

Litterata

Revista do Centro de Estudos
Portugueses Hélio Simões

Volume 10, Número 1
Janeiro/Junho 2020



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Alessandro Fernandes de Santana - Reitor

Maurício Santana Moreau - Vice-Reitor

EDITORES

Maurício Beck

Paula Regina Siega

Inara Rodrigues

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Acízelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UEFS)

Odilon Pinto (UESC)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleílton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

ISSN eletrônico: 2526-4850

Litterata

Revista do Centro de Estudos

Portugueses Hélio Simões

Volume 10, Número 1
Janeiro/Junho 2020

Ilhéus – Bahia



2020

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	10	1	1-120	Jan.-jun. 2020
--	-----------	----	---	-------	----------------

©2020 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5087
revistalitterata@gmail.com

ORGANIZAÇÃO

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

EDIÇÃO DO VOLUME

Inara de Oliveira Rodrigues
Maurício Beck

REVISÃO

Adriana Castro Xavier
Aryadne Bezerra de Araújo (inglês)
Camila Sequetto Pereira
Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

DIAGRAMAÇÃO

Camila Sequetto Pereira
Camilla Ramos dos Santos
Renata da Silva Posso

Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões/Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. -- v. 10, n. 1 (jan./jun. 2020) -- Ilhéus, BA: Editus, 2020. 132 p.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Inara Rodrigues.

ISSN 2237-0781

ISSN eletrônico 2526-4850

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

SUMÁRIO/SUMMARY

EDITORIAL	6
Inara de Oliveira Rodrigues Paulo Roberto Alves dos Santos	
 SESSÃO TEMÁTICA	
LUSOFONIA - HISTÓRIA OU CONVENIÊNCIA?	10
Mia Couto	
UMA REPAGINAÇÃO DA HISTÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DOS TEMPOS EM <i>O OUTRO PÉ DA SEREIA</i>, DE MIA COUTO	16
Maria de Fátima Molina Pedro Manoel Monteiro	
INTERSECÇÕES NAS LITERATURAS ANGOLANA E AFRO-BRASILEIRA	33
Viviane Lima dos Santos Almeida Inara de Oliveira Rodrigues	
UMA SINFONIA SILENCIOSA: MELANCOLIA E TRAUMA EM ADRIANA LISBOA	47
Alex Bruno da Silva Tálita Vicente Parreira	
O NARRADOR E A CONFISSÃO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS “O ÚLTIMO”, DE ERIC NEPOMUCENO, E “OVERBOOKING”, DE LÍDIA JORGE	64
Ágata Cristina da Silva Oliveira	
LITERATURA E HISTÓRIA EM <i>UM DEFEITO DE COR</i>, DE ANA MARIA GONÇALVES	80
Solange Ribeiro de Oliveira	
O COMPROMISSO DO ROMANCE HISTÓRICO	97
Bibiana Barrios Simionatto Arthur Beltrão Telló	
 SESSÃO VÁRIA	
MISCIGENAÇÃO E PURISMO: DIVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE JOÃO DO RIO E DZIGA VERTOV	109
Gustavo Rocha Ferreira e Silva Marcelo Magalhães Leitão	

EDITORIAL

Neste décimo número da revista *Litterata*, apresentam-se artigos que, de variados modos, abordam as relações entre os registros ficcionais e históricos em obras literárias publicadas a partir do ano 2000, em língua portuguesa. Na abertura deste volume, republicamos uma palestra de Mia Couto, proferida na Universidade Estadual de Santa Cruz, em 1999, quando da realização do V Seminário Internacional de Literaturas Luso-Afro-Brasileiras: Brasil 500 anos – Identidade e Alteridade nas Literaturas Lusófonas. Inserido em volume apenas impresso da *Litterata*, no ano seguinte, entendemos que este texto do reconhecido autor moçambicano deveria ser amplamente divulgado pelas contribuições que traz aos debates em torno do termo polêmico que é a lusofonia. Assim, considerando a temática geral deste volume, passados vinte anos da publicação original dessa fala de Mia Couto, a sua reedição é um presente para todos nós.

Articulados ao texto inicial, os demais artigos que compõem a presente edição abordam, entre outras, as seguintes questões: nos âmbitos das perspectivas crítico-teóricas pós e decoloniais, da literatura mundo ou, ainda, em diálogos alargados no campo do comparativismo literário, de que maneira tais relações vêm sendo problematizadas nas atuais narrativas literárias, em português? Que agentes ganham maior proeminência? Que utopias, distopias e heterotopias ganham complexidade e são (res)significadas? Quais conflitos e contradições acionam os alarmes mais veementes do mundo social dentro e fora (contexto de produção/recepção) da ficção?

As respostas possíveis para essas questões, bem como para outras pertinentes à sessão temática em destaque, ordenam a sequência dos textos a partir de aproximações entre as suas ideias fundamentais. Com base nesse critério, as palavras de Mia Couto são sucedidas pela análise de *O outro pé da sereia* (2006), romance de sua autoria bem conhecido pelos leitores brasileiros, que traz como eixo a categoria temporal, conforme Maria de Fátima Molina. Em seguida, questões sobre interseções nas literaturas angolana e afro-brasileiras são abordadas tendo em vista a desconstrução de estereótipos racistas, aspectos da resistência cultural e da construção identitária, segundo interpretação de um conto de Conceição Evaristo e outro de João Melo, na perspectiva de Viviane Lima dos Santos Almeida e Inara de Oliveira Rodrigues. As memórias traumáticas, a violência física e psicológica, a perda da infância e as vidas interditadas são alguns dos assuntos problematizados no estudo de Alex Bruno da Silva e Tálita Vicente Parreira sobre o romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, dentro de enfoque que se assemelha à proposta de

esquadrinhamento comparativo entre um conto do brasileiro Eric Nepomuceno e da portuguesa Lídia Jorge, conforme Ágata Cristina da Silva Oliveira.

No artigo subsequente, Solange Ribeiro de Oliveira trata *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, como exemplo da renovação do realismo e com a chamada “virada visual”, propondo associações entre imagens visuais e o detalhamento de descrições, atribuindo caráter complementar recíproco entre a Literatura e a História. Esse último aspecto também está presente no trabalho seguinte, no qual Bibiana Barrios Simionatto e Arthur Beltrão Telló questionam pontos de vista a respeito da natureza do romance histórico. A revista fecha a edição de 2020 com um artigo da sessão *vária*, no qual Gustavo Rocha Ferreira e Silva e Marcelo Magalhães Leitão confrontam divergências sobre estética entre João do Rio, importante figura do ambiente cultural do início do século XX, e o cineasta polonês Dziga Vertov, tendo por referência as ideias que defenderam, respectivamente, em crônicas e manifestos.

Devemos registrar que, nesses vinte anos de sua existência, a revista *Litterata* sempre se pautou por uma perspectiva dialógica, voltada a investigações que se dispõem a renovar as possibilidades de reflexões a respeito do conhecimento. Desse modo, compreendemos que se trata de um espaço efetivo de resistência intelectual, tanto mais diante do tempo que vivemos, marcado por retrocessos de toda ordem, inclusive nos planos mais elementares da ciência: do terraplanismo à negação dos efeitos mortais da pandemia Covid-19. Essa doença, que trouxe e traz graves transtornos para todo o planeta, tem seus efeitos potencializados no Brasil, contabilizados pelas mortes em unidades de milhar todos os dias. Esse cenário lúgubre é complementado por um contexto de grandes perdas em relação a conquistas populares e da negação de direitos a segmentos populacionais historicamente subalternizados, por conta de um projeto político de pautas que pregam costumes conservadores, a selvageria neoliberal na economia e nos vínculos de trabalho, enquanto é desprezado tudo aquilo que engrandece a vida humana, revelando um programa genocida em andamento por parte do governo federal. Essa é nossa opinião enquanto responsáveis pela organização deste número, que sofreu vários reveses por conta desta triste realidade que vivenciamos, e não a estendemos a nenhuma das demais pessoas aqui nomeadas.

Frente a tudo isso, fica a nossa certeza de que somente o caminho democrático deve guiar nossa caminhada, democracia que deve ser garantida em todas as esferas da vida brasileira, guiando nossas lutas por uma educação pública e de qualidade. Encerramos com uma conclamação à

esperança por novos dias, mas a esperança do verbo esperar, como nos ensinou o grande e saudoso mestre Paulo Freire¹:

[...] sem sequer poder negar a desesperança como algo concreto e sem desconhecer as razões históricas, econômicas e sociais que a explicam, não entendo a existência humana e a necessária luta para fazê-la melhor, sem esperança e sem sonho. A esperança é necessidade ontológica; a desesperança, esperança que, perdendo o endereço, se torna distorção da necessidade ontológica. [...] Não sou esperançoso por pura teimosia, mas por imperativo existencial e histórico.

Desejamos a todes muita saúde e esperanças renovadas. Boa leitura!

Inara de Oliveira Rodrigues
Paulo Roberto Alves dos Santos

¹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança* – um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 5.

Seção Temática

**Literaturas em português no século XXI:
entre a história e a ficção**

Lusofonia - história ou conveniência?

Mia Couto*

O tema que me foi sugerido se apresentou na forma de pergunta - a Lusofonia é fruto da História ou uma simples conveniência de momento? Esta comunicação foi construída em função da minha incontornável dificuldade em responder a esta questão. Digo, de brincadeira: sei responder a tudo, menos a perguntas.

Nas zonas rurais onde trabalho como biólogo, existe uma curiosa maneira de responder às perguntas. Principalmente, a questões que pedem a dicotomia do sim ou do não. Responde-se sempre sim. Existe uma enorme resistência ao “não”. Acredita-se que o não simplesmente não se diz.

Esta forma tão oriental de retórica (ou da ausência de retórica) resulta do facto¹ daquela África ser já Oriente. Essa forma educada de não negar cria, evidentemente, problemas aos que necessitam de respostas claras e concisas. É o meu caso quando por vezes chego a uma zona litoral e necessito de saber em que fase se encontra a maré. À minha pergunta:

— A maré está a subir?

A resposta pode ser: — *Está a subir, sim senhor, mas já começou a descer há uma bora atrás.*

Ou por exemplo, se eu avanço um prognóstico meteorológico do tipo: *amanhã vai chover!*

O camponês pode bem responder: — *Vai chover sim senhor, mas a chuva, essa, só vai começar a cair na próxima semana.*

Aconteceu-me, por exemplo em Niassa, quando eu, incumbido dessa estranha missão de classificar a fauna, perguntei a um velho:

— *Como se chama esse pássaro que está a cantar junto ao rio?*

E ele me respondeu:

— *Este pássaro nós aqui no Niassa não chamamos bem-bem pássaro - chamamos sapo.*

* António Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, nasceu em 5 de Julho de 1955 na cidade da Beira em Moçambique. Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior e um dos autores estrangeiros mais vendidos em Portugal. As suas obras são traduzidas e publicadas em 24 países e várias têm sido adaptadas ao teatro e cinema. Tem recebido vários prémios nacionais e internacionais, por vários dos seus livros e pelo conjunto da sua obra literária, destacando-se, em 2013, o Prémio Camões e, em 2014, o Prémio Internacional Literatura *Neustadt*, da Universidade de Oklahomade. Seu romance *Terra sonâmbula* foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX. [Dados disponíveis em: <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>].

¹ Mantivemos a grafia original do texto.

Chamo toda esta introdução para dizer das minhas reservas em responder de forma clara a esta pergunta bem clara – a Lusofonia é história ou conveniência? E aprendendo da sabedoria popular do meu país, eu poderia responder simplesmente assim:

— É sim senhor!

Na realidade, as duas coisas são verdadeiras. E, para explicar isto eu devo falar um pouco mais sobre o meu país e a sua relação com língua portuguesa.

Chegados à Independência Nacional, em Junho de 1975, mais de 60 por cento dos moçambicanos não falava português. Vinte e cinco anos depois, esse número de não falantes reduziu para 45 por cento (não disponho de dados rigorosos). Mesmo os que falam português falam-no geralmente como segunda língua. Apenas cerca de 5 por cento dos moçambicanos têm o português como língua materna.

Se entendermos Moçambique como um mosaico de nações, o Português é a língua de uma pequena nação dentro de Moçambique – a nação dos negros assimilados, mestiços, indianos e brancos. Esse grupo é minoritário, mas ocupa lugares chave na definição da política e na definição daquilo que se entende por moçambicanidade. Esse é o Moçambique que está ligado à lusofonia.

Trata-se de um terreno complexo e contraditório porque, por um lado, a língua portuguesa era inicialmente a língua do Outro e hoje é um dos pilares da demarcação daquilo que nos é próprio. Estamos, no português, criando o nosso próprio território identitário.

O português moçambicano - ou ainda, nesta altura, *o português em Moçambique* - é ele próprio um lugar de conflitos. Nesta comunicação eu pretendo apenas ressaltar alguns factores que contribuem para a ambiguidade e conflitualidade do lugar desse idioma que foi erguido como língua oficial de Moçambique.

Durante o presente século, a política portuguesa em África foi orientada no sentido de fabricar uma camada - os assimilados - capaz de gerir a máquina colonial mesmo depois do colonialismo. Os candidatos a assimilados deviam virar costas a sua religião, abdicar da sua cultura, romper com as suas raízes. Uma das fronteiras entre “civilizados” e “não-civilizados” passava pelo domínio da língua do colonizador. O colonialismo português aceitava conceder o estatuto de cidadão a estes portugueses de pele preta, na esperança de que estes viessem a se tornar os futuros reprodutores e gestores da instituição colonial. Estava-se forjando, afinal, a ordem colonial de hoje - um colonialismo que se indigenizou, um colonialismo que dispensa colonos.

Ironicamente, foi esta mesma camada dos chamados “assimilados” que esteve na origem do movimento nacionalista. Porque estes aspirantes a “portugueses de pele preta” continuavam sendo excluídos por razão da sua raça.

Um dos grandes criadores da Frente de Libertação de Moçambique, no início da década de 60, foi Eduardo Chivambo Mondlane. Em 1961, Eduardo Mondlane regressa a Moçambique como funcionário das Nações Unidas. Mondlane estudara nos Estados Unidos da América e ali se doutorara como antropólogo. Enquanto membro de uma missão da ONU, Eduardo Mondlane não podia ver interdita a sua entrada no país. Mas o regime não deixou de controlar por um só instante as actividades deste homem. O regime colonial instruíra a sua polícia política – a temível PIDE – a vigiar aquele que se suspeitava vir a ser um dos futuros dirigentes do movimento revolucionário.

O povo em Moçambique olhava Mondlane como um Messias e esperava a sua palavra. Estava marcado um comício nos subúrbios da capital e naquela noite se aglomeraram milhares de pessoas para escutar a mensagem libertadora daquele que parecia destinado a liderar o processo independentista. Mondlane deveria falar numa varanda de um velho edifício que se abria para a praça repleta de gente. Quando se dirigia para o varandim, policiais o chamaram à parte e lhe disseram: não pode falar de política, não pode falar de pobreza, não deve referir o povo de Moçambique nem o que se passa em África. A lista das interdições era tão extensa e rigorosa, que pouco ou nada restava para ser dito.

Mondlane, mesmo assim, se encaminhou para a varanda e contou a seguinte história: Certa vez um caminhante foi recebido por uma família rural que lhe ofereceu abrigo e repouso antes de prosseguir viagem. Ao fim da tarde, o anfitrião conduziu o viajante ao quintal e mostrou a criação na sua capoeira. Entre as galinhas, havia, estranhamente, uma águia. Perdera o seu porte real, anichada (ou agalinhada) num canto, piando como galinha e debicando alguns grãos de milho no chão. O viajante ficou impressionado com a visão daquela ave tão nobre, ali despersonalizada como se fosse apenas uma entre muitas galinhas.

— *Ela crê ser uma galinha*, explicou o dono da casa.

De noite, o viajante não tomou sono, assaltado por aquela impressão que lhe causara a visita ao galinheiro. E madrugada, muito cedo, já ele entrava na capoeira e pegando na águia a conduziu para o descampado. Lançou a ave nos ares enquanto gritava:

— *Voa, tu és uma águia*.

E a ave, sem jeito, se despenhava no chão. Repetiu a tentativa várias vezes. Sem resultado. Até que foi parar a um desfiladeiro. Então, segurando o pássaro num braço, se abeirou do abismo e

lhe repetiu — *tu és uma águia*. E de um sacão lançou o bicho no vazio do precipício. Então, a águia iniciou um esplendoroso voo e venceu as alturas, cruzando o horizonte para além de si mesma.

Relembro esta história, primeiro, para ilustrar o poder de evocação da pequena história. Para mostrar como a fábula pode iludir todo um sistema de repressão. Depois, o que deve ser retido é que para Mondlane o mais simples teria sido falar em inglês. Ele tinha feito todos seus estudos em inglês. Mas ele não tinha opção - para ser entendido, ele necessitava exprimir-se em português. Naquele momento, se confirmava a opção que, um ano mais tarde, se confirmava no Primeiro Congresso da Frente de Libertação de Moçambique: o idioma português seria adoptado como língua oficial. De instrumento de colonização, a língua luta passaria a ser uma arma na emancipação anti-colonial.

A FRELIMO não tinha outra alternativa perante a diversidade linguística do país - mais de vinte diferentes línguas compõem o mosaico étnico do país.

De então para cá, começa uma enorme batalha para enraizar o português e generalizar o seu uso. Todos os órgãos de informação usam o português (com excepção de emissores provinciais de rádio), todos os centros escolares ensinam em português, e quase todo discurso oficial é veiculado em português. De tal modo o uso do português é hegemónico e exclusivo, que começaram já a surgir preocupações sobre o destino das línguas moçambicanas de raiz bantu.

Hoje a língua portuguesa não é apenas língua oficial, mas também língua de cultura de um segmento político e socialmente importante de moçambicanos. Os que exercem o poder, os que possuem formação académica e aqueles que escrevem literatura fazem-no em português não apenas por razões funcionais, mas porque - em grande parte dos casos - só são capazes de conceber e comunicar nessa língua. O português é a língua dessa minoria que sonha e pensa o projecto de nação, essa minoria que fabrica mestiçagem e que está em troca com o mundo.

Mas este instrumento linguístico nem por isso perdeu a dupla face que a História incutiu nele - veículo de valores e conceitos da cidadania, modernidade e da própria moçambicanidade, mas, também, factor de exclusão para uma significativa maioria. Os assimilados que se apropriaram da língua do Outro e a tomaram como sua vivem, eles próprios, numa condição de ambivalência profunda entre dois universos culturais. Em muitos casos, eles são africanos com medo de África (ou pelo menos daqueles mitos que os europeus construíram para inventar a identidade africana). Vivem nessa duplicidade de querer ser como os outros, mas têm medo de ficar parecidos com eles. Necessitam empreender a viagem de reconciliação consigo mesmos.

Desta soma de ambiguidades resulta uma política cheia de zigue-zagues, avanços e recuos. Apesar de ter elegido o português como língua, Moçambique tem manifestado alguma relutância

em abraçar, sem condições, a causa da lusofonia. Os primeiros pequenos confrontos nasceram quando foi necessário baptizar a comunidade dos países africanos que haviam adotado o português. Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau haviam aceite a nomeação de Países Africanos de Expressão Portuguesa. Moçambique opôs-se e contra-propôs um outro nome: Países Africanos de Língua Oficial em Português (daí resulta essa horrorosa sigla dos PALOPS).

Certos sectores da política portuguesa entraram em pânico com a decisão de Moçambique à Commonwealth. O que se passava? Os moçambicanos haviam traído a sua fidelidade ao idioma luso? Ou seria uma reacção excessiva por parte desse sentimento de perda de um antigo império que se manifestava na síndrome do marido traído que, não reconhecendo autonomia e maioridade na ex-mulher, sempre se pergunta: com quem ela anda agora? Na aparência, Moçambique não havia feito mudança alguma na sua política linguística e o português não havia sido derrubado da sua condição de única língua oficial. Fala-se hoje mais português em Moçambique do que se falava na altura da Independência. O novo governo moçambicano fez mais pela língua portuguesa do que os 500 anos de colonização.

Para acrescentar aos factores de ambiguidade, eu devo fazer rápida referência à própria noção de ambiguidade. Na intervenção desta manhã, a professora Isabel Allegro de Magalhães perguntava por que motivo a literatura portuguesa não fez figurar o Outro, o africano como personagem das suas narrativas.

Eu recordei-me do seguinte: num inquérito que foi feito a cidadãos portugueses residindo fora de Portugal, foi colocado o seguinte desafio - que cada um deles escolhesse uma individualidade que simbolizasse a portugalidade. Em terceiro lugar dessa lista de eleitos aparecia Eusébio. Estranho. O futebolista de fama internacional tinha levado o nome de Portugal além das fronteiras lusas, é verdade. Mas, ele é negro, moçambicano. A figura do moçambicano foi sendo sujeito a um processo de lavagem. Para ser consagrado como português, Eusébio teve que ser reduzido a um simples jogador de futebol. Todo o resto da sua identidade, a sua origem, a sua história, tudo isso é apagado. A lógica é esta – tu és visível se abdicares da tua alteridade.

Regresso, por fim, à questão inicial desta comunicação - a lusofonia tem história ou é uma conveniência? E verifico que tem história ou é uma conveniência? E verifico que tem sentido a resposta de dupla face que seria que seria fornecida por um camponês do interior de Moçambique. Porque ambas as coisas são verdade. Mas não será essa a pergunta que mais nos interessa. Enquanto moçambicanos, interessa-nos verificar o quanto futuro pode ser carregado a partir desse conceito. Quanto a língua portuguesa é um instrumento de defesa e consolidação dos nossos próprios

interesses. A lusofonia é um assunto que nos caberá interrogar não apenas na relação de Moçambique com os outros, mas no relacionamento interno entre moçambicanos. Essa é a melhor opção para construir e reforçar a unidade nacional e construir a moçambicanidade? Até aqui a resposta parece ser sim. E sem muita dúvida.

O que divide os moçambicanos não são questões étnicas. Nem linguísticas. O que nos divide é essa mesma linha (edificada no tempo colonial) que coloca de um lado aqueles que são a população e, do outro, os cidadãos. Os pobres de um lado e os ricos do outro. Aqueles que têm crenças de um lado e, do outro, aqueles que têm religião. De um lado os que têm apenas rituais e, do outro, aqueles que têm cultura. De um lado, os que fazem artesanato e, do outro, aqueles que produzem arte. Enfim, e em modo muito parecido com o que fizera o colonialismo (mas agora já menos desracializado), de um lado os selvagens e, do outro, os civilizados.

Mas eu quero terminar saudando a língua portuguesa pela maneira como tem sido capaz de incorporar a contribuição de outros povos e outras culturas tão diversas. Esse dinâmica, essa plasticidade é um material precioso para quem trabalha na escrita. E lembro-me que, certa vez, fui criticado na imprensa por certa opinião que acha que nós moçambicanos, ao invés de mostrarmos irreverência criativa, devíamos mostrar que falávamos “bem” o português. Eu respondi com uma crónica, da qual irei ler apenas um extracto para fechar a minha fala:

...devíamos importar um produto que lavasse a língua de sujidades e impurezas. Pegava-se no idioma, lavava-se bem, desinfectava-se. Depois, para não apodrecer, guardava-se no gelo, frigorificado. Porque isso de falar ou escrever tem de ser dentro das margens. Como um rio manso e leve, tão educado que não acorde poeiras do fundo. Um rio que passe com essa eterna transparência que, verdade autografada, só a morte possui. Seja então a pureza pela morte trazida e por ela conservada.

Muito obrigado.

Sim, as duas coisas.

UMA REPAGINAÇÃO DA HISTÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DOS TEMPOS EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

Maria de Fátima Molina*

Pedro Manoel Monteiro**

Recebido em 23/06/2020. Aceito em 11/08/2020.

RESUMO: A configuração temporal do romance *O outro pé da sereia* (2006) estrutura-se sobre a encenação temática de tempos representativos do passado e do presente que se entrelaçam na tessitura narrativa. Partindo desse princípio, analisar a categoria temporal nos dois planos narrativos que estruturam a obra constitui o objetivo deste artigo. O percurso investigativo adotado desenvolve-se a partir da análise dos elementos empregados na composição temporal do passado histórico pré-colonial e do presente pós-colonial. As concepções teóricas de Mendilow (1972), Pouillon (1974), Ricoeur (2007) e Nunes (1988) fornecem elementos para a compreensão da dinamicidade de que se reveste a categoria temporal na narrativa. No romance, a construção dos tempos ficcionais desvela poder e opressão no passado, desolação e reconstrução no presente.

Palavras-Chave: Composição; Tempos ficcionais; Estrutura.

Introdução

A ficcionalização de tempos que marcaram o contexto histórico da colonização de Moçambique é uma constante na produção literária de Mia Couto. Marcado por essa tendência de retomada do passado histórico, o romance *O outro pé da sereia* (2006) tem sua tessitura narrativa perpassada por uma proposta de releitura da história pré-colonial e pós-colonial. Nessa perspectiva, os dois planos narrativos promovem reinterpretações e dão novos significados a eventos do passado que reaparecem no presente. No retorno à instância temporal do passado próximo ou distante, tempos e personagens tencionam, entre memória e esquecimento, suscitar diferentes versões e perspectivas para os mesmos acontecimentos.

Sob essa perspectiva, a apreensão dos tempos, foco da abordagem deste artigo, desenvolve-se a partir da investigação dos elementos que os compõem nos dois planos temporais representados no romance. Inicialmente, o percurso investigativo segue pela análise da estrutura temporal da narrativa encenada em 1560, no passado pré-colonial, que abriga a convivência de universos opostos entre portugueses e africanos. Em sua configuração, desvela as articulações de poder que se

* Professora Doutora da Universidade Federal de Rondônia, docente permanente do Programa de Mestrado em Estudos Literários/MEL/UNIR. Líder do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia.

** Professor Doutor do curso de Graduação em Letras/Português da Universidade Federal de Rondônia; líder do Grupo de Pesquisa LILIPO - Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Rondônia - Campus de Porto Velho (CNPq) e pesquisador do Grupo de Estudos Cabo-verdianos, da Universidade de São Paulo (CNPq).

contextualizam no momento histórico encenado. Na análise do plano temporal de 2002, a ênfase volta-se para os aspectos que constituem a estrutura desse tempo de reconstrução e como ele estabelece relações com o passado histórico.

Sob essa configuração, a categoria temporal revela seu caráter dinâmico e plural, pois rompe com a sucessão natural dos acontecimentos a partir da alternância dos dois planos temporais que estruturam todo o esquema de ação da obra.

A apreensão do tempo em *O outro pé da sereia*

A apreensão do tempo em *O outro pé da sereia* é perpassada por um paradoxo sugerido no dito do personagem Lázaro Vivo, o adivinho, empregado como epígrafe de abertura do capítulo oito: “O serviço dos dias é apenas este: trazer dias, levar dias. O Tempo existe para apagar o Tempo” (COUTO, 2006, p. 136). Na representação temporal do romance, o passado histórico é retomado na narrativa do presente, porém, ao ser evocado pela memória, esse tempo do passado traz consigo o desejo de esquecimento. Nesse processo de revisitação e de recontagem da história, memória e esquecimento articulam-se por meio da atuação das personagens. A relação entre personagem e tempo no romance ganha relevo na análise de Pouillon pelo princípio de que “[...] seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo” (1974, p. 111). Assim, as ações das personagens criam esse elo entre o passado histórico pré-colonial, marcado por uma intervenção eurocêntrica no espaço africano e o presente pós-independência, em busca de reconstrução. As experiências com o tempo na ficção revelam, portanto, que as marcas do passado ressignificam o presente.

Reflexões de natureza filosófica, histórica e literária revelam a consciência do tempo como uma característica inerente à experiência humana. Ao analisar as relações entre tempo e consciência nas *Confissões*, de Santo Agostinho, Paul Ricoeur (1994) inicialmente observa que o filósofo cristão coloca o passado e o futuro no presente, por intermédio da memória e da espera. Nessa perspectiva, passado e futuro passam a ser considerados não como tais, mas como qualidades temporais que podem existir no presente, sem que, para isso, “[...] as coisas de que falamos quando as narramos ou as predizemos ainda existam ou já existam” (RICOEUR, 1994, p. 26). Para tanto, é necessário que estejam inclusas as noções de narração e de previsão, relacionadas, respectivamente, à memória e à espera.

Sob essa perspectiva teórica, recordar é ter uma imagem do passado que se torna possível por se configurar em uma impressão deixada pelos acontecimentos. Quanto à previsão, trata-se de uma noção que se concretiza graças a uma espera presente, fazendo com que as coisas futuras se apresentem como porvir. Ocorre, portanto, o que Ricouer (2007) chama de solução elegante: “confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado” (1994, p. 28). Dessa forma, a reflexão de Santo Agostinho sobre o tempo apoia-se em uma tríplice equivalência: o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera.

Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1999), salienta que as questões relativas ao sujeito e ao objeto, a sua distinção e a sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço. Nessa supremacia do tempo, o filósofo apresenta uma diferenciação entre tempo vivido e tempo medido. O tempo vivido é concernente ao modo como a consciência apreende a duração de um acontecimento, enquanto o tempo medido pelo relógio tem um caráter mais físico, é o tempo espacializado, que se pode contar. Logo, a duração é resultado de uma percepção subjetiva: “Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração e exige, conseqüentemente, um esforço da memória que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1999, p. 31). Sob essa ótica, portanto, a existência do tempo está centrada na consciência, de forma que, no presente, confluem o passado e o futuro. O primeiro, por intermédio da memória, enquanto passado recente, o segundo, a partir da espera, enquanto futuro próximo.

Ao projetar o foco dessas reflexões para a literatura, Adam Abraham Mendilow (1972, p. 11) reflete acerca da obsessão do século XX pelo tempo, apontando para o fato de que, “em certo sentido, nossa época tem visto a conquista do espaço pelo tempo”. Sob esse enfoque, as mudanças mais frequentes na maneira de viver têm relação direta com a consciência do tempo. A ânsia por encontrar saídas para os impasses da vida moderna eleva o tempo a uma posição de destaque, mesmo ao nível da vida cotidiana. Mediante essas mudanças, as pessoas são levadas a manter uma relação mais dinâmica com as projeções do tempo, não mais confinado entre os limites da marcação temporal da criação do mundo e do Juízo Final, mas criando seu próprio sistema de tempo. Assim, na concepção do autor, “cada vez mais, escritores e pensadores lembram-nos de que: a exigência de que o tempo seja tomado a sério é uma das notas fundamentais da época moderna” (MENDILOW, 1972, p. 12).

Se as marcas da obsessão do tempo estão presentes nas maneiras de pensar e sentir, decorre daí a preocupação pelo tempo nas diferentes formas de expressão artísticas da atualidade. No que diz respeito ao romance, essa preocupação manifesta-se de forma mais expressiva, por ser “a mais

independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias” (MENDILOW, 1972, p. 13). A justificativa para que romancistas de todas as épocas tenham dispensado maior atenção aos vários aspectos do tempo encontra-se na ideia de que a maioria das convenções e técnicas da ficção está ligada ao fator do tempo. Mendilow assim expressa a correlação que se estabelece entre o tempo e as técnicas que envolvem o processo de construção do romance:

Dentro de um tempo maior ou menor, todo o bom escritor tem de clarificar suas opiniões sobre pontos tão centrais de seu instrumento como suspense, andamento, continuidade, tem de determinar sua atitude em relação ao enredo e à estrutura em geral, e isso envolve um cuidadoso exame de causalidade, sequência, seleção e pontos de visualização. Deve considerar que relação estabelecerá entre a catástrofe que encerre uma de suas linhas de ação e o término de todo o romance, entre o complexo conduzindo ao clímax e a resolução a partir dele; deve decidir qual a melhor maneira de construir um todo através da sucessiva representação das partes impostas sobre ele por um meio consequente. Alternativamente, se ele rejeitar qualquer destes arranjos e relações, deve considerar com que tipo de padrão ele os substituirá. (MENDILOW, 1972, p. 20).

Os aspectos ressaltados na citação dão visibilidade à influência que o tempo exerce sobre a estrutura do romance. Dessa forma, procurando mostrar como o aspecto temporal é aplicado na criação literária, Mendilow (1972) pontua que a ficção, como qualquer outra arte, é demarcada por uma estrutura que lhe dá forma. É o romance que determina a forma como as pessoas agem através do tempo, por isso suscita, como nenhuma outra forma de arte, o aspecto temporal e faz do/a romancista o senhor do tempo e do espaço onde se realiza a vida humana.

À semelhança dessas concepções, Ricoeur (1994) elege como pressuposto dominante da identidade estrutural da função narrativa o caráter temporal da experiência humana. Nesse sentido, assegura que o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Sua hipótese de base sustenta-se na ideia de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85). Nessas formulações, é interessante observar o grau de importância que se reveste o tempo como elemento catalisador da experiência humana no romance. Na obra, a apreensão subjetiva do tempo é perpassada por traços da essência do ser e das experiências humanas que ganham contorno e significado a partir de suas manifestações.

A importância do tempo para a narrativa também é ressaltada por Foster (2004) na abordagem sobre os materiais e métodos da ficção. Sob essa perspectiva, as condições atmosféricas do tempo sobressaem dentre os elementos mais interessantes desse cenário. Na concepção do autor, as condições temporais podem ser simplesmente empregadas com um propósito decorativo, como

complemento utilitário ou determinante da ação ou podem, ainda, exercer influência controladora sobre as personagens. Diante dessas interfaces, o autor atribui que, em certos casos, as condições atmosféricas do tempo podem exercer o papel de verdadeiro herói do romance (FOSTER, 2004). Assim, a indissociável relação que se estabelece entre o tempo e a narrativa fornece elementos à tese do autor nos termos: “[...] a base do romance é uma história, e uma história é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo” (FOSTER, 2004, p. 57). Segundo o autor, a inscrição do tempo é imperativa no sentido de que nenhum romance pode ser escrito sem ela, tanto que o romancista, em seu fazer literário, não tem a possibilidade de negá-la.

