

# REVISTA CRIOLA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação

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

Número 22 - 2º semestre/2018



REVISTA CRIOULA é a revista eletrônica dos alunos de pós-graduação dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP.

## **EQUIPE EDITORIAL**

### **EDITORES-CHEFE**

Aline Aparecida dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Carla Moreira Kinzo, Universidade de São Paulo, Brasil

Estefânia Francis Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Saes, Universidade de São Paulo, Brasil

Thaizy Cristhine Salles Bento (Oluwa-Seyi), Universidade de São Paulo, Brasil

José Welton Ferreira dos Santos Júnior, Universidade de São Paulo/Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Lucas Meirinhos Costa, Universidade de São Paulo, Brasil

### **CONSELHO EDITORIAL**

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosângela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

### **CONSELHO CIENTÍFICO**

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

### **COMISSÃO DE REVISÃO**

Aline Aparecida dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Estefânia Francis Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Thaizy Cristhine Salles Bento (Oluwa-Seyi), Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil

José Welton Ferreira dos Santos Junior, Universidade de São Paulo/Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Lucas Meirinhos Costa, Universidade de São Paulo, Brasil

Roberto Amado, Universidade de São Paulo, Brasil

Saulo de Assis Saes Neto, Université Bordeaux Montaigne, França

## **COLABORADORES ESPECIAIS**

Cláudia Rocha da Silva, Universidade de São Paulo/Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil

## **CONCEPÇÃO DE CAPA**

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife - CESAR - Projeto NAVE, Brasil

## **EDITORA DE LAYOUT DA EDIÇÃO**

Gabriella Fernandes Rampinelli, Universidade de São Paulo, Brasil

## **DESIGN, LOGOTIPO E EDIÇÃO DE ARTE**

Jeferson Santiago de França, Universidade de São Paulo, Brasil

**Revista Crioula**  
ISSN 1981-7169

Adinkra da capa:

AKOFENA

Significado: coragem,  
valor e heroísmo



**Centro de Estudos das Literaturas  
e Culturas de Língua Portuguesa**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	<b>8</b>
<i>Carla Moreira Kinzo, Estefânia Francis Lopes e Stela Saes</i> .....	9
<b>ARTIGO MESTRE</b> .....	<b>13</b>
Contos, depoimentos e memórias de escritoras negras brasileiras e moçambicanas	
<i>Ianá Souza Pereira</i> .....	14
<b>DOSSIÊ</b>	
<b>ESPAÇOS EM MOVIMENTO: AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM CONTEXTOS DE CRISE POLÍTICA</b> .....	<b>39</b>
<b>ARTIGOS</b> .....	<b>40</b>
A não-pertença no fluxo de consciência de <i>Os meus sentimentos</i> , de Dulce Maria Cardoso	
<i>Gabriela Cristina Borborema Bozzo</i> .....	41
A paisagem como questão política para Ruy Duarte de Carvalho	
<i>Maria-Benedita Basto e Renata De Oliveira Klipel</i> .....	63
Não somos “portugueses de segunda”: o estabelecimento de identidades mediadas pela memória e pelo esquecimento da colônia	
<i>Viviane Souza Madeira</i> .....	77
Pensar a democracia no <i>Ensaio sobre a cegueira</i> de José Saramago	
<i>Fabrizio Uechi</i> .....	90
Antonio Candido e o romance de 30	
<i>Roberto Amado</i> .....	102

<b>DIÁRIO ACADÊMICO .....</b>	<b>118</b>
Uma doutora na universidade e na escola pública estadual: confluências <i>Lígia Moscardini .....</i>	<i>119</i>
<b>ENTREVISTAS .....</b>	<b>129</b>
Entrevista com a cineasta Maria Clara Escobar sobre seu filme <i>Os dias com ele</i> <i>Carla Moreira Kinzo .....</i>	<i>130</i>
Entrevista com Isabela Figueiredo <i>Penélope Eiko Aragaki Salles .....</i>	<i>146</i>
<b>RESENHA .....</b>	<b>163</b>
<i>Uns e outros na literatura moçambicana</i> ou como conhecer um país em suas particularidades <i>Rodrigo Nunes de Souza .....</i>	<i>164</i>
<b>ARTIGOS E ENSAIOS .....</b>	<b>170</b>
O despertar de um grito: o espaço social posto às claras em <i>Manual Prático do Ódio</i> , de Ferréz <i>Lanna Caroline Silva de Almeida e Margareth Torres de Alencar Costa .....</i>	<i>171</i>
Entre a conquista e a tragédia: metáforas reunidas em <i>Iracema</i> e <i>Simá</i> na compreensão da construção da identidade brasileira <i>Leoné Astride Barzotto e Claudimar Paes de Almeida .....</i>	<i>189</i>
Memórias do silêncio em <i>A manta do soldado</i> de Lídia Jorge <i>Lígia Vanessa Penha Oliveira .....</i>	<i>203</i>
A voz da mulher em Terra Negra: feminismo negro e mercado editorial na poesia de Cristiane Sobral <i>Anselmo Peres Alós e Jerfferson Paim Luquini .....</i>	<i>221</i>

**POESIAS, CONTOS E OUTRAS PROSAS ..... 243**

Do resistir

*Renata de Castro*..... 244

O Museu dos Chapéus

*Diego Matheus Oliveira de Menezes* ..... 246

Tristes são os Trópicos

*Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença* ..... 249

 **EDITORIAL**

**EDITORIAL**

*Carla Kinzo*

*Estefânia Francis Lopes*

*Stela Saes<sup>1</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.153262

**A** edição de número 22 da Revista Crioula encerra o turbulento ano de 2018 apresentando como proposta de reflexão o dossiê “Espaços em movimento: as literaturas de língua portuguesa em contextos de crise política”. Assim, a edição do segundo semestre é aberta com a colaboração da Doutora em Psicologia Social pela USP, Ianá Souza Pereira, refletindo sobre a relevância das escritoras negras brasileiras e moçambicanas, com o enfoque, segundo as suas próprias palavras, na “escrita como ação política e a resistência dessas mulheres que agem política e ideologicamente para descolonizar a história e as mentes dos leitores”. Ao apresentar trajetórias de resistências que se colocam em espaços de constantes transformações, as escritas literárias em língua portuguesa oferecem não apenas uma reação, mas um posicionamento e um possível caminho para contextos de crise política.

Vale ressaltar, de início, o poema “Nosso tempo”, de Carlos Drummond de Andrade, que fez parte do chamamento dessa edição: “Calo-me, espero, decifro / As coisas talvez melhorem. / São tão fortes as coisas! / Mas eu não sou as coisas e me revolto. / Tenho palavras em mim buscando / canal, / são roucas e duras, / irritadas, enérgicas, / comprimidas há tanto tempo, / perderam o sentido, apenas querem explodir”. Essas imagens são tão presentes

---

<sup>1</sup> As editoras são alunas de pós-graduação do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

para o poeta quanto as incertezas políticas de países que apresentam democracias frágeis, fruto de um passado histórico forjado sob violências e arbitrariedades. O início da estrofe seguinte do poema, todavia, nos adverte: “mas ainda é tempo de viver e contar. / Certas histórias não se perderam”. Essa é a contribuição que procuramos oferecer, no âmbito dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, durante a tessitura do processo editorial na presente edição da Revista Criola.

