recusa da pena. O momento poético nasce, então, do reconhecimento da falta do verso, concernindo ao poeta fazer dessa constatação a matéria do texto que performa a ausência do poema não escrito.³

É importante assinalar que a condição malograda não ocorre por apatia ou falta de vontade do poeta, pois este mostra, num primeiro instante, ter

3 Embora inusual, os dicionários Caldas Aulete trazem, desde o século XIX, um registro para o verbete pensar na acepção de meditar, delinear mentalmente (verbo transitivo direto), dando a ele alguns exemplos. Na edição de 1881 do Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, são fornecidas definições muito próximas das utilizadas por Drummond em “Poesia”: “Meditar, delinear mentalmente: Pensar bem um plano, uma obra literária.” (Aulete, 1881, p. 1324, grifo do autor). No artigo “Pensar o mundo”, Antonio Cicero faz apontamentos sobre como a construção verbal exprime, por meio desse uso incomum, a “diferença específica do pensamento poético”. Para tanto, cf. Cicero (2009). Além disso, vale mencionar que Eduardo Sterzi (2002) também faz uma leitura desse poema, tendo como foco de seu ensaio a “poética da interrupção” na poesia de Drummond.

posto empenho em realizar o verso almejado. Talvez seja por isso que ele empregue o verbo *gastar* no pretérito perfeito, vocábulo que dá ao leitor a medida do uso dispendioso e nada espontâneo do tempo anterior a esse em que se escreve. No texto que substitui materialmente o poema pensado, anuncia-se, prontamente, o impedimento:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.

Mesmo que o poema apresente uma configuração estranha à que foi pensada pelo poeta, a poesia não deixa de acontecer. Por enquanto, importa captar que essa atitude instaura a divisão entre o texto idealizado, matutado, mas não escrito, e o texto material, escrito, mas não idealizado. Como resultado, tem-se a confissão irônica, em verso livre, a respeito de um poema que se perdeu.

Em seguida, entre a 3ª e a 4ª linha, rodeia-se o malogro. A hesitação se opõe à vontade ainda existente de arrancar o verso de um refúgio, o “cá dentro” do eu-poeta. Esse espaço interno não comparece aí gratuitamente; antes, é um elemento sugerido pelo verbo *pensando*, que redimensiona o eu para um *aqui* interiorizado, subjetivo. Logo, pensar o verso é situar o eu como agente dessa empreitada que é escrever e, em contrapartida, situar o verso enquanto pensamento-pensante desse eu que deseja escrevê-lo.

No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.

Esquadrinhando as possibilidades da recusa da pena, o poeta tem a oportunidade de atentar-se a esse objeto e indagar-se a respeito de sua negativa, mas não é isso o que ocorre. Mesmo que não tenha sido realizado segundo as vontades do escritor, “Poesia” se torna uma resposta irônica à

falta, resultando num texto feito a partir do impasse entre a “poesia que vem de dentro” e a “poesia que vem de fora”.

Se o poeta não pode recorrer nem ao entendimento da recusa do objeto nem à realização satisfatória do poema, o que fazer? Eis o seu movimento: ele se volta para dentro de si, deparando não com a explicação da atitude, mas com um verso-criatura, exterior a ele e que, no entanto, o habita. Essa imagem é sugerida pelos adjetivos isolados na 4ª linha, que particularizam o verso como um ser agitado, célere e perspicaz, que possui vontade própria e vive dentro dele; um vivente, por isso mesmo uma indômita criatura.

À medida que o poema avança, estamos já entre a 5ª e a 6ª linha, vê-se como a redundância da locução adverbial (“cá dentro”) caracteriza a continuidade da introversão. A partir desse movimento de poeta que se afunda em si e confirma, não sem certo espanto, a existência desse outro que o constitui, encontra-se o verso vivo, entocado, alusão a uma criatura escondida, acuada num recanto de sua “alma de poeta”.

Ele está cá dentro
e não quer sair.

Percorrida essa passagem, eu me questiono: a pena não quer escrever o verso ou o verso é que, na verdade, foge para não ser escrito por essa pena? Para tal pergunta não tenho condições de formular resposta alguma, pois o poema não dá possibilidades para assim interpretá-lo. Entretanto, há aí uma pista que precisa ser realçada, já que ela foi deixada pelo próprio verso-criatura. É a de que a pena se recusa a materializar o poema pensado, enquanto o verso se recusa a materializar-se em forma de palavra. Por tomarem essa posição, a pena e o verso resistem ao pensamento e à palavra e, conseqüentemente, ao registro do poema idealizado. O poeta introvertido encontra-se numa situação embaraçosa, instante de tensão em “Poesia”: como lidar com a

frustração diante de uma pena que não escreve, diante de um verso que, mesmo quando chamado, se oculta?

No ensaio *Coração Partido*, Davi Arrigucci Jr. aponta que Drummond faz da “impossibilidade de ser espontâneo o caminho dificultoso da procura da poesia”, manifestando, por meio de um trabalho fundado na reflexão, seu “sentimento do mundo”. Assim abordada, a reflexividade torna-se a “condição para que o poeta alcance o que busca”, impondo-se, não sem contradições, como o empecilho para que a poesia aconteça. Esse paradoxo, central à poética drummondiana, é “expresso por diferentes modos, mas quase sempre o poeta se vê encalacrado em situações aporéticas” (Arrigucci Jr., 2002, p. 58-59), como essa com a qual ele se depara no texto materializado (o poema substituto) que escolhi chamar didaticamente de “poema A”. É a partir da aporia que se constrói a forma para resolver, mesmo que provisoriamente, o impasse. Afinal, enquanto o “poema A” vai sendo escrito, o “poema B”, aquele que foi pensado, também se escreve, mas a partir de sua não realização. O poema pensado é, portanto, impossibilitado de ser escrito no instante mesmo em que advém como pensamento. Ao tentar dar conta dessa aporia, o eu-poeta divide o poema entre um *texto presente*, que é feito do encontro com a falta, e um *texto ausente*, sobre o qual nunca teremos notícias.

O que está dentro, o ideal

Vista como “algo em si, uma substância independente das palavras, que existe fora delas e para a qual elas não podem ser suficientes”, a poesia, conforme comenta Francisco Achcar a respeito desse texto, “pode não estar no poema”, e o “poema pode não se realizar, mas existe ‘a poesia deste momento’, que não demanda palavras” (Achcar, 2000, p. 28-29). Se a poesia

não demanda palavras, ela depende, no “poema B”, da falta de palavras para acontecer. É essa poesia da falta que entrega uma irônica garantia de realização enquanto o poema substituto vai sendo edificado. Ao valorizar o contraste entre o verso pensado e o verso materializado, ou entre a poesia (ausente) que “vem de dentro” e a poesia (presente) que “vem de fora”, o poeta vê diante de si uma saída para o conflito.

Nessa poesia, que nasce da dificuldade, a recusa do objeto não parece levar à interdição do sujeito, já que este acaba por contornar a impossibilidade, tema do “poema B”, escoando o sentimento através da escrita do “poema A”. Antes, leva à “omissão verbal, verbo-social; caso em que se ingressa na deriva tradicional da impotência da palavra, deriva quase comum, mas que é ilustrativa, pois nos dá um dos estados [da criação drummondiana em ‘Poesia’]: a insatisfação por falta” (Houaiss, [1947] 1976, p. 169). A partir dessas observações, nota-se que, no “poema A”, o eu investe contra a insatisfação e não cede à recusa da pena e ao sumiço do verso, esses dois “instrumentos” que aludem ao trabalho e ofício do poeta. Por isso essa investida o leva, paradoxalmente, a não realizar e realizar o poema, visto que o poema idealizado não desceu ao papel, mas o poema materializado se tornou a invenção desse instante poético em sua vida.

Mas a poesia deste momento
inundá a minha vida inteira.

Desse registro, percebe-se a contradição performativa que está na ossatura do texto. Por um lado, esse inundar seria uma figuração impetuosa, por isso ambígua, da poesia, visto que ela nos permite ler os versos finais como o registro de um instante de invasão da poesia incontível na vida gasta do poeta. Por outro lado, haveria aí também uma difusão dessa mesma poesia, que sugere, sim, uma vida gasta, mas uma vida gasta *com* a poesia.

Ao escrever, o poeta parece descobrir uma outra forma de expressão, que não passa necessariamente apenas pelo registro da subjetividade “nua e crua”.⁴ Se adversativo, o “mas” indicaria uma resolução para o obstáculo, reação do eu tomado pelo acontecimento. Se aditivo, o “mas” contribuiria para a formação da imagem difusora da poesia, resolução para o encontro entre o eu e o verso-criatura. De uma forma ou de outra, o que se constata é o deslocamento do objeto poético para o instante lírico que inunda a sua vida inteira. A partir do acontecimento, o próprio poema entrega a ambivalência como resolução para o conflito. Visto que “Poesia” é a confusão entre o texto condutor do sentimento e o texto faltoso, aceitá-la assim, desdobrada entre a completude e a falta, é o que resta como registro de um fato poético, soflagrante em que o eu e o mundo se tornam, na mesma medida, assunto de poesia.

No fim, o interesse em falar do verso interior que não veio é realocado para a consequência de sua abstenção. Para quê voltar-se sobremaneira para a interioridade se o poeta está encharcado de um acontecimento? Se a poesia que “vem de dentro” é barrada, que pelo menos a poesia que “vem de fora” conduza o sentimento da falta do verso. Dessa forma, as dificuldades impostas pela impossibilidade da realização de “poema B” são contornadas ao sugerir-se que o momento poético é o registro de um acontecimento, ou seja, a realização de “poema A”.

Por isso não podemos acatar a ideia de que a poesia, enquanto acontecimento, apenas faria valer o poema como um veículo do sentimento, resolução encontrada pelo poeta diante da dificuldade da escrita do verso. Isso levaria a abandonar a ideia de que a contradição performativa, que afirma o conflito subjetivo e o impasse poético, gera tal registro do mundo

⁴ Merquior chega a classificar *Alguma Poesia* como pertencente a uma linha modernista “nua e crua” que termina, com *Brejo das Almas* (1934), num neorromantismo “seco”, opondo-a à linha neorromântica “lamentosa” de um Augusto Frederico Schmidt (1975, p. 49).

na poesia de Drummond. Daí surge a estranha sensação que afeta, na mesma medida, o sujeito lírico e o objeto poema. Logo, não é pelo fato de estar submissa à reatualização dum sujeito lírico romântico – que tem fé no “mito da literatura como ‘expressão da alma’” (Merquior, 1975, p. 26) – que “Poesia” vem a ser escrito, pelo contrário: a clivagem do eu acaba por problematizar a subjetividade num texto que comporta o embate entre o dentro (a subjetividade) e o fora (o mundo).

Ao complexificar o real e ampliar a sua concepção literária de mundo, o poeta impõe-se a si mesmo uma atitude poética: mostrar-se consciente do conflito no interior do próprio poema, mesmo que o “individualismo narcisista” tente contorná-lo, confundindo poesia e sentimento como numa das facetas de “Poesia”. Ainda que essa voz individualista faça o leitor crer que a resolução do poema acontece via sentimento, ela não deixa de, em compensação, expor também o seu contrário. A tentativa de resolução acaba, pois, jogando luz nos furos e lacunas deixados pelo eu-poeta, já que este não se mostra mais como um introspectivo escritor inocente de seus atos ou que se encontra fundido ao mundo, que se evade do real e/ou ignora as instabilidades que afetam a poesia, sejam elas as instabilidades do eu ou do mundo. Se os românticos alemães se descobrem *em crise* via reflexão (Benjamin, [1919] 2018), o eu-poeta drummondiano parte desse ponto de impasse da reflexão, permanecendo numa corda bamba, atitude que o leva a resolver e não resolver o impasse via sentimento.

Nesse caso, o objeto “Poesia” se torna a afirmação de que o verso não passa ileso pelo registro da subjetividade, a tal poesia que “vem de dentro”. Assim, não se pode esquecer de que ela está tomada pelo conflito subjetivo performado pelo eu-poeta drummondiano diante da poesia que “vem de fora”. Colocando-se no centro desse conflito, o eu-poeta deseja escrever a poesia que “vem de dentro”, mas, para isso, ele precisa reconhecê-la como

impossível de ser realizada devido à imposição dum objeto exterior – a pena. Esta, aliás, poderia muito bem ser lida como um objeto substitutivo do pedaço anatômico que realmente realiza a ação da recusa, a mão do poeta, o que nos faria ensaiar a ideia de que é o próprio eu quem cria, no espaço literário, os obstáculos nos quais ele se enreda.

Em contrapartida, a poesia que “vem de fora”, essa que acontece, demarca os limites entre a interiorização e a exteriorização, entre a recusa da “poesia da alma” e a assunção das contradições do mundo e seus abalos. Feita a partir desse impasse, a confissão irônica sobre um poema que se perdeu acaba por falar tanto da relação do poeta com a realidade quanto da transformação do poema diante dessa realidade específica.

Referências

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (1930) *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. (1919) *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CANDIDO, Antonio. (1965) Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004, p. 67-97.

CICERO, Antonio. Pensar o mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1909200924.htm>. Acesso em: 23 mar. 2024.

GLEDSON, John. (1981) *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: e-galáxia, 2018. *E-book*.

HOUAISS, Antonio. (1947) Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. In: HOUAISS, Antonio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 167-188.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PILATI, Alexandre. Um lírico cismado e moderno. *Princípios*, v. 41, n. 163, 2022, p. 187-207.

RABELLO, Ivone Daré. Poesia e humor. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 107-122.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 49-90.

Submissão: 25/03/2024
Aceite: 09/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99234>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A evolução da crítica de Antonio Candido a *Vidas secas*

Evolution of Antonio Candido's literary criticism on
Vidas secas

José Roberto de Luna Filho
UFPE

Eduardo Cesar Maia
UFPE

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99226>

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Resumo

Neste trabalho, analisamos três ensaios de Antonio Candido sobre o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. De início, nas duas primeiras análises, o crítico acreditava que a obra pertencia à tradição do naturalismo, sendo central à narrativa a dramatização do vínculo brutal entre ser humano e terra, que está presente também n’*Os sertões* de Euclides da Cunha. Posteriormente, porém, precisamente no cinquentenário do livro, em ensaio pouco comentado, o crítico revê suas posições, destacando, dessa vez, como central à narrativa graciliana a busca por representar a riqueza interior de personagens marginalizadas social e culturalmente. Acompanhar a evolução dessa perspectiva crítica permite apreender uma compreensão bastante complexa e relevante tanto da literatura quanto do último romance do escritor alagoano e demonstra a evolução do pensamento crítico e teórico de Candido.

Palavras-chave: Antonio Candido; *Vidas secas*; Graciliano Ramos.

Abstract

In this work, we analyze three essays by Antonio Candido about the novel *Vidas secas* by Graciliano Ramos. In first two essays, the critic believed that the work belonged to the naturalism tradition, with the brutal connection between human beings and the land being central to the narrative, a theme also present in *Os Sertões* by Euclides da Cunha. However, later on, precisely on the fiftieth anniversary of the book, in a lesser-discussed essay, the critic revisits his positions, emphasizing this time how the representation of the inner richness of characters marginalized by culture is central to Graciliano’s narrative. Following the evolution of this critical perspective allows us to grasp a rather complex and relevant understanding of both literature and the final novel of the writer, demonstrating the evolution of Candido’s critical and theoretical thinking.

Keywords: Antonio Candido; *Vidas secas*; Graciliano Ramos.

Introdução

Para compreender a dimensão alcançada pela obra de Graciliano Ramos no amplo painel da moderna literatura brasileira, é necessário passar pela recepção de sua obra por um dos principais críticos literários que tivemos: Antonio Candido. Afinal, as leituras que o crítico fez a respeito da obra do escritor alagoano foram e ainda são de suma relevância para quem se debruça sobre a sua fortuna crítica. Dentre as obras que passaram pelo escrutínio do crítico, *Vidas secas* representa, a nosso ver, e pretendemos comprová-lo, um caso singular que merece ser examinado. Porém, antes disso, faremos uma breve contextualização da obra, que, apesar de já ser bastante conhecida, facilitará a compreensão da discussão aqui proposta a respeito das críticas de Candido.

O romance foi publicado em 1938, sendo a primeira obra escrita por Graciliano Ramos após ser liberto da prisão. Antes de se tornar livro, alguns capítulos foram publicados como contos em jornais. Em realidade, a ideia nasceu do que era a princípio apenas um conto: a história de baleia, que foi inclusive oferecida para publicação em jornais argentinos a Benjamín de Garay, tradutor e divulgador da obra de Graciliano naquele país. A obra se diferencia das demais tanto por ser a única escrita em terceira pessoa (e nesse ponto se aproxima dos contos reunidos em *Insônia*, a exemplo de “A testemunha”) quanto por ter como protagonistas personagens e drama mais caracteristicamente regionais. Vale lembrar que, apesar de ser Paulo Honório também um sertanejo que trabalhou no eito, é relevante para a narrativa apenas sua vida como coronel e dono de fazenda. E, a rigor, o problema central da obra não decorre das agruras da terra propriamente, mas dos conflitos amorosos e pessoais do protagonista. Outro ponto que singulariza

Vidas secas é a sua estrutura: é composto por capítulos que possuem relativa independência entre si (característica formal que também é discutida por Antonio Candido). Porém o elemento preponderante de diferenciação parece ter sido de fato a temática regional, tanto que se tornou um romance emblemático do problema da seca.

Antonio Candido tratou de *Vidas secas* em três momentos: o primeiro foi em “Ficção e confissão”, quando o crítico empreendeu um esforço de interpretação à obra completa de Graciliano Ramos, em 1945. Esse ensaio depois, em 1955, revisado e ampliado, teve nova publicação. Apareceu como prefácio ao romance *Caetés* na reedição das obras completas do autor pela José Olympio, quando foi incluída a análise de *Memórias do Cárcere*, pois essa primeira crítica não analisava obras posteriores a *Infância*; o segundo foi em “Os bichos do subterrâneo”, ensaio em que o crítico reavalia algumas posições assumidas anteriormente a respeito do escritor alagoano, em particular a respeito de *Angústia*; o terceiro e último foi num ensaio pouco comentado, intitulado “Cinqüenta anos de *Vidas secas*”, que será o foco de nossa análise por diferir radicalmente dos anteriores. Para entender como esses ensaios se relacionam, é necessário urdir algumas questões relativas a seu contexto de publicação e conclusões.

Nosso artigo está estruturado da seguinte forma: primeiro, discutimos o conteúdo e o mérito das reflexões de Antonio Candido no ensaio “Ficção e confissão”, que constitui o esforço inicial de interpretação, por parte do crítico, de *Vidas secas*. Depois, analisamos as diferenças existentes entre essa primeira interpretação e a segunda, presente em “Os bichos do subterrâneo”, quando o paradigma hermenêutico é alterado. Por último, discutiremos a radical mudança que se opera no terceiro ensaio dedicado à obra, “Cinqüenta anos de *Vidas secas*”, suas motivações e importância. Nas considerações finais, afirmamos que a perspectiva assumida pelo crítico ao romance sobre

os retirantes, mais de 40 anos após o primeiro ensaio interpretativo da obra, guarda reflexões que permitem repensar o trabalho literário de Graciliano Ramos e inclusive colocar a história de Fabiano e sua família como central ao projeto literário do escritor alagoano.