A projeção do foco para a arquitetura temporal em *O outro pé da sereia* dá visibilidade à execução de um tempo dinâmico capaz de revelar, por meio de suas diferentes manifestações, outros componentes da narrativa que para ele convergem. Emoldurada nessa configuração, a disposição temporal da obra processa-se por meio da alternância de duas narrativas paralelas que constituem sua estrutura formal. Essa disposição permite, ainda, que, ao lado das histórias principais, o romance tenha outras secundárias que dão visibilidade à caracterização e ao papel de cada personagem para toda a história. Destarte, a categoria do tempo configura-se no eixo em torno do qual as narrativas realizam o encadeamento das ações e para onde confluem os demais elementos da estrutura ficcional. Em face dessa articulação, o tempo impõe-se não só como elemento estruturador, mas também como um elemento a ser tematizado pelo romance.

O plano temporal de 1560 em *O outro pé da sereia*

Em *O outro pé da sereia*, a retomada do tempo passado funciona como uma predição dos acontecimentos no presente. Nesse jogo especular, fatos ocorridos no passado histórico da colonização, com a incursão dos portugueses em terras do Monomotapa, revelam-se no presente de Moçambique, evidenciando um tempo de desolação, marcado por sucessivas guerras que assolaram o país: “À entrada de Vila Longe, os americanos estranharam o estado de destruição dos edifícios, como que mastigados por uma apocalíptica voragem” (COUTO, 2006, p. 143). As imagens de ruínas desvelam as referências históricas que atravessam toda a narrativa e estabelecem diálogo com o contexto histórico do país, podendo remeter às lutas armadas que ocorreram após a independência. Mediante esses aspectos, as dimensões do tempo são determinantes para o desenvolvimento das duas narrativas, a de matriz histórica, encenada no século XVI, e a do presente, encenada no século XXI. Nessa repaginação da História, as encenações no plano temporal

de 1560 revelam as primeiras manifestações do sistema colonial e os contatos iniciais entre colonizador e colonizados:

A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana. [...] O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. (COUTO, 2006, p. 51).

Na reconstrução do tempo da história pelo discurso narrativo, os indicadores temporais atuam como dispositivos responsáveis pelo desencadeamento e pela coordenação das ações no enredo. A marcação cronológica, portanto, é um mecanismo referencial adotado pelo texto para o encadeamento da ordem temporal, ou seja, para a sucessão dos fatos que o discurso narrativo evoca. A esse respeito, Nunes (1988, p. 14) afirma: “[...] é preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um enredo ou intriga, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética”. Assim, em *O outro pé da sereia*, a articulação entre os diferentes tempos dá dinamicidade às histórias que constituem o enredo.

Na construção dessas histórias, o discurso da narrativa revela as marcas de um tempo pré-colonial, envolto pela percepção subjetiva das personagens. De acordo com Todorov (2011, p. 221): “Nesse nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los”. Instaure-se, assim, um tempo de difícil mensuração, pois, ao contrário da ordem temporal em que ocorre a sucessão dos eventos no tempo da história narrada, tem-se um tempo relacionado à ordem pela qual o discurso narrativo o produz e o transmite. Sobre as diferenças que envolvem a temporalidade da história e a temporalidade do discurso, Todorov (2011, p. 242) afirma:

O problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão “natural” dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão “natural” porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos.

Assim, dentro do tempo da história, formado por uma sucessão de acontecimentos que constituem o significado ou o conteúdo da narrativa, há a coexistência de outros tempos, relacionados às experiências, pensamentos e emoções das personagens. Nessa dimensão temporal, ocorre a transferência de eventos do plano físico para o mental, sem que haja a necessidade de uma sequência cronológica para manter a continuidade das ações, visto que se trata da evocação de processos mentais, em que a memória segue leis de sequência puramente privadas e individuais (MENDILOW, 1972). Com vistas a produzir esse efeito, o narrador faz uma digressão no tempo para dar visibilidade a acontecimentos que marcaram a vida de personagens representativos nesse momento da história.

O escravo congolês Nimi Nsundi revela um perfil que corresponde a essa proposição temporal na narrativa, pois os recuos no passado servem para justificar suas ações no tempo presente da história. O resgate do passado tem início quando se dimensiona a fase atual da personagem: “O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias [...]. Nsundi era um ‘trocado’, uma moeda de carne” (COUTO, 2006, p. 53). O tempo dos acontecimentos é revelado na história pela produção do discurso narrativo. Assim, mais importante que precisar exatamente o tempo em que o escravo teve uma vida sofrida em Lisboa e em Goa, a seleção dos acontecimentos dá visibilidade à condição de vida da personagem e o lugar que ocupa nesse tempo. A condição de escravo, que servia de moeda de troca para atender aos interesses dos seus donos portugueses, contrapõe-se à função de confiança que assumiu na nau e possibilitou-lhe ser uma das vozes representativas nas relações que se estabeleceram entre os portugueses e os escravos durante a viagem de Goa para Moçambique. Nesse processo, o tempo revela seu caráter pluridimensional, pois, além de permitir o retorno, a suspensão, a aceleração ou o retardamento da sucessão temporal, também se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens (NUNES, 1988).

A necessidade de apresentar-se como alguém que assume uma importante função se justifica pelo confinamento que a condição de escravo o imputava, conforme revela a passagem: “O negro que o ajudara a carregar a Santa permanecia a seu lado. Silveira estranhou a presença: aos escravos não era permitido permanecer no convés” (COUTO, 2006, p. 53). Contudo, Nsundi permanece em cena e, em sua atuação de resistência, luta em defesa de suas crenças, gerando conflito de poderes. A história da personagem revela o contexto de um determinado tempo histórico, construído, estrategicamente, para compor o cenário de um plano temporal condizente com a proposta temática da obra. Isso se torna possível por meio do artifício utilizado no romance de retroceder no tempo da narrativa, fazer a exposição necessária e, em seguida, dar continuidade ao fluxo narrativo. O

artifício do episódio retrospectivo, segundo Mendilow, possibilita um efeito mais suave de continuidade, evitando, assim, saltos e brechas entre uma ação e outra. Mediante a adoção desse recurso, “a matéria de exposição que for requerida para se compreender o ponto principal é mostrada em um único ou em uma série de flashbacks intercalados” (MENDILOW, 1972, p. 83).

É na dimensão do tempo, portanto, que as experiências humanas dão significado à atuação das personagens no percurso da narrativa, pois são os acontecimentos do passado que projetam as ações da personagem na ordem do tempo presente. Tal fato é observável, por exemplo, quando a indiana Dia Kumari anuncia que está doente. O diálogo que se instaura entre as personagens revela as marcas de um tempo interior, constituído pelas lembranças de eventos ocorridos no passado, mas que se refletem em suas ações no presente:

- Não, não fui. Não esqueça que também sou uma escrava.
- Deixe estar: rezarei por si à Virgem.
- É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante os deuses dos brancos.
- Cuidado, Dia Kumari. Para a gente do porão, você também é branca.
- Ao menos eu não me esqueci dos meus deuses...
- Por que tanta raiva, ainda por cima estando doente?
- Você sabe muito pouco, sabe de cordas, sabe de português. Mas de resto não sabe...
- Diga-me, então. O que não sei que lhe causa tanta raiva?
- Pois eu lhe digo: o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e ajoelhou-se perante a Virgem. [...]
- Esses seus amigos queimaram os nossos livros, eles queriam queimar era nossa língua. (COUTO, 2006, p. 111-112).

No diálogo, há o resgate de um tempo que está na memória, retomado por uma sucessão de lembranças que marcaram a existência da personagem no passado e permeiam suas percepções no presente. O tom de revolta e desconfiança, marcantes na voz de Dia Kumari, justifica-se pela sua história, quando fora vítima dos efeitos da colonização. Devido à experiência da opressão, a personagem relaciona o assassinato do marido pelos portugueses com a devoção religiosa dos assassinos, representada, nesse momento, pela imagem.

Em *O outro pé da sereia*, as situações introspectivas são exploradas pelo jogo temporal da narrativa que simultaneamente se realiza nas diferentes dimensões do tempo. Construídas nesse processo, as ações das personagens são permeadas por um viés reflexivo ligado às lembranças dos estágios passados de suas vidas. Resultam, dessas figurações do tempo, cenas livres de marcações cronológicas, pois são geradas a partir de um fluxo de consciência. É essa atmosfera temporal que predomina na carta que o escravo Nimi Nsundi escreve a Dia Kumari, em resposta aos julgamentos e ofensas proferidas pela escrava indiana:

Eu lhe mostrei na noite em que fizemos amor: na popa da nossa nau está esculpida uma outra Nossa Senhora. Deixo essa para os brancos. A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente. A viagem está quase terminada. Daqui a dias chegaremos a Moçambique, os barcos tombarão na praia como baleias mortas. Não tenho mais tempo. Vão-me acusar dos mais terríveis crimes. Mas o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia (COUTO, 2006, p. 208).

Os sentidos atribuídos ao elemento da religiosidade dos portugueses e dos africanos são perpassados pela subjetividade das personagens, construída a partir da inserção destes em contextos culturais específicos, o que permite, à imagem, assumir várias representações nas diferentes temporalidades da narrativa. Ao conceber a imagem como Kianda, o sentido de pertencimento é evocado. Na manifestação de fidelidade as suas crenças, o escravo demonstra resistência, não permitindo que a imagem permanecesse transfigurada, pois fora talhada com dois pés.

As encenações atualizam as experiências vividas pela personagem para um tempo presente, todavia, mais que uma atualização cronológica, a proximidade com o tempo passado é feita pela capacidade da imaginação de Nsundi em expressar os sentimentos que outrora marcaram sua existência. Como observa Mendilow (1972, p. 119), a atuação das personagens não se limita a uma progressão regular do tempo de um ponto para outro: “Suas ações, pensamentos e sentimentos não são vistos como datas estacionárias que indicam o que é passado; pois o todo de sua experiência está implícito em qualquer momento de seu presente”. Assim, o tempo cronológico da viagem dá lume à estratégia de construção do plano temporal de 1560, marcado pela temática da colonização, e configura a mentalidade de uma época por meio dos elementos que constituem a estrutura do romance.

As oscilações do tempo, portanto, vão ao encontro da estratégia de escrita de Mia Couto ao fazer a conciliação de diferentes tempos na estrutura organizacional do enredo. Dessa forma, o autor vale-se de técnicas que fazem o passado acionar um presente em contínuo estado de mutação, uma forma de recuperar a história a partir de suas ruínas. Esse processo de tessitura gera imagens temporais e espaciais interligadas a um conjunto de referências históricas evocadas no decorrer da narrativa.

O plano temporal de 1560 é perpassado, também, por uma visão exótica da África, que se manifesta na percepção dos portugueses em relação à terra e aos povos desconhecidos. Essa visão foi construída a partir de informações repassadas ao missionário sobre os que habitavam no Monomotapa. Eram relatos feitos pelos próprios africanos acerca dos povos que viviam no interior, descritos como guerreiros cruéis que, na batalha contra os holandeses, cortavam o pescoço e bebiam

o sangue dos vencidos. Para dar um toque de excentricidade aos feitos cruéis dos etíopes guerreiros, relatavam, ainda, que estes retiravam os sexos dos holandeses e colocavam para secar numa corda na varanda de suas casas, os quais, depois de secos, eram oferecidos às esposas que com eles faziam colares para ostentar a coragem dos maridos.

Todavia, projetando essa visão para o tempo presente, o narrador contraria as expectativas do missionário intervindo: “Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andanças pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzava eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas” (COUTO, 2006, p. 310).

Contracenando o passado do século XVI, esse plano temporal põe em cena o contexto do vale do Zambeze, mobilizado pelos interesses econômicos de portugueses, goeses e árabes, responsáveis pelo intenso comércio de escravos na região. Na recriação desse cenário, a narrativa entretece a experiência de um tempo marcado por esse tráfico, anunciado desde a descrição dos espaços ocupados no navio. Embora conduzisse os escravos no porão, no lugar destinado às bagagens, a nau Nossa Senhora da Ajuda, conforme pondera o narrador, não era um navio negreiro. No entanto, na sequência, sentencia: “os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico” (COUTO, 2006, p. 201). O tráfico de escravos, metaforizado pela mercadoria humana, é o presságio do que se intensificaria com a chegada dos portugueses. Dessa forma, o prenúncio do evento acena para o viés histórico engendrado na estrutura do romance.

Na encenação de 1560, o comércio de escravos ganha destaque por meio da atuação do escravo Xilundo, cuja família vivia desse comércio na região e o projeto de seu pai era preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. A revelação ocorre quando Xilundo, juntamente com D. Gonçalo, a quem o escravo fazia companhia pelas andanças no sertão moçambicano, adentra em sua aldeia e encontra com seu pai:

- Esse é meu pai. Foi ele que me enviou para os mares.
- Rozivai, Mwindo e Mutete eram vossos familiares?
- Não.
- Como é que seu pai os conhecia?
- Porque eles eram nossos escravos.
- O padre sorriu, incrédulo: escravos? (COUTO, 2006, p. 258).

O narrador não se exime em reproduzir o estranhamento de D. Gonçalo diante da revelação, pois o fato de um escravo escravizar outros, da mesma raça, ultrapassava sua linha de entendimento, haja vista tratar-se de uma atividade praticada pelos povos que detinham o poder da rota comercial marítima. No

entanto, Xilundo, mesmo sendo um escravo, descende de uma família que vivia da captura e da venda de escravos, “no processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros” (COUTO, 2006, p. 258). Na perspectiva do contexto histórico-temporal criado pela narrativa, a captura e a venda de escravos pelos chefes locais africanos configuram-se em atividades lucrativas repassadas entre as gerações.

Na proposta de recontagem do passado, a temática do tráfico de escravos é retomada num jogo de forças entre memória e esquecimento. Marca indelével na trajetória dos antepassados, a escravatura no plano temporal do presente desestabiliza posições de vítimas e culpados, fato que induz as personagens a mantê-la na zona do esquecimento, conforme revelam as atuações na sequência temporal da narrativa.

O plano temporal de 2002

No plano temporal de 2002, as ações do romance desenvolvem-se numa estrutura pluridimensional, pois, paralelamente à ordem episódica da narrativa, há o encadeamento temporal de acontecimentos que, de forma contínua, entrelaçam o passado e o presente. Essa articulação temporal está explicitamente ligada ao tempo da ficção em face dos deslocamentos temporais e os efeitos gerados no desenvolvimento do enredo. Sobre a ordenação dos tempos, Pouillon (1974, p. 130) assinala que “[...] o passado só se ordena por e para um presente cuja contingência – visto ser por ele que o passado adquire um sentido – não acarreta uma ruptura – visto ser para ele que este sentido é adquirido”. Deriva dessa afirmação o entendimento do caráter pluridimensional do tempo ao fazer o encadeamento das ações nos dois planos narrativos, como uma característica que marca essa categoria no romance.

Correspondendo à estratégia de dar visibilidade a temas ligados ao contexto temporal em que a obra se inscreve, o tempo presente atua como mediador nas encenações dos diálogos entre a tradição e as transformações do mundo contemporâneo. Nesse sentido, o plano temporal do presente tem suas ações encenadas em dezembro de 2002, pós-guerra civil e pós-independência, fatos que incidem sobre as representações temáticas no romance. Logo, temas ligados à colonização, tradição, hibridismo cultural e reconstrução do país encontram-se na base da construção do enredo e fornecem elementos para a construção de tempos, espaços e personagens na obra.

Inicialmente, o tempo presente pontua o diálogo com o passado encenado no século XVI quando, no segundo capítulo, a personagem Mwadia Malunga, juntamente com o marido Zero Madzero, encontra a imagem da Santa e a ossada do missionário D. Gonçalo, próximos ao rio Mussenguezi, que passa no lugarejo de Antigamente:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor correu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a

estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado.

– Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa! (COUTO, 2006, p. 38).

Revestida de misticismo no passado e ressurgindo também como elemento enigmático no presente, a estátua é o fio condutor que liga diferentes tempos: um marcado pela busca de reafirmação das crenças e outro marcado por restaurações, trocas e hibridismos, conexão que o tempo presente promove.

A cena em que o casal encontra a imagem é narrada no tempo da história, ou seja, na ordem dos acontecimentos. Configurando-se no elo entre os tempos, a imagem é o elemento de confluência da religiosidade de portugueses e africanos no passado e no presente. Por meio da imagem, é alegorizado o hibridismo cultural resultante do processo de colonização, o que possibilita concebê-la, segundo Valentim (2011, p. 34), como “[...] uma representação imagética de consubstanciação significativa híbrida”. As diferentes apropriações atribuídas à estátua promovem o sincretismo religioso nos dois planos temporais da narrativa. Assim, pela imagem trazida pelos portugueses, transita tanto a representação de Nossa Senhora da Ajuda, objeto da devoção cristã, de acordo com os moldes coloniais, quanto a representação de Kianda, figura mítica, uma divindade das águas, segundo as crenças africanas. Diante da confluência das diferentes representações que a imagem abriga, as denominações a ela atribuídas na narrativa, tais como, Nossa Senhora da Ajuda, Kianda, Nzuzu ou Mamawati, não passam por um crivo hierárquico, antes, como observa Valentin (2011), resultam do prisma cultural observado. A simbologia que envolve o outro pé se constrói com a desestabilização de posições hegemônicas e fixas, possibilitando a abertura de espaços para negociações e trocas culturais, ideia que atravessa o romance e se anuncia no título.

Juntamente com a imagem, é encontrado um baú contendo os manuscritos com os relatos de viagem que pertenceram ao missionário jesuíta D. Gonçalo da Silveira. O casal decide consultar o curandeiro Lázaro Vivo para saber a origem e o destino que será dado aos objetos encontrados, quando recebe a revelação:

- Você sabe de quem são esses tais ossos?
- Como posso saber?
- Nunca ouviu falar do missionário Silveira?
- Esses ossos são dele, desse padre português. Estão ali há mais de quatrocentos anos... [...]
- Essa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo isso era pertença desse Silveira. (COUTO, 2006, p. 41).

Os objetos encontrados suscitam a intersecção entre as diferentes temporalidades, pois são emblemáticos para o entrelaçamento entre o passado e o presente. É por meio deles que a história é revisitada, o passado é evocado e reinventado em 2002. A viagem empreendida por Mwadia

Malunga na tentativa de resguardar a imagem da santa numa igreja é a ação precursora para o desenlace do romance e vai emoldurar o enredo neste plano narrativo.

As interações cronológicas promovidas pela imagem recuperam cenas da história da colonização simbolizadas pelas naus portuguesas que, em 1560, traziam a imagem de Nossa Senhora esculpida em suas popas e transportavam os escravos no porão. Essa descrição é anunciada na abertura da narrativa do passado, quando há a apresentação da nau que conduz D. Gonçalo da Silveira, denominada de *Nossa Senhora da Ajuda*.

O diálogo com o plano temporal de 1560 também é mantido pelas referências aos manuscritos que pertenceram ao missionário e foram levados por Mwadia Malunga para Vila Longe, sua terra natal. Como parte de um plano que consistia em fazer encenações de uma África exótica para impressionar um casal de americanos, a personagem fingia ser visitada por espíritos. Contudo, “os livros e os manuscritos eram as suas únicas visitasões. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos” (COUTO, 2006, p. 238). Assim como a imagem, os manuscritos também interligam os tempos e possibilitam a recontagem da história.

O tempo presente também retoma o passado histórico por meio de referências diretas à morte do missionário D. Gonçalo e à escravatura. Quando todos procuravam uma explicação para o sumiço do americano, Arcanjo Mistura revela: “[...] acontecera com Benjamin Southman o mesmo que sucedeu com o padre Gonçalo da Silveira, esse que era o dono da estátua da santa. Fora morto sem sangue e lançado junto ao rio” (COUTO, 2006, p. 289). A leitura dos documentos do baú promove questionamentos sobre a versão única da história, bem como suscita novas versões para eventos ocorridos há cinco séculos.

O retorno ao tempo da escravatura é motivado pela atuação da personagem Benjamin Southman, o americano que inicia uma pesquisa sobre as memórias desse tempo com os membros da comunidade local: “[...] iniciaria nas traseiras do tempo, nas origens de todos os males: o passado colonial, a escravatura. Era esse o estigma que explicava a condição de miséria do continente” (COUTO, 2006, p. 147). No intento de obter as informações desejadas, o americano inicia uma entrevista, mostrando-se entusiasmado com as falas iniciais. Contudo, na sequência o entusiasmo cede lugar à perplexidade diante das revelações:

- Pois queria saber se ainda existem memórias da escravatura neste lugar. [...]
- Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...
- Ah, sim, sofreremos muito com esses vangunis, disse Matambira. [...]
- Deixe-me anotar. Portanto era esse o nome que davam aos traficantes de escravos?
- Exacto.

- E diga-me: há lembranças do nome dos barcos que eles usavam?
- Barcos? Eles não vinham de barco, vinham a pé.
- Como a pé? Como é que transportavam a carga humana lá para a terra deles?
- A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.
- Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?
- Portugueses? Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...
- Está a falar dos brancos?
- Estou a falar de pretos. Desculpe, de negros...
- Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. (COUTO, 2006, p. 149).

O espanto foi o mesmo que sentira D. Gonçalo ao ouvir a declaração de que o escravismo era uma prática exercida pelos próprios africanos. Nesse plano temporal, é interessante observar que a revelação é feita sob diferentes perspectivas: se no passado foi por um escravo, cuja família praticava o escravismo, no presente, quem relata ocupa outro lugar, seus antepassados foram vítimas da captura e da venda praticadas pelos próprios africanos. Essa posição, contudo, não é polarizada, pois os antepassados desses personagens não foram apenas vítimas, mas também agentes dessas ações, contra os da mesma raça.

Diante disso, o tráfico de escravos praticado pelos próprios africanos assume diferentes significados nos planos temporais do romance. No século XVI, correspondendo ao contexto histórico da época pré-colonial, o tráfico tinha a caracterização de uma atividade comercial lucrativa, passada de pai para filho. Já no tempo presente, esse fato representa um estigma na vida dos personagens, faz parte de um passado que todos querem esquecer.

Quando em suas declarações as personagens afirmam que pertencem à mesma terra e são filhos daqueles que no passado capturaram, escravizaram e venderam, reacendem um sentimento de culpa, pois assumem o parentesco de quem praticou esses atos. No entanto, ao mesmo tempo, incluem-se como vítimas desse processo, pois todos também carregam as marcas dos que foram escravizados, capturados, vendidos e mortos.

A necessidade de manter esses fatos do passado na zona do esquecimento revela-se em uma busca constante que perpassa as ações empreendidas no tempo presente. Dessa forma, memória e esquecimento encenam um conflituoso jogo: se por um lado as personagens reconstróem suas identidades pelas memórias, por outro, buscam esquecer quem foram no passado. Esse processo é metaforizado na narrativa pela árvore do esquecimento e teria sido plantada pelos escravos que foram os primeiros a fazerem uso dela. Há séculos a árvore era conhecida como a árvore das voltas, todos acreditavam que quem rodasse três vezes ao seu redor perdia a memória e, com isso, deixaria de saber sobre seus antepassados (COUTO, 2006).

Assim, “Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia” (COUTO, 2006, p. 276).

Sobre a relação que se estabelece entre anistia e esquecimento, Ricoeur (2007) parte do princípio de que a anistia é uma forma de esquecimento comandado. Enquanto esquecimento institucional, a anistia toca na relação mais profunda e mais dissimulada de um passado declarado proibido: “A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória” (RICOEUR, 2007, p. 460). Para as personagens de Vila Longe, a escravatura faz parte de um passado proibido que todos da comunidade local se esforçam para manter na zona do esquecimento.

Portanto, a árvore do esquecimento opera como um recurso da narrativa que revela a necessidade de se desenraizar de um passado de culpas, condição necessária para a integração das personagens no mundo contemporâneo, marcado pela desconstrução de lugares fixos. O esquecimento, portanto, é o caminho para se libertar das memórias indesejadas, para apagar as lembranças que surgem como um fantasma a atormentar os pensamentos dos que trazem essas marcas no tempo presente. As lembranças reativadas desempenham um papel fundamental, pois é através dos relatos memoriais que as experiências do passado são reproduzidas e ressignificadas no século XXI.

O resgate dessas memórias, mais que as marcas de uma individualidade, pronuncia ecos da memória coletiva, da experiência compartilhada naquele tempo da história. Para Ricoeur (2007), como fenômeno das lembranças, é essencialmente no caminho da recordação que nos deparamos com a memória dos outros. Nesse sentido, o autor afirma: “O testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informações sobre o passado” (RICOEUR, 2007, p. 131). Surgem nesse caminho as lembranças compartilhadas, indicativo de que a memória também se constitui na coletividade.

Nesse plano temporal, os sentidos que se manifestam revelam as posições de sujeitos historicamente situados em um tempo de incerteza, que agencia a reescrita do passado e a reconstrução do presente, realizando, nesse processo, seu entrelaçamento com outros tempos, outras histórias e com a história.

Considerações finais

Na elaboração estrutural dos tempos no romance *O outro pé da sereia* (2006), o passado preanuncia o presente. Ao tematizar sobre o marco histórico da incursão dos portugueses no século XVI, o romance prediz acontecimentos do século XXI na configuração de um contexto pós-colonial.

A dinamicidade que envolve o tempo no romance faz dessa categoria um elemento articulador das histórias nos dois planos narrativos. Essa estratégia possibilita desvelar na tessitura narrativa as tensões culturais geradas no passado pré-colonial e suas ressignificações no presente pós-colonial. Contrariando a ideia de elemento estático, o tempo pode atuar como um agente produtor de sentidos, de forma que, para sua apreensão, o percurso teórico seguido ultrapassa os limites da noção de situar cronologicamente os elementos na narrativa.

A construção do tempo encenado no século XVI estabelece ligações com o tempo pré-colonial da narrativa, a partir das tensas relações entre os portugueses e os escravos africanos. Nesse momento, as referências temporais apontam para os estereótipos criados sobre a história e a cultura africanas, dando visibilidade às formulações ideológicas predominantes nessa fase de primeiros contatos entre colonizador e colonizado. A ideia de povo primitivo, destituído de qualquer princípio de civilidade e, portanto, suscetível a toda espécie de dominação, é o que permeia a visão dos portugueses, bem como justifica a missão evangelizadora no espaço africano, na obra. Ao concentrar parte significativa da narrativa de matriz histórica, a nau portuguesa é o espaço onde são desveladas as relações de superioridade, opressão e resistência, que permeiam o contato e as trocas no passado quinhentista.

A composição do tempo no plano temporal do presente reproduz o que foi antecipado pelo passado histórico. Os acontecimentos advindos com a chegada dos portugueses em 1560 revelam suas consequências no século XXI. A desolação que caracteriza o perfil das personagens nesse presente pós-colonial são elementos que dialogam com as ações do passado e repercutem nas relações conflituosas entre memória e esquecimento no presente.

A apreensão dos tempos na obra revela a dinamicidade dessa categoria narrativa em seus elementos constitutivos. Os recursos empregados na construção das temporalidades estabelecem as conexões de sentido propostas nas conexões instauradas pelo passado no tempo presente.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

MENDILOW, Adan Abraham. **O tempo e o romance**. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et.al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

VALENTIM, J. V. Entre mapas moveáveis e águas míticas, alguns jogos de espelho em O outro pé da sereia, de Mia Couto. In: MWEW, Christin Muleka; SÁ, Ana Lúcia; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **O verso do anverso: teoria, crítica e literaturas africanas**. Nova Petrópolis: Nova Harmonia, 2011, p. 13-44.

A REPAGINATION OF HISTORY IN THE REPRESENTATION OF THE TIMES IN *THE OTHER FOOT OF THE MERMAID*, BY MIA COUTO

Abstract: The temporal configuration of the novel *The other foot of the mermaid* (2006) is structured on the thematic staging of times representative of the past and the present that are intertwined in the narrative fabric. Based on this principle, analyzing the temporal category in the two narrative plans that structure the work, constitutes the objective of this article. The investigative path adopted is developed from the analysis of the elements used in the temporal composition of the pre-colonial historical past and the post-colonial present. The theoretical conceptions of Mendilow (1972), Pouillon (1974), Ricoeur (2007) and Nunes (1988) provide elements for understanding the dynamics of the temporal category in the narrative. In the novel, the construction of fictional times reveals power and oppression in the past, desolation and reconstruction in the present.

Keywords: Composition; Fictional times; Structure.

INTERSECÇÕES NAS LITERATURAS ANGOLANA E AFRO-BRASILEIRA

Viviane Lima dos Santos Almeida*
Inara de Oliveira Rodrigues**

Recebido em 23/06/2020. Aprovado em: 31/07/2020.

RESUMO: Objetiva-se afirmar a importância das literaturas angolana e afro-brasileira na desconstrução de estereótipos racistas, bem como promover reflexões sobre os processos de resistência cultural e construção identitária presentes nessas literaturas. Para tanto, desenvolve-se a análise dos contos: “*Ana Davenga*”, da escritora brasileira Conceição Evaristo, publicado em *Olhos D’água* (2016), e “*Natasha*”, do escritor angolano João Melo, publicado em *Filhos da Pátria* (2008). De caráter eminentemente bibliográfico, com uma proposição comparativista, a análise está ancorada no conceito de literatura-mundo, tendo em vista seu potencial crítico sobre as literaturas hegemônicas. Como principal resultado, foi possível notar uma ruptura dos estereótipos em relação às/os personagens *negras/os*, porque, nos contos estudados, elas/es exercem protagonismo, tornando-se sujeitos de suas histórias.

Palavras-chave: Identidade; Pós-colonialismo; Literatura-mundo.

Introdução

Os laços históricos e culturais entre Brasil e Angola são inegáveis e altamente reconhecidos. Nesse sentido, importa estudar as criações literárias desses países, especialmente, para o que nos interessa, as que têm como mote central saberes e sentidos de resistência cultural, e que assumem perspectivas de afirmação identitária dos sujeitos diaspóricos. Assim, inicialmente, destaca-se o diálogo sempre profícuo entre ambas:

O diálogo literário estabelecido entre Angola e o Brasil [...] ocorreu em momentos extremamente importantes e interessantes dos sistemas literários dos dois países. Veja-se, por exemplo, que o período romântico brasileiro, assinalado por muitos críticos como aquele em que ocorre a consolidação de nossa autonomia literária, é, também, o momento de um encontro que pode ser considerado seminal para uma das manifestações literárias mais importantes da literatura angolana. Referimo-nos à presença, em terras brasileiras, de José da Silva Maia Ferreira, autor de

* Graduada do curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC – Ilhéus/BA). Bolsista CNPq-Af de Iniciação Científica (UESC – 2019-2020). Integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas.

** Orientadora. Professora Doutora do curso de Letras e do PPGL Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas.

Espontaneidade da minha alma: às senhoras africanas (1850), [...] viera estudar no Brasil (1834-1845) e aqui acabou por manter contato com a poesia de românticos brasileiros, sobretudo a de Gonçalves Dias. (MACÊDO, 2002, p. 41-42).

As literaturas africanas de língua portuguesa são literaturas de países jovens, como é o caso de Angola, e resultam de conflitos históricos e culturais entre as características internas dos países colonizados e as características culturais assimiladas, impostas pelo colonizador. Assim sendo, a literatura angolana é corolário do patrimônio das línguas e culturas africanas, pois existem vários grupos étnicos e linguísticos em Angola, interligados com a língua portuguesa, entendida nas palavras do angolano Luandino Vieira, como “um troféu de guerra” (HAMILTON, 1999, p.17). Dessas interligações, afirma-se a angolanidade, posto que a “literatura escrita e a oralidade são meios fundamentais através dos quais uma língua particular transmite as imagens do mundo que contêm a cultura que incorpora.”¹ (THIONG’O, 2015, p. 60-61, tradução nossa).

Deve-se ressaltar, também, que a literatura negra é um fenômeno da diáspora negra, sobretudo nas três Américas. Trata-se de um fenômeno que começou nos Estados Unidos, na década de 1920, passando pelo Caribe, em 1930, sendo exportada para França nessa mesma década com o movimento da negritude francesa, e chega ao Brasil nos anos de 1940, com o “Teatro Experimental do Negro”, de Abdias do Nascimento. O “Teatro...” tinha como uma de suas finalidades “[...] protestar contra a discriminação racial, formar atores e dramaturgos negros capazes de ler a realidade racial do Brasil, bem como resgatar a herança africana” (SANTOS, 2007, p.87).

Aqui, situaremos a obra de Conceição Evaristo no campo da literatura designada como afro-brasileira, considerando-se que seu conteúdo tem como mote central temáticas relacionadas ao povo *negro* e para seu empoderamento. Concernente à literatura afro-brasileira, Eduardo Assis Duarte (2011, p.3) afirma:

Um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à Literatura Afro-brasileira situa-se na temática. Esta pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas conseqüências ou ir até à glorificação de heróis como Zumbi e Ganga Zumba.