Assim, por meio de artigos que apresentam como enfoque a ficção portuguesa questionadora das tradições do país após o 25 de abril em escritoras como Dulce Maria Cardoso e Lídia Jorge, e também em José Saramago - autores que nos auxiliam a pensar a democracia representativa na atualidade -, é possível visitarmos questões políticas do espaço português e ampliarmos os debates acerca dos constantes e inevitáveis diálogos entre literatura e política.

Ademais, as Literaturas de Língua Portuguesa analisadas nos artigos da presente edição corroboram uma reflexão sobre impactos históricos e suas consequências traumáticas em países que sofreram a colonização portuguesa. Em “Não somos ‘portugueses de segunda’: o estabelecimento de identidades mediadas pela memória e pelo esquecimento da colônia”, de Viviane Madeira, revisitamos o sistema colonial na Índia e em África em romancistas portuguesas que revelam as contradições desse sistema por meio da literatura. Ou ainda sobre a colonização no Brasil e seus contrastes, na análise comparada dos romances de José de Alencar e Lourenço da Silva Araújo Amazonas.

Os artigos apresentam também como pontos em comum questões referentes à memória e à identidade, seja ao refletirem sobre o trabalho crítico de Antonio Candido acerca do romance de 1930 ou por meio do espaço social como elemento central na obra *Manual Prático do Ódio*, de Ferréz. A presença e a valorização da mulher negra no mercado editorial é outro importante questionamento que nos é revelado no artigo de Anselmo Peres Alós e Jerffer-son Paim Luquini.

O Diário Acadêmico, de Lígia Moscardini, professora de ensino público, doutoranda, poeta e militante por uma educação pública de qualidade, complementa a edição 22 compartilhando com os leitores a sua trajetória de resistência desde a escolha profissional, como bem sintetiza o subtítulo “Mas... você vai ser professora?”, até o firme posicionamento frente às ofensivas que a educação vem passando. Ela ainda nos brinda com o poema “Audácia”, de sua autoria, que encerra o diário.

Nesta edição, temos ainda uma entrevista realizada por Carla Kinzo com a cineasta Maria Clara Escobar sobre seu primeiro longa-metragem, o documentário *Os dias com ele*. Por meio de uma perspectiva pessoal - em que são encaradas as lacunas de sua relação com o pai, o filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar -, a história do país nos anos da ditadura de 1964 é vista em seus fragmentos traumáticos. Penélope Salles, por sua vez, contribui para esta edição com uma entrevista que realizou com a escritora Isabela Figueiredo, em Paraty, por ocasião da FLIP, quando lançou seu livro *Caderno de memórias coloniais* e falou sobre seu primeiro livro, *A gorda*. Nascida em Moçambique na época em que o país era uma colônia portuguesa - e pertencente a uma família da aristocracia colonialista -, Figueiredo investiga em sua obra o corpo como um lugar de debate, em que temas como racismo e colonialismo são pontos centrais.

Rodrigo Nunes de Souza e Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega fazem a resenha de *Uns e outros na literatura moçambicana*, de Francisco Noa, reitor da Universidade Lúrio (UniLúrio), em Moçambique. Nesse livro, há um olhar sobre a identidade do país por meio de sua tradição literária, que se vincula diretamente com a tradição oral. Dessa forma, um país plural se apresenta ao leitor em uma trama feita de diferentes línguas e culturas.

Na seção “Poesia, contos e outras prosas”, que fecha a edição da Revista, temos a contribuição de Renata de Castro, com o poema “De resistir”, dedicado a Virginia Woolf e, alegoricamente, a todas as mulheres que se dedi-

caram à palavra ao longo dos tempos - e que tiveram seus corpos sacrificados nesse processo. Diego Matheus Oliveira de Menezes nos apresenta o conto “O Museu dos Chapéus”, em que o narrador em primeira pessoa nos conta um caso aparentemente banal, mas que revela o horror de uma cidade desconhecida. Por fim, de Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença, temos o poema “Tristes são os Trópicos”, um olhar crítico sobre o país, que conjuga presente e passado por meio de versos que realizam uma espécie de bricolagem literária.

Diante de um cenário político brasileiro (e também mundial) que revela novas crises, processos e rupturas, a seleção de textos presentes na edição de número 22 da Revista Criola pretende ser um campo de diálogo, em que a literatura produzida em língua portuguesa se expressa em seus mais diversos contextos. Assim, ao oferecermos um espaço em que seja possível refletir e analisar as crises e suas repercussões sociais através da literatura, acreditamos ser possível apresentar não apenas uma forma de resistência, mas, sobretudo, uma linguagem literária e política que jamais deve ser silenciada.

Desejamos a todas e a todos uma excelente leitura!

 **ARTIGO MESTRE**

**CONTOS, DEPOIMENTOS E MEMÓRIAS DE ESCRITORAS NEGRAS  
BRASILEIRAS E MOÇAMBICANAS**

**TALES, TESTIMONIES AND MEMORIES OF BRAZILIAN AND  
MOZAMBICAN BLACK WOMEN WRITERS**

*Ianá Souza Pereira*<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.153258

**RESUMO:** Este artigo pretende fornecer alguns elementos para uma reflexão sobre a criação literária de escritoras negras no contexto das literaturas de língua portuguesa e baseia-se na pesquisa do meu doutorado, a qual teve duas fontes de dados: o depoimento e a análise de obras literárias de escritoras negras, notadamente os livros de contos *As andorinhas*, de Paulina Chiziane, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, *Malungos e milongas*, de Esmeralda Ribeiro, e *Ninguém matou Suhura*, de Lília Momplé. No estudo ora apresentado, discutiremos a escrita como ação política e a resistência dessas mulheres, que agem política e ideologicamente para descolonizar a história e as mentes de leitores, movimentando o espaço literário e seu discurso hegemônico.

**ABSTRACT:** This article aims to provide some elements for a reflection on the literary creation of black women writers in the context of Portuguese language literatures and is based on the research for my doctorate degree, which had two sources of data: the testimony and the analysis of the short novels

---

<sup>1</sup> Psicóloga. Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH/USP). Doutora em Psicologia social (IP/USP).

books *As andorinhas*, by Paulina Chiziane, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo, *Malungos e milongas*, by Esmeralda Ribeiro, and *Ninguém matou Suhura*, by Lilia Momplé. In the present study, our intention is to discuss the act of writing as a political action and the resistance of the referred women, who act politically and ideologically in order to decolonize the history and minds of readers, rearranging the literary space and its hegemonic discourse.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escritoras negras; Gênero; Raça; Classe.

**KEYWORDS:** Black writers; Gender; Race; Class.

### **Circuitos da pesquisa: uma introdução**

**N**a pesquisa de doutorado “De contos a depoimentos: memórias de escritoras negras brasileiras e moçambicanas”<sup>2</sup>, privilegamos temas referentes à movimentação social dos textos literários [contexto político, cultural e histórico das tramas, tal como se deixaram apanhar no interior de cada obra], a pobreza, a condição dos negros, a subordinação da mulher e vivências e respostas de mulheres a eventos ou circunstâncias de racismo e sexismo, respostas ao rebaixamento econômico-político longamente formado contra mulheres negras, o que necessariamente incluiu respostas à opressão e à reificação da mulher negra, à subordinação e aos atributos de coisa que lhe foram historicamente impingidos. Para tanto, nos debruçamos sobre contos e depoimentos de quatro escritoras negras contemporâneas e de língua portuguesa: as brasileiras Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro, e as moçambicanas Lília Momplé e Paulina Chiziane.

---

<sup>2</sup> A Pesquisa teve como co-orientadora a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rejane Vecchia da Rocha e Silva, do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP.