Primeira aproximação

Quando Antonio Candido publica a primeira versão do ensaio “Ficção e confissão”¹, no jornal, não havia críticos que buscassem sistematizar uma interpretação *geral* da obra de Graciliano Ramos, segundo Luís Bueno (2006). No entanto, ainda na primeira metade da década de 1940, Álvaro Lins já havia tentado conferir à obra um sentido mais amplo, ao comparar aspectos presentes nos romances do escritor², à época ainda vivo, mas já célebre e consagrado. Em sentido mais estrito, somente Otto Maria Carpeaux (1975) ensaiou uma sistematização de fato, em análise relativamente curta, que buscava estabelecer o estilo muito singular que permearia todas as obras do escritor e garantiria sua grandiosidade; foi uma tentativa do notável

1 As reflexões contidas no ensaio em questão, que compõe o livro *Ficção e confissão*, receberam algumas edições e adaptações. A primeira publicação desse esforço analítico foi no jornal, em 18 de outubro de 1945, na coluna intitulada “Notas de crítica literária”. O texto foi dividido em cinco partes: a primeira, já referida, do dia 18, trazia uma breve introdução a respeito da obra de Graciliano e tratava de Caetés; a segunda, publicada no dia 25 de outubro, tratava de S. Bernardo; a terceira saiu no dia 8 de novembro e tratava de Angústia; a quarta parte foi publicada no dia 15 de novembro e tratava de *Vidas secas*; a quinta e última parte saiu no dia 17 de novembro e tratava da então última obra de Graciliano Ramos, *Infância*. Trabalharemos, aqui, com a versão revista e ampliada pelo crítico, que incluía, entre outras coisas, a análise de *Memórias do Cárcere* e a defesa explícita de sua famosa tese a respeito do arco da escrita graciliana que vai da ficção à confissão. Como tratamos apenas do trecho a respeito de *Vidas secas*, praticamente não há diferença, visto que muito pouco foi acrescido. A título de exemplo, nessa versão posterior, Antonio Candido acrescenta algumas linhas para tratar da coletânea de contos *Insônia*, que só viria a lume em 1947.

2 A crítica de Álvaro Lins, que trata comparativamente, ainda que de maneira sucinta, de três romances de Graciliano (*S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*), foi publicada originalmente em seu famoso *Rodapé* do jornal *Correio da Manhã*, em 18 de outubro de 1941. Posteriormente, o ensaio foi republicado como parte da Segunda Série de seu *Jornal de Crítica*, em 1943, pela José Olympio Editora.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

crítico austríaco-brasileiro de estabelecer os motivos, quase pessoais e psicológicos, da obra graciliana. Portanto, Candido teve, naquele momento, de desbravar um caminho analítico praticamente novo, que é, comumente, o desafio dos críticos que se debruçam sobre obras contemporâneas. No caso de Graciliano, o desafio é ainda maior, pois, como já dissemos, o autor se tornara um clássico antes de sua morte.

No primeiro ensaio, a tese central defendida por Candido é a de que a obra de Graciliano Ramos possui um movimento que vai da ficção à confissão; isto é, um movimento que vai da elaboração fantasmática do real, dos costumes, ao escrutínio do próprio ser. Nesse sentido, os romances do autor de *S. Bernardo* podem ser vistos como experimentações (e nem por isso falhas) de um estilo que encontrará seu auge no relato memorialístico. Assim, fica claro que, para o crítico, *Infância* e *Memórias do cárcere* seriam as produções mais bem acabadas de Graciliano, tanto que são as que recebem maior atenção ao longo do texto. O tratamento dado a *Vidas secas* é, naturalmente, influenciado por tal visão.

Quem capta muito bem esse ponto é Luís Bueno (2008, p. 76), que diz:

Se o movimento da ficção à confissão chega a uma espécie de ponto de inflexão em *Angústia*, ponto em que a ficção se aproxima da confissão de *Infância*, como que a preparando [...] A bela leitura que desenvolve deste romance, a partir daí, tem grande importância por diversos motivos – entre eles a re colocação do problema estrutural colocado por Rubem Braga, de se tratar de “romance desmontável” e estigmatizado por Álvaro Lins – mas o faz como que fora do esquema geral da obra, como se *Vidas secas* fosse uma espécie de desvio ou parada obrigatória antes da confissão.

Assim, Candido reconhece que se trata de um romance que difere dos anteriores em vários aspectos, mas não lhe confere um lugar privilegiado na obra de Graciliano. Ao contrário: em certo sentido, é possível pensar que

Vidas secas, se visto de acordo com a análise realizada no ensaio em questão, é um livro que “regride” esteticamente, pois, se em *Caetés* já se observam elementos pós-naturalistas, que serão agravados nos dois próximos romances, na história de Fabiano há uma adesão mais firme à tradição naturalista e à produção literária nordestina do período. O crítico chega mesmo a dizer que os elementos da narrativa “[...] representam a incorporação de Graciliano Ramos às tendências mais típicas do romance nordestino, no qual se enquadrava apenas em parte até então” (Candido, 2006a, p. 66).

É importante perceber que a leitura de Candido parece, em muitos momentos, contraditória, pois, para ele, o romance, a um só tempo, inova e regride em comparação às demais obras de Graciliano. Inova por ser o enredo em que o telurismo aflora com maior ênfase. Regride porque retoma uma visão muito naturalista e determinista, que o crítico identifica em *Os sertões*: “À maneira do sertanejo euclidiano, [Fabiano, a mulher, os filhos e a cachorra] são apagados na bonança, erigindo-se inesperadamente em heróis ante a ameaça de situações decisivas” (Candido, 2006a, p. 67). Ou seja, para Antonio Candido, os três primeiros livros do escritor alagoano possuem personagens que não possuíam seus traços individuais subordinados às imposições da terra. Ainda segundo Candido, *Vidas secas* trata do entrelaçamento da dor humana na tortura da paisagem. Isso quer dizer que o escritor, até então ocupado com os desvãos espirituais de seus personagens, resolve representar essa vida interior em sujeitos cujos dramas decorrem única e exclusivamente de suas necessidades vitais, desse contato com a paisagem hostil e inóspita.

O crítico explica a aparente contradição do intento, que consiste em representar a alma daqueles que são quase completamente carne e osso, ao afirmar que “o matutar de Fabiano ou Sinha Vitória não corrói o eu nem representa atividade excepcional” (Candido, 2006a, p. 65). Assim, se Graciliano adota uma perspectiva fatalista (e o crítico usa precisamente esse

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

termo), se representa seus personagens munido de uma tese determinista a respeito dos sertanejos, as análises dos indivíduos não poderiam ultrapassar os limites dessa realidade, sob pena de tornar-se inverossímil. Inverossímil, aliás, como pareceu a Álvaro Lins (2015) a figura de Paulo Honório. Voltaremos a isso mais tarde.

A interessante querela – e contradição – crítica produzida a partir da literatura de Graciliano, muito rica em sua ambiguidade no tratamento dos limites e possibilidades subjetivas do ser humano na relação com seu ambiente e suas circunstâncias, revela um elemento de notável alcance especulativo e filosófico ensejado pelo escritor – e vislumbrado por seus primeiros grandes críticos. À maneira orteguiana, poderíamos caracterizá-lo e discerni-lo, histórica e antropologicamente, como a progressiva modificação da relação entre os dois grandes componentes estruturantes da história humana: a Necessidade e a Liberdade. Esquemáticamente, pode-se dizer que, numa etapa mais primitiva (Reino da Necessidade), o círculo das possibilidades dos indivíduos quase não existe. Aquilo que o ser humano *pode* fazer da sua vida coincide quase estritamente com aquilo que ele *precisa* fazer para meramente sobreviver e manter o equilíbrio das relações sociais do grupo ao qual *pertence*. Nesse estágio, a vida é pura precariedade, e

o homem vive exercitando o sóbrio repertório de comportamentos intelectuais, técnicos, cerimoniais, políticos, festivos que a tradição foi criando laboriosamente. Nessa equação vital, o indivíduo quase nunca está em situação de poder eleger entre comportamentos, para isso o círculo das possibilidades teria que ser maior que o das necessidades (Ortega y Gasset, 1980, p. 108, tradução nossa).

É somente com os saltos históricos de prosperidade econômica e de progresso dos processos tecnológicos – notadamente na modernidade, mas não exclusivamente a partir dela – que percebemos o aumento do círculo

das possibilidades vitais. Aparece então a noção de que a vida não deve ser apenas a simples resposta imediata às necessidades e aos instintos, mas que a vida pode ser, também, (auto) criação. Está claro que continuarão existindo necessidades, mas viver se torna um problema completamente diferente. O indivíduo deixa de estar completamente inscrito na tradição, e entram em cena novas oportunidades intelectuais, morais e de crença. Ele é forçado, em alguma medida, a eleger a partir de si mesmo a que interpretação da própria vida pretende se ater, pois esse sentido já não está completamente dado de antemão. Perceber que as controvérsias críticas, num primeiro momento da recepção de uma obra como *Vidas secas*, tenham alcançado esse tipo de elaboração, reforça, a nosso ver, do ponto de vista artístico, o valor da literatura do romancista alagoano.

Um outro grande personagem sertanejo da literatura moderna brasileira, o jagunço Riobaldo, também cindido entre uma subjetividade já moderna e o mundo circunstancialmente pré-moderno em que vive, dirá, pressionado e angustiado pelo problema de ter que eleger o que efetivamente ser: “O bom da vida é para o cavalo que vê capim e come” (Rosa, 2019, p. 209). Também Augusto Matraga, a esperar pela sua hora e sua vez, que serão capazes de redimi-lo diante de uma vida sem um caminho de salvação bem definido.

Mas literatura e filosofia se diferenciam aqui: a arte literária pode (e deve) manter a contradição e as ambiguidades sem a pretensão de respostas definitivas, e isso, inclusive, pode ser visto como um fator de enriquecimento estético e artístico, um índice de complexidade entre ideias e formas.

Segunda aproximação

No segundo ensaio que Candido dedica à obra de Graciliano Ramos, a situação muda pouco. Afinal, se, no primeiro, *Vidas secas* era uma espécie de estranho no ninho, por não ser o mais representativo nem da ficção nem da confissão, em “Bichos do subterrâneo”, em que o crítico posiciona *Angústia* como central à obra de Graciliano por seu caráter introspectivo e caótico, a história dos retirantes igualmente permanece em segundo plano, por focalizar a relação entre ser humano e terra. Afinal, a mudança de perspectiva sobre o terceiro romance do escritor permitiu alterar muito pouco a percepção inicialmente assumida a respeito do seu quarto livro, pois, para Candido, trata-se do “único inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta” (Candido, 2006b, p. 121).

Aqui, o aspecto fragmentar da narrativa remete à visão de que aquela realidade representada “não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas” (Candido, 2006b, p. 121). Se nos romances anteriores o interesse era o homem, em *Vidas secas*, para Candido, esse estudo do homem não é suficiente, pois a paisagem aparece como forte vínculo e fator central da narrativa. Percebe-se, porém, que há uma ligeira mudança na análise de Candido em relação à primeira crítica, pois já se admite que há na história um estudo da vida interior das personagens, em termos não exatamente determinísticos. O crítico diz ainda que o livro “[...] conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior” (Candido, 2006b, p. 122). Além disso, baleia, esquecida no primeiro ensaio, aparece aqui com certa relevância, pois cumpre a função de revelar “o vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (Candido, 2006b, p. 122). Porém, nada mais é dito: à obra que hoje é considerada a mais importante de Graciliano Ramos são dedicados apenas três parágrafos.

Parece-nos curioso e sintomático que baleia não apareça mais nessas análises: o delírio (sonho) de um animal irracional é onde a fantasia da ficção aparece com mais força num livro marcado por vários elementos regionais, sociológicos, representacionais.

Nesse sentido, parece que se manteve, na visão de Antonio Candido, a crença de que aqueles seres “incivilizados”, que vivem fora dos grandes centros urbanos e que não dispõem do domínio das letras, são efetivamente incapazes de raciocínios mais complexos e de dramas existenciais tão profundos quanto os dos personagens dos romances anteriores. Não acreditamos, porém, que se trate simplesmente de preconceito do crítico, afinal, ele não questiona a rica vida interior de Paulo Honório, também um sertanejo e trabalhador alugado; parece-nos, antes, que o crítico fosse cético em relação à possibilidade de sujeitos não inseridos na cultura letrada possuírem um mesmo nível de reflexão que indivíduos que se dedicaram ao desenvolvimento da reflexão e da imaginação. Ou seja, Candido não sustenta um determinismo biológico e/ou cultural, pois considera que um sertanejo pode vir a complexificar sua vida interior. No entanto, o problema talvez fosse na possibilidade de essa riqueza interior prescindir uma formação letrada. Não se pode esquecer que Paulo Honório, apesar de explicitar desprezo pela intelectualidade, tinha o hábito de ler sobre assuntos que considerava relevantes, como agropecuária e agricultura; além, é claro, de ele mesmo conversar frequentemente com bacharéis, a exemplo de Padilha e João Nogueira.

Acreditamos ser esse o caso, porque a própria justificativa do crítico para sua leitura não convence; não fica claro de que forma as reflexões de Fabiano e de João Valério sejam assim tão distantes, tampouco, porque o medo frequente diante da natureza e dos homens não corrói o ser do vaqueiro. E não fica claro sobretudo porque há vários elementos do romance que negam tal afirmação, como bem discutem Lourival Holanda (1992),

Alfredo Bosi (2003) e Luís Bueno (2006, 2008), ao constatarem que há, naqueles indivíduos, uma interioridade inesperada, que eles padecem de um drama tão moderno como o da incomunicabilidade.

Tudo isso, somado à perspectiva assumida no primeiro ensaio, dá a entender que a única justificativa para tal interpretação da obra decorre de uma visão de ser humano e da assunção de uma certa simplicidade que permearia a vida dos não letrados, que é uma concepção bastante convencional. No segundo ensaio, assume-se a presença de algum grau de estudo interior dos sujeitos das narrativas porque esse estaria a cargo do narrador onisciente, como se fossem adendos que o autor faz ao perscrutar as personagens. A posição de Candido, aliás, parece ser a mesma de Álvaro Lins. O mesmo crítico que, em texto de 1947, considerou Paulo Honório, narrador-personagem de *S. Bernardo*, inverossímil, não considerou inverossímeis os pensamentos da família de retirantes que ele afirma serem “primários e rústicos” (Lins, 2015, p. 94). O crítico caruaruense apenas considera um defeito o *excesso* de introspecção, mas não o seu conteúdo. Ou seja, para ele há uma vida interior em *Vidas secas*, mas é uma vida interior rústica.

Última aproximação

Muito anos depois, já no final da década de 1980, Candido publica um terceiro ensaio a respeito do romance. Intitulado “Cinqüenta anos de *Vidas secas*”, parece ser tão somente uma simples celebração de obra tão festejada na literatura brasileira, porém esse texto guarda uma reformulação radical da visão de Antonio Candido a respeito da obra. E trata-se de reformulação realizada de modo muito sutil, pois se dá mais pelas palavras de outros críticos a que Candido lança luz.

O ensaio se inicia com uma afirmação já feita nos anteriores: Graciliano

Ramos é um escritor que fez experimentos em cada um de seus livros, que nunca repetiu temas ou formas/fórmulas, como muitos autores inclusive do seu período e com os quais se relacionava. Antes, porém, isso se referia à natureza “desmontável” de *Vidas secas* e à narrativa em terceira pessoa, inédita até então na obra do escritor. Agora, ela se refere a outra qualidade presente no romance: a de explorar uma surpreendente riqueza interior que habita mesmo os sujeitos mais simples e que inclusive lhes equipara aos chamados “homens civilizados”.

O ensaio é essencialmente um momento de releitura, não à toa, logo em seu início, o autor nos diz que a obra de Graciliano Ramos é “[...] uma das poucas de nossa literatura que parece melhor com a passagem do tempo, porque mais válida à medida que a lemos de novo” (Candido, 2006c, p. 144). A estratégia assumida pelo crítico, a partir daí, será enfim reconhecer a originalidade do romance e discuti-la, já que sua análise não está mais subordinada à visão da obra graciliana em sua inteireza, como em textos anteriores.

Seu movimento primeiro é o de retomar a resenha escrita, em 1938, por Lúcia Miguel Pereira a respeito da narrativa dos retirantes. A crítica literária e também romancista faz uma rica e interessante análise, com a qual Candido talvez tenha concordado apenas agora, pois é a primeira vez que se refere a ela. A crítica diz, em trecho citado apenas em parte por Candido no ensaio, que *Vidas secas*

É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza. Nenhuma preocupação fotográfica, mas a fixação de sentimentos de criaturas humildes, *sentimentos também humildes e trágicos justamente por não se poderem alçar mais alto e nem ao menos expressar*. Romance mudo como um filme de Carlitos³ (Pereira, 1938, p. 221, grifo nosso).

3 Alteramos a grafia de algumas palavras para a da atual convenção ortográfica, a fim de facilitar a leitura, nessa e nas demais citações desse mesmo artigo. Citamos trechos maiores e/ou que não estão

A ênfase da escritora está no drama da incomunicabilidade que emerge no romance. Essa palavra que falta, que é incapaz de alcançar uma existência tão sofrida, é precisamente o que constitui a força do enredo. É também esse vínculo impossível entre palavra e real que permite ao leitor identificar-se com aqueles personagens, pois também nossa linguagem é incapaz de compreender plenamente o real, que sempre se nos apresenta arbitrário. Por isso, a autora de *Em surdina* afirma que aquelas subjetividades são “[a]lmas paráliticas, sem meios de comunicação, almas elementares, mas almas – semelhantes às dos civilizados. Não é o ambiente, não é o meio que dão o tom a um romance, e sim a vida que nele se manifesta” (Pereira, 1938, p. 221).

Além disso, a representação desses sujeitos, no romance *Vidas secas*, quando procura esse inusitado mundo interior, é a realização, ainda na perspectiva da crítica, de um grande feito literário, pela dificuldade que é inerente ao intento:

Procurando heróis entre a gente que não sabe analisar os próprios sentimentos, Graciliano Ramos ao mesmo tempo se impõe uma limitação e põe à prova a sua técnica. Ser-lhe-ia infinitamente mais fácil descobrir a complexidade em criaturas proustianas do que nos meninos de Sinha Vitória, a que nem nome dá. Escolheu o caminho mais difícil – e saiu vitorioso, porque viu criaturas humanas nesses retirantes. E as viu tão humanas, que até a cachorra Baleia foi humanizada com uma ternura nova no autor, uma ternura que põe uns longes de poesia no livro (Pereira, 1938, p. 221).

Percebe-se que as interpretações da crítica vão em direção diametralmente oposta às assumidas por Candido nas suas primeiras análises do livro. Citar esse texto, ainda que sem nada dizer, é uma forma muito sutil de demonstrar

presentes no ensaio de Candido a fim de tornar nossa argumentação mais clara.

uma mudança de posição a respeito da narrativa, sobretudo quando o autor não faz qualquer referência aos dois ensaios escritos anteriormente.