Para o que importa neste trabalho, trata-se de afirmarmos que, a par de suas distâncias e aproximações, ambas as literaturas, angolana e afro-brasileira, contribuem para a ruptura de uma suposta supremacia branca que permeia as literaturas hegemônicas. O diálogo entre elas possibilita uma visão crítica e emancipadora na construção identitária de seus respectivos povos a partir dos

¹ Citação original do texto *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana* (2015), de Ngũgĩ wa Thiong’o: “La literatura escrita y la oratura son los medios fundamentales a través de los cuales una lengua particular transmite las imágenes del mundo que contiene la cultura que encarna.” (p. 61-62).

intercâmbios variados com comunidades da diáspora, buscando, assim estabelecer projetos nacionais alicerçados em “uma identidade cultural” (MATA. 2001 p. 13).

Acreditamos que estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa e afro-brasileira em um âmbito comparatista mais alargado, que ultrapasse as ligações linguísticas, resultam em reflexões que perpassam o campo histórico, cultural e político. A literatura-mundo contribui “para a análise das relações e intersecções das literaturas em português, ao ampliar o campo da comparatística, [...] desvelando as relações entre as literaturas africanas e suas congêneres portuguesa e brasileira ao mesmo tempo em que as tornam singulares enquanto sistemas nacionais.” (MATA 2013 p.110). Dessa maneira, a literatura torna-se via de acesso e promoção de interculturalidade. Entende-se que, “a literatura-mundo pode ser [...] compreendida como uma experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais, mas também de diferenças e infinitas variações.” (BUESCU, 2013, p. 56). Não se trata, portanto, de uma homogeneização cultural, nem de colocar uma literatura como superior à outra.

Em relação dos laços históricos e culturais entre Angola e Brasil, naturalmente nos reportamos ao fato de que ambos os países foram colônias de Portugal e, portanto, receberam semelhante e triste herança do colonialismo. Esse legado colonial influencia o imaginário coletivo de seus respectivos povos (MAFFESOLI, 2001), entendendo-se por imaginário aquilo que norteia a vida do sujeito, o que ele aceita culturalmente de maneira natural, ainda que essa cultura produza preconceitos através de estereótipos racistas. Sobre a ideia de imaginário, Maffesoli reitera:

[...] o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado. (MAFFESOLI, 2001, p. 80).

Diante das considerações feitas até aqui, sinalizamos que a literatura canônica foi e continua sendo uma das formas de produção e perpetuação de estereótipos racistas, que, por sua vez, fomentam o imaginário coletivo. O texto literário, em sua dimensão ficcional, permite discutir questões sociais sem descuidar seu caráter estético. No tocante à ficção, Coutinho ressalta:

A ficção é um produto da imaginação criadora, embora, como toda a arte, tem suas raízes na experiência humana. Mas o que a distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. Ela coloca a massa da experiência de modo a fazer surgir um plano, que se apresenta como uma entidade, com vida própria, com um sentido intrínseco, diferente da realidade. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma

reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade. (COUTINHO, 1976, p. 30).

Não podemos, desse modo, ignorar o fato de que a literatura possui papel destacado na formação do imaginário coletivo, e, portanto, quando reitera a ótica estereotipada com relação ao povo *negro*², concomitantemente, corrobora com a manutenção do silenciamento, apagamento e preconceito racial. Nesse sentido, vale ressaltar o pensamento de Silva (1987, p. 6), ao defender que “os estereótipos justificam a exploração e a opressão pelo índice imaginário de superioridade de um grupo humano sobre outro, recalçando todo o processo histórico que engendrou essa determinada situação”. A respeito da literatura canônica, Lúcia Ozana Zolin afirma:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (ZOLIN, 2009, p. 253).

Diante disto, evidencia-se a relevância de produções literárias em que tanto o *sujeito* da escrita quanto o objeto da escrita seja *a/o negra/o*, que contemple o resgate da história dos povos da diáspora africana, que exponha as mazelas a que foram submetidos em razão do colonialismo. É preciso que os marginalizados, os silenciados sejam *sujeitos* de sua própria história, (KILOMBA, 2019), a partir de uma perspectiva crítica que faz ressonar novas narrativas, novas epistemes para, assim, subverter-se a imagem de inferiorização produzida e reproduzida por meio do discurso da branquitude. Uma literatura que venha a ressignificar e romper com os estereótipos até então perpetuados pela literatura canônica.

Com tais pressupostos, objetiva-se, através da análise dos contos “Ana Davenga”, da escritora brasileira Conceição Evaristo, publicado em *Olhos D’água* (2016), e “Natasha”, do escritor angolano João Melo, publicado em *Filhos da Pátria* (2008), promover um diálogo entre a literatura angolana e a literatura afro-brasileira, com o intuito de aprofundar conhecimentos voltados aos saberes e sentidos de resistência cultural. Acreditamos na potencialidade que essas

² “[...] este termo deriva da palavra latina para a cor preta, *niger*. Mas, logo após o início da expansão marítima (na língua portuguesa ainda vulgarmente chamada de ‘Descobrimientos’ –ora, não se descobre um continente onde vivem milhões de pessoas), a palavra passou a ser um termo usado nas relações de poder entre a Europa e a África e aplicada aos africanos para definir o seu lugar de subordinação e inferioridade. Em português, no entanto, essa diferenciação parece não ter sido feita, pois, embora esteja intimamente ligado à história colonial, *negra/o* tem sido usado como o único termo ‘correto’. Para problematizar este termo de origem colonial, opto por escrevê-lo em itálico e em letra minúscula: *negra/o*”. (KILOMBA, 2019, p.17).

literaturas possuem para “transgredir a tradição literária de feição europeia” (FONSECA, 2003, p. 75), isto é, romper, questionar a história única propagada pelo processo/projeto colonizador.

“Ana Davenga”: a face de várias Anas

A narrativa “Ana Davenga” integra o livro *Olhos D’água* (2016), coletânea de contos da escritora Conceição Evaristo, que é Doutora na área de literatura comparada, professora, romancista, poeta e contista. Em 2019, ganhou o prêmio Jabuti como Personalidade Literária do Ano.

A obra em referência contém quinze contos que refletem sobre a pobreza, a miséria, a desigualdade social, a violência e a vida de *negras/os*, faveladas/os e outras diversas personagens envolvidas nesses contextos em dilemas sobre o amor, a vida e a ancestralidade africana, imbricados em discussões de gênero, violência e resistência. A escolha do conto “Ana Davenga”, publicado pela primeira vez nos “Cadernos Negros”³, em 1995, deu-se pela temática: nele, a autora busca retratar a condição da mulher *negra* na sociedade de forma não romantizada, mas sim, explicitando a realidade vivida por uma grande parte das mulheres no Brasil.

A narrativa dá margem para a reflexão sobre questões como a necessidade de se descolonizar as mentes, pois o etnocentrismo europeu expandiu a dominação territorial para uma dominação também epistemológica, uma “colonização das mentes”, como define Dascal:

A metáfora ‘colonização da mente’ destaca as seguintes características do fenômeno aqui sob escrutínio: (a) a intervenção de uma fonte externa – o ‘colonizador’ – na esfera mental de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos – o ‘colonizado’; (b) essa intervenção afeta aspectos centrais da estrutura da mente, seu modo de funcionamento e conteúdos; (c) seus efeitos são duradouros e não facilmente removíveis; (d) há uma assimetria marcada de poder entre as partes envolvidas; (e) as partes podem estar conscientes ou inconscientes de seu papel de colonizador ou de colonizado; e (f) ambas podem participar no processo voluntária ou involuntariamente. (DASCAL, 2010, p. 2).

Nesse sentido, a descolonização mental é de grande relevância, pois ainda hoje mulheres *negras* vivem o contínuo conflito de se sentirem presas a determinadas circunstâncias, pois não conseguem assumir sua autonomia, e, assim, permanecem sentindo a necessidade de se projetarem no outro, de sujeitarem seus corpos. Em uma sociedade que tem suas raízes mais fortes fincadas no

³ A série *Cadernos Negros* surgiu em 1978, com o intuito de divulgar e promover as produções de autoras/es negras/os aqui no Brasil, publicada pelo grupo Quilombhoje: “A partir do ano de 1978, alguns escritores com intuito de trabalhar com a figura do negro no Brasil, assim como materializar-se por serem eles próprios vítimas das estereótipos impostas dentro do círculo literário e intelectual, criaram o primeiro exemplar dos *Cadernos Negros* [...]” (SILVA, 2009, p.3).

racismo e no sexismo como heranças do sistema colonial, o processo de descolonização da mente é árduo, mas necessário. Nesse panorama, a literatura é um espaço importante para protagonizar as vozes oriundas das camadas desprivilegiadas da sociedade.

O conto “Ana Davenga” inicia-se com a personagem Ana aflita ao ouvir as batidas na porta, ela fica em dúvida sobre o que aquelas batidas significavam, (havia toques específicos, pois Davenga era um chefe do crime), Ana estava na expectativa da chegada de seu companheiro:

As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um salto da cama e abriu a porta. Todos entraram menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres, ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana, foram também. (EVARISTO, 2016, p. 21) ⁴.

Destaca-se, nessa arquitetura textual montada por Evaristo, o fato de que ficamos, nós leitores, assim como a protagonista, sem saber o que se passa. O narrador nos coloca na perspectiva de Ana e, por meio do discurso indireto livre, sabemos o que ela pensa e sente. Desse modo, a estratégia mantém o “suspense” até o final, como podemos perceber nesse trecho: “O toque que ela ouvira antes não denunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?” (p. 22). Observamos que é a voz do narrador (porque responde a um ela (não eu), a um seu (não meu)), mas, ao mesmo tempo, já é uma reprodução do pensamento de Ana, principalmente na última pergunta. Outro exemplo mais claro: “Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo?” (p. 22-23). Esta última pergunta é da própria Ana; e mais adiante: “Ele estaria escondido ali? Não! Davenga não é homem de tais modos!”. Aqui fica bem claro que tanto há uma confluência entre a voz do narrador com o pensamento de Ana. E essa estratégia nos “cola” à perspectiva da protagonista ao longo dos acontecimentos da narrativa.

Ana Davenga é uma mulher *negra*, pobre e favelada que vive em um contexto de violência, exclusão social, racial e opressão. O que representa boa parte da nossa sociedade brasileira. Além disso, a maneira como se desenvolve o relacionamento de Ana com Davenga demonstra que a narrativa apresenta personagens complexos e subjetivos, que ora demonstram fragilidade e ora demonstram força, sem, contudo, se deixarem ler completamente. Dessa maneira, a expressão da subjetividade *negra* é realçada, desfazendo-se o suposto essencialismo racial. No trecho a seguir é narrada a primeira vez que Davenga viu Ana:

⁴ EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016. Todas as demais citações foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas as páginas respectivas.

Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro de bunda. Estava tão distraída na dança que nem percebeu Davenga olhando insistentemente para ela. (p. 24).

Destaca-se que Ana está dançando, Davenga olha insistentemente para ela, observa com especial atenção seus movimentos, o “movimento ligeiro de bunda”, é isso que atrai o homem. Quando ganha realce essa sensualidade da personagem, a narrativa remete quase que de imediato a Rita Baiana, de Aluísio de Azevedo. Contudo, entende-se que, aqui, Ana não tem a intenção de, com o seu corpo, chamar a atenção dos que estão à sua volta, porque esse momento da dança é um momento de liberdade, em que ela está tão à vontade com a música, com a dança, com seu corpo, que nem percebe o olhar insistente de Davenga.

Eles acabam se conhecendo e vão para o barraco dele, mesmo contra a vontade dos comparsas, que não confiavam nela que acabara de chegar, visto que as reuniões da quadrilha se davam no barraco de Davenga. Com o tempo, ela vai conquistando a todos e assume o sobrenome do seu companheiro, tornando-se Ana Davenga, talvez até para ser mais aceita e sentir-se integrante do grupo. O chefe também tranquiliza seus companheiros, dizendo que tudo pode ser discutido na frente de Ana, pois ela é “cega, surda e muda”, ou seja, Ana é uma mulher silenciada, silenciada pelo seu companheiro e pelas circunstâncias de ser mulher de um chefe do crime, o que certamente imputa normas de silenciamento.

Davenga, temido e respeitado por todos, no decorrer da narrativa é descrito como criminoso e até sádico, pois, no momento em que o narrador fala de certo crime que ele cometera há poucos meses, destaca a satisfação dele em ver o medo nos olhos de suas vítimas: “Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os mandachucas se cagando de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia” (p. 24). Também é resgatada a memória de como Davenga, antes de conhecer Ana, manda matar Maria Agonia, uma mulher filha de pastor, que ele conheceu na prisão no momento que foi visitar um amigo e ela foi levar palavras religiosas aos presos. Davenga e Maria se envolvem amorosamente e ele convida-a para morar com ele, o que ela rejeita, pois não quer ser mulher de bandido; enfurecido pela rejeição, ele manda matá-la. Esse é o homem por quem Ana se apaixonou e se entregou de tal maneira que ela já não era Ana e sim uma Davenga. Contudo, esses relatos não bastam para dar conta de delinear a personalidade dessas personagens centrais:

Davenga que era tão grande, tão forte, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia seus corpos com as lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via seu homem em seu gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e se fosse ela

a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele, [...] Nada restava a fazer, a não ser enxugar o gozo pranto de seu homem. (p. 23).

Nessa passagem, a sensibilidade da personagem quebra a imagem da violência que também o caracteriza. Além disso, percebemos como a narrativa desconstrói estereótipos relacionados às pessoas *negras* que, em suma, está presente na literatura canônica. A cada momento que adentramos na leitura do conto, notamos a subjetividade de cada personagem, e a descrição física enaltece a cor negra sem nenhuma nuance de objetificação: “Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera” (p. 30).

No texto não há uma fixidez de “comportamentos”, pois Davenga é homem forte, grande, “o próprio diabo invocado”, ao mesmo tempo em que é um menino sensível que chora durante o ato sexual, como descrito no trecho citado. Ele é um assassino sádico, que gosta de ver o terror no rosto de suas vítimas, mas, principalmente, dos que lhe são socialmente superiores; e também é possessivo, mas, apaixonado, fiel e companheiro.

Do mesmo modo, Ana Davenga, em determinados momentos, é retratada como submissa e passiva, mas também é uma mulher que escolheu estar ao lado de seu companheiro criminoso, que dança livre e segura na roda de samba; no momento da intimidade do casal, Ana é forte e segura, e seu homem, que por todos é tão temido, tem suas lágrimas enxugadas por ela. A autora, desse modo, humaniza suas personagens, mostra suas subjetividades e complexidades, enquanto faz crítica social, ao mostrar a realidade de uma grande maioria de homens e mulheres *negras/os* do país.

Assim como a realidade de muitas outras “Anas”, o final dessa história é trágico e nos leva a questionar o lugar de subalternização que muitos permanecem em consequência do sistema colonial. Diante disso, a literatura afro-brasileira constitui-se em importante expressão artística para a desconstrução dos discursos sedimentados, em apoio às lutas de combate ao racismo, ao preconceito, a violência, ao silenciamento e ao apagamento das/os *negras/os* na história do Brasil, perpetrados por tal sistema, que permanece reverberando de diversas maneiras na sociedade.

“Natasha”: fragmentação identitária

O conto “Natasha” integra a obra *Filhos da Pátria* (2008), do escritor angolano João Melo. A obra contém dez contos com temas relacionados à ideia de nação, publicada inicialmente em Angola, no ano de 2001, e apenas em 2008 foi publicada no Brasil. Nessas narrativas, se percebem

questionamentos relacionados à identidade nacional, pobreza, hibridismo cultural, questões étnico-raciais, como a mestiçagem e a desconstrução de estereótipos.

Aníbal João da Silva Melo é o nome completo de João Melo. Jornalista, filho do também jornalista e nacionalista, Aníbal de Melo, o escritor Aníbal João da Silva Melo nasceu em Luanda, em 5 de setembro de 1955. Estudou Direito em Portugal e na Universidade Agostinho Neto em Angola, licenciou-se em comunicação social na Universidade Federal Fluminense e realizou o curso de mestrado em comunicação e cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. No campo literário, atua como poeta, contista, cronista e ensaísta. Tem obras publicadas em Angola e em países como o Brasil, Portugal e Itália. (OTRÍBAL, 2011)⁵.

A narrativa que selecionamos gira em torno da relação amorosa de um angolano de nome Adão Kipungo José e uma russa chamada Natasha Pugatchova. Adão, com apenas 11 anos, foi enviado para estudar na Rússia. Quando os portugueses se retiraram de Angola, em 1975, o país entrou em guerra civil, pois os três movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional de Libertação de Angola (FLNA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), passaram a disputar o poder. Nesse contexto de pós-guerra está inserida a narrativa, pois foi o MPLA que financiou os estudos de Adão na Rússia, que era órfão de guerra.

Alimentada pela ideia estereotipada de que os angolanos são homens muito viris e que possuem um falo monumental, Natasha deixa seu país de origem, família e amigos e vai para Angola com Adão. No texto, as vozes das personagens, Adão, Natasha e do narrador se confundem, pois também está marcado pelo discurso indireto livre, destacando-se a característica ironia do autor, que, muitas vezes, beira ao sarcasmo:

Na narrativa do autor luandense, percebe-se que efeitos dos fracassos históricos persistem na atualidade, de modo que o seu reconhecimento, através do riso irônico e, por vezes, sarcástico, configura-se como uma crítica social que não fica inerte e debochada nela mesma, ao contrário, questiona os discursos dominantes, pois ‘muito falta ser feito em termos de raça e de classe. Muito por realizar no que concerne a práticas de atuação ou agência que integrem as três categorias de reflexão cultural

⁵ Informações disponibilizadas no site da União dos escritores angolanos, no site da Assembleia Nacional de Angola, no site do Instituto Camões e em textos de pesquisadores da obra de João Melo, como no artigo “A Pátria de João: um estado multicultural”, de Rosângela Manhas Mantolvani (publicado em 2007 e disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2007.53572>), e na dissertação de Mestrado *Pátria que vos/nos pariu! Uma visão contemporânea em Filhos da Pátria*, de João Melo, de Vladimír Otríbal (de 2011, disponível em: <https://docplayer.com.br/42712926-Magisterska-diplomova-prace.html>).

[gênero, étnico-racial e classe], antes de poder transcendê-las'. (MITIDIERI, 2008, p. 7 *apud* NOGUEIRA, Luciano, 2015, p. 9).

Em “Natasha”, percebemos de forma muito explícita a maneira como os corpos *negros* foram atravessados historicamente e construídos com uma imagem estereotipada extremamente sexualizada, sempre vistos como objetos, sem intelectualidade ou consciência crítica. Nesse conto, podemos observar como são fortes tais discursos, como eles estão atrelados de maneira significativa ao imaginário dos indivíduos, inclusive daqueles que são vítimas deles. No início da narrativa, o narrador/jornalista pergunta a Natasha o que a fez largar tudo e seguir Adão para Angola:

[...] porque que Natasha Pugatchova abandonou o cinematográfico cenário, embora demasiado branco e frio, que descrevi no início e desembarcou com todas as suas bagagens, mas totalmente desarmada, nesta terra infestada de negros, calor, mosquitos, guerras e epidemias? (MELO, 2008, p. 38).

Nesse fragmento, é nítido como o narrador/autor ironiza a questão do imaginário que se tem da África e, nesse caso mais específico, de Angola, pois ele usa termos bem duros ao se referir a seu país, reproduzindo ideias preconceituosas que permeiam o imaginário da maioria das pessoas, como as de que os países africanos só têm “calor, mosquitos, doenças e miséria”. Do mesmo modo, a forma como se refere aos *negros*, como se fossem uma praga, “terra infestada de negros”, mostra a ironia do escritor para problematizar questões tão importantes. A resposta de Natasha ao ser indagada é bem inusitada, ampliando, ainda mais, na fala da personagem, os estereótipos relacionados aos africanos:

Na verdade, ele tem uma coisa preta que me deixa louca, tão diferente de tudo o que eu conhecera antes e até do que eu esperava, as minhas amigas sempre me tinham dito, parece que os negros têm uma pila inacreditável, temos de experimentar. (MELO, 2008, p. 38).

A partir desse trecho, observamos que Natasha vê Adão por uma ótica de total objetificação, pois acreditava, ela e suas amigas, que os *negros*, de maneira geral, possuem um pênis grande que ela precisava experimentar. Ela não faz nenhuma exaltação a beleza ou intelectualidade, seu deslumbramento está ligado apenas à questão física e virilidade. Para uma melhor análise, precisamos compreender a ligação dessa ótica de objetificação com o sistema colonial, visto que esse discurso teve grande êxito no processo de dominação e exploração das colônias. A esse respeito, Martinez afirma:

Para facilitar essa obra escravizadora e justificar todos os crimes inerentes ao estatuto servil, os colonizadores esforçavam-se para apagar da memória dos cativos as tradições, os valores, as crenças; reprimiam com ferocidade as manifestações de

identidade própria, até o uso de nomes pessoais e dos idiomas tribais; incutiam a força de castigos corporais e de sermões jesuíticos os dogmas da obediência ao senhor. No auge dessa degradação humana, os próprios cristãos chegaram a negar que os índios americanos e os negros africanos pertencessem à condição humana e tivessem uma alma igual à deles. (MARTINEZ, 1933, p. 15).

Percebe-se, no conto “Natasha”, um deslumbramento por parte da personagem título em relação à volúpia física de Adão. Quando Natasha usa o verbo esperar no pretérito do indicativo, “diferente de tudo o que eu conhecera antes e até mesmo do que eu esperava”, pressupõe expectativa, ideia pré-formada com relação aos homens africanos. Essa perspectiva essencialista continua a ter um grande peso na contemporaneidade, pois homens *negros* são vistos como fortes, viris e com um falo acima da média; por seu turno, as mulheres negras são vistas como fogosas, insaciáveis. No decorrer do texto, esse imaginário estereotipado com relação aos angolanos vai se confirmando nas falas das personagens:

A Natasha não te contou da minha coisa preta? Ah, quando lhe comi pela primeira vez (logo no dia em que nos conhecemos, depois do aniversário do nicaraguense que vivia comigo no quarto; o gajo ainda tentou engatá-la, mas eu fui rápido... Ninguém aguenta os mangolês! (MELO, 2008, p. 41).

Esta foi a resposta de Adão ao narrador quando questionado sobre seu relacionamento com a russa Natasha. Na fala da personagem, percebemos como ele próprio incorpora os discursos preconceituosos a respeito de si e acaba por confirmar as ideias estereotipadas do que é ser um mangolês. O fato de ele não se importar e ainda se apropriar da forma objetificada como é tratado, é outro ponto importante, pois demonstra uma identidade fragmentada, uma mente ainda colonizada, posto que Adão, mesmo que tivesse vivido boa parte de sua vida na Rússia, ainda assim trazia as marcas do discurso colonizado de ser inferior. Durante séculos os *negros* foram enxergados a partir da ótica do outro, vistos como animais. Assim, a sedimentação dos discursos de inferiorização e a objetificação do *negro* são elevadas à categoria de ser incapacitante intelectualmente e que teve na ciência a legitimação desse pensamento. A personagem Natasha reafirma os estereótipos já sedimentado e naturalizado sobre os angolanos:

Sabe, realmente, o que eu achava mais espantoso? Era a maneira como Adão, que tinha saído de Angola ainda na infância, participava naquelas festas!... Ele nunca lhe disse qual era a resposta que me dava sempre a respeito disso? Dizia que também não sabia, que estava no sangue, enfim, lugares-comuns... Cheguei a comentar isso várias vezes com as minhas amigas, mas as respostas delas também não me ajudavam, pois limitavam-se a dizer os pretos são assim mesmo e pronto... Se a minha vida não tivesse dado tantas voltas, eu queria aprofundar esse assunto,

pois, não sei porquê, essa noção, digamos assim, biológica da cultura causa-me arrepios... (MELO, 2008, p. 46).

Natasha questiona a noção essencialista de raça e levanta dúvidas relacionadas a este aspecto. Por fim, notamos como tais discursos são nocivos e precisam ser combatidos diariamente. Dessa maneira, o conto problematiza a necessidade de desconstrução desta visão eurocêntrica, e a literatura angolana possui destacado papel no que tange a essa desconstrução. A ironia na escrita de João Melo cumpre o papel de esfacelar paradigmas e ideias simplistas sobre Angola.

Considerações finais

Os contos “Ana Davenga” e “Natasha” aproximam-se à medida que ambos constituem uma escrita imbuída de crítica social voltada à desconstrução de estereótipos relacionados ao povo *negro*, tratando de questões identitárias e de resistência cultural. Dessa maneira, entende-se que essas narrativas representativas das literaturas angolana e afro-brasileira podem ser colocadas em diálogo não apenas pela proximidade linguística, mas, sobretudo, pela capacidade de subversão dos discursos hegemônicos. Demonstrem, ainda, que a língua outrora usada como arma de dominação, tornou-se instrumento de insubordinação e afirmação cultural.

Inicialmente, observamos nas narrativas que os contextos sociais das personagens femininas, Ana e Natasha, são diferentes. Ana é uma mulher *negra* que reside na periferia brasileira, apaixonou-se por Davenga, um criminoso, mas que lhe dá uma identidade, tornando-se Ana Davenga. Já Natasha, mulher branca, russa, apaixonou-se por ilusões e mentiras que o angolano Adão contou para ela, fazendo com que deixe sua pátria e vá para Angola, onde percebe-se imersa em situações de pobreza, miséria e infidelidade. Dessa maneira, ambos os contos acabam por problematizar, dentre outras questões, a disseminação de imagens estereotipadas que reforçam a manutenção do racismo. As obras expõem, ora poeticamente ora cruamente, identidades não-unitárias e, portanto, desmantela noções e estereótipos racistas.

Importa salientar, também, que os contos aqui analisados dão visibilidade ao *sujeito negro*, ou seja, ele passa a exercer protagonismo, condição que é negada, via de regra, quando se trata da literatura canônica, em que personagens *negras*, quando narradas, ocupam posições secundárias. Salientamos a necessidade de contínuos estudos referentes a essas temáticas, pois, a partir do momento que se busca entender como se deram os processos que fazem a desigualdade social, o racismo e o preconceito prevalecerem na contemporaneidade, poderemos também buscar mecanismos

para combatê-los. Seguindo Kilomba (2019), compreendemos que aqueles que um dia foram severamente silenciados, hoje podem falar, mas, para que sua fala seja eficaz na subversão de estruturas opressoras e excludentes, precisam ser ouvidos, porque, ainda que gritem, se não houver quem ouça, continuarão silenciados.

REFERÊNCIAS

BUESCU, Helena Carvalhão. **Experiência do incomum e boa vizinhança: literatura comparada e literatura mundo**. Porto: Porto, 2013.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DASCAL, Marcelo. Colonizando e descolonizando mentes. In: SCARAFILE, Giovanni (org.). **A crua palavra: uma conversa com Marcelo Dascal**. Tradução Alessandro Zir. New York: Lulu Press, 2010.

DUARTE, E. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.31, p 11-22, 5 jan.2011.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. In: LEÃO, Ângela Vaz. **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

HAMILTON, Russell. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. IV ENCONTRO DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Anais...** São Paulo, USP, 1999. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/186734602.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MACÊDO, Tania. **Angola e Brasil: estudos comparados**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. (Entrevista). **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

MATA, Inocência. **Literatura-mundo em português: encruzilhadas epistemológicas em África**. Ediciones da Universidad de Sala, 2013. Disponível em: http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/download/12443/12779. Acesso em: 26 out. 2019.

MARTINEZ, Paulo. **África e Brasil: uma ponte sobre o Atlântico**. São Paulo: Moderna, 1992.

MELO, João. **Filhos da Pátria**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NOGUEIRA, Luciano. **Narrativas “quase” pós-modernas de João Melo**. 2015. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações). Departamento de Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, 2015.

OTRÍSAL, Vladimír. **Pátria que vos/nos pariu! Uma visão contemporânea em Filhos da Pátria, de João Melo**. Dissertação (Margisterká, diplomava pracé) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Masaryk - República Tcheca, 2011.

SANTOS, Sales Augusto dos. **Movimentos negros, educação e ações afirmativas**. 1995. 554 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Istefani Edvirgens da Silva. A construção de uma nova identidade literária nas obras de Conceição Evaristo. **Diálogo e interação**, vol. 1. FCREI, 2009.

THIONG’O, Ngũgĩ wa. **Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana**. Tradução de Marta Sofía López Rodríguez. Espanha: Editora Debolsillo. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

INTERSECTIONS BETWEEN ANGOLAN AND AFRO-BRAZILIAN LITERATURES

Abstract: we aim to affirm the importance of Angolan and Afro-Brazilian literature in deconstructing racist stereotypes, as well as promoting reflections on the processes of cultural resistance and identity construction present in these literatures. Therefore, analysis of short stories: “Ana Davenga”, by the Brazilian writer Conceição Evaristo, published in the book *Olhos D’água* (2016), and “Natasha”, by the Angolan writer João Melo, published in the book *Filhos da Pátria* (2008). The research has a bibliographic character, with a comparative approach, the analysis is based on the concept of world literature, taking into account its critical potential over hegemonic literature. As a main result, it was possible to notice a rupture in stereotypes in relation to *black* characters, because, in the stories analyzed, they play a leading role, becoming subjects of their own stories.

Keywords: Identity; Postcolonialism; World literature.

UMA SINFONIA SILENCIOSA: MELANCOLIA E TRAUMA EM ADRIANA LISBOA

Alex Bruno da Silva*
Tálita Vicente Parreira**

Recebido em 11/08/2020. Aprovado em 30/09/2020.

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal analisar a relação entre memória, melancolia e trauma, no romance *Sinfonia em branco*, da escritora contemporânea Adriana Lisboa. Nesse sentido, as memórias traumáticas, das protagonistas do romance, colocam em evidência imagens de violência física e psicológica, a saber: a perda da infância, a condição da mulher e as consequências tortuosas de vidas interdidas e negligenciadas aparecem de forma intensa na composição da narrativa. Para tanto, a metodologia contempla os estudos teórico-críticos formulados por Freud (2014), Gagnebin (2009), Seligmann-Silva (2002), Moacyr Scliar (2003), dentre outros.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea; Memória; Violência; Mulheres.

A verdade era muito mais intensa. A verdade era feita de pequenas e amorosas pontadas de dor.

Sinfonia em Branco (Adriana Lisboa)

Considerações iniciais

Vencedor da terceira edição do Prêmio José Saramago, em 2003, o romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, problematiza, em sua configuração estética, temas recorrentes na narrativa brasileira contemporânea. Tratando-se de um enredo repleto de fatos dolorosos, a narrativa é marcada por memórias traumáticas de duas irmãs, Maria Inês e Clarice, que tentam dar sentido ao trauma vivido na infância. Desse modo, este artigo analisa, a seguir, a relação entre memória, melancolia e trauma, no referido romance, a partir da subjetividade das personagens femininas.

O romance narra a história de duas irmãs cuja infância se passa em uma fazenda em Jaboticabais. O narrador também apresenta, entre outros personagens, João Miguel, primo de Maria Inês e Clarice, e a amiga Lina, estuprada e morta ainda no início da adolescência. Clarice é

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás (2018), com doutorado em andamento na mesma instituição.

** Graduada em Letras - Português/Inglês - pela Universidade Estadual de Goiás – UEG e em Direito pelo Centro Universitário Brasília de Goiás - UniBRAS. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – UFG.

estuprada pelo pai e, depois de algum tempo, é mandada pela mãe ao Rio de Janeiro para morar com uma tia-avó. Tempos depois, ela retorna e casa com Ilton Xavier, vizinho da fazenda ao lado, de quem acaba se separando. Tenta o suicídio, tem uma vida conturbada e finaliza com Tomás, que anteriormente era amante de sua irmã. Já Maria Inês presencia o abuso de Clarice, vai para o Rio de Janeiro ainda muito jovem e conhece Tomás, com quem perde a virgindade, mas casa com seu primo João Miguel, tendo outros amantes e uma filha, Eduarda, que, ao final, é revelada como filha de Tomás.

Em prosa densa e fragmentada, com linguagem repleta de metáforas, o romance dialoga com outras artes, a começar pelo título da obra que faz referência à música, visto que sinfonia é um conjunto de sons que, no romance, representa vozes de mulheres silenciadas.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), aduz que Adriana Lisboa apresenta uma escrita sofisticada, estabelecendo interessante diálogo entre a literatura e as outras artes, como a música e as artes plásticas. Resende ainda torna possível declarar, quanto ao projeto estético de Lisboa, com consonância nas acepções de Florencia Garramuño (2014), no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, que o romance de Adriana Lisboa sugere uma inespecificidade em relação ao gênero, uma vez que:

[...] a desestruturação da forma do romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. (GARRAMUÑO, 2014, p. 87-88).

Nesse sentido, o romance de Lisboa se constrói a partir de uma textualidade metafórica com imagens poéticas, que se apropria de vozes e de discursos outros, sugerindo tensões que são atravessadas por silêncios e interditos no discurso narrativo, cujas principais características estão ligadas à memória traumática, à melancolia e, principalmente, ao silêncio imposto, a fim de promover o esquecimento. Dessa forma, a narrativa amplia os sentidos da prosa, possibilitando reflexões sobre a perda da infância, a condição da mulher e as consequências tortuosas de vidas interdidas pela violência.

Adriana Lisboa representa uma artífice para a escrita feminina, pois, como reflete Tânia Pellegrini (2008, p. 24), “ela mergulha profundamente no universo contemporâneo e liberta do jugo antigo uma escrita intimista de fundamental importância para a escrita feminina”, sendo que “foi somente a partir de Clarice Lispector que tal escrita ganhou prestígio e reconhecimento no Brasil”.