A pesquisa partiu de uma premissa inicial que se organizou em torno de questões levantadas por Virginia Woolf sobre os impedimentos para o surgimento de mulheres escritoras nas sociedades patriarcais. Lendo a pesquisa de Virginia Woolf sobre escritoras do século XIX, ficou clara para nós a sua discussão acerca das dificuldades para a produção de uma *escrita feminina* na delimitação temporal proposta pela autora, considerando que as mulheres encontravam obstáculos porque viviam em sociedades patriarcais, dominadas por homens. No entanto, há outras questões que se colocam quando não se trata de escritoras brancas - europeias e de classes abastadas, ainda que submetidas à opressão de um mundo hegemônico, burguês e masculino - mas de escritoras negras contemporâneas. Surgem aí os obstáculos levantados pelas próprias escritoras depoentes sobre a condição dos negros em sociedades dominadas por brancos e que precisariam ser considerados com densidade, uma vez que estruturam materialmente todo o funcionamento econômico, social e político do mundo contemporâneo. Há também que se pensar com densidade na pobreza do sexo feminino apontada por Virginia, nas mulheres como destituídas da propriedade do dinheiro, da falta de liberdade e de espaço na vida social. E ainda considerar que dentro das sociedades patriarcais e do Estado capitalista, há sempre, entre os dominados, aqueles que são ainda mais pobres, explorados e desqualificados e, portanto, mais oprimidos.

Mulheres brancas e homens negros têm condições de assumir o papel de exploradores e opressores. Os homens negros podem ser golpeados pelo racismo e pela classe social, mas seu gênero lhes permite oprimir e explorar mulheres. As mulheres brancas, mesmo pobres, têm os privilégios da branquitude e podem atuar como opressoras de pessoas negras, mas à mulher negra não resta outra forma que não a de explorada (HOOKS, 2015). Assim, as mulheres negras são as mais oprimidas, relegadas à inferioridade social, racial e de gênero dentro das estruturas econômicas capitalistas. Ora, sabemos que, quando se agrava o capitalismo, há também o agravamento do racismo e

do sexismo. Isso tudo lhes imputa sofrimento social e político e contribui para obstáculos maiores para tornarem-se escritora.

De acordo com o resultado de nossa pesquisa, a criação literária de escritoras negras representa vivências e experiências organizadas a partir de uma situação biograficamente determinada pela condição de serem mulheres e negras. Sustentamos que essas mulheres são autoras e intérpretes de sentidos e de significados de ser mulher, negra e escritora em sociedades de classes. Consideramos, portanto, que elas representam dois grupos sociais historicamente subordinados - mulheres e negros - e que vivem em sociedades ainda marcadamente constituída por três formas de dominação: capitalista, colonialista e patriarcal. Isso significa que são mulheres que tiveram de aprender a força necessária para resistir à desumanização que o capitalismo, o colonialismo e o sexismo lhes legaram. Mulheres que encontraram as potenciais qualidades da diferença social, racial e de gênero, especificamente as da marginalidade, como experiência estimulante, embora muitas vezes dolorosa, para criar textos literários. Tudo o que elas viveram, experienciaram e aprenderam tornou-se alicerce para a criação literária. Mas, existe, afinal, uma diferença profunda entre os contextos em que surgiram escritoras brancas e aqueles em que surgiram escritoras negras? Há uma diferença acentuada entre a escrita literária de mulheres negras e de mulheres brancas?

Se antes de Virginia, em seu tempo e pouco depois de sua morte estava fora de questão uma mulher branca ter *Um teto todo seu* (2014) para escrever, a realidade social e histórica para as mulheres negras era ainda mais restritiva. Além da pobreza, elas precisaram superar práticas racistas e estereótipos negativos para exercer a profissão, uma vez que foram acentuadamente silenciadas, desqualificadas e ignoradas como escritoras também por causa da cor da pele; mais do que expressa, a autoria de escritoras negras esteve sempre a reboque da coletividade negra.

Como as brancas, as mulheres negras estão sob as exigências e a tira-

nia do patriarcado, igualmente sujeitas a interrupções na carreira profissional em função da maternidade ou do matrimônio, mas também tendo de enfrentar o racismo, uma vez que a cor da pele é outro elemento que estabelece hierarquias. As mulheres brancas, quando escrevem, correm o risco de esbarrar em homens que ainda acreditam na inferioridade intelectual das mulheres; as negras, além desses, podem esbarrar em racistas. Segundo Virginia Woolf sobre o papel social das escritoras e de seu espaço, o fato de uma mulher escrever é comparável às Cruzadas ou à Guerra das Rosas.

No entanto, quando se trata de mulheres negras, escrever é ainda mais grave, porque seus enfrentamentos sociais e políticos são potencializados pelas relações racistas historicamente construídas dentro de realidades capitalistas de exploração do trabalho. Na exploração capitalista do trabalho, homens levam vantagem sobre mulheres em razão de seu sexo, brancos encontram vantagem na cor da pele e, se forem ricos, têm aí uma terceira vantagem (SAFFIOTI, 2015, p. 32). Evidentemente, tudo isso caracteriza a singularidade dos textos literários de escritoras negras, que exercem a profissão na contramão de um sistema desigual e excludente, no qual mulheres negras são as mais exploradas.

Os livros escritos por mulheres são, para Virginia Woolf, o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de modo que a experiência de todas que vieram antes e ousaram escrever está por trás da voz isolada de cada nova escritora. Assim também acontece com escritoras negras, mas estas puderam contar menos ainda com a tradição de uma escrita feminina negra. Tanto mulheres brancas quanto negras têm história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhes conferiram realidade e presença no e para o mundo, mas, mesmo assim, como escritoras, as negras tiveram ainda que enfrentar a recusa do gosto pautado numa estética literária branca e eurocêntrica, dedicada ao culto dos valores androcêntricos e burgueses de seus respectivos países.

Para escritoras negras, escrever significou, antes de mais nada, dissolver os grilhões forjados pela tripla inscrição na inferioridade – de gênero, classe e raça – de modo que, de alguma maneira, essas mulheres tiveram condições de usar historicamente e racionalmente a liberdade intelectual de escritoras para chegar a uma compreensão reflexiva do mundo na literatura, por meio de suas vivências e experiências, individuais e coletivas, e sob regime de autorização da fala. Quem pode falar numa sociedade patriarcal e racista? Se toda interdição tem, simultaneamente, um sim e um não, é pertinente responder a essa pergunta da seguinte maneira: o espaço na literatura foi uma conquista do grupo social negro. Há, portanto, para essa categoria de escritoras, uma responsabilidade intelectual, moral e ética com as questões ligadas a seu ofício e, é claro, a seu grupo social. Assim, elas escrevem a partir de um ponto de vista marcado ética e politicamente pelo compromisso com seu grupo social. Elucidam na escrita um ponto de vista de pessoas negras.

Nesse sentido, era imperativo acrescentar ao contexto apresentado por Virginia Woolf (2014), na conferência que deu origem ao livro, a questão da pobreza histórica das mulheres atrelada à questão racial, para então trabalhar contos e falas de escritoras negras: mulheres que tiveram de vencer a pobreza, que, nesse caso, não é apenas falta de dinheiro, mas também desigualdade social e política frente aos homens e aos brancos. Mulheres que certamente não desfrutaram de espaço e nem de grandes somas de dinheiro para exercer a vocação de escritora. Para Virginia (2006), são mulheres que certamente não puderam contar com a liberdade e a paz necessárias para escrever ficção (WOOLF, 2006, p. 147), mas que mesmo assim escreveram e ainda escrevem. Mulheres que nem a pobreza material, nem as amarras de sociedades patriarcais e racistas impediram de desenvolver seu dom de escrever. Mulheres que se fizeram livres para e com a escrita. Enfrentando a verdade de que a literatura foi muito depauperada pelas portas fechadas na cara das mulheres (WOOLF, 2006, p. 121) – e dos negros.