Além disso, Candido corrobora a perspectiva de Lúcia Miguel Pereira ao dizer que o romance demonstra “a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio” (Candido, 2006c, p. 143). Antes, esse trabalho interior cabia tão somente ao narrador, que garantia filetes de reflexão às personagens, reflexões que eram consequências diretas e imediatas do meio. Agora, o trabalho interior também pertence às personagens, pois apenas a linguagem virtual e muda é criação do autor para dar conta daquelas tão peculiares almas.

Adiante, a mudança de compreensão fica ainda mais evidente, quando Antonio Candido (2006c, p. 147) afirma que o texto tem força por “[...] desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior por meio do discurso indireto” e que, por isso, realiza “a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devido a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir ‘a vida em potencial’”.

Essa busca, por “mostrar paradoxalmente a riqueza interior das vidas culturalmente pobres” (Candido, 2006c, p. 149), permite ao crítico repensar a tão famosa personagem baleia. Para ele, analisar a vida interior e espiritual de uma cachorra consiste em instituir “a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade” (Candido, 2006c, p. 149). Ou seja, a animalidade e “incivilidade” daqueles seres deixa de ser uma característica inerente, conferida pelo meio, e passa a ser uma visão constituída culturalmente, uma convenção social, opressiva,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que a representação do romance coloca em questão, sobretudo ao encontrar aquilo que une, de modo similar, o sertanejo e o morador da cidade. Seria o caso de falarmos, sim, de um vínculo brutal, mas de um vínculo que é brutal não pela terra em si ser brutal, e sim por impossibilitar o pleno exercício humano, por serem ainda piores os problemas materiais quando considerados a partir de seu efeito subjetivo.

Isso lembra, aliás, as cartas que Graciliano Ramos enviou a seu tradutor argentino Benjamín de Garay. Este havia pedido alguns contos regionais, em que o pitoresco se fizesse presente, ao que o romancista respondeu, a respeito de *Vidas secas*, em que a análise da vida interior, singular, está diretamente ligada à quebra da convenção:

Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância (Ramos, 2008, p. 63).

Não à toa, é no interior do próprio romance que percebemos como a objetificação, a desconsideração de uma riqueza interior, que é parte do processo de desumanização, é o que faz com que a família considere o papagaio o alvo mais indicado para ser morto e comido: “[sinha Vitória] resolvera de supetão aproveitá-lo [o papagaio] como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil” (Ramos, 2021, p. 31). O ser que supostamente deveria falar, e que não fala porque a família também não falava, pode ser morto em nome daqueles que não se consideram de todo inúteis; ao menos não em relação ao ser. A mesma queixa, a da pouca fala, da pouca capacidade de criar sentidos, é também, comumente, o argumento utilizado para distinguir vidas que são mais ricas que outras em seu interior.

Nesse terceiro momento, portanto, Antonio Candido percebe que a grandiosidade do romance também reside na sua força criadora. Criadora porque propõe aos seres uma riqueza interior que não necessariamente é real e nem semelhante à do ser humano dito “civilizado”. Mas abre a possibilidade de empatia, por parte do leitor, que a convenção mata. É nesse sentido que se trata de um livro político, mas não panfletário: *Vidas secas* demonstra não apenas as misérias materiais daqueles seres, também explora como essa miséria material se traduz em miséria subjetiva; como aqueles seres, humanos como quaisquer outros, têm de lidar com dramas tanto pecuniários como subjetivos, e por isso seu jugo é ainda maior, e por isso nos comovemos, os leitores, com seus pequenos momentos de alegria. Ao possibilitar essa compreensão mútua, ao tornar comunicável esse sofrimento, o livro ganha uma força subversiva maior que os romances de tese e de paisagem a que Candido o ligava inicialmente:

[...] a poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro não depende, como viu desde logo Lúcia Miguel Pereira, do fato de ele ter feito “romance regionalista”, ou “romance proletário”. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo (Candido, 2006c, p. 151).

Acreditamos que essa mudança radical na percepção do romance se deu sobretudo pelo próprio desenvolvimento do pensamento do crítico a respeito da literatura. Ao conceber, e conseguir formalizar com clareza, a especificidade do discurso ficcional, reconhecendo que a realidade, ao entrar na literatura, se transforma em outra coisa, ele torna possível considerar um arranjo antes de tudo textual e formal cujo resultado independe da realidade imediata e sociológica. Interessa a esse arranjo sobretudo a possibilidade, o “como se”, que viabiliza uma ampliação dos horizontes de sentido do leitor.

Esse pensamento, que está presente, é certo, em muitos outros trabalhos do crítico, foi muito bem sistematizado em entrevista que concedeu em 1995 na Universidade Federal de Pernambuco. Ele assim descreveu sua visão de literatura, de modo simples e magistral:

[...] a minha ambição [...] é ver como é que o social na Literatura não é propriamente o social, é alguma coisa diferente, é aquela coisa que o Foster diz em *Aspectos do romance*, o *homo fictus* é muito diferente do *homo sapiens*. [...] o importante é o enredo, o homem que está dentro da ficção pode parecer demais com a vida real, mas ele já é outra coisa, ele foi extraído da vida real e posto num sistema interno de relações. Aquilo que era externo passa a ser interno. Por isso que o romance é, ao mesmo tempo, tão parecido e tão diferente da vida real (Candido; Lima, 2013, p. 47).

Assim, pouco importa a maneira como efetivamente se dá a relação entre ser humano e terra no sertão: em *Vidas secas*, a sua grande força reside precisamente no rompimento de um discurso construído e bem estabelecido, que por vezes se confunde com o real. Essa percepção da literatura é o que permite uma visão mais ampla e complexa a respeito da ficção, sem instrumentalizá-la, sem colocá-la a serviço de um sentido *a priori* delimitado. É, como tão bem colocou Luís Bueno (2008), reflexo dessa crítica tão exemplar de Candido, que exige um corpo a corpo com o texto e que tem como fim não chegar a uma resposta sobre determinado livro, mas sim possibilitar ao leitor o enriquecimento da sua percepção diante da obra.

Seu elogio ao romance, e o elemento que ele considera ter sobrevivido tão bem, e até melhorado, ao longo dos anos, é esse jogo com o possível, com a pluralidade, que a obra de Graciliano Ramos propicia. E é isso que torna a reflexão sobre o trabalho crítico de Antonio Candido tão relevante, pois nele residem lições de literatura de suma relevância para o nosso tempo. Na literatura contemporânea, e também na reflexão teórica e crítica atual

a respeito da arte, estão presentes precisamente esses elementos estéticos ressaltados pelo crítico na década de 1980. Um dos grandes pensadores da arte de nosso tempo, Jacques Rancière (2017), para ficarmos num único exemplo, tem proposto que o poder do romance moderno reside precisamente no que ele chama de “democracia literária”: desestabilizar a convenção e dar voz aos que são calados pela cultura dominante.

Considerações finais

Nos primeiros dois ensaios que Antonio Candido escreve sobre *Vidas secas*, o romance se assemelha a um estranho no ninho, porque parece, em ambos os casos, um momento apenas de transição entre a fase inaugurada/representada por *Angústia* e o início da produção memorialista do escritor alagoano. Perdeu-se de vista, talvez pelo esforço em aglutinar as obras e suas interpretações, que a narrativa de que participa a famosa cachorrinha Baleia apresentava a culminância de uma ideia presente desde *Caetés* e que permanecerá mesmo nas últimas obras do escritor.

Em *Caetés*, apesar de acompanharmos a pequena cidade de Palmeira dos Índios pelas lentes do ressentido João Valério, observamos que as demais personagens não são caricaturas, que há nelas um mal-estar, que é disfarçado pelas frivolidades do cotidiano. Não à toa, Luísa, por quem o narrador-personagem se apaixona, age sempre em descompasso às expectativas do leitor, sobretudo quando o romance entre os dois tem um fim aparentemente arbitrário. Esse mergulho na vida interior, que acabava resvalando também nas personagens secundárias (ainda que em menor grau, haja vista o filtro exercido pela figura do narrador em primeira pessoa), só vai ser efetivamente levado a cabo em *Vidas secas*, quando os protagonistas passam a ser eles todos figuras marginalizadas e a narração em terceira pessoa entra em cena,

permitindo amalgamar mergulhos profundos e distintos numa mesma obra.

Essa estrutura se repetirá nas obras seguintes. Em *Infância*, que teve alguns de seus capítulos também publicados inicialmente em jornais, apesar da figura centralizadora do narrador, que se confunde com o próprio escritor, são famosas as tentativas de compreender figuras periféricas, de encontrar essa riqueza interior de que falamos e de romper com expectativas bastante convencionais, por meio precisamente dessa análise individual e profunda.

A rigor, o narrador, que difere por cronologia do personagem, já que narra os eventos de sua vida com distanciamento temporal, já faz esse exercício de expansão da gramática literária e cultural ao dotar uma criança de pensamentos e sentimentos muito pouco infantis, que exalam um descompasso em relação ao mundo, uma impossibilidade de pertencimento à família e à terra. Mas esse intento é ainda mais evidente em capítulos como “Adelaide”, em que a atitude agressiva de que sua prima é alvo na escola, por parte de Maria do O, a professora, é perscrutada. Essa agressividade, que para a criança é incompreensível, ganha uma motivação a um só tempo social e psicológica, que o narrador relaciona às indelévels marcas que a escravidão impingiu às tias da professora e a ela mesma.

Em *Memórias do Cárcere* também há vários exemplos dessa organização ficcional, que é também uma (est)ética. O narrador, que convive com criminosos e presos políticos, debruça-se na análise e observação profunda de todos, sem exceção, que são iguados no que concerne ao material humano que propicia a narrativa. Mas um dos capítulos que merece destaque é aquele em que as relações homoafetivas dentro da prisão recebem uma análise sentimental e, também, econômica.

Em suma, essa perspectiva diante do ser humano, que se configura uma ética, e que Candido, em seu último ensaio a respeito de *Vidas secas*, observou tão bem, permite que pensemos esse romance talvez como central

à obra de Graciliano Ramos, como talvez a culminância e melhor realização de um projeto literário que busca a valorização das figuras marginalizadas culturalmente. Tal fato apenas reafirma a importância de Candido não só como intérprete de Graciliano Ramos, mas também como crítico literário e pensador da cultura.

Referências

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 19-50.

BUENO, Luís. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 71-85, jan./abr., 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. Bichos do subterrâneo. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b, p. 101-128.

CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de *Vidas secas*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006c, p. 143-151.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a, p. 17-99.

CANDIDO, Antonio; LIMA, Aldo de (Org.). *Antonio Candido: o observador literário*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975, p. 229-239.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

LINS, Álvaro. Graciliano Ramos: valores e misérias das vidas secas. In: LINS, Álvaro; MAIA, Eduardo César. (Org.). *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe, 2015, p. 73-97.

ORTEGA Y GASSET, José. *Origen y Epílogo de la Filosofía*. Madrid Editorial Espasa-Calpe, 1980.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas seccas. *Boletim de Ariel*, ano 7, n. 8, maio de 1938. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=072702&Pesq=L%c3%bacia%20miguel%20pereira&pagfis=1959>. Acesso em: 31 ago. 2023.

RAMOS, Graciliano. Carta XIV, de 18 de novembro de 1937. In: RAMOS, G.; PERES, F. da R. (org.). *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*. Salvador: EDUFBA, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução: Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Submissão: 25/03/2024
Aceite: 25/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99226>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Resistência e subversão social e decolonial: a representação do sujeito marginal em Clarice Lispector

Resistance and social and decolonial subversion: the
representation of the marginal subject in Clarice Lispector

Rodrigo Felipe Veloso
Unimontes

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98841>

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a representação do sujeito marginal e decolonial no romance *A Hora da Estrela* e no conto “A Menor Mulher do Mundo”, de Clarice Lispector. Trataremos inicialmente do Pós-Modernismo enquanto “movimento” estético e filosófico, das características que este possui nas obras em apreço e sua implicação na constituição do discurso decolonial. Faremos ainda análise comparativa das obras de modo a identificar pontos entre elas de aproximação ou de distanciamento no que tange a destituição das estruturas sociais normativas, principalmente quanto à figura de Macabéa em *A Hora da Estrela* e da Pequena Flor em “A Menor Mulher do Mundo”. A metodologia será a discussão que se tem em torno da noção de fonte (tradição) e influência (texto moderno) da cultura europeia na cultura brasileira, bem como analisando tal processo sob a ótica do discurso decolonial, nas formas de produzir subjetividades sobre o texto literário clariceano visando destecer, decolonizar as estruturas hegemônicas sociais. Para tanto, citamos os autores da perspectiva decolonial e da ideia de pensamento fronteiro, como Ballestrin (2013), Bernadino-Costa e Grosfoguel (2016) e Mignolo (2017), e autores críticos dos textos clariceanos como: Massaud Moisés (1989), Antonio Candido (1992), Benedito Nunes (1995), dentre outros.

Palavras-chave: Pós-Modernismo; Literatura Comparada; Clarice Lispector; Rito de Margem; Decolonial.

Abstract

This article aims to discuss the representation of the marginal subject and decolonial in the novel *A Hora da Estrela* and in the short story “A Menor Mulher do Mundo”, by Clarice Lispector. We will initially deal with Post-Modernism as an aesthetic and philosophical “movement”, the characteristics it has in the works in question and its implication in the constitution of decolonial discourse. We will also carry out a comparative analysis of the works in order to identify points between them of approximation or distancing in terms of the destitution of normative social structures, mainly regarding the figure of Macabéa in *A Hora da Estrela* and Pequena Flor in “A Menor Mulher do Mundo”. The methodology will be the discussion around the notion of source (tradition) and influence (modern text) of European culture on Brazilian culture, as well as analyzing this process from the perspective of decolonial discourse, in the ways of producing subjectivities about the text Claricean literature aiming to decolonize and decolonize hegemonic social structures. To this end, we cite the authors of the decolonial perspective and the idea of border thinking, such as Ballestrin (2013), Bernadino-Costa and Grosfoguel (2016) and Mignolo (2017), and critical authors of Claricean texts such as: Massaud Moisés (1989), Antonio Candido (1992), Benedito Nunes (1995), among others.

Keywords: Post-Modernism; Comparative literature; Clarice Lispector; Margin Rite; Decolonial.

*Estou absolutamente cansado de
literatura, só a mudez me faz
companhia. Se ainda escrevo é porque
nada mais tenho a fazer no mundo
enquanto espero a morte. A procura
da palavra no escuro.*

Clarice Lispector

Introdução

O Pós-Modernismo considerado como um “movimento” estético e filosófico se apresentou mais claramente na arquitetura. Segundo Leyla Perrone-Moisés em seu texto: “A Modernidade em ruínas”, há dificuldade em se definir a pós-modernidade, uma vez que esta não se distingue nitidamente da modernidade, mas pode ser considerada como mais uma etapa dessa última. Ela cita em seu texto a escritora Linda Hutcheon que mantém um discurso moderado sobre a pós-modernidade, mostrando que o pós-moderno: “desafia”, “parodia”, “desmitifica”, “questiona”, “ironiza”, vive na contradição.

Os artistas pós-modernos propuseram um novo modo de ver o mundo, ligando linguagens artísticas a um tipo de realidade multifacetada, fragmentada e híbrida. Buscam manifestar sentimentos emotivos numa sociedade acusada por eles de ser fria, calculista, apressada e ambiciosa. Nos textos de Clarice Lispector isso não será diferente, pois em *A Hora da Estrela* e “A Menor Mulher do Mundo” temos o retrato fiel dessa sociedade que rejeita qualquer ser ou coisa que não se enquadra na estrutura convencional preestabelecida. A discussão aqui se pauta na representação desse sujeito marginal que não consegue se inserir na sociedade e, acaba por se isolar dela,

criando assim, um discurso e pensamento decolonial. O sujeito marginal pode ser entendido enquanto aquele que se encontra numa interestrutura que representa a experiência da individualidade vivida, num período de isolamento e autonomia do grupo, e, sobretudo, compreende-se, que ele está deslocado e visando a uma nova condição, mudança e agregação de vida.

Vale ressaltar que aproximamos a discussão do pensamento fronteiriço associado, sobretudo, ao rito de margem e liminar, pois o indivíduo estando nessa condição vive numa interestrutura, num momento de reflexão diante da realidade e contexto sociocultural, bem como este afirmando o pensamento fronteiriço reforça o aspecto decolonial, pois pensar na fronteira é constituir-se corpo racializado, ou seja, enunciar-se não de maneira passiva, mas intencionar a mudar o local da enunciação, que ora possuía *status* de corpo-objeto e passará a se compreender enquanto corpo-sujeito. Em outras palavras, é a tentativa de se renovar, captar o instante histórico e evidenciar novas oportunidades de (r)existir, resistir, adentrando assim, nas camadas e espaços mais notáveis e, sobretudo, apropriando destes.

Colonialismo e pós-colonialismo: o pensamento decolonial e suas implicações

Ao compreendermos o termo decolonial, faz-se importante discutirmos sobre o colonialismo, porque ele é usado demasiadamente para conceituar o processo político do império no momento da escravidão no Brasil ou dos países que passaram pelo mesmo sistema escravagista. Tal vocábulo enuncia um sentido que direciona ao controle do que é produzido pela “massa de manobra”, obtida pela força de trabalho, corpo, mente e cultura, em suma, toda forma oriunda das subjetividades do indivíduo oprimido pela colonização. Nesse trajeto exploratório, questões como subalterno,

tortura, violência exacerbada serve-nos como herança perante resultado de sofrimentos e lembranças de um modelo de dominação surgido a partir de ideias de hegemonia de poder e raça.

Nesse sentido, o controle sobre o trabalho se instaura em diversas esferas sendo a política, social, econômica e cultural, uma vez que se consolidou a configuração entre colonizador e colonizado a partir da ideia de raça. Contudo, entra nesse bojo constitutivo a premissa do inferior e superior racial e, sobretudo, palavras como excluir, segregar e torturar, acabam por se efetivar na prática social e perdura durante muitos séculos e sustenta discussões e estrutura presentes nas relações contemporâneas.

Conforme aponta Aníbal Quijano (2005), a ideia de raça não é algo conhecido e não tem história moderna antes da América. Isso acontece porque as diferenças fenotípicas entre o colonizador e colonizado se manifestam por intermédio dessa ideologia racial que se perpetua entre as interações entre os grupos sociais. E, essa ponte comunicativa, se acentua ao longo do tempo e historicamente se reflete no poder e na dominação do colonizador, construindo assim, novas identidades, como por exemplo, a dos índios, negros e mestiços, e também reconfigurando outras, como a do espanhol, português e europeu, entretanto, tais raças *a priori* tinham somente como descendência a geográfica e, *a posteriori* passaram a significar raça.

Ainda, segundo Quijano (2005), a ideia de raça constitui na América uma forma pela qual se legitimam as relações de poder e de dominação a serem impostas em determinada comunidade. Um exemplo disso, encontramos na maneira de nomear as pessoas, é algo espontâneo, mas de início assinala níveis de interação, lugares e papéis pré-estabelecidos socialmente. E, portanto, a condição fenotípica que identifica colonizador e colonizado entre si passou a se classificar de “cor”, processo mais fundamental na ideia de raça. Logo,

os colonizadores nomearam a si próprios de “brancos”, sendo superiores no pensamento hegemônico racial.