Essa ficção feita por mulheres ou ficção feminina, como aponta Pellegrini, concretiza-se, finalmente, como um espaço simbólico no qual se visibiliza uma nova condição social para a mulher brasileira contemporânea, de forma que, “quando uma mulher articula um discurso, este traz a marca de sua condição, de suas vivências e experiências, pois práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (PELLEGRINI, 2008, p. 26). Dessa forma, Adriana Lisboa é uma escritora que tem recebido reconhecimento de parte da crítica literária, mantendo-se no mercado editorial desde o seu primeiro livro publicado em 1999, o que consolida tais proposições.

O romance *Sinfonia em branco* (2013) foi traduzido para diversas línguas e carrega consigo, como aparece no prefácio da edição em estudo neste trabalho, “o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento” (LISBOA, 2013, p. 09). No romance, é possível observar, por intermédio de todos esses elementos citados no prefácio, a construção de uma narrativa com metáforas leves por meio de uma linguagem cuidadosa e delicada.

É através do entrelaçamento entre violência e suavidade que a narrativa exhibe uma linguagem peculiar. Nesse sentido, a perspectiva adotada parte da tese de que a experiência traumática é aquela que não pode ser inteiramente assimilada enquanto ocorre, fixando-se à memória marcas duradoras e rastros de recordações.

As tensões de narrar o trauma: memória e esquecimento

No século XX, é possível afirmar que a memória humana se constrói entre dois nortes, como atesta Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 11), são eles: “o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência”. A escritura ficcional do estupro incestuoso abordado na obra *Sinfonia em branco* (2013) revela mulheres marcadas por experiências traumáticas, que provocam as tensões de narrar o inenarrável, resultantes de uma sinfonia pautada por silêncios e interditos que norteiam toda a construção da narrativa. Assim, o próprio título do romance tem caráter irônico, já que a palavra “sinfonia”, em sentido literal, é um conjunto harmônico. O que ocorre no romance, entretanto, não tem nada de conteúdo harmônico, pelo contrário, a narrativa é pautada pela tragicidade e pela desarmonia, como se algo passasse em branco.

Em meio ao presente e ao passado, o romance conduz para a infância e a adolescência das personagens, o que faz com que sejamos capazes de compreender muito do que elas são e/ou se tornam na idade adulta. Desde o início da narrativa, os silêncios e os interditos são tão importantes quanto os diálogos arrebatadores. É como se fosse sussurrado levemente a tragédia envolvendo as

duas protagonistas. A mais velha, Clarice, desde o início, teve seu destino traçado: casar-se com o filho dos donos da fazenda vizinha. Submissa, sua voz não tinha som. Quando tinha, fazia questão de não se fazer ouvir. Aceitara o destino com benevolência. Apenas sobrevivia, ferida.

Os sons silenciados e os sonhos rompidos são marcas semelhantes às fixadas por uma cicatriz. Um vácuo que não permite que nada seja esquecido. Maria Inês, a caçula, era o oposto da irmã, tinha sede de viver. Sempre quis deixar aquela vida bucólica do interior para trás e construir a idealizada por ela. Procurava e almejava segurança tanto afetiva quanto financeira. No entanto, apesar da personalidade insubordinada, anos após presenciar o ocorrido com a irmã Clarice, o estupro na infância, o passado também a amedrontava.

Abandonando o afinco adolescente, Maria Inês optou pelo banal e casou-se com um primo. Após muitos anos, com a família constituída, vivendo em um luxuoso apartamento no Rio de Janeiro, continuava atordoada pelo trauma que presenciou na infância. Ninguém conseguiu esquecer. A lesão nas irmãs era tão profunda que não permitia restabelecimento.

O estupro que Clarice sofreu pelo próprio pai, antes de completar treze anos, dentro de sua casa, o qual Maria Inês com nove anos assistiu, é o marco para que toda a história se desenrole e traga, de forma fragmentada, o impacto e os reflexos desse trauma. O narrador heterodiegético assume uma focalização onisciente capaz de alternar-se no mergulho na subjetividade das personagens e na construção cênica que é evocada por uma memória narrativa que não respeita a temporalidade cronológica.

Nessa oscilação entre presente e passado, essa construção não-linear mostra como Otacília, a mãe, mesmo com ciência dos abusos sofridos pela filha, procurou tomar providências apenas meses antes de Clarice completar quinze anos, enviando-a para morar no Rio de Janeiro na casa de uma tia-avó, Berenice. Mesmo de forma omissa, a mãe procurou formas de socorrer a filha da violência permanente, afastando-a da família, dos amigos e da cidade, enquanto Afonso, o pai abusador, seguia sua rotina como se nada tivesse acontecido.

Os fatos narrados estão ambientados no início da década de 60, em Jabuticabais, uma cidade fictícia do interior do Rio de Janeiro, embora haja também o deslocamento desse espaço entre a capital Rio de Janeiro e a Itália, mas findando em Jabuticabais, com a volta para casa, para o início de tudo. Esse ponto do enredo é carregado, simbolicamente, pela imagem de reencontro, que induz a refletirmos sobre a resolução e a (re)elaboração do passado que poderia curar essa ferida deixada pelo trauma.

As irmãs, muitos anos após o estupro e outros acontecimentos, se reencontram na fazenda da família, fechando um ciclo em que persistiram sempre o silêncio e a dor, guardados em circunstâncias dos acontecimentos que envolvem Clarice e o pai e que acabam sendo trazidos à tona nessa possível tentativa de cicatrizar as feridas que não saram há tantos anos.

Entretanto, a história não se organiza assim, linearmente, como já enfatizamos. O tempo é fragmentado, com idas e voltas, e o narrador faz o leitor conhecer de maneira recortada os fatos e as subjetividades das personagens, o que permite, entre esses intervalos da narração, a possibilidade do leitor preencher vazios deixados por ele e juntar informações que a leitura acaba oferecendo, por mais que, algumas vezes, sejam impossíveis esses remendos.

Dessa maneira, narrar o trauma potencializa o desejo de renascer, de se livrar da angústia, da sensação de mal-estar em relação à realidade. O trauma é precisamente uma ferida na memória, submetida ao arbítrio somente daquele que passou por tal experiência. Assim:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. [...] O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. (GAGNEBIN, 2009. p. 99-100).

A memória traumática já é anunciada, de forma velada, logo no início da narrativa, como aponta o narrador:

Do topo, debruçados sobre a pedra mais alta, podiam enxergar o mundo inteiro, ou ao menos aquilo que parecia a Maria Inês ser o mundo inteiro, dimensionado por seus nove anos de idade. [...] A pintura das janelas descascava aos poucos, tudo envelhecia e se tornava dia a dia mais secreto. Mais doloroso. Como outras realidades que Maria Inês estava prestes a conhecer tão bem. (LISBOA, 2013, p. 24).

Esse trecho prenuncia os fatos que irão fazer com que as vidas das protagonistas tomem rumos alheios a suas vontades, de modo que as prendem em um passado que direciona os caminhos percorridos por elas, até a possível resolução dos conflitos que a violência sexual sofrida e assistida provocou. Reiterando as acepções de Gagnebin (2009), existem duas formas de lidar com o passado: tentar esquecê-lo ou tentar reelaborá-lo. A memória transposta pelo trauma acaba por não libertar apenas o ato cometido, mas traz consigo todas as dores e as agonias provocadas por ele.

Em concordância, Paulo Endo (2013, p. 48) diz que o trauma “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto a memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”. Consequentemente, cabe ao sujeito esclarecer tanto a lembrança quanto esse esquecimento.

Para Freud (2014), a memória é uma esperança que se engaja na vida consciente, porque o que se combate no recalque é o íntegro exercício dela, presa pelas regras da repetição; reincidência de algo que não pode ser esquecido e nem lembrado. Nesse sentido:

O esquecimento não é, também em Freud, a indiferença, a aniquilação e o recalque, mas a suspensão a um estado de silêncio que, no entanto, é incapaz de colapsar o que poderia – ou deveria – ser lembrado. Há no esquecimento um dever de memória, um princípio ético que contribui para fundar a noção de história arquivada e reconstruída. (ENDO, 2013, p. 48).

O silêncio fez com que a repetição da memória de Clarice se tornasse o resgate das imagens que dificultavam o processo de luto e que, uma a uma, tais lembranças firmavam o trauma, a angústia e a culpa. A princípio Clarice se silenciou e carregou à sua maneira como era possível: “não chorou, não vomitou. Não adoeceu. Não enlouqueceu. Suportou e continuou suportando. Até que um dia, naturalmente, rachou” (LISBOA, 2013, p. 290). O esforço que fazia para esquecer mostra a carga da violência física e simbólica que o estupro incestuoso a causou. Isso fica evidente no excerto do romance transcrito a seguir:

Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião e esquecer, já que não seria possível modificar. Mas não: o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco (LISBOA, 2013, p. 111).

O processo de reelaboração do passado não é simples, uma vez que o trauma é revivido todas as vezes que Clarice recorda as lembranças atreladas a esse passado e, dessa forma, não são facilmente decodificados esses processos que permitirão a reelaboração. Ela se sente culpada, como se toda a desgraça da família fosse sua responsabilidade. E, por conta disso, Clarice se move para um abismo pessoal sobre o qual ela cria a falsa ilusão do esquecimento, embora não se perdesse por muito tempo: “Era verdade que ela já não pensava tanto, no sentido em que as drogas e o álcool deixavam seu cérebro aveludado, isso era bom, mas também era verdade que a mesma dor ainda doía, abissal e amplificada.” (LISBOA, 2013, p. 262).

Esse refúgio, em determinado momento, começa a desmoronar e a solução encontrada por ela é o suicídio, como revela o narrador:

Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu punho e encontra uns vasos escuros e os rompe com facilidade, Clarice finalmente pode sorrir um sorriso seu. Porque agora não sente mais dor alguma. Está livre como o imortal que readquire a bênção da mortalidade e o sangue que vai maculando a água da banheira é o elemento de

uma comunhão muito pessoal. Ela cerra os olhos com calma. Está quase feliz (LISBOA, 2013, p. 265).

A carga da expressão “quase feliz” ilustra que a impossibilidade de encontrar a felicidade acompanha a trajetória da personagem, como se existisse uma sentença sobre ela. O suicídio não se consuma e o que fica são as cicatrizes nos pulsos, como se as marcas na alma não fossem suficientes. Em seguida, o narrador diz: “Um dia, a morte. Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas cicatrizes gêmeas, uma em cada punho. E sorriu um sorriso involuntário e triste, um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (LISBOA, 2013, p. 35-36).

A marca física viria para sacramentar a condição de Clarice; condição de quem é marcada pelo lado cruel da vida e pela infelicidade: “As coisas não deram certo, que pena. E no epicentro de tudo. Clarice sabe o que está no epicentro de tudo. Estudou, cresceu, fez muitas esculturas e alguns amigos, casou-se, até aprendeu a bordar em ponto de cruz, para quê” (LISBOA, 2013, p. 264). Tudo que fizera na vida parecia inútil e sem importância. Clarice e seus planos de esculpir uma nova Clarice não deram certo, já que “nem como suicida prestava” (LISBOA, 2013, p. 62).

A memória da experiência traumática, conforme afirma Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 91), “não está submetida ao arbítrio daquele que passou por tal experiência”. Narrar o trauma, portanto, tem, primeiramente, este sentido primário de vontade de reviver. A memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Para Aleida Assmann (2011, p. 167), “fundamentalmente, elas [as memórias] são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo”. Só o que dói, o que não termina, fica na memória.

Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 53) assegura que memória e esquecimento estão concatenados, pois aquele que sobrevive a uma experiência traumática se vê entre o indizível e a resistência: “A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”. Essa ligação estreita pode levar à ilusão de que podemos controlar nossa memória, existindo, cronologicamente, um tempo exato para lembrar e para esquecer.

No entanto, não conseguimos perceber, na obra, esse controle, pois o esquecimento procurado por Clarice não chega, nem como escultura, nem como solução definitiva do trauma, como afirma o narrador: “O Esquecimento Profundo não existia. Clarice sabia. Nunca fora capaz de esculpi-lo – de reivindicá-lo para si. Também não existia algo como uma lembrança inócua, uma ferida cauterizada” (LISBOA, 2013, p. 303-304).

Clarice se sente culpada até mesmo pelo abuso que sofreu e, com isso, vive para sempre marcada pelas memórias de um crime feroz. A infância parece ser a única época feliz para as irmãs, quando ainda podiam sonhar com um futuro radiante:

Clarice pôs o braço em torno do ombro de Maria Inês e imaginou como seria quando elas se encontrassem, já adultas. [...] Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem-vestidas e perfumadas. [...] Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. (LISBOA, 2013, p. 314 - 315).

O narrador aguça os sentidos do leitor, já que a delicadeza da escrita e dos arranjos usados pela autora constroem além do ritmo poético, uma avalanche de imagens que são associadas às situações absurdas, tais como:

o lenço de Lina a sua morte; as sementinhas de cipreste, ao abuso de Clarice; o fogo, à infância perdida de Maria Inês; a náusea, ao sofrimento de Clarice; a faca Olfa, à tentativa de suicídio; o quadro de Wistler, à inocência roubada; a escultura, ao esquecimento; o monstro, ao pai abusador. (VANIN, 2013, p. 34).

Essas imagens estão longe de serem meras metáforas, dado que, enquanto a metáfora reduz o sentido, a imagem o amplia. Isso porque, com delicadeza, Clarice e Maria Inês puderam sair do labirinto. Unicamente com delicadeza poderiam construir a casa afetiva que tanto lhes faltou na infância e que, já adultas conseguem retornarem na tentativa de enfrentar os traumas.

Outra noção extremamente importante, que assevera as marcas deixadas pelo trauma e que são escritas na memória por ele, é o rastro. Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência,

como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2009, p. 112).

O rastro deixado na memória pelo trauma, na vida das duas personagens, seguiu soterrado por muitos anos desde o momento da convulsão dos mundos. O percurso das lembranças textualizadas pelo narrador, que se conectam no último capítulo, em aproximadamente quatro décadas, corrobora para que consigamos vislumbrar a circularidade do romance. O diálogo entre Maria Inês e Clarice, apresentado pelo narrador, acentua o início gravado no fim.

O reencontro entre as irmãs e Tomás, amante de Maria Inês, depois de muitos anos, é também um símbolo de todo o caminho percorrido, cujo início se deu com as especulações “do que poderia ter sido” embaixo do pé de goiabeira. O caráter labiríntico do romance – estrutura que, na mitologia grega, propicia uma estetização do caráter tortuoso dos caminhos do inconsciente – é sugerido no texto como forma representativa do estar-no-mundo dos três personagens. Assim, em sintonia com o que Regina Felix (2011) diz, marcando as chaves que os definem, a narrativa coordena seus caminhos e as formas como lidam com suas condições.

Clarice entra nesse labirinto aos treze anos quando seu pai a violenta, e Maria Inês quando derruba as sementes de cipreste. A entrada no labirinto ressignificou a casa natal das irmãs, e elas iniciaram esse percurso existencial de amadurecimento, mesmo que forçado. Jornada essa, tortuosa, aparentemente sem saída, com caminhos bifurcados e que, para dificultar, contou com a presença de um pai-monstro e com a ausência de uma mãe-presente. Entretanto, mesmo diante do trauma e das dores, as duas sobrevivem.

Ao sair do labirinto, o que não extinguiu a possibilidade de entrar em outros, as irmãs tentam enfrentar o passado, viver o presente e conjecturar sobre o futuro. Enfim, em outras palavras, na saída do labirinto, do silêncio e na materialização da vingança com o empurro do pai no fim da narrativa, que abateu com um golpe a personificação do trauma, ambas reencontraram, melhor, reelaboraram a casa afetiva que lhes fora negada pelo silêncio.

A melancolia como condição do ser: a perda da infância e a condição da mulher

O estudo sobre melancolia não é nada novo, uma vez que, com múltiplas interpretações, associações e conceitos, ao longo da história, a melancolia foi sendo vista e construída como doença e/ou estado de espírito e, assim, preencheu todos os espaços de representação, entre eles a literatura. Podemos delinear, resumidamente, sua história a partir das palavras de Moacyr Scliar:

[...] melancolia como conceito, como ideia, tem uma história. Dessa história, pinçamos três momentos. O primeiro ocorre à época da Grécia clássica, um período de extraordinário avanço no pensamento e na arte – avanço para o qual a melancolia serve como uma espécie de freio. A medicina hipocrática explicará então que a melancolia resulta de um desequilíbrio dos humores que regulam o temperamento humano: um problema que pode ser entendido, diagnosticado e, possivelmente, tratado. Um segundo momento ocorre no início da era moderna, no período que coincide aproximadamente com o Renascimento. Uma época caracterizada pelo paradoxo: progresso científico, intelectual e artístico de um lado, credence, guerras e doenças de outro. [...] O terceiro momento da melancolia ocorre no Brasil, na virada do século XIX e começo do século XX. Um período de

grandes avanços no mundo: extraordinário progresso da ciência, industrialização. Como no início da modernidade [...] novos horizontes se abrem – também à custa de um preço. A pobreza é grande, nas cidades que crescem as doenças se disseminam. [...] e a tristeza resulta dos mesmos excessos que caracterizaram o Renascimento europeu, a cobiça e a luxúria. (SCLIAR, 2003, p. 242-244).

Percebe-se, no excerto, que a abordagem sobre a melancolia contempla inúmeras áreas do conhecimento, entre elas a psicanálise, da qual se encarrega o desvelar da *psique*, suas ações e produções imaginárias em um indivíduo. Esse estudo, como aponta Scliar (2003), pode ser atravessado de acontecimentos históricos em épocas distintas, porém há um aspecto sempre latente que permeia todo indivíduo que manifesta “sintomas” de tal moléstia, aspecto esse responsável por grande parte da condição humana que conhecemos na contemporaneidade – a tristeza.

Como afirma Scliar (2003), de acordo com os pareceres de Freud, é recorrente conceituar a melancolia como luto prolongado, patológico; não se tratando de uma perda simples, mas sim de uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade. Na obra em estudo, tanto Maria Inês quanto Clarice foram violadas, e essa violação fere irrestritamente não somente suas individualidades, mas outrossim suas vidas, memórias e dignidades.

Dessa maneira, a incapacidade de enlutar leva à melancolia, pois, para Freud (2014, p. 46), “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.”. A perda da infância, ocasionada pelo ato do estupro no romance em estudo, provoca nas protagonistas um sentimento de culpa que acaba tornando-as melancólicas.

A inércia relativa ao trauma, que impediu o processo de luto e causou, assim, a melancolia que preenche as personagens, é um dos principais aspectos identificáveis desse estado, pois o adiamento de decisões e a não ação quanto à violência sofrida e/ou presenciada, seja ela simbólica ou física, manifestam o necessário para sua instauração. Portanto, o silêncio imposto às personagens barrou o processo de enlutamento, pois “no luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2014, p. 52).

Nesse sentido, não houve luto, e a melancolia revela um rebaixamento extraordinário do sentimento de autoestima, um empobrecimento do ego, que será o que irá compor um desânimo profundamente doloroso, o próprio eu de Clarice que se esvazia e não tem mais a força para se recompor e viver novamente. Isso justifica manifestações melancólicas distintas, como nos traz Scliar:

Hipócrates diferenciava a melancolia endógena, em que, sem razão aparente, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da melancolia exógena, resultante de um trauma externo. A melancolia, sintetizou o “Pai da Medicina”, é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma benção. (SCLIAR, 2003, p. 70).

Incapaz de compreender a perda e o sofrimento, configurando o sentimento de dor e tristeza aguda, Clarice se transporta para fora de si, os proibidos que a seduziam na mesma medida com que a cerceavam se tornam sua condenação. Depressiva e barrada, a obediente personagem não reage a seu destino, se mantém inerte e sem perspectiva de disposição para enlutar sua perda, por um longo período de sua vida.

É concebível declarar que as personagens femininas de *Sinfonia em branco* sofrem um processo de silenciamento que se dá desde a infância, no caso das irmãs, e se perpetua pelo decorrer de suas vidas. São mulheres silenciadas pela conveniência familiar, em nome da privacidade moral da família. De acordo com os pressupostos teóricos acerca do silêncio e do silenciamento,

calar-se nem sempre é uma escolha. Porém, o silêncio não é vazio de significados, pelo contrário, ele abarca sentidos conforme as circunstâncias em que se dá. No caso das mulheres de *Sinfonia*, são situações que causam traumas e que aniquilam a infância feliz das irmãs, cujo silêncio indica a existência de um segredo terrível demais para ser verbalizado. Contudo, as personagens encontram formas de burlar o silenciamento e revelar os mistérios e os proibidos que permaneciam na família. (SCHOEPF, 2017, p. 69).

Já Maria Inês apresenta, desde a infância, um comportamento rebelde e diferente da irmã Clarice. Aniquilada pela cena do estupro que presenciou, ela se recolhe ao próprio silêncio, à impossibilidade de reagir imposta por sua pouca idade e pelo fato de ser o próprio pai o abusador. Porém, apesar dos nove anos, tinha consciência do crime do pai e do atroz significado da cena que presenciara. A partir desse momento, encontraria formas sutis de se rebelar e mostrar que sabia que havia algo de errado acontecendo dentro de sua própria casa, como o olhar inflamado que a acompanharia até o dia em que uma borboleta multicolorida alçaria voo do alto de uma pedreira proibida. Assim o narrador diz:

Seus pensamentos viraram estratégia de guerra. Tão velozes. Insones. Camuflados, armados até os dentes e preparados para tudo. Maria Inês organizou como pôde a realidade dentro do pouco espaço de seus nove anos de idade. Abriu gavetas. Fechou gavetas. Jogou coisas velhas fora e coisas novas também porque mesmo sendo novas haviam deixado de se ajustar a ela. Da noite para o dia: como mágica. [...] Ela abriu algumas portas e fechou outras e trancou cuidadosamente outras tantas. Lacrou janelas com pregos e pedaços de madeira, tapou vazios com fita isolante. E criou máscaras para si mesma, como se estivesse brincando de atriz. Mesmo as suas brincadeiras, porém, ficaram sérias. Brincadeiras sisudas de cenos

franzidos. [...] Nessa época, Maria Inês tinha apenas nove anos. Não dispunha de atitudes ao seu alcance e sabia disso. Também ela calou as palavras que os outros já haviam concordado em calar. Porém, naquela época ainda gostava de desafiar os proibidos. Isso lhe insuflava a vida. Maria Inês acalentou aquele olhar inflamado no núcleo da sua existência, como se fosse um filho gerado com muito cuidado e paciência. Esperando. (LISBOA, 2013, p. 275-276).

O olhar inflamado de Maria Inês, principalmente quando estava sob o do pai, é revelador. Afonso Olímpio via a filha mais nova como uma inimiga, a testemunha que vivia sob o mesmo teto, numa acusação silenciosa. Era o mesmo olhar que seria o último visto pelo pai antes da morte: “Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como ao próprio diabo.” (LISBOA, 2013, p. 276).

Se o silêncio permanecia pela ausência de palavras, o mesmo não acontecia com o olhar de Maria Inês. No dia seguinte à festa junina, aconteceria a “missa negra”, momento do ápice da ruptura com as situações de silenciamento a que as irmãs foram submetidas: “Maria Inês afrouxou as cordas que estavam tensas dentro dela desde quando tinha nove anos. Desde quando sua infância lhe fora arrancada com violência por uma visão que poderia, em outras circunstâncias, ter sido bela.” (LISBOA, 2013, p. 290).

A proximidade física que tinha com o pai despertava nela o desejo de vingança que fora remoído desde o acontecimento de sua infância. E a volta para casa, depois de tantos anos, materializa esse sentimento: “Aquele encontro não era, porém, um caso clássico de culpa-arrependimento-expição.” (LISBOA, 2013, p. 291).

A ameaça que Maria Inês sempre representou para o pai, agora com o confronto legitimado, despertava na personagem sua vontade de modificar ou ao menos tentar resolver o que não conseguira na época do crime, uma vez que a impotência manifestada por sua pouca idade não tivesse mais espaço em seu corpo, agora adulto, grande e forte. Ao fim da narrativa o narrador diz:

E então, após minutos que duraram horas, ele chegou ao topo e olhou para suas duas filhas e estendeu a mão. Aquilo não. Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai. Ela surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou. (LISBOA, 2013, p. 292-293).

O silêncio é rompido pelas palavras de Maria Inês e pelo gesto que lança o pai para a morte. Nesse momento, Clarice vê uma borboleta multicolorida “que alçava voos possíveis.” (LISBOA, 2013, p. 293). Em termos simbólicos, a borboleta pode ser lida como a alma humana purificada

pelos sofrimentos terrenos. É o símbolo da transformação e do renascimento, pela metamorfose pela qual passa a personagem.

Assim, o romance de Lisboa coloca em cena subjetividades fraturadas, vozes femininas melancólicas marcadas pelo trauma. Quatro mulheres: uma adulta, duas jovens, uma criança. Todas no mesmo quadro de violência simbólica ou direta, com o branco como o plano de fundo. Os temas são proibidos e a violência é branca, emudecendo quem a sofre e quem a vê. Aliás, quando por algum motivo mencionam o inenarrável, culpam a vítima. No caso do estupro e da morte de Lina, simplesmente diziam: “talvez ela tenha provocado isso, não repararam como ela andava vestida?” (LISBOA, 2013, p. 102). E, em voga, percebemos a vulnerabilidade do corpo feminino, seu caráter abjeto, e não só isso, todos esses fatores corroboram para a construção de sentimentos que consolidam essas personagens em melancólicas, visto que, como aduz Scliar (2003, p. 76), “o temperamento melancólico manifesta-se por tristeza, desconfiança, dúvida”.

Lina, melhor amiga de Clarice, era uma jovem negra muito bonita e sem consciência de sua própria beleza e dos olhares de desejo que despertava. No entanto, os moradores do lugar a culpavam por despertar desejos nos homens, tanto que, após a tragédia, ela fora taxada de retardada por seu comportamento inocente: “Clarice entreouvira certa vez uma conversa em que se explicitava a suposição, Lina, meio *retardada*. Mas era sem dúvida proibido falar sobre aquilo.” (LISBOA, 2013, p. 102).

Totalmente abalada pelo assassinato da amiga e pela indiferença de seus pais, Clarice, antes de entrar no táxi que a levaria para o Rio de Janeiro, colocou na frente deles a escultura de Lina, como se expusesse o abuso que sofreram, elas e a amiga, ali, materializadas naquela escultura que, mais tarde, ela nomearia de “Morte”.

Outro fato importante, que rompe com o silêncio, se dá quando Clarice decide sair de casa e abandonar o marido. A moça, que fora silenciada desde a infância e que sempre se mostrara obediente e submissa, agora era uma mulher que rompia com as conveniências, talvez porque os pais já não estivessem mais vivos, portanto, não tinham mais poder sobre os proibidos.

No texto de Adriana Lisboa tudo se cruza, todos se entrelaçam e estão em busca de uma existência autêntica, assumindo, aos poucos, o nada existencial, a angústia, de modo que:

as paisagens entram em ambientes cosmopolitas (Rio de Janeiro, bairro do Leblon, onde fica a casa de Maria Inês e João Miguel, seguido do Flamengo, endereço do apartamento da tia-avó Berenice e de Tomás, para o único espaço fora do Brasil, Veneza, na Itália, onde está a casa do vechhio Azzopardi, pai de João Miguel), depois retornando a um mundo de costumes rurais e silêncios (a pacata cidade de Jabuticabais, interior do Rio e espaço principal de onde parte toda a narrativa),

apresentando ao leitor imagens que permitem entender a inautenticidade existencial, o sofrimento e os medos de vítimas de situações de incesto ainda hoje apresentadas nos veículos de comunicação. (BERNARDI, 2017, p. 124).

Em outras palavras, a trama permite ver o indefinível, explicar o inexplicável, apontando um expediente para a seguinte questão: o uso da razão para se evitar o aplauso da atrocidade, de toda a melancolia construída ao longo da obra. Conforme afirma Denílson Lopes (2006, p. 112), “a volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua mediocridade, é uma percepção serena dos seus limites. Nem angústia, nem êxtase, mas a contemplação tanto do passado como do futuro sem maiores temores”.

Portanto, *Sinfonia em branco* é uma história de resistência. História de mulheres que resistiram, cada uma a sua maneira, à sociedade patriarcal que as subalterniza. A denúncia de uma série de violências sofridas pelas personagens femininas, feita por Adriana Lisboa, são temáticas cuja sociedade toma por tabus. O crime de estupro na obra, a perda da infância, a vulnerabilidade da mulher negra e os relacionamentos abusivos vibram como temas necessários para desmitificar que as vítimas desses tipos de violências possuem uma condição em comum: de serem mulheres.

Essas questões elencadas na obra, somadas à estrutura composicional em ruínas, estão enquadradas dentro do que Bakhtin (1998, p. 134) apresenta como plurilinguismo, com a possibilidade de várias vozes na narrativa que penetram no romance, por assim dizer em pessoa, e “se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto no romance”.

Assim, a história não se resume a um incesto, pois a linguagem, a sinfonia e a estrutura memorialística são caminhos possíveis para o estabelecimento de uma poética com o mundo. O espaço simbólico e violento da perda da infância faz com que as personagens tenham que amadurecer muito rápido, lidar com questões que, na maioria das vezes, até um adulto apresenta dificuldades de compreender, e isso as torna seres melancólicos, incapazes de concluir os processos que as experiências traumáticas defloraram em seus interiores, inscrevendo cicatrizes que inibem o enlutamento. Por isso,

a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir muito mais longe que o luto, que, via de regra, só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto. Na melancolia se tramam, portanto em torno do objeto, inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido. (FREUD, 2014, p. 81).

Por fim, a melancolia, no romance em tela, já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora de subjetividades atravessadas pelo trauma do corpo violado. A melancolia está associada

à memória, resultando, dessa forma, nas lembranças traumáticas que não são recalçadas, mas, ao invés disso, evocadas. Isso faz com que o processo melancólico se instaure e impeça o trabalho de recalçamento ou pelo menos sua parte representativa.

Considerações finais

No romance de Adriana Lisboa, a representação do branco, os interditos, as metáforas e as alusões expressam a ausência e a carência que interpelam as protagonistas para cessar os efeitos que o estupro incestuoso causou. Esse branco, que é referenciado na história pelo quadro de Whistler, “Sinfonia em branco n°1” e que também intitula o romance de Lisboa, colore o trauma que dilacera a vida e/ou a morte que cada estilhaço de memória consegue atingir. A morte é outra imagem que encontramos no desenvolvimento da narrativa e que parece estar sempre à espreita.

Dessa forma, narrar o trauma possui, sobretudo, o desejo de renascer, de se livrar da angústia, da sensação de mal-estar, com relação à realidade. O trauma é precisamente uma ferida na memória, submetida ao arbítrio somente daquele que passou por tal experiência. Matar o pai, por exemplo, foi a forma encontrada por Maria Inês para enfrentar o passado e se (des)culpar pelo silêncio e pela impotência de quando era criança em frente a tudo que acontecia.

Além de trabalhar com a antecipação da infância e da juventude interrompida, pela agressão e abandono dos adultos, a narrativa demonstra, a partir da evocação da memória fragmentada, como ainda é necessário trabalhar para que vidas não sejam ceifadas em razão da marginalização da condição feminina. O narrador heterodiegético vale-se, então, do discurso indireto livre, no qual sua voz, por vezes, se confunde com os pensamentos das personagens, o que aproxima os leitores da interioridade dessas vozes entrecortadas por silêncios.

A reflexão aqui empreendida mostrou que a melancolia, diferente do luto, é um sentimento que não passa, acarretando uma tristeza aguda e, por vezes, interrompendo as mudanças naturais da vida. A configuração da memória traumática, bem como a linguagem poética, assume na narrativa aspectos relevantes para refletir sobre a construção das personagens e dos espaços habitados. Assim, os eventos traumáticos ocorridos nas vidas de Maria Inês e Clarice potencializam a instabilidade emotiva e problematizam as representações simbólicas da infância perdida, justamente porque há uma ferida aberta que, a melancolia manifesta de forma crônica, ora o desejo de lembrar para tentar a superação, ora o desejo de esquecer para morrer.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.
- BERNARDI, Ludovico Omar. O problema e o cultivo do ser em Sinfonia em branco. **Claraboia**, v.7, p. 120-136, 2017.
- ENDO, Paulo. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. **Revista USP**, n. 98, p. 41-50, 2013.
- FELIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 93-103, jun., 2011.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOPES, Denilson. Beleza, beleza e mais nada. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p.165- 181, jul./dez., 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SCHOEPF, Helena et al. **As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. 134f. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

VANIN, Laís Lara Oliveira Santos. **Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa**: do labirinto à casa afetiva. 96 f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

A SILENT SYMPHONY: MELANCHOLY AND TRAUMA IN ADRIANA LISBOA

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the relationship between memory, melancholy and trauma, in the novel *Sinfonia em branco*, by the contemporary writer Adriana Lisboa. Under this perspective, the protagonists' traumatic memories highlight images of physical and psychological violence, such as the loss of childhood, the condition of women and the tortuous consequences of interdicted and neglected lives, that appear intensely in the composition of the narrative. For the purpose of this reflection, the methodology of the analysis comprises theoretical-critical studies carried out by Freud (2014), Gagnebin (2009), Seligmann-Silva (2002), Moacyr Scliar (2003), among others.

Keywords: Contemporary narrative; Memory; Violence; Women.

O NARRADOR E A CONFISSÃO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS “O ÚLTIMO”, DE ERIC NEPOMUCENO, E “OVERBOOKING”, DE LÍDIA JORGE

Ágata Cristina da Silva Oliveira *

Recebido em 15/07/2020. Aprovado em 30/09/2020.