Não se pode compreender o lugar social de escritoras negras nem lhes fazer justiça social sem admitir o capitalismo como uma estrutura de poder por meio da qual homens e brancos lograram manter e reproduzir, política e ideologicamente, a dominação de mulheres e negros. E deixar igualmente claro que o racismo é um elemento estrutural<sup>3</sup> e estruturante de relações sociais desiguais, em que não se discrimina o homem particular, mas uma coletividade inteira e sua maneira de existir no mundo. Contudo, importa destacar que não consideramos classe como categoria mais importante:

*Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre a outra.* (DAVIS, 2011)<sup>4</sup>

Como já fora apontado por Virginia Woolf, durante muito tempo as mulheres foram privadas do direito à literatura. E não apenas do direito de ser leitoras, mas sobretudo do de exercer a profissão literária. É preciso atentar para o fato de que a condição econômica, social e cultural da maioria das mulheres negras raramente permitiu que elas usufríssem do direito ao tempo de contemplação do belo e da arte. A disciplina e o ritmo de trabalhos subal-

---

<sup>3</sup> Racismo estrutural como discutido por Silvio Almeida em seu livro *O que é racismo estrutural?* (2018): o racismo como parte da estrutura social, e não apenas como ato intencional individual. Como produto de uma relação social presente no interior de uma estrutura social marcada por conflitos e antagonismos; e que determina a ordem da economia, da política e do direito de uma sociedade, com transmissão de privilégios e violências racistas e sexistas. O autor frisa a relação de poder que reproduz e mantém brancos e homens como privilegiados na vida social.

<sup>4</sup> Artigo “As mulheres negras na construção de uma nova utopia”, publicado no portal *Geledés - Instituto da mulher negra*. Disponível em: <[www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br)>. Acesso em: 28 dez. 2018.

ternos sempre absorveram o corpo e a mente das mulheres negras, um trabalho invisível, pouco remunerado e nada reconhecido, imposto pelo simples fato de serem mulheres e negras. E desse trabalho depende, estruturalmente, todo o funcionamento da sociedade, pois são elas que alimentam, cuidam e limpam a maioria dos lares das classes abastadas, além de cuidarem dos próprios filhos e de suas habitações. Urge considerar que o tempo das mulheres negras é comprado para que elas cuidem do outro. Falta-lhes tempo para cuidar de si, tempo para viver a própria vida e definir suas escolhas no âmbito das estruturas capitalistas dentro das quais se encontram entrincheiradas. Assim, não dispõem do tempo necessário à fruição do belo e da arte, em geral.

Por todas essas razões, a literatura escrita por mulheres negras merece nossa melhor atenção. Ignorar essa literatura - e essas mulheres - é admitir a história única do autor branco. Ler essas mulheres e estudar seus textos literários é garantir-lhes o direito básico de existirem como mulheres e como escritoras. É arrancá-las da invisibilidade a que a “história oficial” as condenou. É dar-lhes o mérito de se haver lançado abertamente num campo que sempre as rejeitou, quase as eliminou.

### **Histórias da África e do Brasil: contos de escritoras negras**

*Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), livro de contos de Conceição Evaristo, chama atenção desde o título, que bem anuncia lágrimas, mas esclarece: são insubmissas e de mulheres. Desobedientes. Inconformadas. Independentes. Lágrimas de mulheres. Esse é o tema que se vai configurando à medida que a obra se faz. É um livro bem realista. À primeira vista, o leitor pode sentir-se desconfortável diante da crueza com que as histórias são narradas. Mas, avançando na leitura, compreenderá que são histórias que exigem uma linguagem direta e objetiva. Pode também ficar em dúvida acerca dos referenciais que vai encontrando nas histórias narradas, questionando se o

texto é de ficção ou se as histórias aconteceram de fato, isto é, em que medida estariam definidas no texto ficcional de Conceição Evaristo as dimensões que separam a literatura da experiência histórica vivida pelas mulheres negras, uma vez que valoriza a linguagem coloquial.

Os treze contos do livro são sobre mulheres negras e intitulados com o nome das protagonistas. São elas que contam suas histórias a uma narradora, que as transmite conversando o tempo todo com o leitor. Explicando, por exemplo, que fez andanças procurando histórias de mulheres, histórias que nunca teriam sido ouvidas ou imaginadas para nenhum personagem. Contudo, não se trata de uma narradora onisciente, é apenas alguém que ouviu as histórias e passa a contá-las. Seu saber limita-se, portanto, àquilo que lhe foi narrado. A verdade dos fatos não pertence a ela, mas a quem lhe contou a história. As marcas de oralidade do texto chegam a dar ao leitor a impressão de estar “ouvindo” as próprias mulheres, fazendo-o se esquecer de que está no registro da escrita. Ele é guiado pela mistura de todas essas vozes no livro. Cada conto é uma história inédita e independente das outras, todas protagonizadas por mulheres negras.

Nesse sentido, o universo feminino de *Insubmissas lágrimas de mulheres* é composto por uma diversidade de mulheres negras e traz à luz temas diversos, por meio de suas personagens: a artista, a bailarina, a deficiente visual, a homossexual, a professora, a empreendedora, a jovem, a velha, a mãe que ama demais seus filhos e aquela que não ama. Com isso, o livro permite que o leitor disponha dos sentimentos mais íntimos dessas mulheres, como se fossem seus. E tenha em mãos uma narrativa que coloca em circulação novas formas de representação das mulheres negras, ausentes no cânone literário, ampliando, assim, o leque de protagonismos da literatura.

Os contos dão indícios de uma memória circunstanciada, que deve ser entendida a partir de práticas do mundo social com as mulheres negras. São elas que comunicam e refletem a experiência transmitida em cada narrativa.

O ponto de vista do texto é sempre delas. São elas que, do lugar onde sempre viveram ou viajando ao passado, contam histórias para enriquecer a experiência do mundo com seu conhecimento sobre as condições em que viveram e as lições que aprenderam. São mulheres que sabem dar conselhos (BENJAMIN, 1994, p. 198). Mulheres que venceram obstáculos à sua realização plena e à sua autonomia, erigidos não somente pelo patriarcado, mas também pelo racismo. Em suma, o livro representa fatos importantes da vida de mulheres negras que serviram para constituir a história que contam, atualizando presente e passado e reelaborando vivências.

A autora, Conceição Evaristo (2003b), esclarece que as escritoras negras buscam sempre inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação, resistindo a vários estereótipos e representando corpos de mulheres negras que não são apenas descritos, mas antes de tudo vividos. Ressignificando, assim, o corpo negro feminino que passou pela coisificação e pela mutilação, primeiro pela violência escravocrata, depois pela violência midiática de hipersexualização dessas mulheres. Conceição diz que, para ela, escrever é uma espécie de vingança, um modo de ferir o silêncio imposto historicamente às mulheres, e aos negros.