De todo modo, esse sistema de racialização passou a explicar a violência cometida pelo governo imperialista, privilegiando a hierarquização da cultura eurocêntrica “branca” e legitimando a autonomia na execução de atos terríveis como a captura de pessoas, na justificativa de as escravizar, torturar e/ou matar. Tudo isso, no propósito da economia colonial e da perpetuação desse sistema escravocrata. Para tanto, instaura-se um sistema imperialista concentrado na exploração de indivíduos, em especial, visando a sua força de trabalho. No entanto, mediante a esse processo, não se levava em conta as culturas e subjetividades contrastivas da hierarquização racial branca, considerada a eurocêntrica. Com isso, a ideia de perpetuação centrada nas formas de opressão colonial, Quijano (2005) descreve como colonialidade do poder.

Entende-se, pois, por colonialidade do poder a propagação de métodos que visam à dominação colonial pensando nas esferas políticas, econômicas e sociais e, além disso, após o fim das empresas coloniais oriundas do “sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (Ballestrin, 2013, p. 100). Tal afirmação, assinala um marco no que tange a clareza de como pensam e agem essas formas de opressão das culturas imperialistas, no caso, dos colonizadores e, sobretudo, com intuito de justificar mecanismos de reconhecimento das marcas que se consagram nas culturas coloniais, mais particularmente da comunidade colonizada, resolução esta, incluída depois das ressonâncias do encontro colonial.

Há uma aproximação entre os discursos decoloniais e pensamentos fronteiriços. Isso ocorre porque tais definições surgiram a partir das vivências e experiência colonial. O sistema de colonização oportunizou o contato de diferentes culturas que se intercambiaram mediadas pela hegemonia

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

imperialista e, além do mais, possibilitou o aparecimento de novos produtos oriundos da sociedade. O discurso decolonial aparece como herança das manifestações de resiliência, de resistência, marcas desse período colonial, instaurando, contudo, a ideia de pós-colonialismo.

Ao se discutir o pós-colonialismo, duas articulações são viáveis. Uma se refere “ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado ‘terceiro mundo’, a partir da metade do século XX” (Ballestrin, 2013, p. 90). Dito de outra maneira, entende-se como sistema de soltura dos indivíduos colonizados realizado pelo poder político imperialista. A outra se descreve como “um conjunto de contribuições teóricas, oriundas principalmente dos estudos literários e culturais” (Balestrin, 2013, p. 90), reiterando, portanto, sua forte capacidade discursiva. Logo, é sobre essa posição que intentamos analisar em *A hora da estrela* e “A menor do mundo”, uma vez que Macabéa e Pequena Flor são personagens femininas que se revelam ao longo das narrativas clariceanas buscando se encontrar no mundo e construir suas identidades imersas no contexto sociocultural. Esse lugar do pós-colonialismo, assinala uma linha de raciocínio teórica e discursiva que liga as duas personagens que se encontram descentradas e sofrem socialmente mediante a experiência colonial.

A personagem Pequena Flor, do conto “A menor mulher do mundo”, por exemplo, privilegia o seu discurso interior que se revela mais forte do que o exterior, pois se defende dessa experiência opressora do outro que se mostra numa condição superior, especialmente ao experimentar do poder opressor e, sobretudo, promover um olhar descolonizador desnudado da hegemonia totalitária. Segundo apresenta Walter Mignolo (2017), “a descolonilidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiriços estão, por conseguinte, estritamente interconectados”, visto que a “descolonialidade emerge da experiência da colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 16).

Dentro dessa perspectiva, as protagonistas transitam socialmente sendo sujeitos marginais, haja vista que Arnold Van Gennep (2011) designa pelo nome “margem” como sendo algo “simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra” (Gennep, 2011, p. 35).

O indivíduo adentrou num território desconhecido. Não conseguirá se dissociar de seu passado, e nem tampouco estará apto a vivenciar o estado futuro e almejado, a não ser que este se integre completamente. Dessa forma, os ritos de margem “podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (Gennep, 2011, p. 30).

Nesse trajeto, Luciana Ballestrin (2013) nos apresenta uma discussão antagônica no que tange ao conceito de pós-colonialismo, isto é, mediante resultados dos embates entre colonizador e colonizado. Mignolo (2017), por sua vez, discorre tal conceito sendo “a diferença colonial”, uma relação dicotômica colonial que prejudica o outro de ser quem, de fato, é anulando sua identidade cultural, gênese e subjetividades. Nesse sentido, ressurgem a noção de hegemonia colonial que solidificam as agressões e submissões desse sistema político imperialista. Diante disso, tais constatações são dialogadas de maneira produtiva no contexto dos Estudos Culturais por meio do viés interpretativo da modernidade/ colonialidade/ decolonialidade.

Viver a margem das relações com o outro: o pensamento decolonial em Clarice Lispector

Domício Proença Filho em seu livro: “Pós-modernismo e literatura” nos mostra alguns traços que o pós-modernismo do Terceiro Mundo possui. Alguns desses traços conseguimos perceber nos textos de Lispector,

como, por exemplo, um maior destaque ao exercício da metalinguagem. A essa característica podemos Rodrigo S. M., narrador-personagem d'*A Hora da Estrela*, pois durante a narrativa esse narrador-personagem faz um “mergulho” em sua própria escrita, revelando um processo de reflexão sobre essa escrita e também sobre Macabéa: “como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi?” (Lispector, 1981, p. 16). “Pretendo, como já insinuei escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais [...]” (Lispector, 1981, p. 18).

Outra característica é quanto à configuração do texto literário como uma figura alegórica de tipo hiper-real e metonímico, que percebemos mais claramente em “A Menor Mulher do Mundo”, uma vez que, ao lermos o conto temos a impressão de estarmos assistindo a uma produção cinematográfica com dois espaços diferentes: o citadino e o selvagem. E a sua história é centralizada no conflito e na relação do não-ser perante a sociedade, *parte* de um todo amplo, a personagem de ficção, mas que remete a uma realidade comprovável e existente: “[...] amor é ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha” (Lispector, 1995, p. 95).

No romance *A Hora da Estrela*, Macabéa é uma jovem alagoana de 19 anos, raquítica, feia, morrinhenta e órfã. Os pais morreram quando ela estava com dois anos. Foi criada pela tia beata, que a maltratava e com quem se mudou para o Rio de Janeiro. Depois da morte da tia, ela passa a dividir uma vaga de quarto com outras moças balconistas, que mal conhece. Com um curso rápido de datilografia, emprega-se num pequeno escritório. O narrador-personagem Rodrigo S. M. revela como conheceu Macabéa e como a vê nesse ambiente que não foi feito para ela:

[...] numa rua do Rio de Janeiro, peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu menino me criei no Nordeste (Lispector, 1981, p. 16).

Limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário (Lispector, 1981, p. 20).

Benedito Nunes (1995) declara que o romance *A Hora da Estrela* possui três histórias que se conjugam, num regime de transação constante, isto é, a primeira história conta a vida de uma moça nordestina que o narrador, Rodrigo S. M., surpreendeu no meio da multidão. A segunda história é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática que participam. Mas essa situação que os envolve, ligando o narrador a sua criatura, como resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação, constitui uma terceira história — a história da própria narrativa. Poderíamos também, falar de outra história que permeia a narrativa desde o início, a qual Rodrigo S. M. nomeia como sendo “a morte que é nessa história o meu personagem predileto” (Lispector, 1981, p. 101).

No conto “*A Menor Mulher do Mundo*”, segundo aponta Gisele Bueno (2006) temos o encontro de um pesquisador branco e europeu, Marcel Pretre, e uma anã africana, justamente a menor mulher do mundo que dá título ao texto. Essa pigméia que passa a ter o nome de Pequena Flor dado pelo explorador assim como Macabéa representa o que Lispector aponta como sendo da ordem do caos, do estranho, da matéria primária, do grotesco, do mal, do que está aquém da linguagem, enfim, de todas aquelas

categorias que os estudiosos nos foram desvendando com o progresso da fortuna crítica da autora. O que a define é, sobretudo, seu aspecto indizível, limítrofe e paradoxal, que paralisa e emudece o observador. A africana, cuja linguagem está no limite da não-linguagem, é humana, mas também, como considera a própria Lispector, bicho:

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco” (Lispector, 1995, p. 87).

O conto se estrutura a partir de dois espaços diferentes: primeiramente, aparece a geografia distante e, conforme o imaginário europeu, realista, exótica e selvagem da África, onde se dá o encontro face a face de Marcel Pretre e Pequena Flor. Num segundo momento, surge um espaço citadino, de onde personagens “civilizadas” contemplam a foto da pigméia no jornal, encarando-a como coisa ou bicho. A alternância dos ambientes é apresentada sempre por meio de cortes narrativos que continua durante todo o texto: um retorno ao cenário africano e é seguido, já nas últimas linhas do texto, por um ressurgimento brevíssimo do espaço urbano (Bueno, 2006, p. 855-856).

No romance, a história de Macabéa se estrutura na zona urbana e pobre do Rio de Janeiro. Transferindo a personagem de seu meio nordestino de origem, a cidade de Alagoas, ela se depara com outros valores socioculturais.

Massaud Moisés (1989, p. 457, grifo meu) define coerentemente a ficção de Lispector sob o disfarce de seu personagem Rodrigo S. M., na qual

flui exatamente no hiato em que o drama existencial se delinea: o seu objetivo era de captar o *in fieri*, registrar em palavras, como um flagrante fotográfico, a fímbria em que o ser se converte em **não-ser**, o mistério se entreabre sem deslindar-se, a contemplação defronta-se com a fatal iminência da morte. Esse trânsito fugaz e

sutil é assinalado por “momentos privilegiados” em que o “eu” toma consciência do que ocorre dentro/ fora dele, e descobre-se habitado e circundado pelo mistério, pelo insondável, pelo incompreensível.

A desconstrução do sujeito marginal nos dois textos de Lispector se volta ao que chamamos noção de fonte (tradição) e influência (modernidade), buscando-se “revelar as respostas fornecidas pela produção cultural periférica ao projeto universalista dos grandes centros hegemônicos” (Marques, 1998, p. 104), coloca-se em cena o contexto histórico e a questão da dependência cultural, uma vez que se estabelece a possibilidade de mudar a hierarquia que se instalou durante muito tempo em torno dos critérios de “atraso” e “originalidade”, do colonizador e do colonizado.

A presença do estrangeiro na cultura brasileira vem desde a colonização do Brasil pelos portugueses, uma vez que eles impuseram toda sua cultura aos índios, numa espécie de doutrinação, de forma a não só convertê-los a sua religião, mas também ensiná-los sua língua e, através dela, encontrar toda a riqueza desta terra. Os índios perdem a sua língua e recebem em troca a cultura do europeu. “A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (Santiago, 1971, p. 14). Tudo isso devido ao apagamento dos traços originais de uma etnia que até então, possuía suas crenças e um sistema de sobrevivência própria.

Em *A Hora da Estrela*, visualizamos como esse estrangeiro aparece na narrativa, isto é, Macabéa é orientada por Glória a procurar uma cartomante para uma consulta sobre o seu futuro. O destino de Macabéa é traçado pela cartomante:

— Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! [...] sua vida vai mudar completamente! E digo vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

[...]

— E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro?

— Não senhora — disse Macabéa já desanimando.

— Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos [...] esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enfeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar! (Lispector, 1981, p. 92-93).

Essa revelação da cartomante a Macabéa é justamente o próprio discurso do valor financeiro que as pessoas possuem, pois dá a elas o *status* de poder e dominação.

O embate com uma nova cultura, muitas vezes, traz consequências irreparáveis, como percebemos no encontro entre Macabéa e o estrangeiro Hans que em um

Mercedes amarelo pegou-a — e neste mesmo instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito (Lispector, 1981, p. 95-96).

A morte de Macabéa ganha amplitude e um caráter decisivo na narrativa, uma vez que o seu ingresso na cultura urbana e industrializada se vê diante de duas faces do morrer feminino, conforme aponta Maria Lígia Guindin (1994), sendo eles, o morrer em vida, pois se manifesta na sua solidão e carência, o narrador lhe nega encantos femininos, revertendo

narrativamente o que ela não era e não tinha: “esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse seu sopro de vida” (Lispector, 1981, p. 72), e o morrer literal, em que a feminilidade e a consciência dessa feminilidade se encontram análogos ao dilaceramento do eu, ocorrendo na solidão e na separação amorosa: “na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter lembrado de chorar” (Lispector, 1981, p. 74).

Esse movimento do pensamento fronteiro e do discurso decolonial praticado pelo sujeito que se encontra à margem da sociedade, como é o caso de Macabéa, por exemplo, ressurge sendo um processo de aprendizado diante dos elementos apresentados pelo opressor, por aquele que quer ter domínio perante o outro e, a partir de então, ressignifica nova postura social que a legitima a fazer como a hierarquia denuncia, trocando assim, os papéis e assimilando a diferença colonial, posto que, para a personagem marginal, o lugar de poder terá outra percepção, a de resistir mesmo estando num plano superior.

O termo “explosão” é recorrente n’*A Hora da Estrela*, isso ocorre porque é a própria Macabéa, de modo que os seus sentimentos eram sentidos, mas nunca demonstrados. Portanto, nem identificados como sentidos. A palavra “explosão” aparece no texto entre parênteses e pode ser identificada com o auxílio do narrador. Quando encontramos Macabéa angustiada com tudo e todos que a cercam, percebemos que ela explode internamente, mas não exterioriza essa angústia que senti, uma vez que não era notada pelas pessoas, sentia-se descentrada do contexto social.

Em “A Menor Mulher do Mundo”, a presença do estrangeiro está vinculada a Marcel Pretre, caçador e explorador francês que sente a necessidade de nomear a pigmeia da tribo dos Likoualas, já que a descobrira

nas profundezas da África Equatorial, dessa forma, reforçando o discurso do branco, civilizado numa perspectiva de imediata ordem das coisas. Quando Pretre nomeia a pigmeia de Pequena Flor, ela se coça “onde uma pessoa não se coça”. O explorador ao nomear tenta ordenar, capturar esse ser, mostra-se perturbado com o seu gesto bruto que o faz imediatamente desviar os olhos. O leitor é forçado a também desviar os olhos para outra cena da narrativa. Passando para a próxima cena, temos o ambiente urbano no qual presenciamos a organização formal que aparece sob o estigma bastante particular, à qual ligamos, novamente, não só a figura de Pequena Flor, mas também uma imagem a ela atrelada logo no início do texto: a da “caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (Lispector, 1995, p. 87).

Segundo Bueno (2006), nesse contexto, a imagem das caixas alude aos encontros cada vez mais surpreendentes de Pretre. Portanto, a cada nova descoberta ele se depara com algo novo, diferente. Primeiramente com uma tribo de pigmeus, depois com uma tribo dos menores pigmeus do mundo e, finalmente, com o menor dos menores pigmeus do mundo. Entretanto, esse jogo de imagens faz com que associemos a figura das caixas visto como modelo que anuncia um elemento estruturador dessa parte do conto, cujo foco é o espaço citadino, que ao final, e não por acaso, se desarticula. Desenrolam-se seis cenas em que vários indivíduos, recolhidos em seu ambiente doméstico, observam a foto em tamanho natural da anã. A primeira figuração do olhar dessas personagens sobre a primitiva parece funcionar como aquela receita simples, modelar e esquemática, em que observamos claramente o olhar hegemônico. Posteriormente, essa figuração acaba por se complicar e se desdobrar em histórias que são variações sobre um mesmo tema.

Um exemplo disso é quanto à fala de uma mulher que não quis olhar para a foto uma segunda vez porque sentiu aflição. Toda essa recepção das imagens da Pequena Flor traz uma aflição e estranhamento por parte da cultura dita “civilizada” que relaciona à interioridade mais entranhada e

estranha de uma anã que não se enquadra nessa cultura e foge à ordem, à forma e ao sistema preexistente. Esse incômodo no ato de se olhar a coisa nomeada e “colonizada” se traduz num discurso decolonial, pois nesse momento há uma ruptura desse poder hegemônico opressor. Pequena Flor não se deixa submeter ao poder imperial nem à condição de gênero, e supera as muitas violências sofridas.

A hora da estrela de Macabéa é o momento de iluminação da sua consciência, que para ela significa o momento último da morte, ela só foi vista pelas pessoas na hora da sua morte e, dessa forma, passa a existir para os outros:

Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência (Lispector, 1981, p. 97).

Macabéa, então, conhece as profundezas da morte: “tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas” (Lispector, 1981, p. 97), e reconhece e compreende o significado real de sua existência enquanto ser que, muitas vezes, fora considerado “capim”, isto é, só nasce da dificuldade, da sarjeta e das pedras que literalmente crescem à sua volta:

Então — ali deitada — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. [...] E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo [...].

Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. [...] Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher (Lispector, 1981, p. 101).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

O narrador-personagem, Rodrigo S. M. que se vê refletido na própria personagem, esvaziando a escrita e meditando sobre seu próprio fim de vida, entrega-se ao abismo final da escrita. Ou seja, entrega-se à morte antes da morte. “Será essa história um dia o meu coágulo?” (Lispector, 1981, p. 16), pergunta-se o narrador: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta” (Lispector, 1981, p. 8), acrescenta Rodrigo, na verdade Lispector. Macabéa deixou a vida e somente no momento de passagem é que foi vista pelas pessoas. Assim, ela esteve na vida e a vida não esteve nela. Ela era incapaz de se expressar no mundo. Os seus sentimentos estavam destinados a ficarem presos. A postura social de Macabéa reflete a condição de mulher marginal, estando sempre à espera de algo que não chegou durante sua experiência em vida ou se chegou não foi de todo completo e substancial. Ela não sendo obediente ao sistema hierárquico e dominante compreendeu, sobretudo, sua vitalidade e aspereza, pois foi fiel a si mesma.

Macabéa sentia que a vida é um grito de dor, uma vez que diante de toda a situação que viveu não se pode mais fugir. A sua angústia é se descobrir realmente como um ser. Esse instante pode ser visto como a própria vida de Macabéa, no sentido de buscar sua própria identidade. A morte é personagem dentro da narrativa, isso porque é através dela que Macabéa existirá para a sociedade. Essa fascinação de Lispector ao utilizar a morte como sendo o outro lado do viver, podemos associar ao que Regina Pontieri afirma quando se deve a um “sentido que revela a intuição aguda e, talvez, a sensibilidade antecipatória de Clarice, sentido justificável por uma etimologia apontada em parte pela própria escritora: flor-lírio = túmulo-casa e corpo = pector” (Pontieri, 1999, p. 106-107).

Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016) assume uma posição decolonial que “(...) consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo

moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais” (Gransfoguel, 2016, p. 17). Então, discutir sobre a decolonialidade se mostra enquanto movimento de resistência, pois promove oportunidade de sanar com os problemas, inclusive de violência, preconceito e opressão imperialista, enfatizando nesse aspecto, compartilhar as experiências e sofrimentos oriundos dos indivíduos que viveram à margem, na fronteira social.

Sendo, assim, Macabéa e Pequena Flor souberam como ninguém compreender o modo pelo qual o mundo é constituído, revelando, portanto, um aspecto da decolonialidade ou nas palavras de Mignolo (2017) sendo percebido como “uma opção de vida, de pensar e de fazer. Ou seja, de viver e con-viver com quem acha que a opção decolonial é a sua e com quem tem encontrado opções paralelas e complementares à descolonial” (Mignolo, 2017, p. 31).