Resumo: Os contos “O último” (*A palavra nunca*, 1997), de Eric Nepomuceno, e “Overbooking” (*O amor em Lobito Bay*, 2016), de Lídia Jorge, foram publicados pela primeira vez com uma distância de mais de 30 anos e com o Atlântico entre seus autores, entretanto, carregam alguns elementos em comum como a escrita da memória, a estética da crueldade e a posição de um narrador que joga com os seus leitores. Neste artigo, pretendemos analisar comparativamente estes e outros aspectos presentes nas referidas narrativas tomando como arcabouço teórico textos de autores como Wolfgang Iser, Clément Rosset, entre outros. Como principais resultados, pode-se concluir que a escolha de um narrador em primeira pessoa é o principal elemento utilizado para dar dubiedade aos discursos das narrativas e jogar com o leitor.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Estética da crueldade; Literaturas de língua portuguesa.

Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar, e não tenho medo de me repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for.

“As babas do diabo”, Julio Cortázar¹,.

Em uma cena de *Captain Fantastic*, filme estadunidense de 2016, dirigido e escrito por Matt Ross, acompanhamos Ben Cash, o pai, interpretado por Viggo Mortensen, inquirir à filha acerca do livro que lê, *Lolita*, de Vladimir Nabokov. A personagem de Samantha Isler, Kielyr Cash, depois de fazer comentários superficiais sobre o enredo, passa a uma análise da narrativa dando-se conta de que, por ser apresentado do ponto de vista de Humbert Humbert, é possível simpatizarmos com o protagonista do romance mesmo que se trate de um pedófilo. A leitura de *Lolita* torna-se intrigante por fazer com que sintamos compaixão e, ao mesmo tempo, asco pelo personagem principal e narrador da trama. Por mais que se trate da confissão de estupro de uma menor, na silabação lá no

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa, com Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Conto de *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012, p. 57.

início da história começa o jogo do texto: quando menos espera, o leitor já se encontra enlaçado pelos fios da trama de *Lolita*: “Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta” (NABOKOV, 2003, p. 11).

Há também na Literatura Brasileira um excelente exemplo de romance em que o narrador joga com o leitor: *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis que, por muito tempo, foi interpretado como as memórias do pobre Bentinho, vítima da traição de Capitu com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1997, p. 53). Somente na década de 1960, com os estudos de Helen Caldwell², o olhar acusador que pairava sobre Capitu se moveu para o narrador que, na trama, assumia a posição de Otelo e Iago ao mesmo tempo. Hoje, qualquer leitor de *Dom Casmurro* que acredite na vitimização de Bento Santiago será chamado de leitor ingênuo: deixou-se seduzir por Bentinho a ponto de não perceber que se trata das confissões de um narrador que, com seu ciúme, vai destruindo Capitu, mesmo sendo ela muito “mais mulher do que ele era homem” (ASSIS, 1997, p. 50).

Em *O narrador ensimesmado*, Dal Farra (1978, p.52) nomeará esse ponto de vista da primeira pessoa como uma das formas narrativas de persuasão. O narrador, ao recuperar o passado, tem uma dupla experiência: revive as situações como personagem e as experiências no presente como narrador. Em “O último” e “Overbooking”, contos que analisamos neste texto, temos narradores que confessam crimes cometidos no passado mas, ao fazê-lo, utilizam estratégias narrativas que, à semelhança de Humbert Humbert, em *Lolita*, e Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, tentam prender o leitor nas teias da persuasão. Embora se trate de narrativas confessionais, os narradores suavizam a sua culpa através de estratégias discursivas. Apresentando-nos um ponto de vista único, toda informação que temos acerca dos acontecimentos é apenas aquilo que é revelado pelos narradores.

“O último”, de Eric Nepomuceno

Em *A palavra nunca*, uma reunião de narrativas do escritor brasileiro Eric Nepomuceno escritas entre 1973 e 1984 e publicadas em 1985, encontra-se o conto “O último”. O livro se organiza em blocos de contos intitulados “Histórias da Primavera”, “Histórias do Inverno”,

² Referimo-nos à crítica de *Dom Casmurro* presente em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, publicado em português pela Ateliê Editorial em 2008.

“Histórias sem Tempo”, “Histórias do Outono” e “Histórias de um Tempo Qualquer”. Na primeira parte, “Histórias da Primavera”, as narrativas terão como matéria, principalmente, a evocação de memórias de infância, apresentando: um menino que ouve rádio e acha que se tiver filho irá morrer dois meses depois já que isto aconteceu ao seu pai; rapazes que espiam para ver o corpo nu da mulher do professor de francês; a melancolia resultante da evocação da memória de um juramento feito na juventude. Há ainda outros contos como “Um dia de calor”, que acompanha um casal que vai para uma clínica de aborto. Nepomuceno sugere tudo e não perde tempo ou palavras para explicitar aquilo que já está claro. Nesse conto, por exemplo, em nenhum momento a palavra aborto é pronunciada. Tudo é sugerido.

Nas “Histórias de Inverno”, a melancolia está presente em todos os contos. Há tentativas de repetir o irrepetível, encontros em bares que não acontecem e um sentimento de abandono persistente. Em “A promessa”, único conto de “Histórias sem Tempo”, um homem num bar relembra a história do seu avô e de Gabriel, enquanto espera o segundo, com quem caminhou por meio ano em um salão a fim de cumprir uma promessa e da contrariedade causada pela quebra do pacto por Gabriel. Tomando como gancho “e agora que penso nisso”, o narrador tenta entender os acontecimentos depois do distanciamento temporal.

Em “Histórias de Outono”, os contos retratam o horror da guerra, enquanto, na parte final, “Histórias de um Tempo Qualquer”, a memória é o tema principal. Em “O jardim” duas metáforas são usadas para a memória: o trabalho de jardinagem e um bolo e suas fatias. Em “As cartas”, o narrador nos diz: “Jamais pude vencer a memória: ela continua viva e devolve as coisas quando quer.”³. Ao longo do livro, nos deparamos com narradores que tentam reconstruir memórias estilhaçadas pelo tempo.

“O último”, trata-se de uma narrativa de guerra (presente em “História de Outono”). O narrador é um ex-soldado que conta o episódio em que um grupo de soldados e ele, por último, estupram uma índia. Entretanto, embora haja a narração de uma violência cometida, o texto não traz o brutalismo de Rubem Fonseca que, segundo Schollhammer (2009, p. 40), será não só modelo, mas, também, mentor dessa estética para autores, sobretudo, da década de 1990. A narrativa de Eric Nepomuceno igualmente se afasta dos textos de Sérgio Sant’Anna, com seus narradores neutros que preferem não atribuir juízos de valor mesmo ao narrar a violência, incesto, pedofilia ou suicídio.

No conto de Eric Nepomuceno encontramos ainda uma série de discursos expressos através

³ NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; São Carlos, SP: UFSCAR, 1997, p. 15. As demais citações da obra foram retiradas desta edição, passando-se a indicar, sempre que possível, apenas o número das páginas respectivas.

da voz do narrador que conferem ao conto uma polifonia “de vozes em luta e interiormente cindidas” (BAKHTIN, 2002, p. 154). Exemplificamos essa polifonia destacando três discursos que aparecem na narrativa: o discurso socioeconômico, o discurso político e o discurso religioso.

O discurso socioeconômico está presente através das referências do narrador ao sapato. O uso de sapato é usado como um indicador econômico das personagens: o narrador deixa claro que pertence aos grupos sociais mais baixos ao afirmar que “eu, pela segunda vez na vida, usava sapatos” (p. 113). O narrador ainda explicita sua situação econômica ao contrapor o exemplo do “negro Raul” (e aqui temos também o discurso étnico presente: ao longo do conto essa personagem aparece sempre com o adjetivo “negro” na frente de seu nome), como alguém que “sempre teve sapatos” (p. 119). Mesmo a personagem apresentada no conto como alguém pertencente a um diferente estrato social, inferiorizado, possui condições financeiras que o narrador não tem.

Outro discurso que marca o conto é o religioso. Desde o início do texto, a ideia de culpa está vinculada a uma ética religiosa. Sua representação aparece, por exemplo, numa lembrança do narrador: “lembro sua reza: minhas penas, senhor,/ meus pecados./ Minhas penas, senhor, logo se acabam” (p. 120). A única lembrança trazida ao texto que não se relaciona ao episódio relatado é uma recordação da mãe do eu narrador morta quando ele tinha quatro anos. A própria construção do texto como uma narrativa confessional traz para a narrativa um teor religioso.

Temos, também, no texto, a expressão do discurso político. O narrador expressa seu desinteresse pelas motivações para aquela guerra ao dizer: “se eu nunca tivesse saído de casa para defender aquilo que diziam que devia ser defendido” (p. 112). A personagem principal sequer compreende aquilo pelo qual está lutando: para ele, está defendendo aquilo que outrem diz que deve ser defendido. O discurso político no conto passará pela questão da latino-americanidade, pois: o narrador se questiona: “o inimigo fala a mesma língua que nós, como saber se quem grita é nosso ou deles?” (p. 115), pergunta que lembra a afirmativa de Eduardo Galeano (2010, p. 184) em *As veias abertas da América Latina*: “um arquipélago de países, desconectados entre si, nasceu como consequência da frustração de nossa unidade nacional”. Tentando não extrapolar os sentidos do texto, podemos sugerir a possibilidade de uma formação da imagem da construção da América Latina simbolizada pelo estupro da jovem indígena. O emprego dessa violência, que se confunde também com o discurso religioso, pensando-se na visão do explorador europeu que vê o autóctone como um ser inferior por não compartilhar as mesmas crenças (SANTIAGO, 2000, p. 12), exhibe as relações conflituosas e bárbaras que resultaram na dizimação da maior parte da população indígena que habitava a América Latina.

“Overbooking”, de Lídia Jorge

Em *O amor em Lobito Bay*, que agrupa contos com tramas localizadas em territórios fora de Portugal, passando desde Angola e seus conflitos internos do período pós-colonial até os caminhos percorridos pela literatura de Faulkner, em New Orleans, encontra-se o conto “Overbooking”. As personagens dos contos desta coletânea vivem situações que as levam da tranquilidade à ferocidade ao receberem uma revelação que destrói a normalidade.

Na primeira história e a que dá título ao livro, “O amor em Lobito Bay”, um professor narra aos seus alunos sobre quando a sua família se reuniu para evitar que ele matasse uma andorinha e comesse seu coração para se tornar o mais rápido corredor entre os seus amigos. Ironicamente, a família está tentando proteger a sua inocência infantil de um ato de violência, mas não consegue protegê-lo de testemunhar os horrores da guerra.

Em “O templo do esplendor”, novamente presenciamos a recuperação da memória infantil de um narrador. Nesse conto, a narradora relata que, quando menina e buscava pela justiça, percebeu que a mãe possuía lenços bordados e o pai não: a criança borda um lenço e acompanhamos as suas peripécias para entregá-lo ao pai.

Nos contos “Imitação do Êxodo”, crianças são levadas ao parque para encenar uma guerra, mas Juliana, “uma menina normalmente bem comportada” (JORGE, 2016, p. 70-71) só consegue falar sobre “o relógio do seu bisavô no parque”: o cuco que recebe uma significação baseada no universo conhecido pela criança; e em “Passagem para Marion”, uma mulher se deslumbra com o acaso ao jantar na casa de um embaixador e encontrar um rapaz que viu durante toda a tarde brincando com o seu cachorro.

Já o conto “Um rio chamado mulher” homenageia Faulkner através do relato de uma narradora que vai até New Orleans para refazer o caminho percorrido pelas personagens de “*The Old Man*”. A ironia da trama encontra-se na descoberta de sua guia, Barbara, como uma figura ainda mais lendária e celebrada pelos habitantes da cidade do que o escritor recordado no conto.

A narrativa de “Novo mundo” ironiza o lugar das doações voluntárias e anônimas ao contar a história de um padre que, para incentivar a doação de dinheiro destinado a fazer concertos na igreja, diz aos fiéis que ao contribuírem terão os seus nomes gravados no telhado do templo. Depois de receber uma alta doação secreta, o padre encontra-se no dilema de como cumprir com a promessa da gravação no telhado.

No conto “Dama polaca voando em limusine preta”, acompanhamos os momentos de agonia da personagem que, de partida para o aeroporto, se vê presa em uma limusine com um motorista que não para de afirmar o quanto ela se parece com sua falecida mulher; enquanto em “O poeta inglês”, um pequeno grupo de escritores de nacionalidades diferentes se sente inferiorizado quando se apresenta em uma sessão literária onde o poeta inglês ganha destaque e é celebrado. A inveja é percebida pelo misto de preocupação e secreta alegria que surge com o sumiço do poeta.

Em “Overbooking”, um elemento fantástico será o mote para a narração do conto: o narrador relata que, ao se dirigir por uma determinada estrada da aldeia de Kimbalina, surge a aparição fantasmagórica de uma freira que “entra pelo peito e desaparece” (JORGE, 2016, p. 31). A imagem desse fantasma, entretanto, relaciona-se a um crime cometido pelo narrador quando era jovem. A única forma encontrada para se livrar do espectro é relatando o passado para uma desconhecida enquanto está em *overbooking*:

De noite, antes de se chegar à curva, desde há um tempo para cá, começou a surgir um carro com os dois faróis nos mínimos, um carro que avança devagar e, antes de se cruzar contigo, pára. Dele sai uma mulher vestida de azul que vem pela estrada ao teu encontro. Se tu não paras, ela sobe para cima do teu carro e voa sobre ele até chegares à vila. Se paras, ela vem andando até junto de ti, e quando está próxima, entra-te pelo peito, e desaparece. Desaparece dentro do teu peito, e tu não a vês mais. (JORGE, 2016, p. 31).

Esse elemento fantástico aparece no conto e para Francisco de Kimbalina, somente para ele, como ficará claro na parte final da narrativa de Lídia Jorge, como uma espécie de desafio à recuperação da memória. A imagem da freira, em si, causa medo suficiente para que a personagem tente deixar tudo para trás e fuja .

No início do conto, há uma preocupação em se descrever a aldeia de Kimbalina de forma detalhada, situar o leitor dentro do território e do tempo em que se passa a história mesmo sem conhecê-los. O uso dos elementos espaciotemporais funciona, assim, como meio de criar uma imagem mental no interlocutor pela necessidade de dar sentido de real ao elemento fantástico. Segundo Roas (2013, p. 61), “afirmar a “verdade” do mundo representando é [...] um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da ‘verdade’ do fenômeno fantástico”. Nessa perspectiva, a verossimilhança do conto resultará da interação entre texto e leitor, pois é preciso que aquele que lê entre no jogo do texto para que, dentro desse universo ficcional, o fantasma da freira da aldeia de Kimbalina seja percebido como real (COMPAGNON, 1999, p. 149). De acordo com Todorov:

[...] quando confrontado com elementos fantásticos no texto, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou reduzir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural e portanto inserir uma modificação no conjunto das representações que conformam sua imagem de mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o leitor opta por uma ou outra das soluções, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (2003, p. 241).

Em “Overbooking” é possível fazermos essa dupla leitura: podemos acreditar que narrador é atormentado por sua mente e como consequência imagina o fantasma da freira ou, ainda, o espectro pode ser tomado como real dentro do universo ficcional do qual faz parte.

A posição dos narradores

Numa conferência feita no Instituto de Psicanálise Brasileira de São Paulo, Arrigucci Jr. (1998, p. 11) levanta a questão das possibilidades da narrativa, afirmando que, quando se conta uma história, coloca-se sempre o problema do narrador, da perspectiva de onde narrá-la: “Quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa?”. A escolha por um narrador autodiegético em “O último” é um elemento que ajudará na construção da dubiedade que o conto possui, porque nos colocamos diante de um eu narrador que, à semelhança de um Bento Santiago, arquiteta o discurso e manipula o nosso olhar com o intuito de se apresentar como vítima em episódio no qual é o algoz. Desse modo, o narrador-personagem fica entre criminoso confesso e pecador contumaz. Na introdução do texto, no primeiro excerto podemos ver esta oscilação:

Antes eu pensava: ‘Cada vez que sinto cheiro de pasto e de mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?’ Depois percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca, onde quer que eu fosse. [...] E soube que por onde fosse teria de perguntar sempre por uma culpa e por um cheiro de suor e de sangue, e que por onde eu vá terei como faróis aqueles olhos duros e frios vindos de encontro aos meus, penetrando minha boca e minha garganta, aqueles olhos duros e frios me atravessando. (NEPOMUCENO, 1997, p. 112).

O narrador admite a sua culpa ao declarar que “o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca” o acompanha, ou seja, ele admite ser responsável pelo ocorrido, entretanto, ele se pergunta “de quem foi a culpa?”. Além disso, no seu discurso, o estupro que foi cometido por ele - e é de interesse observar que no início do texto já sabemos que há um estupro, embora isto só fique claro numa segunda leitura - inverte-se, convertendo-o em vítima da indígena que com os olhos duros e frios penetra na sua boca e na sua garganta. No decorrer do conto, o narrador cria uma atmosfera a

fim de nos comover, pois, repete continuamente sobre como os outros soldados e ele passam fome e frio, pegam chuva, ficam cansados, depois exaustos, abandonados, perdidos. De tudo que é dito, nada é de graça, cada palavra está colocada com o objetivo de neutralizar a ato de crueldade que assistiremos na parte final do texto.

De modo semelhante, em “Overbooking”, o narrador autodiegético utiliza recursos discursivos para fazer uma confissão e, ao mesmo tempo, se isentar, em certa medida, da própria culpa. No conto, o narrador começa por apresentar os homens da aldeia de Kimbalina, cenário onde se passa o acontecimento que narra, como homens bons que “vão à missa aos domingos e estão inscritos na lista do trabalho comunitário.” (JORGE, 2016, p. 29). A personagem narradora esforça-se por deixar claro que, embora ele tenha “uma coisa má para contar”, sendo um desses homens da aldeia de Kimbalina, é também bom, um homem religioso e prestativo. O narrador justifica-se, tenta deixar claro ao seu interlocutor que, embora ele tenha feito uma coisa má - e, já no uso do termo “coisa” para a violência que será praticada contra a freira, há uma tentativa de minimização da crueldade cometida, há uma coisificação da freira - ele tem em si mais atos bons do que cruéis. O discurso do narrador, que ao fim do conto descobrimos ser direcionado para uma desconhecida que está com ele no aeroporto, “se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro.” (BAKHTIN, 2002, p. 197).

No terceiro parágrafo de “O último”, a estratégia usada para suavizar a culpa do narrador se expressa no uso dos verbos no pretérito perfeito do subjuntivo: fosse, tivesse, que é repetido três vezes, e o advérbio “talvez” que expressa dúvida e uma simulação de desejo de que tudo deveria ter acontecido de outra forma. Lemos:

Talvez se Emílio fosse menos corajoso, ou menos louco. Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e em todos os outros. Se não tivesse chovido tanto aquela noite, a primeira. Se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que diziam que deveria ser defendido. (NEPOMUCENO, 1997, p. 112).

A ideia é repetida outras vezes ao longo do conto: “Talvez se Emílio fosse menos corajoso ou menos louco. Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e nos outros” (p. 115), “Talvez se não tivesse confiado tanto em Enrique e nos outros” (p. 116). Como uma tentativa de se isentar da responsabilidade pelo crime cometido, o narrador passa a culpa para outras pessoas. Há uma tentativa de convencimento de que seu único erro foi ter confiado em seus companheiros. Esse recurso, entretanto, se mostra dubio, pois, assumir que sua participação no estupro coletivo é resultante da influência exercida por seus companheiros, imputa ao protagonista a falha da fraqueza de carácter.

Ao relatar o episódio em que ocorre “a coisa má”, o eu narrador de “Overbooking” utilizará duas principais estratégias para reduzir sua culpa: relata o ocorrido em terceira pessoa, como quem vê mas não participa da história. E se invisibiliza, através da inserção em um grupo, em uma coletividade: “Mas nós éramos catorze e tínhamos acabado de obter uma vitória em campo, nove golos contra dois, uma desforra nos da cidade, os Fumega, como não havia memória, Nós, os Kimbin” (JORGE, 2016, p.35), “[...] ao todo, catorze, tínhamos comido as mangas descascadas com três facas que três de nós sempre traziam no bolso, mesmo quando estávamos em campo.” (JORGE, 2016, p. 36).

Ambos os narradores sentem a necessidade de convencer que as suas respectivas culpas são compartilhadas por outros. Embora narrar possa servir como uma forma de passar a limpo o passado, de revisar os acontecimentos e “as experiências mal-entendidas como personagens revivendo-as momentaneamente, julgando-as e incorporando-as em si, para que tomem definitivamente suas significações” (DAL FARRA, 1978, p. 57), as confissões dos narradores de “Overbooking” e de “O último” parecem estar mais preocupadas com o julgamento do interlocutor do que com compreender os acontecimentos do passado e ressignificá-los à luz da maturidade.

Intensificação da trama

Em ambos os contos referidos há um recurso utilizado para intensificar a tensão da trama. Em “Overbooking”, a repetição da expressão “mas eu tenho uma coisa má para contar” aparecerá de forma persistente no texto. Como uma ladainha, desde o início da história quando o narrador ainda se concentra em relatar a aparição fantasmagórica, encontramos o uso da expressão que nos prepara para o que está por vir. De forma semelhante, através da repetição de um elemento, o conto de Eric Nepomuceno (1997, p. 112) cria o efeito de aproximação do clímax da narrativa: “sinto outra vez meus sapatões pisando o pasto”, “meus sapatões pisando o pasto” (p. 113), “eu, pela segunda vez na vida, usava sapatos - os pesados sapatões de soldado” (p.113), “meus sapatos pisando a lama” (p. 114), “os sapatões estão endurecidos” (p. 114), “são os segundos sapatos que tenho na vida, meus sapatões de soldado. Meus pés estão ardendo, estão inchados” (p. 117), “a fome pesava mais [...] que meus sapatões cheios de lama” (p. 118), “eram meus segundos sapatos. Estavam pesados e duros” (p. 118), “ele sempre teve sapatos” (p. 119), “tirar os sapatões de soldado” (p. 119), “meu sapatão direito estava afundando em bosta” (p. 119), “o pé direito pisa forte nas costas da mulher” (p. 122), “chuta a índia na barriga” (p. 122), “as pernas esfoladas pelos

sapatões dos soldados” (p. 122). Esses sapatos aparecerão com a função de intensificação da narrativa: eles pesam, ficam endurecidos, afundam na lama, deixam os pés ardendo e inchados, afundam em bosta, pisam, chutam e esfolam. Segundo Cortázar (2006, p. 158), esse tipo de elemento gera uma intensidade que “se exerce na maneira pela qual nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera”. Ademais, os sapatões são também um símbolo do ofício do narrador enquanto soldado, é o elemento que o integra ao grupo e que apaga a sua individualidade: com os sapatos ele faz parte de uma unidade em que é o último.

Por sua vez, Umberto Eco (1994, p. 58) dirá em *Seis passeios pelos bosques da ficção* que “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens”. Na trilha dos elementos intensificadores da narrativa, o leitor cria expectativa acerca do que acontecerá no ápice do texto. Em ambos os contos, experimentamos essas tentativas de prever o curso da história, que acabam sendo frustradas quando descobrimos que o narrador de “O último” não se abstém de estuprar a indígena, antes é o último do ato de crueldade coletiva, e quando fica exposto que o eu narrador de “Overbooking” não é o menino mais novo dos Kimbin, aquele que não participa do assassinato da irmã Alberta, mas sim o incitador do grupo à violência.

A narração da violência

Há outro aspecto além da narração autodiegética que une os contos “Overbooking” e “O último”. Nas narrativas temos relatos de violências cometidas em grupo contra uma figura feminina. Em “Overbooking”, o grupo que emprega a violência é composto por 14 rapazes que, após saírem vitoriosos de uma partida de futebol, encontram a irmã Alberta com sua 4L e lhes oferece carona. Entretanto, no veículo cabem apenas cinco pessoas:

Treze rapazotes, e um rapazinho, todos a querermos entrar na carrinha. A irmã Alberta sentada ao volante, a assistir, a rir, a esperar que a realidade demonstrasse que não havia possibilidade de acomodar catorze pessoas num espaço concebido para cinco, quando muito sete, se se abatesse o banco traseiro. Virgem Santa, estão a querer o impossível, dizia a irmã enfermeira e sorria, sorria, muito mais dentes que olhos, os olhos atrás dos óculos de sol. [...] Até que a irmã perguntou – ‘Vocês querem que eu saia?’ (JORGE, 2016, p. 36).

No conto de Lídia Jorge, o enfurecimento do grupo, que passará para a violência, principia da percepção da freira Alberta, portanto, da vítima, como alguém pertencente a uma instância de

poder superior ao time dos Kimbin. A freira é a dona do veículo no qual os rapazes não cabem, é alguém que presta assistência às pessoas daquela comunidade, portanto, o olhar que os rapazes têm para ela é de baixo para cima. Porém, quando ela perde o lenço, o olhar muda: “sem o lenço, que já tinha perdido, era apenas uma mulher de joelhos que rezava” (JORGE, 2016, p. 41). A partir do momento que a irmã Alberta perde seu estatuto de figura religiosa, de uma pessoa que se encontra numa posição superior aos rapazes, as relações de poder mudam. Como “apenas uma mulher de joelhos”, ela se converte em alvo de violência. O primeiro ato de crueldade cometido pelo grupo é despir a irmã. A nudez, na cultura cristã, representa a humilhação e a vergonha. Nua, a freira convertida em mulher passa a uma “coisa” ainda mais inferior: “aquilo, agora já não era nada. E era bom de ver como não era nada, como podíamos transformar, por nossas mãos, pessoas em postas de carne” (JORGE, 2016, p. 43).

Enquanto em “Overbooking” a violência é expressa gradualmente e apresentada em várias páginas do conto, no conto de Eric Nepomuceno o narrador se concentra principalmente em criar o quadro em que se encontrava o grupo de soldados. Ele se esforça para garantir que seu interlocutor perceba que aqueles homens estavam em uma situação-limite. A descrição da violência aparecerá já na parte final de “O último”. Se, para relatar como chegaram até ali, o eu narrador se alonga em comentários sobre os companheiros e desvios da história principal, a violência cometida contra a indígena é narrada em um só fôlego:

Ela vem, não entende nem resiste. Jorge Magro ri enfurecido. Renato está assustado. Andrés tem os olhos sombrios de sempre. O negro Raul arfa. [...] Enriquito insiste, o negro Raul grita, Andrés bate com a mão na cara da índia: é o primeiro, depois outro e outro. [...] Jorge Magro agarra a índia por trás. Puxa seus braços, caem os dois no chão. Enrique, o chefe, olha. Andrés grita, o negro Raul grita, grita Enrique e grito eu. A índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos. A índia se levanta e vai correr: Raul a derruba. Jorge se atira em cima dela, e é a primeira porrada: na nuca. Depois, mais, nas costas. [...] Andrés pisa na perna esquerda da índia, e ri. Jorge Magro bate mais, Enrique, o chefe, estende os pés, o pé direito pisa forte nas costas da mulher. Jorge por direito é o primeiro. [...] é a vez de Andrés: chuta a índia na barriga. Ela cai, Andrés salta em cima e cumpre. [...] Andrés bate e bate o negro Raul e bate Jorge Magro, e Enrique, o chefe: na cara, com as mãos e os cotovelos, e no corpo. Andrés é um potro feroz cavalgando a índia. [...] é a vez do negro Raul. A mulher está quieta, de costas contra o pasto molhado, o nariz e boca sangrando; [...] as pernas esfoladas pelos sapatos dos soldados. [...] Então batem os quatro ao mesmo tempo: Renato e eu olhamos. [...] Ela não reage quando Enrique, o chefe, se atira em cima de seu corpo, suas pernas, seu sangue. [...] A mulher não se debate mais nem grita nem geme. [...] a índia não respira. (p. 121-3).

A narração das violências infligidas à índia e à freira pelos soldados e pelos Kimbin traz a contemporaneidade da estética da crueldade. Em nenhum dos contos há a essencialização da violência: o que encontramos é a realidade dolorosa. Em *Princípio de crueldade*, uma das obras que pauta essa estética, Rosset apresenta a origem da palavra cruel:

Cruor, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. (ROSSET, 1989, p. 10).

Tanto em “O último”, quanto em “Overbooking”, as narrativas trazem essa realidade brutal, indigesta e sangrenta. “O último”, que durante boa parte do texto traz um narrador que tenta se justificar, induzir compaixão pela sua situação, narra um estupro com crueldade. É neste narrar cruel que dois elementos escapam ao narrador personagem e o denunciam: Enrique, o chefe, que até então era aquele em quem o personagem não devia confiar tanto, é tratado como “Enriquito”. De todas as passagens do texto, essa é certamente a em que menos se espera um tratamento que denote carinho por uma das personagens. Outro detalhe escapa ao narrador: ao dizer “rimos todos”, ele se inclui entre aqueles que trataram com crueldade a indígena. A tentativa do narrador de desculpabilizar seus atos passa por uma normalização da violência, por dar a entender que, sob condições semelhantes a sua, não haveria alternativa além de participar do estupro coletivo. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2004, p. 144), “a crueldade é, portanto, a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. O que a circunscreve na atualidade é o fato de que vivemos todos em contínuo mal-estar”.

Os contos trazem a violência praticada pela coletividade. Em “Overbooking”, as personagens fazem parte de um time de futebol. Em “O último”, soldados em guerra. Nos dois casos, a violência é cometida contra uma mulher, contra uma figura vista como a mais fraca. São homens tentando impor o seu poder e, com isso, reafirmar a sua masculinidade. Sobre sujeitos como esses, Bourdieu diz, singularizando-os:

Na medida em que ele tem, como sujeito, de fato, um coletivo - a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança) é, acima de tudo, uma *carga*. [...] Como a honra - ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada

diante dos outros -, a virilidade tem que ser validada por outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’. (BOURDIEU, 2002, p. 64).

Em “Overbooking”, os rapazes pressionam o integrante mais novo do grupo a participar do evento sem chorar a fim de provar a sua masculinidade: “o treinador encarregou-se do assunto. Se ainda não era homem não deveria ter feito parte do *team*. Ok? Aquilo era seu batizado de adulto e teria de aguentar, teria de ver tudo.” (JORGE, 2016, p. 44). Para ser considerado parte da coletividade na qual se encontra inserido, o menino precisava testemunhar o crime cometido sem desviar o olhar: isto comprovaria sua virilidade e ele passaria a ser considerado pelo grupo como um adulto. De modo semelhante, em “O último”, o narrador precisa estuprar a indígena, assim como seus colegas o fizeram, já que faz parte daquele coletivo. A virilidade precisa ser compartilhada igualmente por todos do grupo.

O jogo nos contos

Podemos pensar no texto literário como um campo de jogo. Segundo Iser (2011, p. 107), “os autores jogam com os leitores” incitando-os a imaginar um mundo criado por eles e a interpretá-lo. Nos contos examinados, o jogo se expressa na necessidade de interpretação dos movimentos orquestrados pelos narradores. São narradores que nos ludibriam através de estratégias discursivas para que possam, ao mesmo tempo que confessam seus crimes, criar empatia e compaixão no interlocutor.

Em “O último”, o soldado confessa um estupro cometido em tempos de guerra. No entanto, quando observamos a narrativa como um todo, percebemos algo curioso: o narrador, em momento algum revela seu nome. Embora seu pecado seja confessado, não sabemos quem é a pessoa que comete o crime. Todos os seus companheiros são denunciados. Na cena do estupro, o narrador expõe o papel que cada um do grupo exerce no ato da violência. Ele, porém, se mantém à sombra, permanece no texto como o último. Desse modo, sua confissão parece incompleta, uma parte sua fica invisibilizada como quem vai a um confessionário e fala com um padre que não irá ver a sua face. Quando chega o momento derradeiro da sua confissão, o narrador encerra a narrativa.

Em “Overbooking”, o jogo também chega ao domínio dos nomes. Nesse conto de Lídia Jorge, o narrador usa uma estratégia oposta ao de “O último”: ele revela sua identidade por querer que sua imagem do presente seja lembrada por seu interlocutor. Afinal, Francisco de Kimbalina, como repete ao longo do conto, é um homem respeitável, tem o seu nome escrito em hotéis e outras

propriedades importantes. É na narração da violência cometida contra a irmã Alberta que o narrador esconde as identidades. Sem revelar nomes, apenas os papéis desempenhados, Francisco de Kimbalina apresenta a história em terceira pessoa, como alguém que não participa dos fatos. Em “Overbooking”, há uma tentativa de dissimulação do narrador ao insinuar, ao longo do relato da agressão, que seria ele o menino mais novo que estava no grupo, o “rapazinho mascote” que chorava enquanto presenciava a violência.

A primeira tese sobre o gênero conto apresentada por Ricardo Piglia (2004, p.88) diz que essa narrativa “sempre conta duas histórias”. Em “O último”, acompanhamos o relato de um episódio numa guerra em que soldados cansados, famintos, abandonados, nos limites de suas forças violentam a primeira pessoa que encontram depois de dias, como se fazer isso pudesse trazer alívio às suas condições. Em “Overbooking”, o narrador, em um aeroporto, à espera de ser realocado para outro voo, conta para uma desconhecida a história sobre uma aparição fantasmagórica e narra o assassinato cometido há muitos anos que deu origem àquele fantasma.

Entretanto, o final destas segundas histórias, “a história secreta” (PIGLIA, 2004, p. 89) dos textos, só vem para a superfície no último instante dos contos. O desvelamento em “O último” é feito quando na linha derradeira do texto descobrimos que o narrador personagem também participa do estupro coletivo. Em “Overbooking”, somente nos últimos parágrafos o narrador revela que não era mascote do time e sim o líder do grupo.