Já o livro *Malungos e milongas*, de Esmeralda Ribeiro (1988), traz um único conto dividido por subtítulos, em dez pequenas partes. Trata-se da história de quatro irmãos - Carlos Gabriel, Marta, Mauro e Ruth - que viviam juntos em grande harmonia até surgir a possibilidade de uma promoção para apenas um deles, na empresa em que todos trabalhavam. A ambição de conquistar o prometido lugar de gerente e a possibilidade de ganhar mais dinheiro levam a irmandade a um processo de deterioração dos vínculos. O poder, ou a sua possibilidade, fala mais alto do que os anos de afeto e cooperação entre eles. A promoção anunciada era uma estratégia do presidente da empresa, que não queria mais ver “aqueles pretos trabalhando juntos” (RIBEIRO, 1988, p. 13). O chefe desses irmãos tampouco estava satisfeito com eles trabalhando

harmoniosamente, sem brigas. Intrigavam-no a amizade e a união entre eles. Ele também se ressentia de haver sido rejeitado por Ruth quando a assediara no ambiente de trabalho. Não acreditava que uma “negrinha” pudesse resistir às investidas de seu chefe. Mas Ruth lhe disse “não”. Na cabeça do racista não foi possível compreender uma negra recusar as investidas de um homem branco como ele.

Esse é o enredo do pequeno conto, uma narrativa que ajuda a refletir sobre os laços de irmandade entre negros, consanguíneos ou não, e sobre o esfacelamento desses laços. Os irmãos negros do conto eram “[...] muito ligados como se fossem filhos de um mesmo orixá” (RIBEIRO, 1988, p. 14), mas foram separados por milongas de brancos. Um dos irmãos, Carlos Gabriel, informa o leitor de que essa separação se deve ao “[...] esfacelamento que sempre acompanhou a nossa raça” (RIBEIRO, 1988, p. 44), lançando, assim, uma crítica à figura do negro como objeto a ser usado, explorado e xingado pelos brancos.

Autorizados pelo título do conto, lemos a sua narrativa como uma representação do povo da diáspora negra, separado por homens escravocratas que usaram de toda astúcia para transformar pessoas em mercadorias. Como consta no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 1824/1924), *malungos* são companheiros que participam das atividades, das amizades e do destino de outros, sendo ainda o modo como os escravos designavam os que vieram da África no mesmo navio; *milongas* são feitiços, mentiras, mexericos, fofocas e intrigas lançadas por alguém que tem a habilidade de enganar. Hoje sabemos que foram muitas milongas difundidas para sustentar a ideia da superioridade dos brancos. Dos negros, sempre se disse que são indolentes, preguiçosos e violentos. Portanto, o título é uma síntese do conto inteiro e, de certa forma, da vida dos negros na diáspora, em geral, e no Brasil, em particular.

Na orelha do livro, a autora fala do sentimento de solidão que sempre sentiu ao habitar um mundo tão branco à sua volta, quando apresenta alguns

dados biográficos. É uma solidão estreitamente ligada à *solidão da mulher negra*, efeito do racismo e de seus sentidos e significados na vida de mulheres, que são diuturnamente agredidas com a hiperssexualização de seus corpos e tidas como inapropriadas para serem amadas, para casarem e/ou constituírem família,<sup>5</sup> posto que a maioria dos homens brancos as vê apenas como objeto sexual e possíveis provedoras de filhos negros indesejados por eles, e homens negros muitas vezes são encorajados a se casarem com mulheres brancas para “clarear” sua família, seguindo, dessa forma, os preceitos da branquitude. Destarte, Esmeralda Ribeiro fala da importância dos laços de solidariedade entre os negros para vencer as feridas ainda abertas pelo racismo. Finalmente, revela a intenção desse seu primeiro conto: fazer ressoar entre negros e não negros a importância da solidariedade entre seres humanos.

*Ninguém matou Suhura*: histórias que ilustram a História (2009) foi também o primeiro livro publicado por Lilia Momplé. Na contracapa desse livro há o lembrete de que “a liberdade nunca é voluntariamente concedida pelo opressor; deve ser exigida pelo oprimido”, atribuído a Martin Luther King e que soa como uma espécie de iniciação aos leitores dos contos. Percebemos que há no livro uma pergunta insistente que se faz desde o título: quem matou? De alguma maneira, essa pergunta subjaz a todos os contos, na leitura que fizemos do livro. Para nós, essa é uma questão trabalhada do interior para o exterior do texto. É como se preexistisse ao ato de escrever os contos, como se, submetido à forma que assume, o livro se movesse implicitamente nela e, assim, conduzisse o leitor a uma inquietação. Há um estado de tensão persistente na leitura de todas as narrativas.

Os contos de *Ninguém matou Suhura* (2009) giram em torno de situações opressivas do tempo colonial em Moçambique, as quais denunciam a exploração de seres humanos e de riquezas materiais do país, típica do colonia-

---

<sup>5</sup> Há uma discussão mais profunda sobre a solidão da mulher negra em Claudete Souza (2008) e no texto “Eu mereço ser amada” da poeta Lívia Natália. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

lismo português em África. A obra parece querer tirar do esquecimento toda a opressão sofrida pelos autóctones lembrando, por meio da ficção, daquilo que aconteceu. Para isso, descreve as circunstâncias e os fatos da narrativa, mas sem explicações, o que obriga o leitor a apoderar-se atenciosamente da matéria de sua leitura (BENJAMIN, 1994, p. 221). Em todos os contos, estão presentes o colonialismo em África e as condições de vida miseráveis da população colonizada, representando muitos e diferentes efeitos da colonização no colonizado, no colonizador – e também no leitor. Dessa forma, podemos considerar o livro como uma resposta criativa da autora ao colonialismo português em África, em defesa da dignidade do colonizado.

O livro de contos *As andorinhas*, de Paulina Chiziane (2013c), é dedicado a seu pai, Ricardo Chiziane. Homenageando-o, a escritora presta também uma grande homenagem à cultura chope e a seu país, Moçambique. A epígrafe já esclarece muito da motivação de sua escrita: a autora informa o leitor de que foi embalada pelo pai com hinos de liberdade. Conta que um dia o pai reuniu todos os filhos e disse: “da pobreza de nossas vidas, nascerá a grandeza de nossas almas”, ou na língua dos chopos: “Thomba ngu wussiwana”. Essas palavras são um ensinamento do pai aos filhos, que ganham a posterioridade abrindo o livro de contos da filha. *As andorinhas* é uma trilogia que traz histórias de pessoas importantes no contexto moçambicano, a saber: Mudungazi Ngungunhane, último imperador do Reino de Gaza, que resistiu à ocupação colonial portuguesa; Eduardo Mondlane, primeiro presidente da Frelimo e símbolo do nacionalismo moçambicano; e Maria de Lourdes Mutola, atleta campeã nos jogos olímpicos de Sydney, em 2000, ou seja, trata-se de fatos reais imersos em alguma ou às vezes num bocado de ficção, como costuma dizer Paulina.

De modo geral, em *As andorinhas*, Paulina narra fatos da história recente de Moçambique. Não se importando se a história oficial os considera grandes ou pequenos, mas para ela é preciso que sejam contados. Há em suas

histórias um balanço de tudo o que aconteceu. Como escritora, cumpre sua tarefa de “escovar a história a contrapelo”, pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação (BENJAMIN, 1994). Adotando o conto como forma, o livro aproxima o leitor do passado soterrado do colonialismo em África e da luta por sua libertação. Tomando o ponto de vista de uma mulher negra moçambicana, Paulina conta o que aconteceu, com a autoridade de alguém que fala do passado como quem o conheceu de fato. Suas reflexões partem sempre da preocupação com a tradição dos oprimidos.