A decolonialidade das protagonistas se traduz na escolha de vida que elas desejaram seguir no âmbito social e ou exótico, pensando assim, num movimento de ser, estar e olhar o mundo e, sobretudo, construindo novos pensamentos de resiliência e de possibilidades de diálogo com o “colonizador/opressor”. No caso de Macabéa, esse contato e embate aconteceu consigo mesma, com o narrador Rodrigo S. M. que, pode se apresentar enquanto um alter ego da protagonista e, além disso, das pessoas que a circunda socialmente, a amiga Glória, o namorado Olímpico e, por fim, a cartomante. No caso de Pequena Flor, o seu embate acontece com o explorador francês Marcel Pretre.

Com isso, a posição assumida por Macabéa e Pequena Flor na constituição do sujeito marginal e decolonial pode ser compreendida na medida em que se pensa descolonialmente, isto é, tal processo habita corpos racializados, porque estão na fronteira e, assim, fica inviável dizer a partir de outro lugar que não seja o da fronteira. Todavia, será por meio desse espaço

que passaremos por mudanças intrínsecas e extrínsecas e transformamos realidades e vidas. Logo, o corpo fronteiriço é perpetuação do discurso, engendrado pela racialização que se mostra vivo, forte e resiliente.

Considerações finais

Nesse percurso do discurso decolonial e pensamento fronteiriço analisado nas narrativas de *A hora da estrela* e “A menor mulher do mundo”, retomamos aquilo que mencionando anteriormente, ou seja, diante da experiência das personagens protagonistas Macabéa e Pequena Flor estando inseridas, em sequência, na sociedade e no lugar exótico, selvagem, fica latente a mudança no discurso enunciativo delas, pois pensar na fronteira é se constituir como corpo racializado, ou seja, enunciar-se não de maneira passiva, mas intencionar a mudar o local da enunciação, que ora possuindo *status* de corpo-objeto passará a se compreender enquanto corpo-sujeito. Em outras palavras, é a tentativa de se renovar, captar o instante histórico e evidenciar novas oportunidades de (r)existir, resistir, adentrando assim, nas camadas e espaços mais notáveis e, sobretudo, apropriando destes.

No conto, *A Menor Mulher do Mundo*, Pequena Flor passa a ver no explorador seu “profundo amor”, em que o mesmo a faz apreciar e “gozar” a vida, pois o seu sorriso é algo que para ele, desta vez não conseguiu identificar.

Essa “grande escuridão” que existia dentro de Pequena Flor, pusera-se em movimento, pois ela amava o explorador, da mesma forma que amava os seus pertences, esse discurso da Pequena Flor revela uma inversão de papéis em que Silviano Santiago (1971) menciona que: “é preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 1971, p. 20), ou seja, o sorriso da Pequena Flor se refletia na própria língua desse explorador e, o contrário também acontece, pois o

explorador “aprendera a entender algumas das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. Já conseguira fazer perguntas” (Lispector, 1995, p. 95). Diante desse contato, o discurso do explorador/ colonizador está impregnado na fala da Pequena Flor: “que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois — e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram —, pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir. O explorador pestanejou várias vezes” (Lispector, 1995, p. 95).

O discurso do explorador e da Pequena Flor são diferentes, uma vez que o primeiro está voltado para a questão da descoberta, da exploração que trará a este o poder (hegemonia colonial) e, também um retorno financeiro diante dessa nova descoberta nas profundezas da África, enquanto no segundo, temos uma aproximação com uma nova cultura, diferente da sua, que a faz sentir o amor tanto pelo explorador quanto pelos seus pertences (discurso decolonial).

Dessa forma, conclui-se que os narradores dos dois textos se voltam para a questão da alteridade, da busca por uma identidade, da exclusão, na qual percebemos como seria tratado esse sujeito marginal, que se encontra numa interestrutura que representa a experiência da individualidade vivida, num período de isolamento e autonomia do grupo, e, sobretudo, compreende-se que elas estão deslocadas e visando a uma nova condição e à agregação de vida. Macabéa e Pequena Flor são exemplos desse sujeito marginal que não se enquadra nessa sociedade em que tudo está voltado para a questão do belo, do estético, do prazer, da hegemonia totalitária e obediente descobrindo, assim, que a força de que precisam está dentro de si mesmas.

Os narradores evitam tratar de uma posição idealista e ingênua da situação humana, e se constituem de um ponto de vista que mostra essa condição humana contraditória, consciente da crueldade de todos os

homens e, também consciente da dificuldade de reconhecer a alteridade interna e externa. O resultado disso tudo, portanto, é a denúncia desse sujeito decolonial e marginal que é renegado por essa sociedade capitalista, que renega também, os desejos, os sonhos e a face ambígua e obscura de cada um de nós.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*. n.11, p.89-117, maio/agosto, 2013.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. “Decolonialidade e perspectiva negra”. *Sociedade e Estado*, vol. 31, n.1, p.15-22, abril, 2016.

BUENO, Gisele Madureira. “O ponto de vista paradoxal do conto A menor mulher do mundo de Clarice Lispector”. *Estudos Linguísticos*, p. 855-60, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era Modernista*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

FILHO, Domício Proença. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela – Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. São Paulo: José Olympio, 1995.

MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves. *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1998.

MIGNOLO, Walter. “Desafios decoloniais hoje”. *Epistemologias do Sul*. vol 1, n.1, p. 12-32, 2017.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – Modernismo*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVA, Osmar Pereira (Org.) “Balaio de gatos”. In: OLIVA, Osmar Pereira. *A Hora da Estrela e “O Grito”*: pinturas da angústia. Montes Claros: Editora Unimontes, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, E. (Org). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, Clacso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Submissão: 29/02/2024
Aceite: 09/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98841>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Mia Couto e a poética da diversidade

Mia Couto and the poetics of diversity

Leila de Aguiar Costa
UNIFESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98406>

Resumo

A leitura que aqui se propõe de *O mapeador de ausências* e de *Terra sonâmbula*, do autor moçambicano Mia Couto, tomará como *motus* hermenêutico uma variedade de epígrafes que emolduram as duas narrativas e que indiciam o que a teoria pós-colonial, aquela sobretudo enunciada pelo martinicano Édouard Glissant e pelo camaronês Achille Mbembe, entende por poética da diversidade. Isso significa dizer que o sujeito moçambicano que se encena em *Mapeador de ausências* e em *Terra sonâmbula* é aquele atravessado e habitado pelo Diverso, mergulhado uma errância que institui o diálogo entre o Eu e o Outro.

Palavras-chave: diversidade; pluriverso; identidade; rizoma; errância.

Résumé

La lecture ici proposée de *Mapeador de ausências* et de *Terra sonâmbula*, de l'auteur mozambicain Mia Couto, aura como *motus* herméneutique une variété d'épigraphes qui encadrent les deux récits et qui énoncent ce que la théorie post-coloniale, celle surtout énoncée par le Martiniquais Édouard Glissant et par le Camerounais Achille Mbembe, appelle une poétique de la diversité. Cela veut dire que le sujet mozambicains que l'on met en scène dans *Mapeador de ausências* et dans *Terra sonâmbula* est celui traversé et habité par le Divers, plongé dans une errance qui institue le dialogue entre le Je et l'Autre.

Mots-clés: diversité; pluriversité; identité; rhizome; errance.

Ler transversalmente *O mapeador de ausências* e, aqui e acolá, *Terra sonâmbula*, narrativas compostas por Mia Couto, supõe descobrir como em ambas a questão da identidade surge, se não em um contexto de confronto, naquele de relação com o diverso, com o diálogo, nem sempre pacífico, entre diferentes culturas. Tal identidade construir-se-ia graças à representação da figura de um moçambicano que está sempre em processo ambivalente de encontro com o que é de fora. Por isso mesmo, é o *motus* do diverso que permite reler – e, por que não, repensar – a história a partir da ficcionalização da condição do homem contemporâneo, desse homem moçambicano atravessado pelo colonialismo, pela guerra civil, pelas culturas diversas e pelo capitalismo. Nesse sentido, é, pois, incontornável apreender a questão de identidade em chave de mutação, de troca, de crise, tanto mais porque o sujeito não é mais unívoco, uno, idêntico. Vale por isso mesmo observar que as influências sofridas em/por Moçambique durante o período do colonialismo e o novo universo aberto para o exterior introduziram a modernidade e impuseram uma nova mentalidade, aquela trabalhada pela miscigenação de culturas, de pensamentos, de identidades e de crenças que apresenta o outro como um igual, e, por isso mesmo, não mais como um inimigo, independente de raça, de cor ou de religião. Eis porque é possível afirmar que esse registro da diversidade e da relação desenha uma espécie de *devir-moçambicano*.

Importa lembrar o que o próprio Mia Couto, em conferência proferida no Brasil em 2015, e em registro do que parece ser eco de teorias pós-coloniais propostas, entre outros, por Édouard Glissant e Achille Mbembe (cujas obras serão aqui e acolá mobilizadas), observa sobre tal diversidade – que ele chama bastante apropriadamente de pluriversidade

As fronteiras naturais não fecham, elas foram feitas, são entidades orgânicas, vivas, permeáveis. O problema é que nosso pensamento, ao contrário dessas entidades vivas, facilmente se encerra em si próprio e nós não sabemos fazer paredes vivas e permeáveis e erguemos paredes inteiras como se fôssemos tucanos secos. Erguemos fortalezas onde deveriam haver pontes. E aprendemos a nos demarcar do outro, do estranho como ameaças, mesmo que a gente não saiba [...] e vivemos em estado de guerra com essa alteridade que existe dentro de nós e dentro dos outros [...] O pluriverso, o diverso foi construído com a lógica da mudança, com a lógica do caos, com a lógica do imprevisível também (Couto, 2015).

Ainda na mesma conferência, Mia Couto afirma que “precisamos de novas fábulas para nos conciliarmos com estes que vivem dentro de nós [...], que precisamos de uma forma radical para repensarmos o próprio pensamento, para repensar essas outras fronteiras, mais próximas da vida, mais abertas, mais permeáveis” (Couto, 2015).

Isso significa dizer que a identidade passa necessariamente pelo encontro com o outro, ou, como afirma Mia Couto (2015) ainda na mesma conferência, pela perda de si mesmo “para se reencontrar no outro”.

Vejam então como se desenha a identidade construída pelo diverso em *O mapeador de ausências* e, lateralmente, em *Terra sonâmbula*. O que sobretudo reterá nossa atenção são as epígrafes que abrem os diversos capítulos. Faremos por isso mesmo a hipótese teórica de que estas epígrafes, aparato paratextual incontornável, são espécies de moldura que balizam a exegese que se deve proporá dos textos.

Antes disso, entretanto, permita-se algumas breves notas sobre *O mapeador de ausências*, texto publicado em Portugal em 2020. Observe-se inicialmente que essa narrativa é fortemente marcada por forte hibridismo poético. Ali, histórias de Moçambique pré-independência e pós-independência são enunciadas por diferentes e diversos narradores

– narradores em diálogo direto ou indireto uns com os outros. Histórias contadas pela interposição de cartas, diários, anotações, declarações, depoimentos (alguns dados à polícia), “apontamentos autobiográficos”, “papéis do pida” – Polícia internacional e de defesa do Estado, isto é, a polícia política portuguesa a serviço do fascismo, do Estado Novo inaugurado com Salazar que atuou entre 1945-1969 – etc. Convém igualmente lembrar que *Terra sonâmbula*, publicada em 1992, inscreve-se nesse hibridismo *poiético*: ali, trata-se de história(s) contada(s) por Muidinga, o menino amnésico (não por acaso) e ouvida por Tuahir (que não sabe ler), e por Kindzu, por seus “cadernos” – 11 no total. História(s), pois, do eu e do outro intercaladas, história(s) de vários sujeitos... narrada(s) em primeira e em terceira pessoas. Tal hibridismo narrativo colabora, parece inegável, com o hibridismo dos sujeitos, com aquela permeabilidade das fronteiras e das paredes de que falava Mia Couto em sua conferência. Esse hibridismo põe igualmente em cena um sujeito multifacetado, mesmo quando ele é o moçambicano que foi colonizado e oprimido; mesmo quando ele é o português que lutou, pegando em armas pela independência de Moçambique, ou quando é o português opressor e fascista; e mesmo quando ele é moçambicano e colaborou com a repressão portuguesa e, posteriormente, com a repressão moçambicana aos que não eram marxista-leninistas.

Por isso mesmo, em certo momento da narrativa (capítulo 21) de *O mapeador de ausências*, lê-se/ouve-se o diálogo entre Benedito, preto, que trabalhava na casa de emigrantes portugueses (do poeta Adriano Santiago) e que, depois da independência e da guerra civil, assume um posto no governo, e Diogo Santiago, jornalista e poeta português que regressa a Moçambique em busca de seu passado:

— Por vezes penso no passado com culpa: estiveste em nossa casa, eras uma criança e fizemos-te trabalhar. Agora, estaríamos presos como promotores do trabalho infantil.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

— Vai ter que desculpabilizar sozinho – afirma Benedito. — Cá eu não me sinto vítima. Antigamente só tu eras mezungo¹. Eu e tu agora somos da mesma raça: somos moçambicanos (Couto, 2021, p. 243).

Passe-se, doravante, à leitura analítica de algumas epígrafes de *O mapeador de ausências*. A primeira delas, primeira do texto aliás e do primeiro capítulo (Couto, 2021, p. 9), é um haicai emprestado de Jorge Luis Borges. Ela aponta para tudo quanto nessa narrativa se produz de traços, de rastros, de marcas, de elementos que sobrevivem ao passado, ao presente e que, por isso mesmo, abrem-se para o futuro.

É um império
Aquela luz que se apaga
ou é um vagalume?
Jorge Luis Borges

A epígrafe apontaria para uma intermitência, isto é, para aquilo que para e recomeça sem cessar, para aquilo que é feito de intervalos, de interrupções e de recomeços, e de renascimentos (aparecer, desaparecer, reaparecer, redesaparecer). O passado, o presente e o futuro trabalham naquele viés do imprevisível de que falava Mia Couto em sua conferência. Tanto mais porque os vagalumes são uma espécie de ressurgentes, são sobreviventes e fantasmas, espectros. Os vagalumes, à semelhança dos sujeitos que se deslocarão ao longo da narrativa de *O mapeador de ausências*, são como corpos poéticos sempre a dançar, a relampejar, a fulgurar. Vagalumes são como clarões erráticos, mas clarões vivos. E que, apesar de tudo, aparecem, reaparecem como novidade reminiscente. Vagalumes que reafirmam a importância da errância, pois que, erráticos, retiram-se do mundo para voltar a dele participar, e tudo isso sem se fechar, sem se isolar, se levantar paredes. A imagem dos vagalumes insinuaria que se deve assumir a liberdade

1 O termo mezungo vem de mzungu que, em nianja, uma das 20 línguas oficiais de Moçambique, quer dizer “indivíduo branco”.

do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Todo sujeito deveria, por conseguinte, tornar-se vagalume e, assim, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças, de pensamentos a transmitir². Por que não afirmar que uma epígrafe dessa natureza indiciaria que se deve ler *O mapeador de ausências* como uma narrativa híbrida, em que relampejam sujeitos, línguas, linguagens, vivências e escrevivências³?

Leia-se a seguir, respectivamente, as epígrafes dos capítulos 5 e 6 – páginas 70 e 84 respectivamente –:

Lao Tsé escreveu:
a lembrança é um fio que nos condena ao passado.
Talvez seja o oposto:
lembrar é o melhor modo de fugir ao passado.
Adriano Santiago

*

Não desenterres o passado.
Podes encontrar um futuro morto.
Adriano Santiago

A epígrafe do capítulo 5 apontaria para o *carrefour* dos tempos, para uma temporalidade que, na verdade, é aquela do entre-tempo e do entre-lugar. Essa epígrafe enunciaria que o passado é uma visão profética, isto é, aquela que prepara um outro presente e um novo futuro. Aqui, essa visão deve passar pelo livro que Diogo Santiago deseja escrever “— Vim em busca

2 A leitura aqui proposta convoca, de modo livre, alguns motivos do texto de Georges Didi-Hubermann, intitulado *Sobrevivência dos vagalumes* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011) que, por sua vez, é inspirado do célebre artigo do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini intitulado “O artigo dos vagalumes” e composto em 1975.

3 Assinale-se que muitas das histórias são contadas em primeira pessoa, embora todas elas sejam ficcionais: “Essa narrativa ficcional foi inspirada em pessoas e episódios reais. Por outras palavras: neste livro, nem gente, nem datas, nem lugares têm outra pretensão que não a de serem ficção” (Couto, Nota do Autor, 2021, p. 7).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

do meu passado, estou a escrever um livro” (Couto, 2021, p. 95). Um livro que, descobrir-se-á o final da leitura de *O mapeador de ausências*, será escrito pela personagem Liana, com seus fantasmas e suas sombras e de tantos outros. Liana, lembre-se, é aquela que acompanha Diogo pelas terras moçambicanas.

Gosto do título *O mapeador de ausências*. E é dedicado a si, meu caro Diogo. Escute, vou ler a dedicatória:

‘Em tempos antigos, os chamados ‘guardiões do fogo’, em momentos de chuva e vento, arqueavam o peito sobre um punhado de chamas que traziam entre as mãos. Defendiam com a própria vida esse pedaço quente e luminoso de eternidade. No nosso tempo há outros que são escolhidos para guardar um outro fogo: a história do que fomos e de quem somos. Esses anónimos guardiões das histórias buscam, entre os escombros, a palavra redentora. Eles sabem: tudo o que não se converte em história se afunda no tempo.

Este livro é dedicado ao poeta Diogo Santiago, esse guardião de histórias que carrega ausências e silêncios como se fossem sementes’ (Couto, 2021, p. 278-279).

“Lembrar”, como diz a epígrafe do capítulo 5, é escrever histórias e reinventar a História; ou, como afirma Gilles Deleuze, história(s) e História que não são senão fabulação, essa fabulação “capaz de inventar um povo” (Deleuze, 2011, p. 14). O passado do qual se foge quando dele se lembra ajuda na reconstituição de um presente e na construção de um futuro. Vale chamar a atenção, na última frase da narrativa proferida pela voz de Liana, para o termo “sementes”: sementes indiciariam tudo aquilo que é pleno de possibilidades de revelar o que permanece oculto.

Permita-se aqui abrir um parêntese e reproduzir passagens que, em *Terra sonâmbula*, apontam para a relevância dessa fabulação, da presença incontornável e imprescindível das estórias para o encontro do Eu com o Outro, para a relação do Eu com o Mundo – Édouard Glissant, por exemplo, entende que aí se delinea o Todo-o-Mundo, que nada mais é do que a “co-

presença nova dos seres e das coisas, o estado de mundialidade no qual reina a relação”, como se pode ler no site <http://edouardglissant.fr/toutmonde.html>. Estórias que são encantamento, *phantasia*, sonhos. A primeira delas põe em cena Farida (personagem dos cadernos de Kindzu), mulher que chega a uma Missão cristã e pede a uma freira que lhe conte “estórias!”:

A freira se surpreendeu. A visitante lhe explicou: queria saber notícias do mundo, ouvir as cores desse longe em que seus *sonhos* teimavam. *Pouco importava que fossem ou não verdade*. A freira, então, se demorou em desfiadas *estorinhas* como se adivinhasse sua carência de *fantasia*. Quando se calou, o sol se inclinava na varanda da tarde. A terra sofria a inundação do poente, os campos se cultivavam de poeira-laranja (Couto, 1992, p. 88, grifos do autor).