Em *Valise de Cronópios*, Cortázar (2006, p. 152) conta que um escritor argentino amante de boxe dizia-lhe que “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos e o conto, por knockout”. Somos nocauteados por Eric Nepomuceno e por Lídia Jorge. Utilizando os espaços vazios no plano do discurso ao nos entregarem a narradores pouco confiáveis como condutores das histórias, os contos confirmam aquilo que é dito por Bosi (1996, p. 7) sobre a narrativa curta: “[...] que condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção, e o modo breve de ser compele o autor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução [...]”.

Eric Nepomuceno e Lídia Jorge falam o essencial, respeitam o lugar do silêncio e do dúbio na narrativa. O entrelaçamento dos textos à superfície na narrativa, que dissimulam a sedução exercida pelos narradores, e os textos profundos, nos quais acontece o desvelamento da crueldade humana, complementam-se ao colocar em evidência o caráter dual do ser humano, que tem em si a vítima e o algoz.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., David. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**. v 31, n. 57, São Paulo, 1998.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. “O leitor”. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 139-164.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Ana Paula (org.) **Para um leitor ignorado: ensaios sobre O vale da paixão e outras ficções de Lídia Jorge**. Alfragide: Texto, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será possível um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 143-154.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.
- JORGE, Lídia. **O amor em Lobito Bay**. Lisboa: Dom Quixote, 2016.
- NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- NEPOMUCENO, Eric. **A palavra nunca**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; São Carlos, SP: UFSCAR, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROAS, David. O fantástico como problema de linguagem. In: ALVES, Maria Cláudia Rodrigues et al. (org.) **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 61-76.

ROSSET, Clément. **Princípio de crueldade**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Os fantasmas de Henry James. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 241-255.

***THE NARRATOR AND THE CONFESSION: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STORIES
“O ÚLTIMO”, BY ERIC NEPOMUCENO, AND “OVERBOOKING”, BY LÍDIA JORGE***

Abstract: The short stories “O último” (*A Palavra nunca*, 1997) and “Overbooking” (*O amor em Lobito Bay*, 2016) were published for the first time with a distance of more than 30 years and with the Atlantic between their authors, however, carry some elements in common such as the writing of memory, the aesthetics of cruelty and the position of a narrator who plays with his readers. In this article, we intend to analyze comparatively these and other aspects present in the referred narratives taking as a theoretical framework texts by authors such as Wolfgang Iser, Clément Rosset, among others. As main results, it can be concluded that the choice of a first-person narrator is the main element used to give doubts to the narrative speeches and to play with the reader.

Keywords: Contemporary literature; Aesthetics of cruelty; Portuguese language literature.

**LITERATURA E HISTÓRIA EM *UM DEFEITO DE COR*,
DE ANA MARIA GONÇALVES**

Solange Ribeiro de Oliveira*

Recebido em 31/07/2020. Aprovado em 12/10/2020.

RESUMO: O ensaio analisa *Um defeito de cor*, romance histórico de Ana Maria Gonçalves, baseado em extensa pesquisa nos acervos da Bahia e em carta dirigida a um amigo por Luís Gama, grande poeta abolicionista negro. Nessa carta, Gama refere-se a sua mãe como Luíza Mahin, mulher ativa e lutadora, cuja imagem, embora não validada pelos historiadores, consolidou-se como mito libertário do feminismo negro. Tendo como *background* a história brasileira entre os últimos anos da escravidão e o reinado de Pedro II, o texto narra a trajetória de Luíza e de centenas de outros personagens em diferentes estratos da escala social. De escravizada estuprada, passa a cativa de ganho, compra sua alforria e torna-se grande comerciante, espécie de “sinhá negra”, finalmente regressada à África. Do ponto de vista literário, além dos rasgos estilísticos, o ensaio analisa o romance como exemplo de um novo realismo e da chamada “virada visual”, a forte associação entre imagens visuais e a riqueza de descrições. Concluindo, o ensaio considera a relação de complementariedade entre os discursos da Literatura e da História.

Palavras-chave: Romance histórico; Escravidão no Brasil; Luísa Mahin; Luís Gama.

[...]
A cidade toda se prepara
malês
bantus
geges
nagôs
vestes coloridas resguardam
esperanças
guardam a luta
arma-se a grande derrubada
branca
a luta é tramada na língua dos
Orixás
é aminhã, aminhã
[...]
“é aminhã, Luíza Mahin falou”

(Miriam Alves)

Em entrevista concedida a Cristiane Côrtes, em 23 de junho de 2010, Ana Maria Gonçalves declara que, como base para a construção de Luísa, protagonista de seu romance *Um defeito de cor*,

* Professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais e professora aposentada da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Letras pela UFMG, com pós-doutorados nas Universidades de Berkeley e Carolina do Norte (EUA) e livre docência na Universidade de Londres. Pesquisadora do CNPq, tem publicado extensamente na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada.

a história mais interessante que encontrou foi na carta de Luís Gama dirigida a seu amigo Lúcio de Mendonça. Nessa carta, o grande abolicionista e poeta satírico refere-se a sua mãe como Luiza Mahin, africana livre, mulher “geniosa, insofrida e vingativa”; “suspeita de envolver-se em [...] insurreições de escravos”; [...] “mandada para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores”. Entretanto, como se sabe, a existência e a atuação de Luiza Mahin não foram validadas pelo discurso histórico. Sobre seu nascimento e sua alegada participação na rebelião Malê de 1835, o professor e pesquisador João José Reis, em *Rebelião escrava no Brasil*, afirma que, embora tenha estudado exaustivamente os documentos sobre a revolta, não localizou uma única referência ao nome citado por Luís Gama (REIS *apud* GONÇALVES, 2010). Ainda assim, a personagem Luiza Mahin, ícone fundamental para a história dos negros e negras brasileiras, consolidou-se como mito libertário no cerne do feminismo negro. É a ela que se reportam textos sobre as revoluções de que “talvez” tenha participado, sem considerar como fato essa afirmação. Isso não impede que seu nome tenha um sentido simbólico, que faz dela um mito, inspirador para as lutas e as conquistas dos afro-brasileiros. Nesse sentido, a própria narradora afirma que sua história “pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam”. (GONÇALVES, 2017, p. 16-17).

A partir dessa “lenda” ou mito, celebrado como inspiração para as lutas dos afro-brasileiros do presente, a romancista Ana Maria Gonçalves mergulhou em extensa pesquisa em documentos, anais, revistas e jornais dos acervos do Arquivo Histórico Municipal de Salvador, do Arquivo Público do Estado da Bahia e do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Desse corpus, nasceu *Um defeito de cor*, história ficcionalizada da mãe do abolicionista e de sua época - o Brasil oitocentista. A vinculação com a história é facilmente comprovável. Todos os fatos narrados no romance encontram paralelos nos trabalhos de historiadores mencionados na bibliografia do livro. Seria, entretanto, tedioso cotejar cada um dos incidentes mencionados pela narradora com os dados levantados pelo discurso histórico.

O romance dá corpo, rosto e emoções à figura mítica, atribuindo-lhe uma existência que, em diálogo com a História, mostra-se compatível com as experiências da mulher escravizada no Brasil dos anos de 1800, tudo pintado com tal riqueza de cores e detalhes que permite ao leitor entregar-se facilmente à “suspensão voluntária da descrença” e imaginar a personagem nas mais diversas situações: do cativo, no interior ou em Salvador, ao enriquecimento como cativa de ganho até a compra da alforria e o regresso à terra de seu nascimento. Com esse roteiro, o romance de Ana

Maria Gonçalves mostra-se ideal como meu objeto de estudo - a representação da mulher escravizada nos 1800.

Como romance, *Um defeito de cor* exhibe um realismo enxuto, que o insere folgadoamente no quadro da literatura contemporânea, afinando-se com análises de críticos brasileiros e do exterior. Entre os últimos, destaco Johanna Hartman. Ao comentar as características da recente ficção canadense e norte-americana, Hartman aponta “uma tendência para a representação das realidades da vida concreta, que se manifesta na descrição subjetivada do mundo do indivíduo [...] uma postura mais pragmática para explorar a condição humana contemporânea”, que resulta em “novas formas de escrita realista, num renascimento da narração de histórias” (HARTMAN, 2015, p. 401). É o que realmente acontece na obra de Ana Maria Gonçalves. A narradora não poupa detalhes sobre a vida cotidiana das personagens - traços fisionômicos, trajes, alimentação, atividades diárias - filtrada pelo olhar da protagonista. A autora menciona também a chamada “virada visual”, a forte associação do texto literário com imagens visuais, ilustrada em *Um defeito de cor* pela riqueza de descrições, evocativas de desenhos, pinturas e fotos produzidas no Brasil do século XIX. Entretanto, como Hartman se apressa a esclarecer, a tendência para a representação das realidades cotidianas não constitui uma volta ao antigo realismo, “não significa uma regressão, pois envolve uma nova visão de mundo”, “entendimentos e uma metafísica e epistemologia novos”. (HARTMAN, 2015, p. 403).¹

Algo semelhante ocorre com o romance de Ana Maria Gonçalves, que desenrola um encadeamento de fatos comparável ao dos grandes romances realistas do século XIX, com minuciosas descrições de acontecimentos e de perfis psicológicos. Apesar disso, *Um defeito de cor* diverge, evidentemente, das grandes obras do passado por uma nova cosmovisão, comprometida com preocupações de nossos dias, como a postura pós-colonial, as diásporas, a problemática das minorias e o ceticismo frente ao amor. A “virada visual” fica também evidente. Como nos romances mencionados por Hartman, *Um defeito de cor* destaca-se pela abundância de iconotextos, “textos híbridos, imagens visuais convocadas pela construção verbal, assinalando a passagem do significante pictural para o significante linguístico.” (LOUVEL, 2006, p. 191). Tais iconotextos

¹ Palavras da autora: “Both contemporary American and Canadian literature show a shift towards the representation of concrete life realities. This manifests itself in the subjectivized description of the individual’s life-world... a seeming return of realistic modes of writing that is reminiscent of literature at the turn of the century ... [...] this new form of realistic writing should not be mistaken for a regress into the late nineteenth century [...]. Contemporary fiction is thus again taking a more pragmatic stance in order to explore the contemporary *condition humana*. [...] in new forms of realist writing [...] evaluated [...] as “a renaissance of storytelling”.

correspondem à minuciosa descrição de personagens e lugares, tão vivamente evocados como se o leitor realmente se confrontasse com eles.

Por essa razão, o estudo do romance de Ana Maria Gonçalves ficaria incompleto sem atenção à abundância de verdadeiros quadros vivos, incontáveis descrições de rituais, personagens e cenários. Há que analisar suas funções dentro da narrativa e, ao mesmo tempo, cotejá-los com suas representações em fotos, gravuras, pinturas, num estudo paralelo de configurações verbais e visuais que muito tem a dizer ao leitor de nossos dias.

No Brasil, a análise de Leyla Perrone-Moisés harmoniza-se com a de Johanna Hartman, especialmente no que diz respeito ao realismo, vigente na profusão de histórias entrelaçadas em *Um defeito de cor*. Para Perrone-Moisés, “a narrativa continua sendo uma necessidade humana básica [...]. Os homens continuam querendo saber como vivem os outros” [...]. “O realismo ficcional, recusado pelos modernistas como falso e por Adorno como impossível, voltou por outros caminhos.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 107). Perrone-Moisés atribui a sobrevivência do romance não só às transformações sociais e artísticas do século XX, como também à sua condição de

gênero plástico e onírico, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz, enfim de absorver todos os tipos de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias [...]. Surgem ‘histórias de amor mais complexas e tematicamente inovadoras (amor homossexual, amor infantil, amor senil)’, ou associadas à liberação e atuação profissional da mulher, que alteram a visão do amor e do casamento. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 111-112).

Mutatis mutandis, o romance de Ana Maria Gonçalves pode ser lido à luz dessa descrição. Sobretudo, tem como protagonista/narradora uma mulher que, apesar de viver no século XIX, enfrenta inúmeras experiências estranhas à esfera doméstica, aventuras e atividades que, em sua época, eram território monopolizado pelo homem. A personagem também não limita sua vida ao amor e ao casamento. Sem desconhecer experiências e frustrações amorosas, mostra-se pronta a superá-las pelo estudo, pela atuação política, pelo trabalho, até por iniciativas empresariais. Também não se escandaliza com amores homossexuais, estigmatizados em seu tempo. Finalmente, como já anuncia o título do romance, denuncia o racismo.

Além dessas características, Perrone-Moisés menciona algo que parece feito para caracterizar *Um defeito de cor*: o renascimento, neste século XXI, do que chama de “romanção”, textos com centenas de páginas, que reiteram a “vocação para o gigantismo”, presente desde o nascimento do gênero: muitos dos grandes romances do século XIX - de autores como Balzac,

Dickens e Tolstói - foram inicialmente publicados em jornais como capítulos, precursores das modernas séries televisivas. No Brasil, essa foi também a prática de José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e Joaquim Manuel de Macedo, que publicaram folhetins antes de editá-los em livros. Sobre o renascimento dessa tendência, Perrone-Moisés observa:

[...] alguns dos romances mais comentados, premiados e vendidos na virada do milênio são muito extensos, têm uma grande quantidade de personagens e histórias concomitantes. Neste começo de século a tendência se mantém. Os romancistas recentes parecem ter readquirido a ambição de colher, na história recente de seus países, uma faixa de tempo e traçar em seu interior um grande painel social, por meio de histórias individuais representativas, iluminadas explícita ou implicitamente por reflexões filosóficas, políticas e estéticas dos narradores. E contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para leitura, esses romances alcançam grandes tiragens. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 170-171).

Corroborando as observações da crítica brasileira, *Um defeito de cor* é um “romance” de mais de 900 páginas, programado para adaptação como minissérie pela TV Globo. A narrativa oferece centenas de personagens e histórias entrelaçadas, tendo como *background* um grande painel social, importantíssimo retalho de nossa história recente: as décadas entre os últimos anos da escravidão e o reinado de Pedro II. Nesse contexto, narram-se o tratamento dispensado aos escravizados, os choques entre seus vários grupos étnicos, com os nascidos no Brasil e cativos mulçumanos, as hostilidades entre brancos brasileiros e portugueses - caldo fervilhante num imenso caldeirão onde se misturam costumes, ritos e religiões, na lenta e penosa fermentação de uma cultura híbrida. As personagens, oriundas de diversas classes sociais e confissões religiosas, circulam entre estados brasileiros e até entre territórios africanos frequentados pelos escravizados em retorno à terra natal.

Para validar a longa narrativa, no Prólogo, denominado “Serendipidades” (GONÇALVES, 2017, p. 10 -11), a voz autoral recorre ao velho artifício de atribuí-la ao encontro casual de uma pilha de manuscritos antigos. Amarelados pelo tempo, escritos em português antigo, e parcialmente ilegíveis, são papéis cedidos por uma doméstica que os recolhera no lixo de uma casa paroquial. Trata-se, na verdade, de um feixe de cartas. Encadeadas, constituem uma longa história, escrita por uma escravizada, que é a protagonista/narradora. A persona autoral explica as razões da publicação do texto, após sua transcrição para o português moderno:

[...] esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação, pelo menos até o momento... Especula-se que ela pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam. Ou então

uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos, idade em que pais e mães são grandes heróis para seus filhos. Ainda mais quando observados por mentes espertas e criativas, como era o caso deste filho do qual estou falando, figura histórica que nasceu livre, foi vendido ilegalmente como escravo, e mais tarde se tornou um dos principais poetas românticos brasileiros, um dos primeiros maçons e um dos mais notáveis defensores dos escravos e da abolição da escravatura. Um homem inteligente e batalhador que, tendo nascido de uma negra e de um fidalgo português que nunca o reconheceu como filho, conseguiu se tornar advogado e passou a vida defendendo aqueles que não tiveram a sorte ou as oportunidades que ele tão bem soube aproveitar. O que você vai ler agora talvez seja a história da mãe deste homem respeitado e admirado pelas maiores inteligências de sua época, como Rui Barbosa, Raul Pompeia e Sílvio Romero. (GONÇALVES, 2017, p. 16-17).

A remetente das cartas assim apresentadas é uma alforriada de nome Kehinde, batizada como Luiza Gama. Pelos episódios narrados, o leitor amante de História conclui ser Luiza Mahin, que Luís Gama, grande escritor abolicionista, menciona como sua mãe em famosa carta dirigida ao amigo Lucio de Mendonça. Como se lê no Prólogo do romance, a história pode ou não ser verdadeira. Melhor será considerá-la “verdadeira embora inventada”, expressão criada por Clarice Lispector para descrever *A hora da estrela*. Pois, apesar de romanceada, a narrativa de Ana Maria Gonçalves resiste à confrontação com o discurso histórico, no tocante à vida dos escravizados, de outros personagens de várias classes sociais do Brasil oitocentista, e nas ações que resultaram na Independência do país.

O desfile de personagens começa na África, com apresentação da protagonista, Kehinde, nascida em 1810 no reino de Daomé. Aos seis anos, a menina é aprisionada e escravizada. Após a tenebrosa travessia atlântica para o Brasil, Kehinde, batizada como Luiza, é comprada pelo fazendeiro José Carlos e sua mulher Ana Felipa, como companhia para a pequena Maria Clara. Na casa grande, Kehinde/Luiza conhece Fatumbi, escravizado culto, mulçumano, preceptor de Maria Clara, a Sinhazinha. Assistindo às aulas, Luiza aprende as primeiras letras e adquire o gosto pela leitura. Seguem-se incontáveis personagens e peripécias: o trabalho como mucama na casa grande, onde é estuprada pelo dono; a mudança para Salvador com a dona, já viúva, que se afeiçoa ao filho da escravizada, fruto do estupro.

Em Salvador, Luiza é alugada a uma família inglesa, onde aprende a falar inglês e a fazer cookies - habilidades que, transformada em escrava de ganho, ela consegue exercer até juntar dinheiro suficiente para comprar a própria alforria e a do filho. Em andanças pela cidade, conhece o português Alberto, com quem tem o segundo filho, Luís, que é vendido como escravo pelo pai, necessitado de dinheiro para pagar dívidas. Na tentativa de resgatar o filho, Luiza viaja a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Frustradas todas as tentativas, volta a Salvador, onde participa de uma grande rebelião de escravos que fracassa.

Amedrontada pelas repressões à revolta, a jovem, com a fortuna multiplicada pelo comércio, volta à África. Assume o nome de Luiza Andrade Silva e estabelece-se entre outros “brasileiros”, como se chamavam os ex-escravizados retornados do Brasil. Já velha, encontra, perdidas num baú, cartas fechadas, com notícias do filho Luís: conseguira libertar-se, tornara-se escritor e advogado. Na esperança de reencontrá-lo, ou, pelo menos, de fazer-lhe chegar às mãos um feixe de cartas explicando seus desencontros, Luiza volta ao Brasil. O romance termina num duvidoso *happy end*. Não se sabe se a protagonista reencontra o filho, ou se, pelo menos, ele recebe as cartas da mãe.

A razão do título do livro, *Um defeito de cor*, só aparece após centenas de páginas, quando Luiza menciona sua surpresa ao encontrar, em Lagos, missionários negros, ao contrário da prática brasileira, que proibia a sacração de sacerdotes africanos. O comentário termina com uma veemente afirmação da igualdade racial:

[Os missionários europeus] tinham dúvida se os selvagens da África e os indígenas do Brasil podiam ser considerados gente. Ou seja, eles tinham dúvida se nós éramos humanos [...] [Eu] me sentia muito mais gente, muito mais perfeita e vencedora que o padre. Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto... a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito. (GONÇALVES, 2016, p. 893).

Sob o ponto de vista do estilo, *Um defeito de cor* merece poucos reparos. A narrativa é linear, pontilhada por comentários sobre a vida prática. Ocasionalmente, as lembranças da personagem surgem como *flashbacks*, sem cortar o fio da história (é o que ocorre, por exemplo, quando, voltando à África, lembra, não apenas sua vida de menina, em sua pátria, mas também as mansões e os hábitos dos anos passados em Salvador). A história e os objetivos da narradora/protagonista são levados a termo, com princípio, meio e fim. A linguagem é coloquial, beirando a oralidade, como convém à escrita de mãe para filho. Ocasionalmente, o texto beira o poético, em descrições como a da noite no porão do navio negreiro, “um silêncio que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo, que tomava todos os espaços. [...] Era como se todos esses cheiros virassem gente e ocupassem espaço, fazendo o lugar parecer ainda mais sufocante” (GONÇALVES, 2017, p. 45). Também chama a atenção o grande número de palavras ou expressões do iorubá, língua falada pela maioria dos escravizados – *abiku, ayê, baba, iroco, cauí, oloru, agongimé, ori, obi, omi, oriki, Ekun Dayo, runjebe, guns, Alufá, malame, orum* –, conhecido artifício de autores pós-coloniais para trazer a seu mundo os leitores da cultura hegemônica. Não faltam elementos metalinguísticos. A protagonista/narradora comenta a cada passo seu próprio texto. Desculpa-se pelo excesso de personagens, “sei que é muita gente e que você não vai lembrar o nome de todos.” (p. 763). Aguça o interesse do leitor, com avisos sobre acontecimentos futuros, que “vou contar

depois” (p.757), ou personagens de quem “vai falar mais tarde” (p. 781). A própria missivista mostra-se fatigada com a longa narrativa: “já estou muito cansada e quero chegar logo ao final de tudo isso...” (p.850). Ocasionalmente, o comentário metalinguístico contém um presságio dramático, como o que prenuncia a venda do menino Luís pelo próprio pai. Descrevendo um passeio à ilha de Itaparica, Luiza comenta: “foram dias quase bons, e necessários. Muito mais necessários se eu soubesse o que estava por vir.” (GONÇALVES, 2017, p. 538).

Sob a ótica da representação do negro – especialmente da negra – a construção da personalidade da protagonista revela-se o ponto alto do romance. Luiza/Kehinde não desmerece a fama de sua inspiradora, a mítica Luiza Mahin. Na carta dirigida ao amigo, Luís Gama informa que ela era uma negra bonita.

Figura 1: mulher da Costa da Mina



Fonte: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000100002#tx41.
Acesso em: 31 dez. 2019.

Kehinde/Luísa teria a beleza das negras da Costa Mina, que causava admiração a visitantes estrangeiros e contribuiu para o dono estuprá-la, engravidando-a. Como repete à exaustão o discurso histórico, esse era o destino inapelável das jovens escravizadas. A propósito, escreve Maria Helena Pereira Toledo Machado (2018, p. 338):

[...] as escravas domésticas eram assaltadas dentro de casa e tinham de criar os filhos [nascidos do estupro] compartilhando o espaço com o homem que delas abusava. Mães e filhos conviviam com esposas e meios-irmãos compondo situações de alta tensão, ciúme e castigos que podiam terminar na venda em separado de mães e filhos.

Sob certos aspectos, Kehinde/Luiza escapa a esse destino. Não se vê forçada a conviver com o estuprador. Numa espécie de justiça poética, ou, segundo os escravizados, como castigo por seus crimes, José Carlos morre de um lento apodrecimento, que começa no pênis e invade todo o corpo. Sua mulher, Ana Filipa, vende a propriedade na ilha de Itaparica e muda-se para Salvador. Nascido o menino Banjakô, filho do marido com a escrava, a viúva, não tendo filhos, apega-se à criança. Segue-se uma curiosa inversão: em vez de a mãe negra temer a venda do filho – destino frequente na vida colonial, segundo informam os historiadores – é a patroa que disputa seu amor com a escravizada. Para afastá-la da casa, aluga-a a uma família inglesa e depois força-a a trabalhar na rua, como cativa de venda – o que permite à jovem desenvolver seu talento para o comércio. Começa fabricando cookies, como na casa dos ingleses, e logo amalha dinheiro suficiente para comprar a própria alforria e a do filho. Quando se une a um português, com quem tem o segundo filho, Luís, não o faz por interesse, pois já adquiriu propriedades, transformou-se numa autêntica “sinhá preta”, na expressão do historiador Leandro Narloch (2017, p. 113). Como tal, registra bens em seu próprio nome, algo impensável à época, mesmo para as europeias.

Tudo isso compõe o retrato de uma feminista *avant la lettre*. Kehinde/Luiza desmente concepções racistas sobre a sexualidade exagerada da mulher negra. Tem vários amores, mas não faz deles o centro de sua vida. Supera a perda do namorado Lourenço, de Francisco, o primeiro amante, do companheiro português e, finalmente, do mulato John, seu companheiro na África, que se irrita por não se sentir indispensável. A respeito de sua ligação com o primeiro namorado, faz uma observação típica: “gostaria de fugir com o Lourenço, mas não de viver com ele para sempre. *Eu gostaria de fugir com ele, e depois fugir dele*” (GONÇALVES, 2017, p. 164- 165, grifo meu).

Também notável para uma mulher de seu tempo – especialmente uma ex-escravizada – é a paixão de Kehinde/Luísa pelos livros. Suas leituras incluem Camões, Vieira, Gil Vicente, a Bíblia... No Rio de Janeiro, mesmo em desespero, à procura do filho, encanta-se com as livrarias e admira um grande escritor – o Joaquim – em quem adivinhamos Machado de Assis – algo espantoso, quando se lembra a universal ignorância das mulheres no Brasil da época. É bem verdade que, em pleno século XIX, Maria Firmina dos Reis, filha de escravizados – lançava no Maranhão *Úrsula* (1859), o primeiro romance abolicionista de autoria feminina em língua portuguesa. No mesmo século, surge Nísia Floresta, precursora do feminismo brasileiro. As duas escritoras não passam de exceções que confirmam a regra: à época, escreve Gilberto Freyre, “as próprias baronesas e viscondessas mal sabiam escrever, as senhoras mais finas soletravam apenas livros devotos e novelas que eram quase histórias do Trancoso [...]. Só muito aos poucos é que foi saindo da pura

intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída – um pouco de literatura, de piano, de canto, de francês, uns salpicos de ciência.” (FREYRE, 2013, p. 140).

No que concerne a questões de raça e gênero, Kehinde/Luísa igualmente coloca-se muito à frente de seus contemporâneos. Não considera bons todos os negros nem maus todos os brancos: haja vista sua longa amizade com Maria Clara, a Sinhazinha. Tampouco alimenta preconceitos sobre o homoerotismo: abriga dois escravos fugidos, sem questionar sua sexualidade. Defende o artista Van-Van, “que gostava de se vestir e se comportar como mulher.” (p. 866). Questiona, isto sim, a doutrina da inferioridade feminina (p. 578). Deixa bem clara sua convicção sobre a igualdade de homens e mulheres: “Eu não tenho dessas coisas, de achar que homens são diferentes de mulheres...” (GONÇALVES, 2017, p. 898). Mesmo reconhecendo a superioridade masculina em relação à força física, não aceita a concepção da mulher como um ser frágil, incapaz de se engajar em luta armada. Em 1835, participa da famosa Revolta dos Malês em Salvador. O fracasso da conspiração e a violenta repressão que se seguiu contribuem para seu retorno à África. Lá, com total desenvoltura, às vezes em perigosas e delicadas transações políticas, trafega entre os mais variados tipos humanos – africanos que nunca tinham saído de suas tribos, poderosos reis negros, ex-escravizados que se comportavam como brancos, burocratas corruptos, franceses, ingleses que continuavam a explorar o tráfico, mesmo após a Abolição, portugueses, brasileiros e sarôs. Observando as Amazonas, guerreiras da guarda de um dos reis locais, reafirma sua vocação para a luta: “se eu não tivesse saído de Daomé, mais que uma vodúnsi, eu gostaria de ter sido uma amazona.” (GONÇALVES, 2006, p. 846). Finalmente, Kehinde/Luísa revela-se o protótipo da diaspórica encravada num entre lugar, situado entre a terra de seu nascimento e o mundo de sua vida adulta: no Brasil; conserva a nostalgia de sua pátria; de volta à África, morre de saudades da Bahia e critica os hábitos “primitivos” dos africanos que nunca haviam experimentado a chamada “civilização”.

Um defeito de cor, construído sob o ponto de vista de uma dupla sujeição – a da mulher e a da escravizada –, justifica plenamente a observação de Wolfgang Hallet a respeito da relação entre ficção e História. Analisando *Jazz*, romance da autora afro-americana Toni Morrison, o crítico enaltece o papel da ficção como “a maneira mais adequada e confiável de falar da História mais que a própria História – por sua capacidade de dar voz às experiências marginalizadas ou eclipsadas dos afro-americanos.” (HALLET, 2015, p.616). A observação é igualmente pertinente para a história dos afro-brasileiros, por tanto privados de bens como assistência à saúde e à educação adequada – excluídos de oportunidades para a ascensão social. São eles, enfim, os que pouco têm sido ouvidos, apesar de constituírem a metade da população do país. A relação entre História e ficção é também

mencionada pela crítica brasileira. Concordando com Daniele Sallenave em *Le Don des Morts*, Perrone-Moisés (2016, p. 41) reitera que “a leitura literária nos faz viver em outros tempos” [...], “ela nos dá uma visão mais aguda do real, que pode ser confrontada com a visão sociológica, histórica, psicanalítica.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 80).

Essas considerações são muito bemvindas para aqueles que, como eu, consideram o papel da ficção complementar ao da História. O discurso histórico, que se considera necessariamente objetivo, relata fatos, nomes, datas, circunstâncias; mas desconhece emoções e vivências individuais. Aparentemente neutro, o historiador busca uma linguagem clara, despida de sua postura pessoal (como se tal fosse possível.). A ficção não se sujeita a essas limitações. Ao eleger como moldura um período da História, a imaginação criadora tem o poder de descrever toda a gama de emoções, todo o leque subjetivo que, inacessível aos historiadores, envolve a vida humana. A ficção permite ao leitor imaginar, por exemplo, como se sentiriam os cativos em todo o longo período da escravidão. Na “história verdadeira, embora inventada”, contada em *Um defeito de cor*, destaco a narração, feita pela menina Kehinde, de sua reação ao se ver colocada no mercado de carne humana de Salvador. Ela observa que, entre os escravizados adultos, os mais fortes e saudáveis parecem orgulhosos de logo encontrarem compradores. Serão certamente negros semelhantes aos descritos por Gilberto Freyre, citado por Lula Cardoso Ayres (1962, p. 134):

corpos de uma deliciosa plástica, belos animais de dentuças tão lindas a ponto de parecer postiças, negras ainda moças, todo um femeaço de boas formas, molecas aos lotes – todas deixando-se passivamente apalpar pelos compradores, moles a suas exigências, saltando, tossindo, rindo, escancarando as teclas de pianolas, magníficas dentuças, mostrando a língua, estendendo o pulso – tudo isso como se fossem bonecos, desses que guincham e sacodem os braços ao menor aperto dos dedos...

A linguagem de Freyre, apesar de sua reconhecida expressividade, tem a clareza e a impessoalidade do discurso histórico. Os fatos são narrados de fora para dentro, do ponto de vista de um observador alheio a qualquer emoção. Note-se a conduta diferente da pequena escrava. Ela se refere aos mesmos fatos, mas em descrições subjetivadas, evidenciando angústia, desejo, alívio. Indiferente ao tratamento humilhante, à dor das chicotadas e às risadas dos espectadores, manifesta o desejo de agradar, a ânsia ao encontrar um comprador. Corre para ele, sente-se “feliz” por deixar o mercado onde acha “desonroso” permanecer:

Era desonroso ficar muito tempo naquele lugar. Não se importando se era homem, mulher ou criança, o comprador apalpava-lhes todo o corpo e os fazia erguer os braços e mostrar as plantas dos pés...

O empregado do armazém batia com um chicote em suas pernas e eles tinham que pular, para ver se reagiam rápido, e depois tinham que abrir a boca e mostrar os dentes, para então gritar o mais alto que podiam. [...] Primeiro foram vendidos os homens e as mulheres que estavam mais bem compostos e pareciam mais saudáveis, risonhos, até, orgulhosos de serem escolhidos antes dos outros. [...] Quando parecia que já estava se preparando para ir embora, feliz com a compra, [um homem] correu os olhos pelo armazém, como quem procura uma vaca entre carneiros, parou e apontou a bengala na minha direção [...] corri para ele e me apressei a fazer todo o procedimento, o que me valeu uma chicotada de reprimenda [...] mas também algumas risadas de todos [...]. Como percebi que estava agradando, resolvi continuar. Dava um salto, levantava os braços, mostrava a planta dos pés, punha a língua para fora, berrava, corria ao redor de um círculo imaginário, me agachava e ficava de pé, dava pulos no ar [...]. Fiquei muito feliz por ter sido escolhida. (GONÇALVES, 2017, p.71-73).

Anos depois, mulher adulta e alforriada, na desesperada busca do filho, Kehinde/Luiza vê com outros olhos um mercado bastante semelhante ao de Salvador, Valongo, famoso mercado de escravos do Rio de Janeiro. Novamente, não descreve apenas o factual. Sua linguagem é carregada de emocionalidade. Em seu entender, a região, “ feia ” e “ triste ”, “ carecia de esperança, de vida ”. Com “ o coração apertado ” revive sua antiga experiência no mercado da Bahia e sofre com a proximidade do cemitério de escravizados:

Foi com o coração apertado que cheguei ao Valongo, que não era muito diferente dos mercados de escravos de São Salvador, com o mesmo tipo de gente tomando conta e os mesmos procedimentos para avaliar as peças. Olhando para aqueles escravos pulando, correndo, gritando e apanhando, eu me lembrei de que já havia passado por tudo aquilo [...]. Toda aquela região era feia e triste [...]. E, para piorar, perto do Valongo também havia o cemitério onde eram enterrados os pretos que chegavam mortos de África, ou que morriam antes de serem comprados. Tudo carecia de esperança, de vida, e a morte cheirava muito mal. (GONÇALVES, 2017, p.647).