O leitor é convidado a pensar sobre acontecimentos que favoreceram todos os senhores herdeiros das injustiças da história. Ora, todos sabemos que aqueles que dominam em dado momento são herdeiros de todos os que venceram antes (BENJAMIN, 1994). Paulina o compreende bem. Como escritora, lança mão de recursos que aproximam o leitor da realidade histórica e social de seu país, sem que seja a própria realidade; não dá explicações, deixando o leitor interpretar livremente a história. Ousa incluir palavras *bantu* no texto escrito no português herdado do colonizador.<sup>6</sup> É ótima contadora de histórias. Gosta de ser apresentada assim e do mesmo modo se aproxima da figura do *griot*,<sup>7</sup> o guardião da memória do povo de sua tribo, passando conhecimento adiante e preservando a memória coletiva, pois como escritora tem interesse em descolonizar as mentes de seus leitores.

Com muitos elementos da cultura oral dos chopos, esses contos – especialmente o primeiro e o segundo – fazem ressoar a voz dos subjugados, preservando a dignidade das personagens, sem apresentá-las como vítimas indefesas. Seus narradores partilham com o leitor experiências de vida e mor-

---

6 Não podemos nos esquecer de que o português foi imposto aos nativos pelo colonizador, que não permitia o uso da língua materna dos lugares para evitar o pluralismo religioso e impor o poder colonialista.

7 Na cultura africana, o termo *griot* pode ser entendido como um contador de histórias. É uma função social do ancião de uma tribo, dotado de sabedoria e capacidade de transmitir conhecimento. É o responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos (MELO, 2009).

te, desejo de liberdade e aspirações de futuro. No enredo, figuram-se realidades que se querem diferentes e autônomas, alheias a um modelo hegemônico e dominador que se quer. No nível da linguagem, justapõem-se a língua *bantu* e o português do colonizador. O olhar e a memória da escritora se dirigem ao revés da história “oficial”, usando da ficção para recontar essa história a seu modo, interpretando os fatos a sua maneira – como uma moçambicana que viveu a colonização.

Em depoimento para minha pesquisa, Paulina Chiziane afirmou que não poderia falar de si sem falar do colonialismo, do racismo e do sexismo. Seus contos de *As andorinhas* tratam também disso tudo. Aí, enxergamos que Paulina é uma escritora enraizada no povo. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 214), o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, sobretudo nas camadas artesanais. A fonte primordial da escrita de Paulina é, sem dúvida, a oralidade, sempre inspirada na cultura dos chopos. Ela ouvia muitas histórias contadas pelo pai e pela avó em volta da fogueira, evento que faz parte da tradição dos chopos. Hoje, escrevendo na língua do colonizador, subverte a estética, a forma e a temática da literatura em língua portuguesa, resistindo como escritora.

### **Dos contos aos depoimentos**

Em seu depoimento, Conceição Evaristo faz um alerta à consciência das feministas: para que se considere o racismo e a pobreza na pauta feminista. Afinal, a experiência da dor do racismo e da pobreza inscreve-se com força nas representações e nos afetos do aparelho psíquico das mulheres negras, em suas lembranças, em sua literatura, em sua luta feminista, enfim, em sua vida e sua labuta cotidiana. A escritora explica que, muitas vezes, mulheres negras não se dizem feministas porque não se sentem representadas nas lutas de mulheres brancas. Ela entende que o movimento feminista ainda tem que

avançar muito nas questões de raça e de classe, e que precisa do saber das mulheres negras para fazer avançarem as lutas feministas de fato.

Como escritora, compreende que a questão racial informa mais do que a questão de gênero. Sabe dos julgamentos que sua escrita enfrentou e ainda enfrenta em virtude da geografia de seu corpo negro. Em mesas literárias com escritoras brancas, não se sentiu acolhida como semelhante, como mulher, mas discriminada como negra. Muitas vezes, invisível a homens e mulheres escritores como ela, que não lhe dirigiram a palavra nem o olhar de reconhecimento. Portanto, não se trata apenas da questão de gênero, mas especialmente do *racismo estrutural*, que impõe às escritoras negras uma dupla discriminação, basta atentarmos para as desigualdades de inserção social a partir do gênero.

Segundo Evaristo, a literatura a salvou de muitas coisas, inclusive da loucura. Ela reitera que a sua literatura tem muito mais a ver com dor do que com alegria. Parece triste com essa constatação, mas sabe que não é fácil manter a sanidade diante de tanta invisibilidade e tanto sofrimento. Conceição lamenta que existam poucas biografias de mulheres e menos ainda de mulheres negras ou de homens negros. Pensa que isso se deve ao fato de que a vida dessas pessoas nunca foi considerada exemplar. Todos perdemos muito com essa escassez, e é preciso fazer justiça social a essa gente, colher seus testemunhos para que não se perca o tesouro comum de sua memória coletiva. Afinal, quando registramos a vida dessas pessoas, temos em cada memória individual um ponto de vista sobre a memória coletiva, como sempre nos ensinou Ecléa Bosi (1994).

Evaristo afirma ainda que sua literatura resguarda o projeto político de dar a ver a condição dos negros na sociedade brasileira, pois sua sensibilidade de escritora não abandona sua preocupação social e política. Diz que seu projeto literário é aproximar a oralidade da escrita e, para tanto, cunhou o termo *escrevivência*. Considera que sua criação literária se deve às vivências

e experiências que tem de mulher e de negra e que, como escritora, consequentemente, leva ao texto sua experiência de mulher negra numa sociedade de classes. Ela enfatiza na entrevista que não faz literatura para adormecer a casa grande, mas para acordá-la em seus sonhos injustos.

Já Esmeralda Ribeiro afirma em seu depoimento que a vida a preparou para lidar com o racismo. Desde a infância, viveu o que ela chama de “pistas” da violência exercida contra negros pela hierarquia racial. Ela considera que existiram duas Esmeraldas: uma antes e outra depois de entrar na faculdade. Antes, ela vivia numa espécie de redoma que a impedia de dimensionar preconceitos e discriminações que lhe aconteciam. Não dispunha de instrumentos de interpretação dos mecanismos da violência racista sofrida na família, no trabalho e na vida social. Por isso, ao olhar em retrospectiva, sentiu-se alienada da realidade de seu corpo e de sua história étnica e pessoal. Segundo ela, antes não se sabia negra nem tinha um discurso sobre si mesma. Portanto, antes não vivia a realidade de seu corpo e da sua identidade negra, depois tomou consciência disso.

A autora lembra que, antes de conhecer outros negros politizados, dentro e fora da faculdade, era uma Esmeralda que não tinha consciência racial, que não conseguia traduzir a discriminação e o preconceito sofridos por causa da cor de sua pele ou de sua classe social. Tinha baixa autoestima, sentia-se desprezível, menor, diferente de todos. Desejou não ser “tão negra”, não ter o nariz “tão chato”, como se fosse teleguiada por forças que conduzem os negros a adotarem os estereótipos do olhar viciado do branco sobre eles. Ou seja, deixou-se conduzir pelo estoque de atributos físicos e valores morais que a cultura brasileira põe à disposição dos sujeitos. Na nossa sociedade, o belo, o bom, o justo e o verdadeiro sempre foram histórica e culturalmente atribuídos aos brancos, e isso leva muitos negros a recusarem, negarem e anularem seu próprio corpo. Ora, sabemos o quanto é brutal ser negro numa sociedade que desvaloriza sistematicamente os elementos físicos, culturais, históricos,

religiosos e comportamentais de sua população negra. No campo da psicanálise, Neusa Santos Souza (1983) já nos alertou para o alto custo emocional da sujeição, da negação e do massacre da identidade histórico-existencial do negro no Brasil.