A segunda aponta para o encantamento que acomete Tahir, ele que não sabe ler, ao ouvir estórias que lhe são contadas:

O velho pede então que o miúdo dê *voz* aos cadernos. Dividissem aquele *encanto* como sempre repartiram a comida. Ainda bem você sabe ler, comenta o velho. Não fossem as leituras eles estariam condenados à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos [...] O velho se recriava [...] (Couto, 1992, p. 150-151).

A terceira, um diálogo entre Kindzu e seu pai, confirma que estórias, *phantasia*, sonhos são todos uma mesma e imprescindível coisa para a constituição dos sujeitos:

- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.
- E alguém vai ler isso?
- Talvez.
- É bom assim: ensinar alguém a sonhar
- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?
- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar.
- A procurar o quê, pai?

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

— É que a vida não gosta sofrer. A terra anda a procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos (Couto, 1992, p. 197).

Por que não afirmar que, com estes exemplos, está-se em pleno registro daquela fabulação que inventa o mundo e seus sujeitos e os coloca em relação, mesmo que no interior do Diverso?

Feche-se o parêntese e volte-se a *O mapeador de ausências*. E à possibilidade que ali se delineia de, ao escrever o passado, deparar-se com um “futuro morto” – o que aí se enuncia, é preciso contextualizar, é o passado da sangrenta guerra civil, da qual participou, como militante da Frelimo, o pai do protagonista Diogo Santiago, pai que escreve algumas das epígrafes. Eis porque a epígrafe do capítulo 6 aponta para o fato de que o passado recomposto dá visibilidade ao que foi, ao que ocorreu, e isso nem sempre tem a ver, no caso de Moçambique, com os portugueses. Pode também ser de responsabilidade dos moçambicanos que se envolveram em uma guerra fratricida por 16 anos. Epígrafe que enunciaria contradições, fraturas. Lembre-se, por exemplo, que após a independência e a guerra civil, aqueles que eram antigamente os colonizados e os oprimidos jogam, agora, “golfe” – como o colonizador, como o opressor (capítulo 9). O Sujeito que aí se refaz e para si escreve outra história inventa uma outra história, sobretudo porque essa nova e refeita história se fez em contato com o Outro, com os Outros, oriundos de diferentes culturas, de diferentes pensamentos, de diferentes éticas, e assim por diante.

Por isso mesmo não surpreende, na sequência, a epígrafe do capítulo 17 (página 223) emprestada do Livro do Desassossego, de autoria de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa.

Encontro às vezes na confusão das minhas gavetas, papéis escritos por mim há dez anos,

há quinze anos, há mais anos talvez.
E muitos deles me parecem de um estranho,
desreconheço-me neles.
Houve quem os escrevesse, e fui eu. Senti-os eu,
mas foi como em outra vida, de que houvesse
despertado como de um sonho alheio.

Não haveria, pois, como escapar da perspectiva teórica de Glissant que propõe o *motus* da relação entre os sujeitos, entre o Eu e o Outro que se intercambiam; que, mesmo, perdem-se um no outro para ser um sujeito diverso. Trata-se inegavelmente de um sujeito que está sempre em mutação, de um sujeito permeável; de um sujeito que acolhe o Outro sem entendê-lo como uma “ameaça”; de um sujeito que precisa dessa alteridade “que existe dentro de nós e dentro dos outros”. Mais ainda, e aí Bernardo Soares e Mia Couto estão em pleno diapásão: trata-se, em Moçambique, ou, na verdade, em quaisquer outros lugares, e em quaisquer lugares que se tornaram fabulação, de “perder-se de si mesmo para se reencontrar no outro”, para repetir a bela frase de Mia Couto em sua conferência. E, mais uma vez, a porta que se abre é aquela da fabulação, a única capaz, repita-se Mia Couto, de “nos reconciliar com estes que vivem dentro de nós”. “Estes” que mataram e que morreram em nome dos portugueses (no período colonial) e em nome dos moçambicanos (no período de guerra civil). Mas que só se tornaram da mesma raça, isto é, moçambicanos, após confrontos e fraturas; e que, afinal, acolheram uns aos outros sem totalitarismos e hierarquias. A cena que então se desenha e se enuncia em *O mapeador de ausências* – e em *Terra sonâmbula* – é aquela de um caos-mundo, aquele caos-mundo definido por Glissant (2005, p. 98) como “o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conviências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea”.

Proponha-se ainda a leitura de duas epígrafes iniciais, isto é, daquelas que emolduram o primeiro e terceiro capítulos, páginas 10 e 44 respectivamente.

Elas insinuam como o autor extratextual Mia Couto entende a ficção e as possibilidades abertas pela ficção – e lembre-se de passagem emprestada da Nota do Autor de *O mapeador de ausências*. Reproduza-se abaixo as duas epígrafes, respectivamente aquelas do capítulo 1 e do capítulo 3:

Toda a minha vida foi um ensaio
Para o que nunca chegou a acontecer
Adriano Santiago

*

Habito o mundo
quando me esqueço que existo.
De nada vale a geografia:
Uma outra cidade me habita.

Quando vierem demolir os bairros,
não encontrarão a casa que foi minha.
Essa casa mora em mim.
Essa ruína sou eu.
Adriano Santiago

A primeira epígrafe viria consolidar tudo sobre o que se tem aqui sugerido como leitura: o que se insinua em *O mapeador de ausências* é da ordem do devir, do devir-homem, do devir-sujeito e, especificamente, do devir-moçambicano. Desse devir que, como já se pôde apreender, confunde-se com aquilo que está para acontecer, que conclama à construção no registro da permeabilidade, das variáveis, das intermitências. Nunca se é propriamente, porque os “fora”, as “lateralidades” estão atravessadas por tudo quanto não se pode prever. E por que se trata de algo que “nunca chegou a acontecer”? Porque o que se narra em *O mapeador de ausências* são os caminhos e os descaminhos de uma errância por um Moçambique sempre em mutação e, por isso, mesmo, habitado por sujeitos errantes e erráticos sempre em mutação. Segundo Glissant, aliás, a errância é marca inegável da dimensão de “Todo-o-Mundo”, isto é, “o caráter absolutamente imprevisível da relação entre as culturas das humanidades” (Glissant, 1996,

p. 47). Um mapeador, aquele que procura expor algo através de um mapa, aquele que constrói ou confecciona um mapa – e mapa é a representação de um lugar – é, afinal de contas, um errante, um viajante, um *poieta* – não se pode esquecer que é o registro da fabulação que a tudo rege. Ou seja, um mapeador é aquele que inventa, que experimenta, que ensaia... e que “fala com as sombras” (Couto, 2021, p. 11). Seu universo “é pequeno, mas infinito. A poesia não é um gênero literário, é um idioma anterior a todas as palavras” (Couto, 2021, p. 12). Ou, ainda, como se lê na paradigmática epígrafe do capítulo 14 (página 184) que corrobora o registro da fabulação, daquele “mentir verdadeiro” como dirão muitos *poiétas*:

Não é o poeta que é um fingidor.
É o poema que mente:
o que nele se escreve já antes estava escrito.
Adriano Santiago

E que se permita aqui mais um parêntese: não surpreende que outras epígrafes de *O mapeador de ausências* falem no silêncio. Silêncio deste “poeta” que empresta no final das contas sua voz para as palavras que sempre lá estiveram, palavras à espera de serem provadas, experimentadas, sentidas, percebidas mesmo que no próprio corpo, na própria pele – como se pode ler em algumas passagens da narrativa.

No que diz respeito à epígrafe do capítulo 3, a voz extraficcional Mia Couto parece mobilizar o conceito de Lugar – e não de Território que, segundo Glissant (1996, p. 98), é “terrificante” porque totalizante e totalitário – proposto por Mbembe: “não pertencer propriamente a nenhum lugar é ‘próprio do homem’; “Aprender a passar constantemente de um lugar” (Mbembe, 2017, p. 248). Esses lugares são espaço de partilha, de compartilhamento. Aquele mundo, aquela “outra cidade” são povoados pelo “Outro”, pelos outros. Trata-se, afinal, de um “eu” em ruína, de um

“eu” que não tem “casa” e que, por isso mesmo, é rastro de outros, de outros “eus” que habitam, que dividem o mundo, que o concebem e o vivenciam.

Para finalizar, mas sem concluir, enuncie-se aqui algumas notas sobre *Terra sonâmbula*. E para permanecer na proposta hermenêutica mobilizada para a leitura de *O mapeador de ausências*, leia-se as epígrafes que emolduram o volume à página 5:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.

Crença dos habitantes de Matimati

*

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

Fala de Tuahir

Sem dúvida alguma, a primeira epígrafe mobiliza o que, em algumas obras de Glissant, é bastante relevante: a questão da paisagem. Glissant apreende a paisagem como uma personagem ativa da história; não se trata mais apenas de um *décor*, mas de uma persona habitada pelo conceito de Relação. Essa paisagem participa da Relação porque, como parte da natureza, como pedaço de um país, é vista e apreendida pelo olhar humano; a paisagem não é simplesmente natureza, mas integra parte de um conjunto de sentidos escolhido pelo(s) sujeito(s), representado em função de seus referenciais subjetivos e afetivos. Em primeira instância, a paisagem é espaço relacional entre o subjetivo e o objetivo, entre o lugar e o sujeito, entre o Eu e a natureza. Ainda: a paisagem, o sonho, a paisagem sonhada fazem parte daquele motivo do traço, do rastro, elementos que não insularizam/não isolam o sujeito, mas que, antes, projetam-no para frente, para aquele “futuro” de que fala

a epígrafe. Paisagem que acontece para os sujeitos, paisagem sonhada vivida pelo corpo – e o sonho nasce da própria corporeidade do corpo que dorme. Paisagem, sonho que se opõem à concepção do Universal que reduz o real às transparências das verdades, supostas evidentes para todos. Paisagem-sonho que compreende (e emprega-se aqui o verbo propositadamente, pois que, em latim, *comprehendere* quer dizer perceber/tomar em suas mãos/pegar juntos; e igualmente unir, ligar) o imprevisível, o mutável, nem sempre o nomeável, não necessariamente revelável. Paisagem que deve ser apreendida como um rizoma – operador teórico dos mais profícuos, e emprestado por Glissant de Gilles Deleuze e Félix Guattari, isto é, como associações livres, encontros inesperados, imprevisíveis, de diferentes raízes inconscientes que, em determinado momento, fazem emergir um sentido. Paisagem-vagalumes, afinal, por que não dizê-lo, que não está em mapa algum e que aparece como uma fulgurância, como um relampejar que a tudo muda, todos os dias, permitindo aos sujeitos o conhecimento de si, dos outros, do mundo e do estar-no-mundo. Se se aderir à definição de paisagem enunciada por Glissant – paisagem é “a série deliberada de uma relação sempre fugaz” (Glissant, 1996, p. 25) –, não haveria como fugir daquela paisagem que, para os povos escravizados, estará sempre, ainda nos termos de Glissant, “prestes a irromper”, isto é, habitada pela “irrupção, pelos saltos, pelos movimentos bruscos, pela erupção também, talvez pelo real e por muito irreal” (Glissant, 1983, p. 21). É por isso que as paisagens “abrem ao mesmo tempo para uma espécie de desconhecido e em uma espécie de inextricável” (Glissant, 1969, p. 190). Em outras palavras, toda paisagem, quaisquer de seus elementos constitutivos, figuram uma errância, uma viagem, uma travessia onírica, fantasmática, imaginária e, afinal de contas, escritural.

Por sua vez, a segunda epígrafe, já refletida nos modos de se apreender e compreender (no sentido latino, volte-se a insistir) a importância/necessidade das estórias, coloca no centro das preocupações a questão da

viagem, da errância, do deslocamento, do ir-e-vir sem enraizamentos em um lugar que apenas contribuiria para o que se chama, em *Terra sonâmbula*, “sozinhidão”. O menino Muidinga e o velho Tuahir e o menino Kindzu (dos cadernos) são seres de/em deslocamento ou, como se diz sobre Kindzu, “um homem de viagem” (Couto, 1992, p. 31). Seres habitados pelo movimento, pelo mutável, pelo imprevisível, como a água das ondas que sobem “a duna e rodeiam a canoa” (p.210). É graças à leitura das histórias contidas nos cadernos de Kindzu, que são histórias de Todos, que “começa então a viagem de Tuahir para um mar de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo” (Couto, 1992, p. 210-211).

Histórias de Todos semeadas pelas letrinhas que são costuradas pelos sonhos de Todos. É como se lê na bela passagem final de *Terra sonâmbula*:

Me apetece deitar, me anichar na terra morna. Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longa da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares.. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos [...] De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra (Couto, 1992, p. 220).

Histórias que não dividem, que não separam; histórias que não encerram o sujeito em si próprio; histórias que, em vez de construir “fortalezas” – para voltar a um termo enunciado na conferência aqui citada de Mia Couto – deixam as águas dos rios fluírem pois “nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes” (Couto, 1992, p. 96)⁴. Histórias que inventam terras

⁴ A passagem final de *Terra sonâmbula* que lemos me fez pensar na epígrafe que emoldura outro texto de Mia Couto, aquele intitulado *O fio das missangas*: “A missanga, todos a vêem./ Ninguém nota o fio que,/em colar vistoso, vai compondo as missangas./Também assim é a voz do

“onde todos cabiam nela” (Couto, 1992, p. 27); estórias de “homens que não têm raça” – pois, lembre-se com Glissant, a racialização apenas separa, divide os homens fazendo de cada qual, na maioria das vezes, uma ameaça, um inimigo. Em *Terra sonâmbula*, à semelhança do que se leu em *O mapeador de ausências*, o que se impõe é o pensamento de que a ideia de raça serve para hierarquizar e subalternizar – mesmo aquela de “negritude”; o que se impõe é um apelo para que se vá para além da noção de sujeitos racializados; o que se impõe é, pois, e ouça-se aqui mais uma vez Glissant, é a criouliização do mundo que reinventa e cria um mundo novo, um mundo por vir. Que se ouça ainda Mbembe, que apregoa a perspectiva de uma “humanidade por vir, aquela que deve advir da abolição das figuras coloniais do inumano e da diferença racial” (Mbembe, 2014, p. 68). Em *Terra sonâmbula* e em *O mapeador de ausência* todos são moçambicanos... pouco importam suas pertencas culturais, linguísticas, raciais, étnicas etc.

Enfim, e agora efetivamente para encerrar. Leia-se, em *Terra sonâmbula*, a poética história do boi que se transforma em uma garça, conforme outra estória intercalada na narrativa, desta feita proferida por um “pequeno pastor” que conta uma estória para Muidinga:

— Semana passada faleceu um boi, cujo esse boi era o maior de todos.

Assim desfia o menino seu relato. Havia, entre sua manada, um muito triste boizarrão. De manhã até de noite o bicho boiava em rasteira solidão, esquecido de si, dos capinzais e das obrigatórias rumações. Seus olhos felpudos seguiam todas distrações. Tudo lhe era pretexto, fosse o estremecer de uma sombra, fosse o farfalinar de uma borboleta tricotando seu voo. O pastorzinho se agastava: que doença estaria a consumir o animal? E se decidiu a segui-lo, de luz a lés. Foi então que reparou que o bicho se prendia na visão de uma dada e considerada garça. A ave pernalteava-se, se juntava às nuvens, suas gémeas: sempre e sempre a atenção do boi nela se centrava. O ruminante se imobilizava, impedido. O pastor chambocava o bovino a ver se ele se manadeava. O varapau,

poeta:/um fio de silêncio costurando o tempo” (Couto, 2009, epígrafe).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

vuum-ntáa, estalava nos costados. Nem valia a pena. Pois ele sabudia os lentos cornos e seguia, de impossível, impassível. Sem nenhum comer, o bicho desfinhava-se [...] Certa noite, ao juntar suas migalhas, o pastor viu aquilo que duvidava de contar. Pois que o boi esticava o pescoço para a lua e declamava mugidos que nunca foram ouvidos. De repente, se agitou todo seu corpo, o bicho parecia estar em parto de si mesmo. De sua garganta se afilaram os gemidos que se foram vertendo, creia-se, num cantarilhar de ave. Às duas por uma, ele começou a minguar, pequenando-se de taurino para bezerro, de bezerro para gato chifrudo. Em violentos arrepios se sacudiu e os pêlos, aos tufos, foram caindo. No igual tempo lhe surgiam plumas brancas. Em instantes, o mamífero fazia nascer de si uma ave, profundamente garça.

O recente pássaro, então, percorreu o redor, procurando não se sabe qual quê com seu olhar em seta. Até que, de súbito, se vislumbrou uma outra garça, essa mesma que lhe fazia, enquanto boi, demorar o coração. E o transfigurado mamífero acorreu em volejos, se chegando à autêntica ave. Dançou em repentinos saltos, as pernas de nervosa altura, como se estivessem a soletrar os primeiros passos. A terra parecia demasiado pesada para aquele habitante dos céus. Ali ficaram os recíprocos dois, em namoro despregados, soltando brancas fulgurações.

O pastor se garantiu que assim aconteci todas as noites de luar cheio. No roçar da aurora, o boi regressava à condição de tristonho quadripedestre. Sucedeu um ano, contudo, que por meses seguidos, a lua teimou em não sair. Por tempos consecutivos, as noites se velaram, escuras, viscosas. O boi percorria as nocturnas horas se mantendo boi, mugindo como as acabrunhadas xipalapalas. Morreu na trigésima noite. O pastor assistira a sua lenta agonia e jura ter visto lágrimas deflagrando nos redondíssimos olhos do bicho (Couto, 1992, p. 191-192).

Uma série de interrogações aqui se impõe. O que faz essa história senão apontar para aquele devir, para aquele porvir de que tanto já se falou? Não se trata mais de um devir relativo ao humano, mas a todo vivente que habita o mundo. O que faz essa história senão romper até mesmo com as fronteiras entre o que é ser animal, o que é ser ave, o que é simplesmente ser? O que faz essa história, e retome-se a conferência de Mia Couto, senão contar sobre a “alteridade” que existe dentro de cada um e de todos? O que faz essa história, e a conferência de Mia Couto já o disse, senão nos “reconciliar com estes que vivem dentro de nós”? Mesmo que isso leve à morte, mas nunca à

morte de/das fábulas. A fábula do devir-garça do boi deveria ser aquela de toda a Humanidade, de todo Vivente, prontos para perder-se de si para se “reencontrar no outro”, vale repetir ainda uma vez Mia Couto.

Referências

COUTO, Mia. *Ofio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. *O mapeador de ausências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COUTO, Mia. *Repensar o pensamento*. Entrevistas. 29 de maio de 2015. Disponível em: www.miacouto.org. Acesso em: 26 jan. 2024.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Le sang rivé / préface de Jacques Berque*. Paris: Gallimard, 1983.