Evidentemente Kehinde/Luiza refere-se, tal como se apresentaria no século XIX, ao mais importante entreposto negreiro da cidade na época de intenso tráfico africano, quando mais de um milhão de negros circularam por ali. Os estrangeiros impressionavam-se com os armazéns onde se comercializavam pessoas como mercadorias, o que escandalizou viajantes ilustres, entre os quais Charles Darwin e o Arquiduque Maximiliano da Áustria. Entretanto, historiadores simplesmente descrevem os fatos:

Em 2011, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro iniciou o projeto Porto Maravilha, de revitalização da zona portuária. Na Praça Jornal do Comércio, a poucos metros da superfície, foram encontrados os restos de dois cais de pedra do século XIX: o Cais da Imperatriz (1843) e o cais do Valongo (1811), este último o mais importante entreposto negreiro da cidade na época de intenso tráfico africano. O sítio arqueológico do Cais do Valongo foi tombado pelo IPHAN. (SOARES, 2018, p. 420-421).

Discurso artístico e discurso histórico parecem fundir-se na pintura de outro estrangeiro, Jean-Baptiste Debret, representando o mercado de escravos: a precisão do traço lembra a descrição de um historiador, enquanto, simultaneamente, desperta a piedade que, certamente sentida pelo artista, passa ao espectador.

Entre inumeráveis outros exemplos, escolho mais um trecho de *Um defeito de cor* no qual a mulher adulta descreve seu envolvimento na preparação de uma das famosas rebeliões de cativos na Bahia. A descrição dos preparativos para o movimento é bem diferente da linguagem dos historiadores. O leitor penetra na consciência da personagem, sente a sua fé na ajuda divina, a confiança na vitória, a solidariedade com os companheiros de luta, o desprezo pelos brancos supostamente prestes a ser derrotados:

Durante dois ou três dias Alá guiaria nossas mãos e nossas armas, e depois que a vitória estivesse garantida, não haveria um só preto fiel trabalhando como escravo [...] [o Suleimane] olhava para os poucos brancos que estavam na rua àquela hora e dizia que muito lhe agradava ver os rostos deles, confiantes, arrogantes, sem saber o que os esperava. Às vezes eu pensava no que poderia acontecer se não desse certo, mas era tão grande a confiança dos muçurumins ao meu lado que eu logo me convencia de que estávamos mesmo sob as graças de Alá, que ele queria que fizéssemos aquilo. (GONÇALVES, 2017, p. 517).

Textos semelhantes propiciam o acesso à consciência da personagem nas ocasiões mais diversas: festividades populares, cultos sincréticos, rituais africanos, participação em confrarias e atividades comerciais de negros, convivência com os complexos grupos sociais encontrados na volta à África... A frequência das descrições traz à mente a reavaliação relativamente recente dessa técnica na ficção. Como lembra Louvel (2006, p. 199), ao contrário da descrição na poesia, alvo de continuada atenção da crítica, a descrição em prosa sempre se ressentiu de um estatuto ambíguo. A retórica clássica via nela mero recurso para, qualitativa ou quantitativamente, ampliar o texto. Mesmo constituindo, desde o nascimento do romance, um dos elementos da retórica da ficção, a descrição continuou por longo tempo negligenciada, em favor dos estudos narratológicos. Entretanto, trechos descritivos vêm agora conquistando a atenção dos estudiosos, merecendo análises cuidadosas, como a de Gerald Prince. Em seu *Dictionary of Narratology* (*Dicionário de narratologia*, 2003), o teórico a define como “a representação de objetos, seres, situações ou [...] eventos, em sua existência espacial (e não temporal) em seu funcionamento topológico (e não cronológico), em sua simultaneidade (e não em sua sucessão)”². Promovida à aliada da narrativa, a antiga “serva do texto” vem sendo valorizada

² Palavras de Prince: “the representation of objects, beings, situations, or [...] hapennings in their spatial rather than temporal existence, their topological rather than chronological functioning, their simultaneity rather than succession”.

por suas várias funções: paródia, caracterização de personagens, prenúncio dramático, criação de uma atmosfera, preparação para o desenvolvimento e apreensão do tema, contribuição para o fulgor do real (*effet de réel*) de Barthes. No caso da descrição literária, chega a rivalizar com a pintura. Entre seus objetos, incluem-se não apenas lugares, personagens e artefatos, mas ainda sonhos, projetos, ideias, sentimentos e sensações temporais, e outros fenômenos emanados da consciência e da imaginação.

A Ecocrítica – entendida como o estudo da representação da natureza em obras literárias – vem desenvolvendo avaliações semelhantes, igualmente pertinentes para as descrições em *Um defeito de cor*. A propósito, Michel Collot (2012, p. 17-31) refere-se ao estudo dessas representações como uma “ego-geografia”, pois a descrição de paisagens e de aspectos da natureza não se refere propriamente a uma “composição de lugar”: a paisagem não é só um recanto do mundo, mas certa imagem dele, certa visão do mundo, elaborada a partir do ponto de vista de um sujeito, filtrada pelo olhar de um espectador. Em outras palavras, descrições de espaços abertos, como florestas e paisagens, constituem uma espécie de geografia psicológica, mais ou menos próximas do real. Nesse caso, conclui Collot, as personagens tendem a perder sua autonomia em proveito da presença invasora da paisagem, tornada elemento principal e não mais simples cenário. Como exemplo, vejamos a descrição da Ilha dos Frades, onde Kehinde e os demais desembarcados do navio negreiro são deixados descansar por algum tempo, antes de serem exibidos a eventuais compradores:

Por causa da beleza da ilha, fiquei impressionada com as cores, com o ar, com as novas sensações, com a esperança de tudo nem ser tão ruim assim. [...] Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. Havia um murmúrio do mar, um cantaréu de passarinhos [...]. O mar era azul e nos levava tranquilos até uma ilha que de longe e de cima do navio não parecia nada além de árvores e da pequena faixa de areia branca... (GONÇALVES, 2016, p. 62).

A paisagem da Ilha dos Frades, situada praticamente no centro da Bahia de Todos os Santos, e desde 2017 oficialmente um bairro da cidade de Salvador, seria facilmente descrita por um geógrafo, que acrescentaria detalhes técnicos. Para a protagonista de *Um defeito de cor*, isso pouco valeria. O que importa, como se vê no texto, são as sensações agradáveis, despertadas pela beleza do lugar. Estamos diante de uma ego-geografia, como quer Michel Collot: a verdadeira descrição está nos sentimentos de Kehinde/Luiza – tranquilidade, esperança, uma espécie de renascimento – para os quais a beleza da ilha não passa de agente catalisador. Tão importantes são esses textos descritivos que o romance de Ana Maria Gonçalves poderia ser lido à sua luz. Vale lembrar mais uns poucos exemplos: a descrição das belas vendedoras de peixes, de trabalhadores com tons de pele e tatuagens tão diferentes uns dos outros que parecem à Kehinde a África inteira em um só lugar (p. 65). Outras descrições memoráveis trazem

ao olhar a senzala (p. 112), a fundição (p. 116), o engenho (p. 149), o centro de Salvador (p. 128), o interior das mansões (p.195), liteiras transportando damas (p. 192), cerimônias importantes (p. 264), solares do Pelourinho (343), a vista do Rio de Janeiro (693) e do Passeio Público (p. 693), festas na África (p.842), enterro de um rei africano (p. 845) – lugares e paisagens que frequentemente inspiraram pintores como Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Edwin Henry Landseer (1802-1873). É particularmente interessante a descrição do nascimento da Rua do Ouvidor, luxuosa e afrancesada, onde Luiza admira as modas e compra livros. No romance, o que salta aos olhos é a emoção da personagem, seu encantamento, visível na carta ao filho:

[...] assim que atravessava a quina com a Rua Direita, a Ouvidor se transformava. Diziam que era a França brasileira, um deslumbramento como eu nunca tinha visto e nunca voltei a ver. Era nos momentos em que a cidade oferecia coisas que me deixavam feliz que eu tinha mais esperança de que você estivesse nela, para que também pudesse conhecer aquele tipo de felicidade... (GONÇALVES, 2017, p. 656).

O texto, fala de “felicidade”, “deslumbramento”, “esperança”. Em linguagem contrastante, o historiador Gilberto Ferrez, neto do pioneiro fotógrafo Marc Ferrez, informa apenas que na rua, “de grande prestígio após a abertura dos portos, estavam localizados os jornais, as lojas finas, as confeitarias e as livrarias. Foi a primeira a ter calçamento de paralelepípedos.” (FERREZ, 1985, p. 75).

Figura 2: Rua do Ouvidor, 1890



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28682/rua-do-ouvidor>. Acesso em: 17 dez. 2019.

Por muito importante que seja a fotografia, alforriada pelo grupo dos *Annales* para servir de fonte histórica, seu estudo seria insuficiente, sem a leitura de críticos literários como Roland Barthes e Susan Sontag ou de ficcionalizações da História, como a encontrada no romance de Ana Maria Gonçalves. Na verdade, quando História e Ficção dão-se as mãos, demonstram o quanto sua união tem a oferecer ao leitor atento.

REFERÊNCIAS

- AYRES, Lula Cardoso. Gilberto Freyre e a arte brasileira do mural. *In: GILBERTO FREYRE: sua ciência, sua filosofia, sua arte. Ensaios sobre o autor de Casagrande & senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 128-139.
- COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. Trad. de Ida Alves. **Gragoatá**, Niterói, n.33, p. 17-31, 2. sem. 2012.
- CÔRTEZ, Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo. **Viver na fronteira: a consciência da intelectual diaspórica em Um defeito de cor**, de Ana Maria Gonçalves. 2010. 143p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil. 1840-1900.** Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos.** Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2013. Disponível em: <https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>.
- GOMES, Heloisa Toller. **As marcas da escravidão.** O negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** Rio de Janeiro: Record, 2017.
- HALLET, Wolfgang. A Methodology of Intermediality in Literary Studies. *In: RIPPL, Gabriele (Ed.). A Handbook of Intermediality.* Berlin: De Gruyter, 2015. p. 605-617.
- HARTMANN, Johanna. Intermedial Encounters in the Contemporary North American Novel. *In: RIPPL, Gabrielle (Ed). Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music.* Berlin: De Gruyter, 2015. p. 401-409.
- LIMA, Dulcilei da Conceição. **Desvendando Luíza Mahin: um mito libertário no cerne do feminismo negro.** 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/1821>. Acesso em: 20 set. 2019.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural. Por uma poética do iconotextos. *In: ARBEX, Márcia (org). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.* Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-212.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Mulher, corpo e maternidade. *In: SCHWARTZ, Lilia; GOMES, Flávio (org). Dicionário da escravidão e liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p 334-340.

NARLOCH, Leandro. **Achados & perdidos da história.** Escravos. A vida e o cotidiano de 28 brasileiros esquecidos pela História. São Paulo: Estação Brasil, 2017.

NUNNING, Ansgar. Towards a typology, Poetics and History of Description in Fiction. *In: WOLF, Werner; BERHNART, Walter (Eds.). Description in Literature and other Media.* Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2007. p. 102, 103, 104, 107, 113.

PRINCE, Gerald. **Dictionary of Narratology.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin entre ficção e história.** 2010. 98f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade do Estado da Bahia, 2010. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/895-luiza-mahin-entre-fic%C3%A7%C3%A3o-e-hist%C3%B3ria> . Acesso em: 20 set. 2019.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Valongo. *In: SCHWARTZ, Lilia; GOMES, Flávio (org.). Dicionário da escravidão e liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 419-425.

LITERATURE AND HISTORY IN ANA MARIA GONÇALVES' NOVEL *UM DEFEITO DE COR*

ABSTRACT: The essay analyses *Um defeito de cor*, a historical novel by Ana Maria Gonçalves, supported by extensive research in collections of documents in Bahia and by a letter addressed to a friend by Luis Gama, the great nineteenth-century black poet and abolitionist. In his letter Gama refers to his mother as Luísa Mahin, a proud and pugnacious woman, whose image, even though not validated by historians, has been consolidated as a libertarian myth of black feminism. Against the background of Brazilian history in the years between the abolition of slavery and Pedro II's empire, the text narrates the trajectory of Luísa and hundreds of other characters in different strata of the social life. As a slave, making money for her mistress, she saved enough to buy her emancipation. She became a successful businesswoman, "a black lady" and eventually returned to Africa. From a literary standpoint the analysis concentrates on stylistic features of the text and on the novel as an instance of a new realism and of the so-called "visual turn", the strong association with visual images in rich literary descriptions. To end up with, the essay discusses the complementary relation between Literature and History.

Keywords: Historical novel; Slavery in Brazil; Luísa Mahin; Luis Gama.

O COMPROMISSO DO ROMANCE HISTÓRICO*

Bibiana Barrios Simionatto**
Arthur Beltrão Telló*****

Recebido em 07/06/2020. Aprovado em 06/04/2021.

RESUMO: Este artigo pretende discutir diferentes concepções sobre a natureza do romance histórico. A partir de ideias expostas por Saramago, Benjamin, Hutcheon e outros, enumeram-se diferentes possibilidades para o tratamento da História por meio da escrita literária, bem como se atenta para o que o escritor de ficção e o historiador têm em comum, para o caráter parcial e subjetivo da História e para a importância de se tencionar o saber oficial com narrativas que explorem os silêncios e a violência apagados pela narração da História dos vencedores.

Palavras-chave: História e Literatura; Saramago; Narração.

Desde que surgiu, em meados do século XVII, o romance mantém uma relação bastante íntima com a historiografia (VENTUROTTI, 2010, p. 2). Apropriando-se de eventos históricos para utilizá-los como pano de fundo ou colocando personagens reais interagindo com fictícios, o romance se aproveitou dessas aproximações para conferir realismo e verossimilhança ao que se propunha a contar.

Mas o que realmente um romance com tais características quer contar? E (mais importante/relevante) qual seria a obrigação de um romance que se propõe a revisitar e/ou repercutir fatos históricos? Essas questões, além de tantas outras, parecem permear diversas dúvidas que acompanharam o autor José Saramago ao longo de sua produtiva carreira literária. Em uma das visitas ao Brasil, durante sua fala nas dependências da UFSC, palestra que foi posteriormente transformada no artigo intitulado História e ficção (SARAMAGO, 2000, p. 9-17), o autor aborda alguns pontos de interesse em torno da relação entre a História e a Literatura, assuntos que tentaremos retomar e discutir no presente artigo.

A primeira consideração que convida ao debate diz respeito ao tratamento da História como obra de ficção. Discute-se muito a esse respeito e hoje é sabido que quem cria a História não é o passado, mas o presente, que, ao debruçar-se sobre os fatos históricos, seleciona aqueles que melhor

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES).

** Escritora. Mestre em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS, 2019).

*** Mestre em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor de Latim, Grego, Literatura e Escrita Criativa na Escola de Humanidades da PUC-RS, com doutorado em Letras em andamento na mesma instituição.

se encaixam na narrativa pretendida, que melhor explicam as dúvidas do presente ou as dúvidas do historiador. Como escreveu Benjamin, o anjo da história tem o olhar dirigido às ruínas do passado, “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar seus fragmentos” (BENJAMIN, 1994, p.226). Seja pelo método positivista, adicionando fatos em cadeia como se eles compusessem uma linearidade (o que não é visão de Benjamin sobre a História), seja como o materialista dialético que vê na classe oprimida o sujeito do conhecimento histórico, o historiador é um escritor que mobiliza as mesmas ferramentas do ficcionista (narrador, descrição, personagens, ambientação, tempo) para com elas criar uma narrativa (sempre parcial) dos fatos passados. Cabe frisar também que, apesar da contribuição de Benjamin e outros, até hoje, quase majoritariamente, a História é contada pelo lado vencedor, o que reforça o entendimento que o conhecimento histórico é sempre um lugar em disputa.

Saramago, por sua vez, considera a teoria que defende que a História é fruto da ficção um tanto irresponsável e paradoxal, apesar de recorrente. Irresponsável porque se acolhermos erradamente o conceito de que tudo é ficção, acabamos por nos tornar também personagens e autores das inúmeras ficções que nos rodeiam, ou, conforme o olhar, personagens todos de uma grande ficção mutante, uma massa maleável que pode se modificar a todo o momento, o que torna (ou tornaria) a história dita oficial um caminhar sobre terrenos pouco sólidos. É paradoxal porque a escritura da história leva-nos, por fim, a uma crise de representação que nos remete a dúvidas insolúveis, como por exemplo considerar qual é a história que se conta e qual a melhor forma de contá-la. Nesse sentido, o autor expõe pontos que merecem atenção. Um deles diz respeito ao olhar de quem escreve a História. É inevitável que o ponto de vista do historiador represente suas visões pessoais, ideologias e crenças, assim como sua subjetividade.

Por outras palavras: consciente ou não das consequências políticas e ideológicas de seu trabalho, sabe em todo o caso que o tempo que assim esteve organizado se tornará em lição magistral, porventura a mais magistral de todas, já que o historiador, tendo decidido sobre o que do passado mereceria ou não atenção, acaba por surgir como criador de um mundo outro. (SARAMAGO, 2000, p. 12).

Desta forma, espera-se, por motivo de honestidade intelectual, que a seleção dos fatos (pelo autor) não ocorra nos grandes acontecimentos, aqueles determinantes, que marcaram época ou modificaram os hábitos e costumes de toda a sociedade envolvida no evento. O recorte de tempo selecionado pelo escritor, entretanto, poderá implicar nas pequenas situações, as corriqueiras, e nos acontecimentos pouco explorados mas com potência suficiente para provocar, a longo prazo, o

desfecho de uma situação que vinha há tempos se esboçando. Como exemplo, podemos citar o assassinato do arquiduque austríaco Franz Ferdinand e sua esposa, na Bósnia em 1914. É de consenso geral que o atentado seja considerado o estopim para a deflagração da I Guerra Mundial, embora represente uma gota d'água, visto que as tensões na região vinham se agravando há bastante tempo. Em função dos recortes de tempo e de espaço, da possibilidade de existirem outros olhares (e narrativas) a respeito de uma mesma História (a consolidada e repassada nas escolas, através dos livros), Saramago explica o porquê das crises se mostrarem cada vez mais agravadas quando se trata de contar uma história que se propõe a revisitar um evento do passado.

Também o artigo de Saramago coloca em jogo o alinhamento entre a verdade histórica e o romance histórico, ponto que suscita interesse por conta de uma pergunta que surge logo após a leitura: teria o romance histórico algum compromisso com a “verdade” dos fatos?

Amparado pelo conceito de mimesis de Aristóteles e por outros teóricos mais contemporâneos, Venturotti (2010) sustenta que a criação literária não necessita ser fiel ao real, mas sim a algo que configure uma representação dele. E afirma que a relação com a Literatura provocou profunda crise epistemológica nos estudos históricos devido a um fato bastante compreensível: quando surgiu, o romance logo experimentou grande aceitação pelo público leitor. Em comparação com as pouco lidas narrativas poéticas, muito populares numa época mais antiga, porém, já em declínio no período mais moderno, o romance recebeu ampla aceitação e passou a circular nas diversas classes sociais. Dessa forma, podemos afirmar que o “romance rapidamente se transformou num grande disseminador de histórias.” (VENTUROTTI, 2010, p.1).

Com base nas palavras de Saramago (2010, p. 16), que questionou se todo o romance poderia ser considerado histórico, somos levados a refletir como o ofício da escrita envolve o pântano misterioso da nossa memória: “A vida não é a que a gente viveu, e sim o que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” (SILVA, 2007, p.12). Em *Viver para contar*, a epígrafe que Gabriel García Márquez usa para seu livro de memórias esclarece que o teor de verdade ali contada passou pelo filtro de uma pessoa que não é mais a criança ou o jovem que viveu aquelas situações: “Recordar é passar novamente pelo coração. Contar é como organizar sentidos que só passam a existir em retrospectiva.” (SILVA, 2007, p.13). Na sua autobiografia, García Márquez assume sua tendência de ficcionalizar a memória e sugere a invenção de um novo gênero, inovador dentro da Literatura, o qual nomeia de “a ficção da ficção”. Para ele, a ficção era a única forma de dizer a verdade e, por isso, a verdade se torna pessoal e depende das interpretações.

Sem destoar das afirmações de García Márquez, Saramago propõe um exercício de imaginação: cita o livro *Viagem a Portugal*, escrito à moda das narrativas de viagens dos séculos XVII e XVIII e embasado em memórias de visitas a Lisboa, Porto, Coimbra e determinadas aldeias, pessoas e paisagens. Nas reflexões presentes no livro, o autor já confronta a verdade oficial: caso fosse outro viajante, percorrendo os mesmos caminhos, o livro poderia conter o mesmo título e abordar assuntos totalmente diferentes. Também o mesmo viajante, percorrendo outras cidades e paisagens do mesmo país, ainda poderia publicar um livro intitulado *Viagem a Portugal* com um texto diferente. Outra hipótese seria de o mesmo viajante passar pela segunda vez pelas mesmas cidades e paisagens e escrever um terceiro livro, com o mesmo título, mas conteúdos diferentes, a partir de uma consciência mais madura (SARAMAGO, 2010, p.13). Todas essas reflexões abrem possibilidades infinitas e, invariavelmente, levam-nos à metáfora de Heráclito, que nos fala que nunca será o mesmo homem a banhar-se no mesmo rio.

Escrito o romance, Saramago nos convida a outro caminho, o inverso: buscar o que foi o primeiro chamado, ou faísca, ou ideia que despertou o interesse e levou à escritura. A partir dali seria possível conceber uma reescritura? “Não”, o autor responde a seguir. Qualquer reescritura renderia outro romance, diferente do primeiro, ainda que escrito pelo mesmo autor em época diversa. Mais uma vez, somos direcionados a múltiplas questões, que levam a uma tentativa de compreender o fator tempo, essa grandeza impossível de mensurar quando tratamos do tema narrativas:

Em primeiro lugar, tomemos, se tal é possível conceber, o tempo. Não este em que estamos agora, não aquele outro que foi o do autor enquanto escrevia seu livro, mas um tempo contido e encerrado no romance, e que tão-pouco é o das horas ou dias que levará a ser lido, ou uma referência temporal implícita no discurso ficcional, muito menos um tempo explicitado fora do romance, por exemplo, no título que recebeu, casos de Cem anos de solidão ou de Vinte e quatro horas na vida de uma mulher. Falo, sim, de um tempo poético, feito de ritmos, de suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo com as suas leis próprias, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes. (SARAMAGO, 1994, p. 121-122).

Seguindo a reflexão a respeito dos diversos tempos a serem considerados, novamente vamos ao encontro das memórias de Gabriel García Márquez. Logo no primeiro capítulo, o narrador passeia por três tempos: o da narrativa, que conta os eventos presentes na vida dos personagens; o tempo do narrado, que recupera as memórias sobre os locais visitados; e, por fim, o tempo narrado por outros, que compõe as histórias que chegaram aos seus ouvidos num tempo muito distante, através de relatos orais contados por sua avó, tias ou as escravas que viviam na casa de sua infância (SILVA, 2007).

György Lukács foi um dos teóricos que se interessou pela relação mal delimitada entre a História e o romance. Em 1947, ele publicou *O romance histórico*, obra que busca estabelecer o paralelo entre a História e o romance histórico. Na resenha que Köllin (2012) fez da obra de Lukács, fica esclarecido que o projeto não se constitui de uma pesquisa sobre a totalidade do gênero ou de uma tradição que remete à época do Romantismo. Trata-se de um olhar sobre as escolhas que os autores fizeram para determinar a estrutura de suas obras, bem como a caracterização dos personagens, as questões tratadas e a imagem estética frente a uma sociedade que a protagoniza e consome. Com um olhar bastante simpático para com os textos marxistas, Lukács defendia que a Literatura desempenha um papel filosófico, humanista e político na constituição do passado, presente e futuro, bem como na transmissão de conhecimentos para a História (KÖLLIN, 2012).

Sobre o compromisso do escritor, Lukács acreditava que esse deveria ser tanto a verdade histórica quanto com a vida real e as necessidades da população. Não é preciso sublinhar o pensamento marxista do teórico húngaro, que defendia o gênero romance histórico como forma de enfrentamento social. Seu livro traz reflexões que acompanham a evolução do pensamento, as mudanças na sociedade e o modo como o romancista de cada época percebeu e retratou tais eventos (LUKÁCS, 2011).

Em 1990, Hutcheon elaborou o conceito de metaficção historiográfica, e a primeira peça de teatro de Saramago, intitulada *Que farei com este livro?* (1980), que trata do retorno de Camões a Portugal, pode ser inserida nesse conceito. Linda Hutcheon classifica como metaficção historiográfica obras que demonstram um passado construído através de perspectivas que trabalham com outras versões sobre os fatos históricos, visto que esses fatos nada mais são além de versões dos acontecimentos. Abre-se, então, uma brecha no modo de compreensão do discurso historiográfico, e é aí que a ficção se insinua. Em *Que farei com este livro?*, Saramago recorre à sua imaginação para preencher lacunas da vida de Camões, resgatando o autor épico da frieza da História e conferindo-lhe humanidade (PASCOLATI; SILVA, 2013, p.160).

Obras literárias como *Cem anos de solidão*, *Ragtime*, *A mulher do tenente francês* e *O nome da rosa* são citadas por Hutcheon para exemplificar o seu conceito, que busca estabelecer conexões com a metaficção, tão comum no período pós-moderno. A autora defende que, em ficção, o termo pós-moderno, caso seguisse o conceito da arquitetura, deveria representar uma visita ao passado reunindo ecos de história e a discussão dos procedimentos narrativos. A metaficção historiográfica, dessa forma, é uma definição que cabe para obras que, por serem autorreflexivas, não obedecem a

algumas regras do gênero histórico (da forma como o conhecemos) e, por isso, demonstram uma visão defeituosa e problemática do passado. (HUTCHEON, 1989).

Outro conceito que o artigo de Pascolati apresenta é o do novo romance histórico, introduzido por Seymour Menton após pesquisar 367 romances históricos latino-americanos lançados entre os anos 1949 e 1992. Logo no início de seu artigo, Menton lista os países dos autores presentes no estudo: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, El Salvador, Equador, Guadalupe, Guatemala, Guiana Francesa, Haiti, Honduras, Martinica, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. Também nas primeiras páginas, somos apresentados às suas predileções estéticas, ao citar escritores de diversas nacionalidades, como Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Antonio Benitez Rojo, Abel Posse e Fernando Del Paso (MENTON, 1993).

A dúvida que as reflexões de Saramago suscitam, sobre se todo romance poderia ser considerado histórico, pode ser respondida positivamente por meio das colocações de Menton, desde que a obra em questão capture o ambiente social em que os personagens vivem. Porém, ao estudar outros teóricos que se debruçaram sobre o tema, Menton verifica que a classificação pode se tornar mais específica: Hoffman define o romance histórico como uma narrativa em que os eventos históricos influenciam diretamente o enredo; Lukács defende que um romance, para pertencer à classificação de histórico, deve ocorrer num passado anterior ao presente do autor que o escreve; David Coward acredita num conceito mais amplo, em que o passado precisa aparecer com alguma proeminência, mesmo que o romance, num momento ou outro, se direcione para o futuro (como o romance 1984, de Orwell); Raymond Souza compartilha do pensamento de Coward e procura enfatizar as diferenças filosóficas e estilísticas entre a ficção e a história, classificando o romance histórico como um gênero especial; Joseph Turner argumenta que o ideal seria dividir a classificação de romance histórico em três categorias: o documentado, o disfarçado e o inventado. O autor, ainda, considera uma quarta classificação, que seria um romance histórico-cômico; por fim, Menton demonstra predileção pelo conceito defendido por Enrique Anderson Imbert, que defende que romances históricos são aqueles em que as ações ocorrem num período anterior ao nascimento do autor (MENTON, 1993).

As principais características do novo romance histórico, segundo Menton, são a distorção consciente através de omissões, anacronismos e exageros, a ficcionalização de personagens históricos (distanciando-se da teoria de Lukács, que defendia que os personagens centrais deveriam ser exclusivamente fictícios enquanto que os secundários seriam reservados às

personalidades históricas), a possibilidade de uso da metaficção e da intertextualidade, ou ainda de comentários do narrador sobre o processo criativo. Apesar de aceitar múltiplas técnicas inventivas, Menton não defende, de forma alguma, a negação ou destruição da História. Mostra-se, porém, um entusiasta da linguagem literária como forma de explorar recursos de expressão e de composição (PASCOLATI; SILVA, 2013).

Ainda sobre a questão do compromisso com a estética, Hutcheon apresenta um estudo com diversos exemplos de obras para demonstrar como o pós-modernismo resultou na metaficção historiográfica. A autora diz que um texto literário não pode mais ser considerado original. Em outras palavras, o pós-modernismo se apropria de textos mais antigos (incluindo textos canônicos) e os ressignifica, seja através da paródia, seja através da sátira. E a recepção pela crítica pode ser bastante controversa, porque a relação com os intertextos é paradoxal: ao mesmo tempo em que questionam o passado, eles também o consagram. Esta prática metaficcional parece ter se tornado uma tendência, e Hutcheon acredita que possa abranger a conexão da literatura não só com o texto histórico e com outros textos literários, mas também com outras artes, como quadrinhos, contos de fadas, almanaques e até notícias de jornais. Diversos autores anteriores e contemporâneos de Hutcheon, como Roland Barthes, Umberto Eco e Edward Said, também defendem essa espécie de arejamento e de conexão entre textos mais antigos e a produção literária mais atual. (HUTCHEON, 1989, p. 4-22).

Em suas obras, entendemos que Saramago absorve e utiliza essa tendência estética. Optando por narrar a história sob uma perspectiva não hegemônica, o autor assume que busca detalhes que foram abandonados ao esquecimento. Dessa forma, preenche o que ele mesmo denominava “os silêncios da história” e abre brechas para outras vozes que servirão como colaboradoras na narração de uma história alternativa à oficial (MARTIN, 2011). De acordo com Saramago (2000, p. 15):

Dois serão os procedimentos possíveis do romancista que escolheu para a sua ficção as planícies do tempo passado: um, discreto e respeitoso, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se pretende inatacável; ou outro, mais ousado, levá-lo-á a entretecer dados históricos apenas suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, poderão, no entanto, ser harmonizados na instância narradora.

Com sua técnica hábil e conhecimento das histórias (a oficial, contada nos livros, e a subjetiva, de cada personagem envolvido), Saramago mostra que o compromisso do romance histórico é o de recriar e ressignificar um passado, respeitando determinados fatos e

acontecimentos. Há, entretanto, o compromisso estético, que diz respeito a tudo o que é perfeitamente permitido dentro de uma obra de ficção.

Das obras de Saramago que se beneficiam do amálgama dessas técnicas, citamos a seguir dois casos de interesse. E, nesse ponto, é importante lembrar que o autor gostava de deixar claro que não considerava a separação entre autor e narrador. Ele defendia ser o autor-narrador de suas obras, o que, se por um lado roubava-lhe algumas liberdades, por outro, conferia um elevado grau de veracidade à narrativa.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago narra o retorno do personagem título a Lisboa após dezesseis anos vivendo no Brasil. O principal motivo que provocou o retorno é um mistério para o leitor, mas algumas pistas são delineadas e, dentre elas, somos apresentados a motivos como a saudade do país de origem, a perspectiva de reiniciar a vida na Europa e a perda de um grande amigo, que se trata nada menos do que o escritor Fernando Pessoa. Porém, em 1935, o ano do retorno, Portugal não está uma nação propriamente receptiva do ponto de vista da política e das liberdades individuais. De forma perspicaz, Saramago se apropria desse cenário sombrio para contar sobre a ascensão dos regimes autoritários na Europa e seus respingos em Portugal, fatos que resultaram na sangrenta ditadura salazarista. Com sua personalidade solitária, Ricardo Reis observa, comenta e reflete a respeito do país que vive e de outro, diferente, no qual gostaria de viver. Mas, os temas mais relevantes são discutidos no momento em que Ricardo Reis decide ir ao cemitério visitar o túmulo de Fernando Pessoa. É nesse momento que o leitor tem acesso às melhores conversas entre o autor e um de seus heterônimos. *O ano da morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1988) é um excelente exemplo do tratamento dado a uma narrativa que faz uso do intertexto e da metalinguagem para transformá-la num romance histórico.

Já a obra *História do cerco de Lisboa* pode ser a que melhor apresenta e traduz as reflexões que Saramago empreendeu a respeito das linhas imaginárias que unem a ficção com a História. O livro relata a vida de Raimundo Silva, revisor de uma editora em Lisboa. Ele insere, de forma proposital, um pequeno erro num livro de História que será enviado para publicação. A primeira questão que salta aos olhos é uma reflexão a respeito do papel do revisor, comumente tratado como alguém menos importante na cadeia produtiva do livro. Com conhecimento do meio, Saramago mergulha na vida do personagem e mostra como funciona o trabalho desse profissional qualificado que estuda e pesquisa muito antes de entregar a versão final de uma obra. Mas, Raimundo encontra-se numa situação de revolta. Insatisfeito com as recorrentes cobranças de prazo e com a pouca valorização de sua profissão, ele decide transgredir de uma forma pouco comum: modifica a

história narrada, inserindo um “não” no meio de uma frase que definia a ajuda dos soldados cruzados na campanha de expulsão de muçulmanos (praticada pelos cristãos) durante o episódio conhecido como O cerco de Lisboa, em 1.147. Dessa forma nada ingênua, Raimundo modifica toda a história da cidade e também a de Portugal.