Ribeiro explica em seu depoimento a literatura negra em termos da história que a produziu, diretamente ligada às condições materiais da população negra, à oralidade e linguagens da vida cotidiana dos negros brasileiros. A escritora afirma que assumir textos ficcionais como literatura negra é questão de escolha política, tem prós e contras, e ela sabe do perigo que isso implica. É como assumir-se negro, diz ela. Para Esmeralda, representar a mulher negra na literatura é demarcar território num ambiente tão disputado como é o universo literário. Logo cedo, ela começou a perceber que a maneira como escritores brancos - e também negros - falavam sobre mulheres negras levava essas mulheres a ocuparem sempre o lugar de objeto na literatura, pois, na maior parte das vezes, portavam descrições físicas e opiniões masculinas sobre essas mulheres, sem aprofundamento no plano psicológico, sempre com ênfase na sensualidade dos corpos negros femininos. Passou, assim, a reivindicar o lugar de fala da escritora negra dentro da literatura negra e, por meio dessa escrita, tencionava traduzir o pensamento, os sentimentos, os desejos e as angústias de mulheres negras. Deseja, portanto, uma literatura que coloque a mulher negra no centro do debate, não apenas como personagem, mas também como escritora. Literatura, para ela, é compromisso social e engajamento político. Ela se define como uma ativista literária.

Já Lília Momplé afirma na entrevista que cada livro seu tem uma motivação. A de *Ninguém matou Suhura* foram as injustiças que presenciou no período colonial de seu país. Ela viu de perto muitas injustiças cometidas contra mulheres negras, as quais considera as maiores vítimas desse regime. Momplé é uma escritora enraizada na cultura macua de Moçambique. Praticamente toda a sua vida moral, espiritual e intelectual foi construída por sua

inserção na cultura macua da avó e na coletividade moçambicana, na qual foi educadora e desenvolveu sua vocação literária. É em Moçambique que tem suas raízes, lá ela se sente em casa. Ela diz que realmente se alimenta das tradições de seu país e do seu povo: dos contos macuas, da música, da literatura e da pintura moçambicana. E que, com seus livros, apresentou seu país a muitos estrangeiros que foram viver ali e também àqueles que queriam apenas conhecer um pouco melhor o lugar onde estavam.

Momplé fala em seu depoimento que nunca se considerou uma escritora negra, mas uma escritora. O fato de ser mulher também nunca foi um problema para ela. Diz que nunca sentiu, da parte dos colegas escritores, nenhum tipo de discriminação, diferentemente do que revelaram as outras três escritoras entrevistadas para a pesquisa. Pelo contrário, ela afirma que sempre foi muito “mimada” por todos eles. Ora, estes “mimos” também podem ser interpretados como forma recorrente de infantilização da mulher, tratada como diferente, inferiorizada. Em contraste, no meio literário português ela sente que é considerada uma escritora da periferia, revelando que o fato de ser africana, moçambicana, faz com que o campo literário português veja sua criação literária com certo desdém – sente que seus livros suscitam alguma dor nos portugueses e reconhece que de fato não devem ser agradáveis para eles. Diz que aborda temas controversos, que os portugueses não gostam de ver na literatura. Ela acha que a opressão e a injustiça são mesmo temas que mexem com o imaginário das pessoas, e que lhe interessa discutir tudo isso na literatura.

A moçambicana Paulina Chiziane vai e volta aos abismos de sua negritude, de sua feminilidade e de sua moçambicanidade na entrevista que me concedeu. Ouvindo suas lembranças, percebemos que o colonialismo insiste em vir-lhe à memória, com as feridas abertas e que ainda sangram da violência que sofreu do colonizador branco. Ela se esforça para trazer outras recordações para sua fala, mas logo associa essas lembranças à brutalidade da

colonização portuguesa em seu país. Na memória de Chiziane, o colonialismo surge como marca indelével em sua vida. Ela é incisiva ao afirmar que jamais falará de si sem falar do colonialismo português.

Assim, entendemos que falar e lembrar do colonialismo significou, para ela, sua saída do lugar de objeto, que a todo colonizado foi imposto naquele momento, para o lugar de sujeito histórico, com direito a ter sua memória e lugar de fala para contar sua história, dando sua versão dos fatos. Ficou gravado em sua memória a força policial e a violência dos colonos portugueses contra os moçambicanos, e ela precisou registrar isso em seu depoimento. Vale assinalar que Chiziane não foi mera testemunha ocular da violência absoluta do sistema colonial português: Paulina apanhou de um colono branco comerciante de seu bairro, que nem considerou que se tratava de uma criança indo à escola, pelo simples fato de ser negra. O corpo negro infantil agredido na sua integridade física, além da moral.

Certamente, a história psicológica, afetiva e biológica de Paulina Chiziane está profundamente ligada ao contexto histórico, social, cultural e político em que ela nasceu, cresceu e viveu, como qualquer um de nós. Entretanto, no seu caso, os signos da violência colonial, do sexismo e do racismo aparecem em sua fala como verdadeiras cicatrizes. Ela não esqueceu o racismo que sofreu no tempo colonial, e parece que a atmosfera sangrenta e impiedosa do colonialismo não cessa de persegui-la, mesmo nas lembranças de sua infância, e que é elaborada na sua criação literária.

Paulina Chiziane lembra muitas formas de opressão e exploração das mulheres em seu depoimento; por exemplo, sua servidão a pais, irmãos, maridos e filhos. Uma servidão institucionalizada a ponto de, em Moçambique, até a rádio dos revolucionários, de inspiração socialista, incentivar e financiar aulas de “lavouras femininas” para ensinar as meninas a serem boas mães e donas de casa. É significativo Chiziane dizer que não gostava de tarefas domésticas ou de atividades como bordado e crochê. Do fio de memória puxado

para lembrar a preparação – quase obrigatória – das mulheres para o casamento, ela vai diretamente para sua formação política, que se inicia ouvindo em casa a rádio “A Voz da Frelimo”.

Assim, aos poucos, ela vai sinalizando que teve uma formação humanista, com base especialmente em intelectuais marxistas, e especialmente autores antirracistas e antissexistas. Segundo ela, ouvindo “A Voz da Frelimo”, ela vai se dando conta também da experiência vivida pelas mulheres em sua cultura, bem como de seu *status* inferior e da dominação-exploração a que são submetidas pelo patriarcado. Percebemos nas palavras e na criação literária de Chiziane a importância de uma luta especificamente feminista contra os valores patriarcais, luta que se não deve confundir com contraposição aos valores socialistas, no plano da luta de classes (BEAUVOIR, 1975). Em sua trajetória de vida, Chiziane parece ter compreendido que se devem levar concomitantemente essas duas lutas.

### **À guisa de conclusões**

Concluindo, pensamos que a verdade é que a literatura de mulheres negras permitiu a essas mulheres mover-se do lugar de rejeitadas, estigmatizadas e marginalizadas da literatura “oficial”, passando a protagonistas e tendo preservado sua integridade e subjetividade. Para elas, faz muita diferença dizer a cor e o gênero dos personagens, pois raça e gênero importam não como conceito da biologia, mas como categoria política. Kabengele Munanga (1998) concorda que é incorreto afirmar que o preconceito contra o negro é um problema social, e não racial. Para ele, o problema do racismo está na crença, amplamente difundida, da superioridade do branco e da inferioridade do negro. Isso instala entre negros e brancos um abismo vinculado a uma hierarquia, de modo que ver o negro como inferior implica um compromisso com a dominação. Assim, a originalidade da literatura feita por mulheres ne-

gras está em não aceitar a fixidez dos estereótipos estabelecidos para o corpo feminino negro, anunciando existências negras fora do lugar fixo de trabalhos subalternos e de obediência, e da sensualidade exacerbada, dando mais atenção a aspectos psíquicos e a concepções de subjetividades e, finalmente, abordando o insólito da existência dos negros. Nisso há, sem dúvida, um posicionamento político das escritoras.