GLISSANT, Édouard. *L'intention poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Mulemba, Mangualde: Pedago, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. O vazio do poder na Itália [artigo dos vagalumes]. *Escritos corsários*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Submissão: 05/02/2024
Aceite: 03/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98406>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Entre roteiro e imagem: reflexões sobre espaço e crítica sociopolítica em *Bacurau* (2019)

Between screenplay and image: reflections on space and
sociopolitical critique in *Bacurau* (2019)

Sayara Saraiva Pires
UFPI

Herasmo Braga de Oliveira Brito
UFPI

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98367>

Resumo

Este estudo enseja analisar os elementos narratológicos na escrita do roteiro de *Bacurau* (2019), em diálogo com a sua obra fílmica homônima, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, fornecendo uma investigação pertinente quanto à linguagem de roteirização utilizada para conduzir a construção de diálogos que desafiam fronteiras narrativas e estéticas, trazendo à tona reflexões sobre o espaço em sua função transgressora, com o intuito de interpretar as presenças que inferem conflitos sociopolíticos. Almejamos, assim, compreender como a narratividade roteirizada representa o espaço, ao tempo que constrói uma narrativa complexa que dialoga com questões sociopolíticas contemporâneas. Por meio de uma abordagem fundamentada em estudos teóricos de cunho literário, cinematográfico e espacial, buscamos desvelar as múltiplas camadas de significado presentes nas narrativas. Ao realizar esta empreitada, aspiramos contribuir para o aprofundamento do debate e compreensão da hibridização entre literatura e cinema, bem como da apreciação e análise da expressão artística que estimula esse encontro: a roteirização.

Palavras-chave: *Bacurau*; Roteiro; Literatura e Cinema; Narratividade; Espaço.

Abstract

This study aims to analyze the narratological elements in the screenplay of *Bacurau* (2019), in dialogue with its homonymous film work by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. It provides a relevant investigation into the scripting language used to guide the construction of dialogues that challenge narrative and aesthetic boundaries, bringing forth reflections on space in its transgressive function. The intention is to interpret the presences that imply sociopolitical conflicts. We aspire to comprehend how scripted narrativity represents space while constructing a complex narrative that engages with contemporary sociopolitical issues. Through an approach grounded in theoretical studies of literary, cinematic, and spatial nature, we seek to unveil the multiple layers of meaning present in the narratives. In undertaking this endeavor, we aim to contribute to the deepening of the debate and understanding of the hybridization between literature and cinema, as well as the appreciation and analysis of the artistic expression that stimulates this encounter: screenwriting.

Keywords: *Bacurau*; Screenplay; Literature and Cinema; Narrativity; Space.

Considerações iniciais

Avanços recentes nos estudos sobre narratividade apontam a forte presença de interseccionalidade entre as artes. Nessa égide, percebe-se notável convergência de curso narrativo entre escrita literária e escrita cinematográfica. A relação entre esses âmbitos narrativos, com as mudanças sociais e tecnológicas, desperta o domínio de novos gêneros, que fomentam a presença de novos perfis de escritores, bem como de leitores. Nessa perspectiva, ascende-se a atenção para a manifestação da roteirização como arte da escrita no campo cinético da imagem.

Dentro desse domínio, a análise aprofundada do roteiro é fundamental para a expansão perceptiva do encontro da escrita literária e da cinematográfica, tendo significativas implicações na esfera da narratividade, através dos seus elementos diegéticos. Congruente a isso, é salutar perceber que o roteiro abrange traços narratológicos das duas artes, fator que o desencadeia como um gênero intersemiótico.

Nesse sentido, ao tomar o roteiro e a obra fílmica *Bacurau* (2019) como objeto de observação, será elucidada a condução da linguagem roteirizada utilizada para a construção de diálogos que desafiam fronteiras narrativas e estéticas, trazendo à tona reflexões sobre o espaço em sua função transgressora, com o intuito de interpretar as presenças que inferem conflitos sociopolíticos, que ecoam para além dos espaços geográficos estabelecidos.

Interseção entre escrita e imagem: a narratividade na roteirização

A ascensão da arte cinematográfica na esfera social contemporânea é fatural, isso inferiu diretamente a convenção de novos atributos de linguagem entre o público e as artes de narrar, impactando nas formas várias de se contar histórias. Com isso, a criação de gêneros textuais, e/ou a transmutação estética dos já existentes, foi eclodida pelas propriedades emergentes de comunicação entre autor, obra e público. A exemplo disso, temos a propagação da roteirização em diálogo com as artes audiovisuais e literárias.

Se pensarmos em linha temporal, em quase um século e meio do surgimento do cinema, o roteiro acompanha a arte cinematográfica de forma intrínseca – salvo em casos de obras autorais em que os cineastas optam pelo improviso ou dedução – à construção de narrativas. Por sua vez, a estética de roteirização tem sofrido modificações nesse intercurso, induzidas por fatores extra e intraficcionais. Para além de convenções comerciais, essas variações elevaram a presença do roteiro nas produções audiovisuais, conduzindo-o a uma aproximação narratológica da escrita literária. Todavia, fora do alcance de submissão, esse modo de escrita engendrou seus próprios elementos diegéticos, colocando-se em interseção entre a literatura e o cinema.

Nessa égide, em princípio os roteiros não tinham tanta credibilidade em função narratológica, estes eram postos como “manuais de instrução” para direcionamento de câmeras, de cenários, de atores e de outros, não tendo, assim, uma disposição de texto para uma leitura corrente, o que por vezes motivava a não exigência de um “roteirista-escritor”. Com isso, ao final da obra filmada, os roteiros tornavam-se obras descartadas. A virada de perspectiva intercorre, em primeiro fator, da crescente presença e industrialização de produções audiovisuais.

O crescimento de diversificados gêneros em outras mídias como séries, minisséries e telenovelas, e conseqüentemente de concorrência de público, foram precedentes para a interposição do roteiro como argumento para a venda e credibilidade de produções. Assim, aguçara-se a exigência da escrita de roteirização, o que culminou em textos mais expressivos e não apenas instrucionais. Por outro lado, a comercialização também intervém nessa prática. O almejo a lucros de bilheteria, frequentemente, obstrui o espaço de roteiros complexos e pertinentes.

Em contrapartida, a arte cinematográfica, equitativamente à literária, ampliou a sua profusão crítica e problematizadora, e, para auxílio nessa empreitada, a construção dos roteiros passou a agregar elementos narratológicos de escrita literária – sobretudo da dramaturgia, já apontados por Aristóteles em sua *Poética*. À vista disso, o processo de criação da roteirização condensa a injunção e amplifica o direcionamento da sequência lógica narrativa: início, meio e fim. Não obstante, essas partes, ainda que haja substancialidade em si, consolidam sua produção de sentido no todo, formando uma unidade coerente. Dessa forma, “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (Field, 1995, p. 11), trazendo como elemento catalisador de ligação das suas partes os diálogos entre suas personagens.

Ademais, é congruente enfatizar que o roteiro é uma obra escrita projetada para a atuação, assim, sua finalização será na tela cinematográfica. Dessarte, a sua narratividade é construída a pares da imagem e da ação, submetendo-se a coerção do visual. Desse modo, o roteiro se encontra alocado em interseção entre a literatura e o cinema, tendo como base um signo semiótico para concretizar-se em outro sistema, tornando-se, assim, um gênero intersemiótico. Por conseguinte, como Jorge Luiz Cruz elucidada,

O roteiro é o texto que vem de uma invenção (ideia original ou de qualquer texto a ser adaptado) que já não é literatura mas, por outro lado, ainda não é filme, mas já é, contudo, cinema! [...] A potência não está nem de um lado, nem de outro, mas entre eles, na fronteira, naquilo que já é cinema, sem ser imagem ótica, filme, e já não é literatura, mesmo sendo a palavra escrita, que é a concretude, o corpo que contém almas, que são devires, e que é jogado no mundo dos acasos, das surpresas e que, nos grandes filmes, fazem ver o imperceptível e ouvir o inaudível (Cruz, 2003, p. 19-20).

Dessa maneira, é fatural ponderar que o roteiro é um dos elementos diegéticos da criação de um filme. Dentro da esfera cinematográfica contemporânea, ele tem atuado de forma basilar para a construção de obras consistentes, sobretudo, pela diagramação de personagens e suas relações com o espaço de alocação experiencial. Logo, o texto roteirizado origina a persona das figuras representativas, bem como as etapas de desenvolvimento da narrativa, sendo estas subdividas pelas intrigas que disseminam a jornada desde o ponto de conforto ao ponto de resolução sobre o objetivo final.

É interessante destacar que na nova conjuntura do roteiro, a *storyboard* é construída dentro do campo da narratividade, ou seja, a descrição visual do que ocorre imagetivamente durante a ação da personagem é realizada através de formas narratológicas e não apenas por descrições monótonas. Assim, os diálogos são a ponte de interseção entre a escrita e a imagem, pois são eles que conduzem as escolhas das personagens, que, por sua vez, são induzidas pelas experiências narrativas manejadas pelo espaço-tempo de alocação.

A prática de roteirização no Brasil, nos moldes de desenvolvimento que possuímos hoje, segue essa tendência anunciada. Dessa forma, temos a promoção de roteiristas renomados no ambiente cinematográfico contemporâneo como Jorge Furtado (*O homem que copiava* e *Lisbela e o Prisioneiro*); Marcos Bernstein (*Central do Brasil*); Adriana Falcão (*O Auto da Compadecida*); Marçal Aquino (*O cheiro do ralo*); Bráulio Mantovani

(*Cidade de Deus* e *Tropa de elite*); Anna Muylaert (*Que horas ela volta?*); Karim Aïnouz (*Abril despedaçado* e *O céu de Suely*); entre muitos outros. Vide os trabalhos conceituados do cinema nacional, o grande desafio destes e de outros roteiristas do país é construir textos que capturem e/ou provejam a essência das inquietações sociais, sem desviar-se do escopo ficcional.

Espaço e crítica: reflexões sobre embates sociopolíticos em *Bacurau* (2019)

A exegese do roteiro de *Bacurau* é pertinente para a percepção da escrita de roteirização como fomento de enlace literário e cinematográfico, à medida que ele é construído a pares de elementos narratológicos de ambos. Nesse sentido, o construto da narrativa traz, além de um direcionamento imagético, proposições da narratologia de ficção. A linearidade de curso narrativo, a intertextualidade, a presunção mimética, entre outros elementos textuais, desencadeiam o intento discursivo de temáticas problematizadoras e questionantes que assumem a correlação entre arte e crítica.

Para além dos problemas de segregação cultural entre as regiões do Brasil, o enredo em questão, criado e produzido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, escancara a condição subalterna que pontos habitacionais do Nordeste experiencia, evocando as tensões internas que tais dificuldades afloram em seus moradores, desse modo, direcionando um olhar analisador para a realidade brasileira de forma geral, decorrendo uma discussão plural. A grandiosidade da obra – que a fez ser digna de prêmios importantes no cenário cinematográfico nacional e internacional – se dá pela junção da complexidade do seu roteiro e da densidade dos elementos audiovisuais do filme. Por esse motivo, é congruente observarmos o papel atuante destes dois âmbitos para a completude da narrativa.

No contexto da narratologia, a estética de Kleber Mendonça Filho se acentua por uma inovação de gêneros, eclodindo um estilo próprio que, para além de uma postura artística, demonstra-se como eco de posicionamento político. Em suas obras, o cenário habitacional e incursões locais dividem espaço com inquietações que se sobressaem à realidade nacional. Assim, a sua assinatura é caracterizada pela representação de experiências de moradores de cidades brasileiras, especialmente localizadas no Nordeste, adaptando-se aos efeitos das mudanças urbanas que transformam as interações sociais e, conseqüentemente, modificam as concepções de pertencimento/não pertencimento a determinadas espacialidades.

Em *Bacurau*, o cenário desloca-se para o interior sertanejo nordestino e instiga como essas mudanças globalizantes estão chegando ao ambiente rural. A princípio, através de uma mistura de gêneros como *western*, com referências a modelos assumidos pelas tendências do Cinema Novo nas décadas de 1950 e 1960; ficção especulativa, com artefatos ficcionais científicos atribuídos a uma distopia futurística; ao tempo que emana uma essência de manifesto antropofágico, a obra acolhe um tom mais ficcional que suas obras anteriores. Todavia, percebe-se que ela infere um discurso político-social já sinalizado em outras produções.

Dessa maneira, a obra é permeada por conflitos que conduzem o fluxo contínuo de sua narrativa. Esses, por sua vez, são intrigas que impulsionam a discussão presente na obra, criando tensões que permitem o desenvolvimento das personagens, e são responsáveis pelo impacto crítico. A crucialidade desses elementos-chave, impostos em momentos minuciosamente seletos, impulsiona o sentido de que “todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro” (Field, 1995, p. 15). Dessa forma, a estrutura dramática do roteiro de *Bacurau* pode ser definida como uma organização

linear de incidentes que conduzem à resolução final pretendida. Além disso, funciona como catalizador da atenção dos seus leitores, isso porque

Apesar de termos toda essa tecnologia a nosso dispor não mudamos um milímetro de nossa alma inconsciente e conflitante. Não seguimos selvagens, mas ainda somos bárbaros. Matamos, odiamos, amamos, somos contraditórios e acima de tudo injustos. Somos poços de conflitos, e é essa água que dá vida à dramaturgia. [...] Por meio de suas personagens, constrói e desconstrói o homem e às vezes é ultrapassada pela própria realidade [...] (Comparato, 1995, p. 15).

Nessa perspectiva, o campo ficcional de uma obra, seja no âmbito literário seja no cinematográfico, é mimeticamente delineado por desafios e objeções. Em *Bacurau*, é interessante percebermos que não se destaca uma personagem-protagonista, o povoado homônimo é, pois, o espaço-conflito central que induz as ações em seu entorno. Todos os setores se voltam para a localidade, onde há a disputa de pertencimento cultural, político ou étnico. Já no roteiro, a partir da cena 12, é sinalizada a apresentação do ambiente através da placa de entrada em que se destaca a expressão “Se for, vá na paz”, seguida do esboço do mapa do povoado. A oração subordinada instiga a inusual presença de visitantes, condicionando-os, na hipótese de ida, a não desconforto local. Assim, a escrita aponta para o que virá a ser o âmago da narrativa – espacialidade.

Nesse sentido, o primeiro conflito se lança pela descoberta da ausência de Bacurau no mapa cartográfico. Entra-se em debate, então, a invisibilidade que povos interioranos possuem, sobretudo, em aspectos sociopolíticos. Conseqüentemente, a falta de visibilidade acarreta a postura corrupta da política local, que se apropria do isolamento de grupos minoritários para o dolo capitalista. A sutil crítica surge a partir do diálogo entre o professor e uma criança na escola, a qual representa o crescimento infantil em meio à cultura do faturamento abusivo. Ao procurar no mapa o lugar onde habita

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

e não o encontra:

Plínio parece não entender.

RIVANILDO Não tem que pagar, não, pra aparecer
no mapa?

PLÍNIO Pagar nada, olha a gente aqui no mapa...

Plínio pega um rolo longo de papel no cesto de mapas e rapidamente abre um desenho artístico ilustrativo da comunidade, um mapa analógico e afetivo de Bacurau.

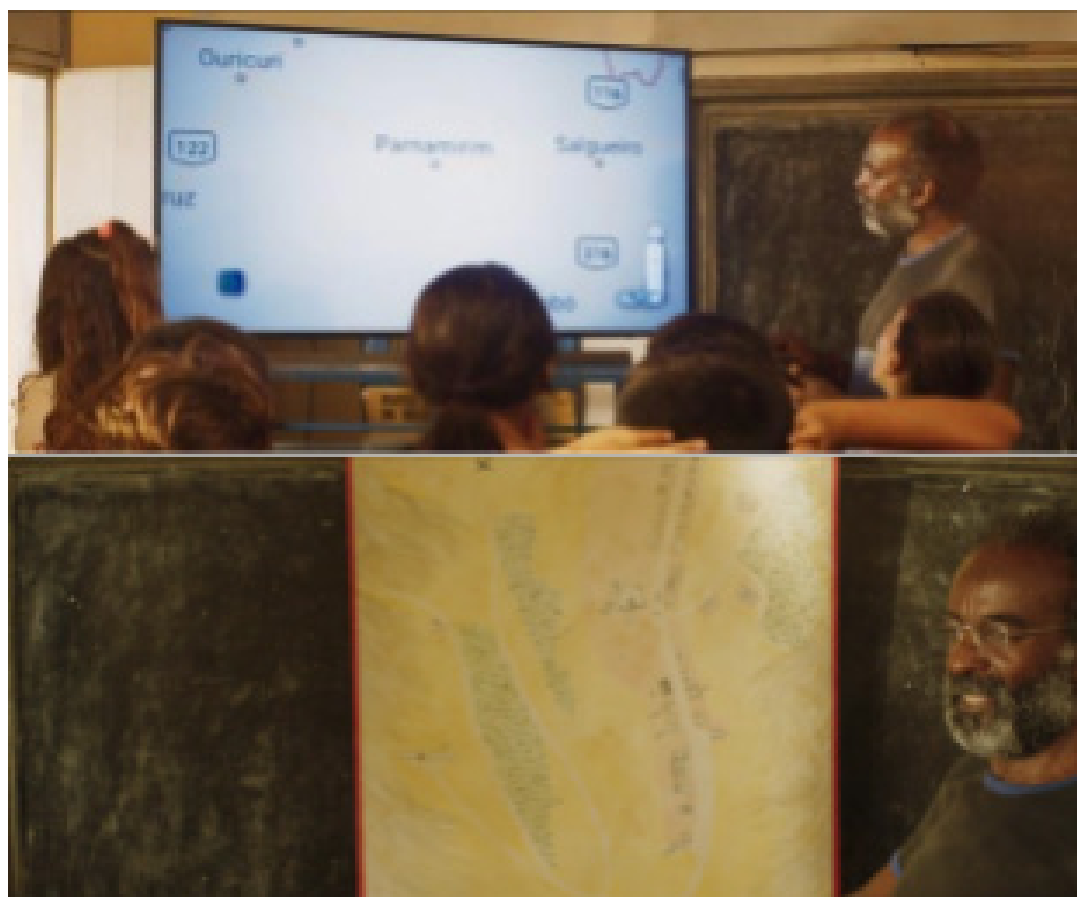
PLÍNIO Aqui... Bacurau está no mapa.

(Mendonça Filho, 2020, p. 240).

É eloquente a percepção de que, apesar de não se encontrar cartograficamente localizado no território nacional, o pequeno povoado atrai uma arbitrária busca de poder e domínio. Ao indagar que para se estar no mapa não seria preciso pagar, a criança presume a condição, comumente concebida no funcionamento social pós-moderno, de que para se ter visibilidade social, precisa-se pagar um preço, seja monetário ou não. O roteiro alcança, assim, a criticidade através da interrogação, que fica dubiamente respondida.

Transportada para a tela, à iconologia da cena são acrescentados elementos cruciais para a *mise en scène* – expostos na figura 01. Observa-se que é disposta em colateralidade a simbologia da relação entre tradição e modernidade. No tempo em que a alta tecnologia é acionada para análise da geografia espacial, é o mapa desenhado à mão que se liga à presença dos sujeitos ali presentes.