Saramago também não é ingênuo ao optar por esse caminho, pois pretende promover diversas reflexões e, a primeira delas, pode ser sobre que mão iluminada teria o direito de escrever a História. Num tempo tão distante, em que não havia as gráficas ou a imprensa, quando a escrita era solitária e artesanal, quando as bibliotecas eram templos em localizações esparsas, não existiam livros, nem arquivos ou qualquer forma de catalogação, o autor nos pergunta quem seria o responsável pelo papel do registro histórico. Ora, sabe-se que as pesquisas se dão em cima das crônicas da época, mas será que este narrador, o das crônicas, teria algum compromisso com a verdade? E, se sim, com que verdade? Esta é outra reflexão que Saramago proporciona ao desnudar aspectos que vão mostrando detalhes pouco referidos quando se estuda a história de uma época remota. Chega-se a pensar, num dado momento, que no século XII é difícil saber quem realmente teria condições de relatar o que aconteceu, mas o aceito e amplamente difundido é que houve a colaboração entre cristãos e cavaleiros cruzados para a expulsão dos muçulmanos que viviam em Lisboa desde muitos anos. Em determinado momento, o leitor é levado a questionar qual seria a verdade por trás deste fato histórico (SARAMAGO, 1989).

Outra discussão interessante que o livro traz é a respeito das trocas de papéis, quando um revisor assume o lugar do escritor. Depois da confusão descoberta, a editora recupera os livros e insere uma errata explicando o problema. Raimundo quase perde o emprego e passa a ter seu trabalho supervisionado por uma chefe de revisão que o encoraja a reescrever, a partir de seu ponto de vista, uma obra de ficção. Temos, então, acesso a um terceiro enredo, que não é o da vida do personagem, nem o contada pelo livro de História. Esse terceiro seria uma mistura, um fato histórico entremeado com a ficção, um romance que conta sobre um relacionamento amoroso vivido durante o cerco de Lisboa, segundo o narrador criado por Raimundo. Nesse ponto há nova intersecção de tramas, pois, motivado pelas aventuras e paixões de seu personagem fictício, o autor Raimundo se envolve com sua revisora. A partir de então, sua vida, antes monótona e sem graça, passa a ter outras cores (SARAMAGO, 1989).

Com tantas interações, Saramago volta a nos fazer pensar sobre fatos de interesse. E, por fim, retomamos uma das questões principais: a história contada a partir do ponto de vista do

vencedor, o que muitas vezes é injusto e pouco confiável. Recuperando a citação de Benjamin do início do artigo, trazemos sua visão sobre o mesmo fator:

A tradição dos oprimidos nos ensina que ‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Por fim, podemos afirmar que tanto o historiador consciente da necessidade de narrar a história pelo ponto de vista das classes oprimidas quanto o escritor que pretende recriar o passado em uma obra de ficção compartilham as mesmas ferramentas da escrita (narração, descrição, personagens, tempo e espaço) e, por meio da técnica, dos procedimentos literários, da sensibilidade e da imaginação, preenchem os silêncios deixados pelos fatos históricos, num processo em que se sobrepõem ruína a ruína em um conjunto difuso de lutas e exploração. Ao escrever a história a contrapelo, ambos escancaram o campo da História como um lugar de disputa, de pontos de vista discordantes e diferentes possibilidades narrativas. Ao escrever uma história, cientes daquilo que a escrita tem de subjetiva e parcial, ambos tencionam os saberes oficiais e reclamam para a História e à Literatura a capacidade de organizar conhecimentos e afetos, de transmitir vida àqueles que foram silenciados, colonizados ou mortos pela civilização que venceu a batalha.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality of History**, 1989. Disponível em: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.

LUKÁCS, György. O Romance Histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. Resenha de: KÖLLIN, Lucas André Berno. **Tempos históricos**, v. 16, p.179-184, 1ºsem/2012. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/7934/586>. Acesso em: jan. 2020.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTIN, Vima Lia. Entre a existência individual e a experiência coletiva: considerações sobre a ficcionalização da história em Saramago. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n.1, p.193-199, Jan/Jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25686/14607>. Acesso em: 21 jan. 2020.

MENTON, Seymour. **Latin America's new historical novel**. Austin: University of Texas Press, 1993 (223p.). Disponível em: encurtador.com.br/bmvUV. Acesso em: 29 jan. 2020.

PASCOLATI, Sonia; SILVA, Cinthia R.G. Ficção e História na recriação de Camões. **Signótica**, v.25, n.1, p.157-177, Jan/Jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/23286/15371>. Acesso em: 13 jan. 2020.

SANTOS, Pedro Brum; Literatura e intervenção: o romance histórico no Brasil. **Floema**, ano VII, n.9, p.283-303, Jan/Jun. 2011.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n.27, p.9-17, abr. 2000.

SARAMAGO, José. Do canto ao romance, do romance ao canto. **BHS**, LXXI, p.119-123, 1994.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Maria Andréia de Paula; Contar para viver: as memórias de Gabriel García Márquez. **Revista Gatilho**, ano III, vol. 5, julho, 2017. Disponível em: www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/maria_silva.pdf. Acesso em: 28 jan. 2020.

VENTUROTTI, Fabiano. A criação literária de José Saramago no contexto contemporâneo: Levantado do chão e seus elementos estéticos. **DARANDINA**, Programa de Pós-Graduação em Letras UFJF, v.2, n.1, p.1-16, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo07.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

HISTORIC NOVEL COMMITMENT

ABSTRACT

This article aims to discuss different conceptions about the nature of the historical novel. Based on ideas expounded by Saramago, Benjamin, Hutcheon and others, it is intended to enumerate different possibilities for the treatment of History through literary writing, as well as paying attention to what the fiction writer and the historian have in common, for the partial and subjective character of History and the importance of confronting official knowledge with narratives that explore the silence and violence erased by the narration of the History of the winners.

KEYWORDS: Literature and History; Saramago; Narration

Seção Vária

MISCIGENAÇÃO E PURISMO: DIVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE JOÃO DO RIO E DZIGA VERTOV

Gustavo Rocha Ferreira e Silva*
Marcelo Magalhães Leitão**

Recebido em: 27/05/2020. Aprovado em: 03/08/2020.

RESUMO: O presente artigo delinea as divergências estéticas entre o contista, cronista, jornalista, tradutor e teatrólogo João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (mais conhecido como “João do Rio”) e o cineasta polonês Dziga Vertov. Foram analisados textos que compõem a obra *Cinematographo*: crônicas cariocas (1909), de autoria do primeiro, e os manifestos publicados pelo segundo. O trabalho objetivou sustentar a tese de que ambos adotaram premissas e posturas diametralmente opostas entre si. Afinal, parte considerável da produção de João do Rio ficou marcada pelo signo evidente da miscigenação – não somente por conta da confluência de traços tanto da crônica quanto do texto jornalístico como, sobretudo, pela absorção das inovações trazidas pelo cinematógrafo –, enquanto Dziga Vertov primou pela pureza da linguagem cinematográfica a ponto de protegê-la contra a influência de outras formas de arte.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Inovação; Cinematógrafo.

A virada do século XIX para o XX foi um período decisivo para o Rio de Janeiro. A cidade viveu importantes mudanças no âmbito político, social, econômico e urbanístico, cujos efeitos são visíveis até hoje. A República fora instaurada havia alguns anos, pouco depois da abolição da escravatura. Ambos os eventos, sozinhos, já foram o bastante para promover uma considerável repaginação da vida pública de todo o país, que dirá da então Capital Federal. Soma-se a isso a nova era que o setor midiático vivia, “marcada principalmente pela mudança do caráter doutrinário das publicações, prevalecente por quase todo o decorrer do século anterior, e pelo advento de uma filosofia empresarial e um novo modo de gestão” (SALGADO, 2006, p. 58-59).

Essas alterações definidoras foram levadas a cabo pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906), inspirado por Luís Napoleão e Georges-Eugène Haussman que, juntos, “construíram a Paris moderna, em três programas integrados de demolição e construção, entre 1853 e 1870” (NEEDELL, 1993, p. 51). Não à toa, essa fase recebeu a pertinente alcunha de “Bota-abaixo”. Afinal, foram

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Doutorado em andamento na mesma instituição.

** Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É Professor Adjunto do Departamento de Literatura da UFC, atuando como coordenador do projeto de Extensão LiteraCine: literatura em cinema.

sumariamente demolidas centenas de edificações antigas. No lugar, deu-se início ao alargamento de ruas e à construção de largos e praças.

Os artífices dessa repaginação intencionaram aprimorar as condições sanitárias da cidade, vítima da cólera, febre amarela e varíola. Inevitavelmente, o Centro da então Capital Federal sofreu uma alta valorização. As populações mais humildes se viram obrigadas a migrar para regiões mais afastadas, dando origem aos bairros do subúrbio e às favelas. O Rio de Janeiro se modernizava a um alto custo econômico e, sobretudo, social, efeito da imitação que se queria fazer da Paris de então, já que, à época, “civilização e progresso eram em geral vistos de uma perspectiva francesa” (NEEDELL, 1993, p. 66).

É neste quadro de decisivas transformações que advêm e se consolidam novas técnicas de produção e difusão de mensagens. O daguerreótipo, a fotografia, os cartazes, os cartões-postais, a máquina de escrever, o fonógrafo e o gramofone são ícones palpáveis do progresso científico em curso. A modernidade enfim chegava ao Rio de Janeiro também pela dimensão tecnológica. Destas, a que receberá maior atenção neste artigo é o cinematógrafo, mais especificamente os efeitos que causou na literatura que veio a ser produzida nessa época em solo brasileiro.

Em suma, esses são os traços do contexto histórico em que veio à baila a volumosa obra de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, isto é, João do Rio. Aquele que veio a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, com apenas 28 anos de idade, foi autor de romances, contos, ensaios, traduções, reportagens, entrevistas e peças de teatro. No entanto, entrou para a história de nossa literatura sobretudo por suas muitas crônicas.

Seu nome era frequentemente visto em veículos de grande circulação no momento, como *A Cidade do Rio*, fundado pelo abolicionista José do Patrocínio; *Kosmos*, “uma das pioneiras revistas ilustradas no Brasil” (SALGADO, 2016, p. 1097); *O Paiz*, cujo redator-chefe foi Rui Barbosa; *Correio Mercantil*, que publicou crônicas de Machado de Assis; e *Gazeta de Notícias*, publicação que introduziu inovações, como o emprego do clichê, das técnicas de entrevista e das caricaturas. Textos de João do Rio também podiam ser vistos em publicações alternativas, como *O Tagarela*, *O Coiô* e *Atheneida*.

Quase que contemporaneamente ao referido escritor, a um oceano de distância e em um contexto social e político muito distinto, atuava aquele que entraria para a história como o fundador de uma das primeiras vanguardas do cinema. Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954), mais conhecido por Dziga Vertov, foi um cineasta, documentarista, escritor e jornalista soviético. Produziu inúmeros cinejornais e filmes em prol da consolidação da revolução socialista de 1917.

No entanto, sua trajetória se destaca menos pelo serviço prestado à causa e mais pela inovação que conferiu à linguagem cinematográfica.

Dziga Vertov buscou alcançar um cinema o mais puro possível, independente das influências das demais artes, sobretudo da música, da literatura e do teatro. Junto com seu irmão Mikhail Vertov e sua esposa Elisaveta Svilova, fundou o Conselho dos Três em 1922, batizando a si mesmos de “Kinoks”. O grupo atuaria até 1929 não só mediante a produção de filmes, mas, também, por meio da publicação de manifestos em que defendia uma nova forma de cinema.

O artigo, inicial e brevemente, analisa o estatuto de cronista-cineasta de João do Rio em *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), destacando a natureza miscigenada de seus textos. A seguir, enfatiza as influências que o advento do cinematógrafo exerceu em sua escrita, lançando luz sobre alguns trechos da obra em que tais aproximações ficaram mais evidentes; discorre sobre Dziga Vertov, buscando elucidar passagens dos manifestos que publicou em defesa de sua linguagem cinematográfica intencionalmente purista; e, finalmente, trava um breve diálogo entre João do Rio e o diretor polonês, pontuando e arrematando as divergências entre suas concepções estéticas.

Um cronista-cineasta: breves apontamentos acerca da natureza miscigenada dos textos de João do Rio em *Cinematographo: crônicas cariocas*

É fato incontestável que o advento do cinematógrafo imediatamente gerou repercussões nas demais artes, inclusive na literatura. Um bom exemplo disso é o livro *Cinematographo: crônicas cariocas*, de João do Rio, espécie de documentário em letras sobre a paisagem urbana e a vida citadina da capital fluminense. No prefácio à obra, o próprio autor afirma que “a crônica evoluiu para a cinematografia. [...] é agora cinematográfica, – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia” (RIO, 1909, p. X). Tal influência não passa despercebida por Flora Süssekind, para quem “os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

É interessante já destacar que essa boa receptividade de João do Rio às novas tecnologias não foi consensual entre os grupos de intelectuais brasileiros do início do século XX, quer dizer, houve nomes avessos a essas mudanças. Um que pode ser citado é o do poeta Olavo Bilac, que parecia “desprezar o próprio ofício de cronista, assim como o público leitor de jornais”

(SÜSSEKIND, 1987, p. 20). Sua aversão se estendia inclusive às novas técnicas como o fonógrafo e o cinematógrafo, bem como às repaginações que a imprensa vinha sofrendo naquele início de século. Vale pontuar, inclusive, uma evidente contradição por parte do expoente do Parnasianismo, capaz de se voltar contra as inovações tecnológicas e, ao mesmo tempo, aplaudir entusiasticamente as inúmeras reformas levadas a cabo pelo então prefeito do Rio de Janeiro.

Segundo Bilac, o jornalismo e a crônica representariam uma espécie de “profanação” da arte pura, uma afronta ao bom gosto literário. Mesmo colaborando por três décadas com publicações, como *Gazeta Acadêmica*, *Cidade do Rio*, *Novidades*, *Correio do Povo*, *Gazeta de Notícias*, *Correio Mercantil*, *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *República*, *A Notícia* e *Kosmos*, o escritor fez questão de pontuar a diferença entre os textos que produziu para os jornais – romances-folhetim e crônicas – e seus poemas. Nestes, o estilo era propositalmente outro, com “muitos vocativos, palavreado vistoso, proliferação de sinônimos, analogias com a mitologia clássica” (SÜSSEKIND, 1987, p. 21). Olavo Bilac associou a imagem do poeta à de um artesão e a dos cronistas e jornalistas à de um tecelão. O primeiro batalharia incansavelmente para lapidar o verso visando ao atingimento da beleza, em contato direto com a palavra ao longo de todo o processo. Já o segundo atuaria de maneira mecânica, fria e desalmada, tendo uma máquina entre si e seu produto.

Enfim, é seguro afirmar que os anos da *Belle Époque* carioca ficaram marcados não só pelas já mencionadas transformações na paisagem e estrutura urbanas e pela chegada das novas tecnologias. Outros elementos que não podem deixar de ser citados são justamente alguns dos reflexos dessas inovações: a velocidade e a pressa. Ainda que em número muito pequeno proporcionalmente à população, os automóveis já marcavam presença nas ruas do Centro. A relação do indivíduo citadino com o tempo inevitavelmente sofreu mudanças, tema bem explorado pelo próprio João do Rio na crônica “A era do automóvel”, que consta do livro *A vida vertiginosa* (1911).

Os jornais inundavam as bancas, apesar do fato de a maior parte dos habitantes ser de analfabetos. Às vezes eram produzidas duas ou mais edições diárias, o que exigia dos profissionais da mídia apuração e escrita ágeis. E é justamente neste contexto de um ritmo de vida acelerado em que surge o cinema, que “transmite aspectos presentes do mundo moderno como a velocidade e a simultaneidade, colocando-se como uma arte para lidar com os estímulos e tempo da modernidade” (NOVAES, 2015, p. 36). François Albera (2012, p. 19) complementa ao afirmar que o cinema

serve de *sintoma* dessa modernidade [...], de seu *modelo* e dos efeitos que ela emana sobre os corpos e os espíritos, nos comportamentos, na organização da sociedade. Mais do que isso, ele é convocado para a articulação entre o humano e a máquina, entre o mundo objetivo e a subjetividade humana: designa não apenas um

novo aparelho, uma ferramenta, uma ‘prótese’ da visão (instrumento), mas especialmente uma *máquina* que restitui e configura o funcionamento psíquico – do pensamento, dos sonhos, da memória.

João do Rio soube ler esses novos tempos e receber muito bem as inovações que os caracterizaram, sobretudo o cinematógrafo. Tanto que previu o futuro dos *media* com razoável acurácia em crônica intitulada “O dia de um homem em 1920”, publicada no já mencionado *A vida vertiginosa*. Nela, o autor descreve um cotidiano marcado por “sistemas de palavras baseados na abreviatura, trens subterrâneos, despertadores elétricos, aeroplanos, recordes de velocidade, ascensores, uma ‘Companhia do Moto Contínuo’ e um jornal falante” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

De fato, abreviações passaram a ser frequentes, ainda mais na linguagem utilizada no âmbito da internet, quase um século depois. Os tais “trens subterrâneos” são, obviamente, os metrô. A expressão “despertadores elétricos” é autoexplicativa. Os “aeroplanos” são os aviões. Os “ascensores”, os elevadores. Agora, o que mais chama atenção é o “jornal falante”: nela, o autor antecipou não só a televisão, mas, também, o advento dos telejornais, sinal de sua refinada leitura dos tempos que vivenciou.

De fato, sua literatura buscou e conseguiu absorver, retrabalhar e refletir traços característicos das novas técnicas, sobretudo a do cinema. Aliás, Paulo Barreto não só exaltou o cinematógrafo como signo da modernidade como ainda o considerou uma espécie de extensão do ser humano. Afinal, segundo o escritor,

se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas. (RIO, 1909, p. VIII).

Cada um de seus textos em *Cinematographo*: crônicas cariocas é uma espécie de fita de “curta-metragem” sobre um aspecto da vida carioca do ano de 1908. Tomados em conjunto, podem ser considerados como um documentário sobre o ambiente citadino de então, com suas ruelas, edifícios, agrupamentos humanos, festas, exposições, riquezas, pobreza, gírias, diversões, crimes, espaços de exercício de poder etc. A João do Rio interessava atuar como um *cameraman*, que produz enquadramentos da realidade a seu modo e de acordo com seu estado de espírito, imprimindo-os na forma de crônicas. Foi assim que conseguiu deixar para a posteridade “uma espécie de diário em movimento de impressões pessoais variadas, de

autorretrato de um temperamento”, que “assume os contornos da ‘personalidade’ do operador” (SÜSSEKIND, 1987, p. 138).

Obviamente não há espaço para analisar um a um os textos que compõem *Cinematographo*: crônicas cariocas, por isso adotou-se a estratégia de destacar aqueles em que a influência do cinema ficou mais patente. O primeiro deles é “Gente de Music-Hall”. Aqui, o tom é altamente descritivo. Há pouca ou quase nenhuma reflexão por parte do narrador. Aliás, em muitos momentos, seu olhar pode ser entendido como e até confundido com o de uma câmera.

As cenas se alternam em velocidade vertiginosa. Há constantes cortes para detalhes do ambiente, desde os mais ínfimos – como a vestimenta de um dos convidados da festa – aos mais chamativos, como a performance de uma dançarina, quer dizer, o enquadramento do narrador vai variando ao longo da crônica, ora lançando mão de planos mais fechados, ora de planos mais abertos. É quase impossível não criar mentalmente uma espécie de sequência de imagens conforme a leitura avança, como se se estivesse de fato assistindo justamente a uma projeção de um cinematógrafo. É o que fica claro logo na abertura da crônica:

O Cassino palpitava. Tantan Balty, no seu último número, dissera, com quebras de olhos e perversidade na voz, uma cançoneta extraordinariamente velhaca. A sala, sob a clara luz das lâmpadas elétricas, acendia-se, gania luxúrias. Senhores torciam o bigode com o olhar vítreo, as damas envolviam os braços nas plumas das *boas* com um ar mais acariciador. Nós estávamos todos. Na orla dos camarotes, pintados de vermelho, pousavam em atitudes de academia, expondo vestidos de tonalidades vagas e anéis em todos os dedos as mais encantadoras criaturas da estação. Por trás dos camarotes surgiam panamás, monóculos, faces escanhoadas, bigodes à kaiser, e os *garçons* passavam de corrida levando garrafas e bandejas. Em baixo, na plateia, velhos frequentadores tomando *bocks*, repórteres, caixeiros, moços do comércio batendo as bengalas nas folhas das mesas, uma ou outra mulher entristecida e a *claque*, uma *claque* absurda, berrando chamadas diante dos copos vazios, quase no fim da sala. (RIO, 1909, p. 1).

No trecho citado, é possível notar que cada oração representa um enquadramento de curta duração, logo substituído pelo seguinte. É como se o olhar do cronista fosse o do operador de uma câmera, focando diferentes elementos que compõem o cenário. Uma crônica que equivale a uma fita, já que construída propositalmente em tom cinematográfico, ao recorrer à linguagem do cinematógrafo. A mesma técnica é utilizada em “O barracão das rinhas”, texto sobre um local escondido em que se praticava rinha de galos:

Logo à entrada, impressionou-me a multidão. Eram todos homens, homens endomingados, de cara tostada de sol, homens em manga de camisa apesar da temperatura quase outonal, rapazolas com essas caras de vício que parecem ter tido uma prévia educação de atos ilícitos extraterrena, velhos cegos de entusiasmo,

discutindo, bradando, berrando, e cavalheiros graves, torcendo o bigode, pálidos. Como que fazendo um corredor, dois renques de gaiolas, com acomodações para quarenta e oito galos, todas numeradas. (RIO, 1909, p. 103-4).

Diferentemente do exemplo anterior, aqui João do Rio apresentou enquadramentos distintos na mesma oração. Bastam vírgulas para representar cortes, ou melhor, movimentos realizados pelo operador da câmera. O narrador não deixou de adjetivar o que viu. O trecho em destaque exemplifica um apontamento de Flora Süssekind, já apresentado, referente ao fato de o autor ter legado à posterioridade um diário de impressões próprias, que refletem seu temperamento no instante em que presenciou o que veio a relatar. Claro é que a descrição é um recurso presente na literatura brasileira já muito antes de João do Rio. No entanto, o escritor inovou ao adotá-la em tom cinematográfico, como uma câmera a se movimentar por diferentes ambientes e/ou por diferentes pontos de um só ambiente.

Em linhas gerais essa é, portanto, a tônica principal de *Cinematographo*: crônicas cariocas. Trata-se de uma espécie de compêndio de curtas-metragens acerca da vida na então Capital Federal, no ano de 1908, segundo o olhar de um cronista-cineasta que fez questão de se deixar influenciar pelo cinematógrafo, fazendo com que sua escrita passasse a refletir traços característicos desta nova e, para ele, empolgante máquina. Em suma, João do Rio foi e é um exemplo de amistosa e proposital fusão entre a literatura e o cinema. E é justamente esta sua postura pró-miscigenação entre as artes que o diferencia de Dziga Vertov. A concepção estética purista do diretor polonês será o tema da próxima etapa deste artigo.

Dziga Vertov: um manifesto em prol da total independência do cinema

Nascido Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954) em Bialystock, Polônia, Dziga Vertov foi um cineasta, documentarista, escritor e jornalista. Inicialmente, estudou psicologia e neurologia, tendo também se dedicado à pesquisa musical. Vertov colocou seu talento à disposição da revolução bolchevique ao atuar como redator e montador de cinejornais de atualidades, conhecidos como *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade). Com isso, visava à conscientização política das classes operária e campesina russas, sobretudo daquelas mais afastadas dos grandes centros urbanos de então.

O ano de 1922 foi fundamental na vida de Vertov. Foi quando montou o Conselho dos Três, juntamente com seu irmão Mikhail Kaufman e sua esposa Elisaveta Svilova. Batizaram a si mesmos de “Kinoks”, vocábulo resultante da fusão entre “kino” (cine) e “oko” (olho). Nos anos seguintes, o

grupo viria a publicar uma série de manifestos defendendo uma visão mais purista do cinema, isto é, advogavam a favor da independência deste em relação a outras formas de arte, como a literatura, o teatro e a música. Marcos dessa inovação foram os filmes *Câmera Olho*, de 1924, e *Um homem com uma câmera*, de 1929, mesmo ano do rompimento entre Vertov e seu irmão, e consequente fim do movimento dos “Kinoks”.

Essa defesa da independência do cinema fica claramente exposta quando Vertov diz que “NÓS [os Kinoks] afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação de seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248). Para o grupo, a negação e a superação desse presente implicariam no voltar-se

contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo.

Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248).

Foi no mesmo manifesto – intitulado “NÓS: Variações do Manifesto” e publicado em 1922 – em que os três nomes apregoaram a máxima de que “todos aqueles que amam sua arte buscam a essência profunda de sua própria técnica. A cinematografia, que já tem os nervos emaranhados, necessita de um sistema rigoroso de movimentos precisos” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 249). É oportuno pontuar, claro, que “Vertov não era avesso ao texto (sua produção de artigos e manifestos o prova), mas ao imiscuir de outros códigos na articulação fílmica, principalmente quando estes se sobrepõem ao cinematográfico” (SAVERMINI, 2011, p. 132).

Um dos – se o não o principal – pilares do cinema de Dziga Vertov é o recurso da montagem. É sobre ela que o cineasta funda “uma nova forma de ‘escritura’, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa ‘leitura’, a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou” (MACHADO, 2003, p. 71). Vertov era “um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria-prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem” (MACHADO, 2003, p.71). Segundo o próprio cineasta, “a montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado [...].

Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de fórmula visual” (VERTOV, *apud* MIGLIORIN e PIPANO, 2019, p. 93).

Quer dizer, é também por meio dessa montagem que o diretor alcança uma narrativa cinematográfica independente das demais artes. É ela que confere “ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico” (RIBEIRO, 2006, p. 49). Como bem explica Erika Savermini (2006, p. 49),

na própria proposta de produção de Vertov verifica-se a ideia de construção de um *discurso sobre o mundo* e não apenas sua representação ou as ideias do autor. Por isso, ele ressaltava a importância da observação atenta ao que acontecia ao redor, pois se a montagem ordenava e construía os fragmentos filmados da realidade, era na leitura sensível do ambiente e das pessoas que se encontrava a definição do discurso a ser construído. Vertov enfatizava que o próprio material já propunha uma interpretação e, conseqüentemente, uma montagem e ordenação – a que o realizador deveria ser sensível.

Outra inovação atribuída a Vertov está no próprio uso da câmera em si. Até então era comum posicioná-la em um único ponto. O cineasta propositalmente promove o deslocamento do eixo da máquina, captando imagens a partir de diversos ângulos. Desta forma, a pluralidade de pontos de vista “não decorre de um mero experimentalismo técnico, mas de um exercício com vistas à relativização da perspectiva única e ao desenvolvimento da consciência de linguagem e de suas possibilidades de dizer” (MACHADO, 2001, p. 3), recurso condizente com a proposta de criação de uma linguagem fílmica pura e independente.

Interessava a Vertov o advento de um cinema oposto aos dramas cinematográficos baseados no argumento literário, isto é, criados com o mero propósito de entreter o público. Sua concepção do que deveria ser a sétima arte estava ancorada em alguns princípios fundamentais e incontornáveis: “o cinema como processo de desvelar o real, a atualidade, a vida cotidiana, utilizando todas as técnicas de filmagem, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos” (RIBEIRO, 2006, p. 41). Vertov fez questão de fazer do cinema um instrumento de luta de classes. Para ele, “a tarefa do diretor era acima de tudo registrar essa luta e a criação de um novo mundo. Ele rejeitava a necessidade de atores profissionais, assim como recusava os filmes que utilizavam as fórmulas narrativas clássicas” (LEAL; PEQUENO, 2009, p. 4).

Também interessava ao cineasta não o congelamento do instante por meio da câmera, mas justamente captar as transições, “a passagem vertiginosa dos instantes no dinamismo da imagem” (MACHADO, 2001, p. 6). Sua montagem ora recorre a cortes rápidos, ora à projeção de *flashes* contínuos:

A sequência acaba unindo o descontínuo inserindo-o em um mesmo percurso de fruição. Esse tipo de montagem se caracteriza, sobretudo, pela valorização do ritmo. A montagem dos intervalos se constitui, portanto, numa modelização rítmica da linguagem audiovisual. O estopim dessa linguagem é, sem dúvida alguma, o mundo sensorial que se revela capaz de dar evidência àquilo que o olho humano não vê, não somente imagens mas também sons e movimentos. O cine-olho assim configurado é um mecanismo modelizante de percepções audiovisuais e cinéticas que Vertov descobriu no olho da câmera e transformou, esteticamente, na montagem rítmica dos intervalos. (MACHADO, 2001, p. 6).

Para Dziga Vertov e os “Kinoks”, cabia ao cineasta inventariar e estudar a fundo elementos como o metro, o ritmo, a natureza do movimento e sua disposição com relação aos eixos das coordenadas da imagem (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 250). Não somente o movimento em si, mas principalmente o próprio intervalo entendido como a passagem de um a outro. Vertov é claro nesse sentido quando afirma que “a organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase [...]. Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos.” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 250).

Considerações finais: divergências estéticas entre João do Rio e Dziga Vertov

Como se procurou demonstrar, João do Rio não só bem recebeu a inovação do cinematógrafo como intencionou absorvê-la em sua literatura. O escritor atribuiu a ela o caráter de símbolo dos tempos modernos que vivenciou, correspondentes às primeiras duas décadas do século XX. Por meio de uma construção textual ágil e cuidadosamente pensada, buscou reproduzir o olhar do operador de uma câmera, desejoso de registrar a vida citadina, os costumes, as gírias, os lugarejos, as ruelas, os edifícios, os salões de festas, as paisagens e os espaços de exercício de poder de seu tempo. Enfim, João do Rio foi e é exemplo de um artista que soube fundir uma arte nova em sua arte de origem, transformando-a e atualizando-a conforme os novos tempos.

Postura muito diferente a de Denis Arkadievitch Kaufman, isto é, Dziga Vertov. O polonês fazia questão de proteger o cinema da influência das demais artes, sobretudo da música, da literatura e do teatro. O próprio afirma que “Nós os conclamamos: – a fugir – dos langorosos apelos das cantilenas românticas, do veneno do romance psicológico, do abraço do teatro do amante e a virar as costas à música – a fugir” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248). Sua proposta era a de construir uma linguagem inovadora, pura e exclusiva do âmbito do cinematográfico. Interessante notar que Mário de Andrade concebia o cinema de uma forma semelhante. Para o modernista, a cinematografia realizava “as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra”

(ANDRADE, 2010, p. 258). Por isso, foi por ele considerada “o *Eureka!* das artes puras” (ANDRADE, 2010, p. 258). Como se viu, Vertov atingiu essa pureza por meio de uma nova concepção acerca da montagem, do próprio intervalo entre os instantes, bem como do posicionamento da câmera em diferentes pontos, captando imagens a partir de distintos ângulos.

Espera-se que o artigo contribua com os estudos acerca da relação entre a literatura e o cinema. Afinal, desde o advento deste último, ambas as artes quase sempre caminharam juntas, ora se fundindo (na forma de adaptações, por exemplo), ora paralelamente uma à outra. A confrontação entre diferentes propostas estéticas – como a de João do Rio e Dziga Vertov – pode ser um esforço válido nesse sentido.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda no cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. A roda gira (na história e no cinema): Vertov, o contexto político e o cinema soviético dos anos 20. **Ícone**, Recife, v. 11, n. 1, p. 1-13, jul. 2009.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *In: XXVI CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO*, Belo Horizonte/MG, 2003, sem paginação. **Anais...** Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>
- MACHADO, Irene. Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov. **Revista Olhar**, São Carlos, ano 3, n. 5-6, p. 1-11, jan./dez. 2001.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOVAES, Aline da Silva. **João do Rio e seus cinematographos: o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2015.
- RIBEIRO, José da Silva. Homem da Câmera de Filmar: o cinema ou uma história do cotidiano? **Galáxia**, São Paulo, n. 11, p. 37-55, jun. 2006.
- RIO, João do. **Cinematographo: (crônicas cariocas)**. Porto: Livraria Crardron, 1909.
- SALGADO, Ronaldo. **A crônica reporteira de João do Rio**. Fortaleza: Edições Leo, 2006.

SALGADO, Marcus Rogério. Crônica e Cartofilia: Literatura e Fotografia na construção da imagem da metrópole na Belle Époque tropical. *In: ENCONTRO ABRALIC*, 15, 2016, Rio de Janeiro. 2016. p. 1097-1104. **Anais...**, Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

SAVERMINI, Erika. A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme *Câmera-olho* (1924), de Dziga Vertov. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 127-135, nov. 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e cultura; nº 5).

MISCEGENATION AND PURISM: ASTHETIC DIFFERENCES BETWEEN JOÃO DO RIO AND DZIGA VERTOV

ABSTRACT: This article analyses the aesthetic differences between the storyteller, chronicler, journalist, translator and teatrologist João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (“João do Rio”) and Dziga Vertov. The Brazilian writer is nowadays known for having successfully mixed traits of chronicle literature with journalism at once in a good part of his vast textual production, as well as for having absorbed, in his writing technique, the innovations brought by the very cinematograph itself. On the other hand, the polish moviemaker advocated in favour of a pure form of cinematographic language, who ought be protected from the influences of other forms of art. This article intends to support this claim by analysing *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), by João do Rio, and the manifests published by Dziga Vertov.

Keywords: Literature; Cinema; Innovation; Cinematograph.