Figura 01: Imagens entre 25:30 e 26:33



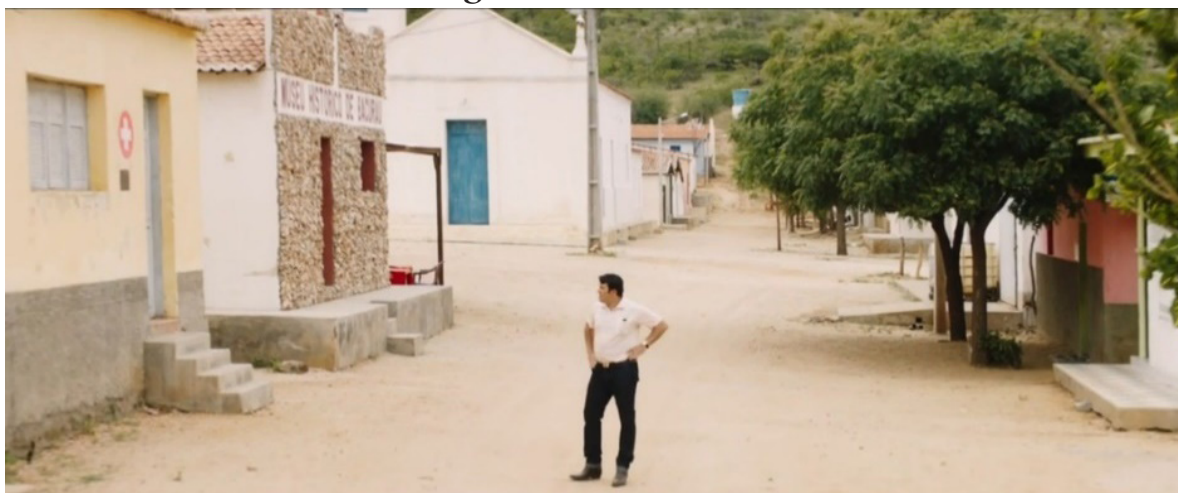
Fonte: filme *Bacurau* (2019)

Entende-se, pois, que os moradores fomentam a sua existência pelas raízes presentes na localidade habitacional, e, independentemente da valorização de grupos dominantes, a memória cultural é fortificante para a resistência contra a incursão de outrem. Nesse sentido, o panorama apresentado pela comparação silenciosa entre tradição e modernidade amplifica a convenção do sistema organizacional do povoado, que cuidadosamente é repassada já na escola para as gerações subsequentes, alimentando assim a presença cultural.

Em curso sequencial, a propensão de que Bacurau não sucumbe às imposições corruptas governamentais, não aceitando as cominações políticas para sua evidência, será confirmada pela relação dos moradores com o prefeito, em razão do comportamento deste perante as necessidades

locais. Em campanha para pleito da eleição do ano corrente, o candidato e atual gestor traz para a cidade interiorana donativos, comida, remédios, caixão e livros, porém, todos esses em estado degradante, acarretando mais perigo que benefício para o povo. Adversamente à expectativa da comissão do político, a ação da população é reacionária ao decidirem não acolher a figura pública. A cena é assinalada na escrita do roteiro, contudo, é através do plano aberto, que mostra a horizontalização do povoado congruente a união do povo, em que é realçado o abandono da população ao seu prefeito, expondo que ele não é o seu líder, como é mostrado na figura 02.

Figura 02: cena 28:33



Fonte: filme *Bacurau*, 2019

A disposição desértica de Bacurau é um mecanismo de defesa executado pela população como resistência à negligência governamental efetivada por muitos anos. O silêncio ensurdecido de protesto é quebrado apenas por gritos de repulsa e cobrança por melhorias, como o fornecimento de água. Assim, o prefeito e seus assessores são surpreendidos por uma robustez outrora inexistente. A contraposição dos moradores interioranos é um dos artefatos que colocam a narrativa de *Bacurau* contraposta às convicções

padrões, enunciando a extorquia do domínio público a povos que antes tinham nível de escolaridade baixa, pouco conhecimento do desenvolvimento mundial, bem como dos seus direitos sociais, apontando, com isso, a evolução educacional nessas áreas e o efeito de senso crítico decorrente disso, o que causa o descontentamento de quem ainda procura o domínio populacional pela subordinação.

Outrossim, uma cena presente no roteiro, mas não adaptada à tela na obra fílmica, provoca um subsídio adicional à discussão: um casal vai de encontro à ordenação local e apoia o prefeito. Ressaltemos o seguinte diálogo:

CLÁUDIO (*Gritando por causa do som alto.*) Prefeito, só para trazer meu apoio, eu não concordo com esse desrespeito ao senhor. O diálogo acima de tudo. Tamo junto, viu?

TONY JR. Obrigado. A eleição chegando, estamos aí, viu?
Tony gesticula para assessor fazer leitura de retina do casal.

NELINHA (*Enquanto leitor escaneia sua retina.*) Vamo' comer um bolinho lá em casa?

(Mendonça Filho, 2020, p. 245).

Pode-se observar nas falas antecedentes que a imposição política arcaica ainda atrai a afeição de alguns. Todavia, é contundente perceber que a conduta desempenhada isoladamente por esses moradores não se dá pelas características atribuídas anteriormente à escassez de recursos e conhecimentos. De outro modo, desviando-se das propriedades arquitetônicas e costumeiras locais é frisado que as personagens moram em “uma casa com grade frontal de garagem, estilo classe média urbana, transportada para Bacurau [com portão mecanizado]” (Mendonça Filho, 2020, p. 245), o que realça a divisão de

classes, não somente em um distanciamento econômico, mas sobressaltando o não pertencimento cultural.

A não consciência de classe é, assim, fator de discrepância entre os moradores de uma mesma espacialidade, que infere também na atuação dos líderes governantes dentro da comunidade local. Ademais, o desenraizamento de tais sujeitos é escancarado quando, ao sofrerem confronto direto, fogem do povoado abandonando o grupo conterrâneo, mesmo este tentando impedi-los – cena exposta na figura 03. Logo, as adjetivações do roteiro que foram postergadas em tela são efetivadas pelo comportamento propagado pelas personagens.

Figura 03: cena 1:25:44



Fonte: filme *Bacurau*, 2019

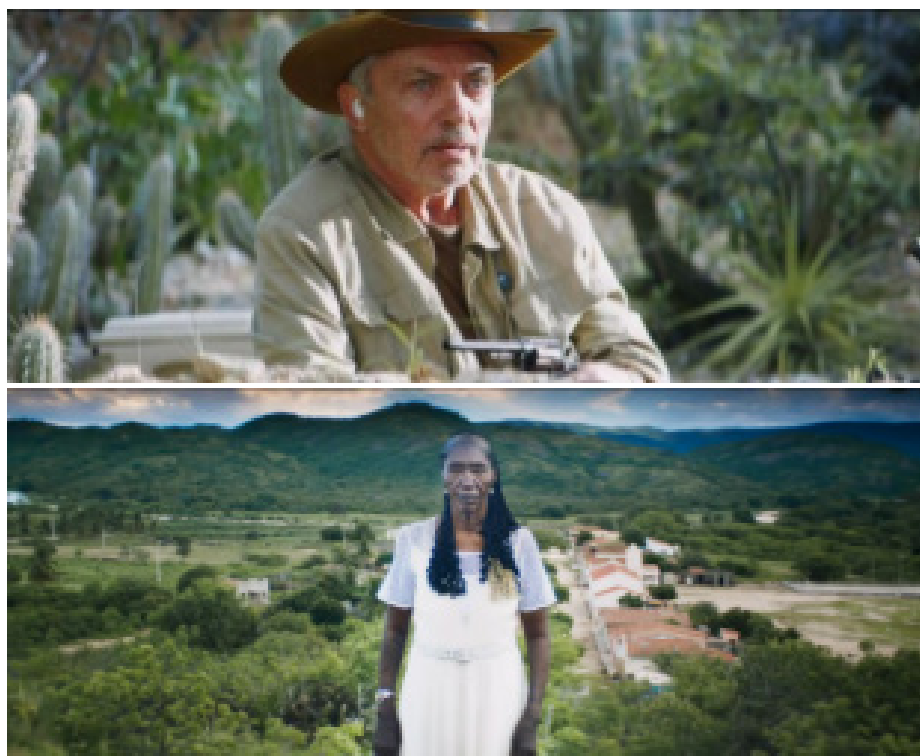
Na imagem, pode-se perceber que Acácio corre desesperadamente para deter a partida de Cláudio e Nelinha, todavia, a ação foi ineficaz, o que, conseqüentemente, levou à morte do casal, ao saírem do local na parte noturna com falta de iluminação elétrica. Desse modo, é eloquente conceber a percepção de que a luta coletiva para a sobrevivência de si, do espaço e da memória local não é suficiente para a agregação de todos, apontando, assim,

a concepção do conflito cultural emergente da urbanização na formação dos indivíduos mesmo rurais.

Por outro lado, esses e outros fatores irradiam o espaço como identidade da maior parte da população do povoado. Nesse sentido, é enfatizado o traço de pertencimento através da permanente memória cultural, que é sentenciada pelos costumes, pelo comportamento e, sobretudo, pela resistência a invasões capciosas. Assim, em Bacurau há a aceitação da entrada de alta tecnologia como suporte técnico para evolução de conhecimento, confortabilidade e segurança. Entretanto, o seu uso é conjecturado para a comunicação entre os habitantes da comunidade. Desse modo, une-se modernidade à tradição, sem perder seu enraizamento cultural.

Há, assim, na simbologia da memória cultural a imagem de Carmelita, a moradora mais antiga da comunidade. Esta é apresentada postumamente por meio do seu velório, mas constitutivamente pela postura de seus descendentes, além do respeito e admiração dos demais. A presença de Carmelita é enfatizada no desfecho da narrativa, quando na captura dos invasores o fantasma da personagem aparece para o líder do grupo, apontando para a força do seu povo – exibido na figura 04.

Figura 04: Imagens entre 1:54:47 e 1:55:14



Fonte: filme *Bacurau* (2019)

É congruente notar que, para além da evocação de Carmelita, esta aparece em foco central na imagem tendo como plano de fundo o povoado Bacurau em plano aberto. Observemos, então, que a sobreposição da personagem e ambiente emanam a unção espacial entre ambos, a qual afere a completude da relação entre sujeito e espaço, perante a resistência memorialística, o que é proposto no roteiro através da descrição:

215. EXT. BACURAU/ PONTO DE OBSERVAÇÃO – POV
MIRA DE TIRO – DIA

[...] Carmelita parece apontar para algo atrás de Michael. Ele congela ao ver Carmelita e retira a arma da boca. Ele baixa o revólver e recuamos para revelar GALEGUINHO, homem de 50 e poucos anos, rosto incrível do sertão, com rifle apontado para a cabeça de Michael. Nosso chefe-invasor é rendido da maneira mais clássica no cinema de aventura (Mendonça Filho, 2020, p. 308).

Na escrita roteirizada, é detalhadamente enfatizado que o capturador

do chefe-invasor possui um “rosto incrível do sertão”. A essa caracterização é indissociável à concepção de que o sertão nordestino, enquanto espacialidade cultural, tem como base a resistência. Por sua vez, nesse caso, esta é consolidada pela violência que, muito embora possa parecer perversa, sustenta a figuração do sertanejo que, com todos os empecilhos sociais, sobrevive pelo combate congênito por natureza.

À vista disso, é indispensável notarmos que “a ‘região’ vem a ser, portanto, o espaço criado por uma interação. Daí se segue que, num mesmo lugar, há tantas ‘regiões’ quantas interações ou encontros [...]” (Certeau, 1998, p. 212). Dessa maneira, a comunidade Bacurau é constituída por moradores que, apresentando distintas peculiaridades, possuem um ponto em comum: a tradição sertaneja nordestina. De tal modo, a manutenção da memória regional é ancorada pela disposição material e fotográfica de personalidades e momentos importantes dentro do árido cerrado em exposição antológica no museu do povoado – como mostra a figura 05.

Figura 05: Imagens entre 1:50:50 e 1:51:18



Fonte: filme *Bacurau* (2019)

A descrição pormenorizada no roteiro é transposta para a tela de maneira que evoca a ancestralidade de Bacurau e, de certa forma, convalida a ação de resistência do grupo em coletividade. As imagens apresentadas mostram a presença de cangaceiros na região. A concepção imagética é feita a partir dos “detalhes da indumentária” (Mendonça Filho, 2020, p. 305), porém, é chamada a atenção para a fotografia central posta no altar: uma criança, com vestimentas típicas de jagunços e uma arma em mãos. O insólito do panorama, não antevisto no roteiro, é, além de hesitante, a consagração da transmissão da herança cultural, que é perpassada por gerações. Assim, o costume local é

instruído desde a infância e vivenciado por todos concomitantemente.

Nessa ótica, tem-se como aporte condutor a figura de Lampião, sendo base lendária do imaginário coletivo. Entre as fotografias, é destacada em matérias de jornais a captura do líder do cangaço pelas autoridades da época, expondo a sua decapitação e a de membros do seu bando. Similarmente, é também visto imagens de decapitações feitas em Bacurau por moradores do povoado contra possíveis invasores. Com isso, há a simultaneidade da influência histórica com a reparação histórica pelo aniquilamento de um líder cultural. Levado aos dias atuais da narrativa, a presença da liderança e coragem combatente é sobreposta à personagem Lunga, que traz em si a conjunção da memória tradicional e aptidão modernista, tornando-se, assim, o que podemos chamar de “Lampião moderno”.

Lunga é o herói da região, quando em apuros é a ele a quem recorrem. Porém, a personagem é construída a par da tipificação da sociedade contemporânea, rompendo com o estereótipo padronizado. Ao viver em localidade isolada, ele passa por condições inóspitas que inferem na sua complexidade social, psicológica e ética. Sua inquietação narrativa transcende a concepção heroica tradicional na medida em que é alocado como um sujeito sem virilidade, efeminado, em um ambiente patriarcalmente masculino. Não obstante, é designado a ele a insurgência da comunidade e, assim como o costume dos cangaceiros, decapita os invasores, escancarando uma violência brutal – figura 06.

Figura 06: cena 1:55:30



Fonte: filme *Bacurau*, 2019

Vemos, pois, na cena intercalada, Lunga saindo do museu com a cabeça de um dos invasores norte-americanos, ensanguentado e com semblante hostil, exequível alusão às fotografias mostradas anteriormente. Nesse sentido, na diegese narrativa, a permanência cultural é ascendida, no entanto, com roupagem pós-moderna, em que uma figura *queer* comanda a reação grupal, saindo, assim, do escopo tradicional. Logo, é concebido que o construto espacial é assinalado pelo enraizamento cultural acrescido das transformações sociais contemporâneas, em que ambos convivem mutualmente.

Nesse sentido, para que o funcionamento e aceitação da modernidade adentrando o rural aconteça, é necessária compreensão e permanência da tradição. A corporificação dessa imanência acontece na subsistência do museu, espaço que abriga não apenas feitos de um passado distante, mas símbolos de conquistas atuais. Assim, é pedido para que, ao limpar o sangue derramado no local após a batalha contra os invasores, não sejam retiradas as manchas de sangue das paredes – explicação na figura 07.

Figura 07: cena 1:58:43



Fonte: filme *Bacurau*, 2019

Tal ato constitui o ambiente memorialístico do museu como parte fundamental do espaço diegético, pois este guarda, para além da história de Bacurau, os ideais de coletividade desse espaço social, atribuindo, dessa forma, os princípios e as convicções dos seus sujeitos. Assim, marca a proposição de proteção, sagacidade e liberdade do seu povo. Com isso, as paredes ensanguentadas do museu de Bacurau são espelhos que refletem a história das refutadas invasões que buscaram quebrar a solidez regional.

Nessa perspectiva, é introduzida a concepção de que “o espaço não é apenas organizado e instituído. Ele também é modelado, apropriado por este ou aquele grupo, segundo suas exigências, sua ética e sua estética, ou seja, sua ideologia” (Lefebvre, 2006, p. 82). Dentro desse conceito, a força, integridade e união da cultura nordestina é renascida em Bacurau, onde são ascendidas as ideologias locais, que solidificam a população frente a forças opositoras, ao tempo que torna apropriada a individualidade de cada indivíduo. Isso é patenteado na imagem final da obra fílmica, em que todos se reúnem munidos de armas e, sobretudo, de pertencimento cultural impenetrável, como é apresentado na imagem seguinte.

Figura 08: cena 2:04:17



Fonte: filme *Bacurau*, 2019.

O recorte apresentado, pertencente à cena final da obra fílmica, diagrama de forma lúcida a configuração da população de Bacurau. Esta apresenta a resolução do conflito central da narrativa por meio da coletividade, que é constituída pela diversidade estereotípica, mas unida a um propósito comum. Este, por sua vez, tem como aporte a cultura regional. Assim, a proposição narrativa é originada no roteiro quando é intercalado que: “todos coletivamente começam então o trabalho de enterrar o buraco, onde Michael fará agora parte da arqueologia desse lugar. Ao som de uma sanfona, a areia é jogada por pás, enxadas e também com as mãos” (Mendonça Filho, 2020, p. 318). Na descrição orientada é consagrada a vitória coletiva, e os resquícios dessa batalha fará parte da historicidade local.

Torna-se evidente, portanto, que a narrativa escrita e a imagética de *Bacurau* possuem traços da estética neorregionalista, pelas quais, baseadas em uma constituição histórica, utilizam-se da sua capacidade narrativa mimética para representar e apontar problematizações sociopolíticas. Nesse âmbito, é posto em voga a interseção do homem sertanejo moderno entre a tradição e a modernidade, encetando as suas angústias e conflitos internos diante da espacialidade circundante e os ditames por ela projetados. Assim,

o regional é projetado dentro das concepções contemporâneas nas quais se encontra.

Considerações finais

Através de sua diegese narrativa, o cinema oferece uma dimensão visual e sensorial, enquanto a literatura proporciona uma profundidade discursiva explorada pela diagramação de palavras. Com isso, temos na roteirização a experiência interpretativa que oferta elementos das duas artes. Logo, ao acompanhar essa evolução, os roteiros fílmicos também ascenderam sua densidade narrativa, tornando-se componente basilar para obras audiovisuais que o agregam.

Desse modo, a roteirização de obras neorregionais são distinguidas pelas suas singularidades narrativas, evocando abordagens consistentes. Assim, os roteiristas da estética regionalista contemporânea buscam dar visibilidade e voz a grupos comumente negligenciados pelo cinema *mainstream*, valorizando a identidade cultural dessas regiões retratadas, bem como a formação psicossocial dos sujeitos que habitam esses lugares e suas relações com o espaço.

Sob essa perspectiva, *Bacurau* – em seu roteiro e obra fílmica – provoca no espectador, a partir da construção de suas personagens, de diálogos intensos e de transgressões espaciais, direcionamentos reflexivos acerca da sociedade, não apenas em âmbito regional, evocando uma visão universal no que consta à subdivisão de classes e ao esquecimento de grupos, especialmente, por descaso com políticas públicas, discussão percebida desde a roteirização. Dessa forma, reforça seu compromisso com uma representação sensível a realidades regionais brasileiras, com engajamento com questões sociais e culturais relevantes, conectados a discussões atuais do país.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Referências

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux. Pernambuco: Globo Filmes, 2019. cor. 132min.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.

CRUZ, Jorge Luiz. Roteiro: obra invisível. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 136-157, mar. 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42760>. Acesso em: 06 ago. 2024.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La Production de l'espace*. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão início – fev. 2006.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. – 1ª ed. – Companhia das Letras, 2020.

Submissão: 01/02/2024

Aceite: 03/07/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98367>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