Segundo Eagleton (2006, p. 294), não há necessidade de levar a política ao âmbito da literatura, pois elas estão juntas há muito tempo. Por *político*, ele entende o modo como organizamos conjuntamente nossa vida social e as relações de poder que isso implica. A literatura é política, isso é fato; o que é realmente questionável é a natureza de sua política, que muitas vezes reforçou os interesses de grupos específicos de pessoas em muitos momentos da história, o que acarretou, durante muito tempo - e ainda hoje - a exclusão de mulheres e negros do cânone literário e impulsionou as narrativas de homens e brancos.

É forçoso admitir que a literatura, em seu conteúdo político, contribuiu significativamente para a inscrição tanto da mulher como do negro como um *estranho inferior*.<sup>8</sup> Afinal, ela reflete os valores de um sistema econômico, social e político que subordina a sociabilidade de homens e mulheres, negros e brancos. Muitas vezes, ao invés de desafiar, ressaltou os pressupostos desse sistema [de poder] que elege o homem e o branco como seus representantes legítimos. Portanto, compreender as relações complexas e indiretas entre obras literárias e o mundo ideológico em que elas habitam, com a clareza do papel que elas desempenham na sociedade como um todo, nos leva a ver a importância da literatura feita por mulheres negras nas sociedades capitalistas e patriarcais.

---

8 Para Freud (1996c), sentimos como estranho aquilo que se nos assemelha e que tememos reconhecer em nós mesmos. O outro (estranho) é intimamente familiar, mas o negamos ou insultamos por medo de ver no outro o que é reconhecidamente nosso. O familiar é tornado estranho e, assim, projetado no outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, C. N. O perigo de uma única história. *TED – Ideas worth spreading*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wQk17R-PuhW8>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a, v. 2.

\_\_\_\_\_. *O segundo sexo*. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b, v. 1

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1936].

CHIZIANE, P. *As andorinhas*. Lisboa: Caminho, 2013c.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016 [1986]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, R. (Org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015. (Coleção Cadernos Sempre-iva. Série Economia e Feminismo, 4)

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2011.

\_\_\_\_\_. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 1, 2003, João Pessoa. *Anais...* João

Pessoa: UFPB, 2003b. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: jan. 2018.

HOOKS, B. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, DF, n. 16, jan./abr. 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So103-33522015000200193](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-33522015000200193)>. Acesso em: 11 jan. 2018.

MELO, M. C. V. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, T.; NASCIMENTO, I.; OLIVEIRA, A. (Orgs.). *Griots culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, p. 148-156.

MOMPLÉ, L. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.

MUNANGA, K. Teoria sobre o racismo. In: \_\_\_\_\_; et al. *Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira*. Niterói: Eduff, 1998.

\_\_\_\_\_. *Negritude - Usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, E. *Malungos e milongas*. São Paulo: Edição da Autora, 1988.

SAFFIOTI, H. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTOS, N. S. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOUZA, C. A. S. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Submissão: 28/12/2018

Aceite: 28/12/2018

 **DOSSIÊ**

**ESPAÇOS EM MOVIMENTO: AS  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA  
EM CONTEXTOS DE CRISE POLÍTICA**

 **ARTIGOS**

**A NÃO-PERTENÇA NO FLUXO DE CONSCIÊNCIA DE  
OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO**

**THE SENSE OF NOT BELONGING IN THE STREAM OF CONSCIOUSNESS  
IN DULCE MARIA CARDOSO'S *OS MEUS SENTIMENTOS***

Gabriela Cristina Borborema Bozzo<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.151639

**RESUMO:** A investigação proposta busca compreender de que forma o fluxo de consciência constrói, no romance de Cardoso, a não-pertença que o tematiza. A baliza teórica utilizada concerne a psicologia social e o fluxo de consciência, constituída, respectivamente, por *Mente, Self e Sociedade*, organizado por Charles W. Morris com as proposições de George H. Mead; e “A meia marrom” (2002, p. 471-498), de Auerbach.

**ABSTRACT:** The proposed research seeks to understand how the stream of consciousness builds, in Cardoso's novel, the sense of not belonging that it thematizes. The theoretical base used concerns social psychology and the stream of consciousness, constituted respectively by *Mind, Self e Sociedade*, the propositions of George H. Mead organized by Charles W. Morris; and “A meia marrom” (2002: 471-498), by Auerbach.

**PALAVRAS-CHAVE:** Não-pertença; Fluxo de consciência; *Os meus sentimentos*.

**KEYWORDS:** The sense of not belonging; Stream of consciousness; *Os meus*

---

<sup>1</sup> Mestranda. Título da pesquisa: “A não-pertença em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso”.

*sentimentos*.

## Introdução

**A** não-pertença é o sentimento resultante do desequilíbrio entre as fases do *self*, proposto por Mead (2010, p. 151). A relação de mudança mútua entre sujeito e sociedade, bem como a conduta de autoafirmação do sujeito concretiza-se, em nossa interpretação, através do equilíbrio entre as fases do *self*.

Acreditamos que o discurso romanesco de *Os meus sentimentos* constrói o tema da não-pertença através das categorias narrativas, sendo a focalização em fluxo de consciência a categoria averiguada em nosso artigo. *Os meus sentimentos* é narrado por Violeta, que sofre um acidente automobilístico na estrada durante a madrugada. Após narrar o acidente, a personagem narra inversamente os eventos daquele dia. Longas digressões interrompem a narração desses eventos, as quais contam, de forma embaralhada, a história de sua vida, marcada por relações conturbadas.

A construção da não-pertença através do fluxo de consciência é o objetivo central do artigo. Para tanto, buscamos definir a não-pertença nos parâmetros da psicologia social; investigar o fluxo de consciência como procedimento narrativo; e investigar de que forma ele constrói, no discurso do romance, o tema da não-pertença.

### 1. Não-pertença

A não-pertença consiste no sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido. A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta diferentes abordagens dessa temática. A narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* apresenta a perspectiva da não-

-pertença: Violeta é uma mulher obesa, vendedora de ceras em época de depilação a *laser*, promíscua e mãe solteira. A não-pertença é experienciada pela personagem em diferentes contextos. A história de Violeta e sua perspectiva sobre aqueles que vivem em função de pertencer constroem a denúncia de experiências de vida pautadas nos extremos. Ademais, Cardoso (2014) menciona a não-pertença em entrevista, quando aborda sua infância e adolescência:

*[...] foi uma aprendizagem de coisas que talvez devesse ter aprendido mais tarde: a não pertença, a injustiça... [...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. É uma triagem, passa-se a pertencer aos certos. Não é pertencer à mesma profissão, é gostar das mesmas coisas e partilhar um ponto de vista moral. Acho que as amizades, os livros, têm a ver com o que nos divertimos com aquela pessoa ou livro e o que partilhamos em termos éticos. Não era por pertencer àquela escola que devia ser amiga deles, se calhar pertencia ao grupo de junkies da outra escola, que já tinham reprovado mil anos.*

O instinto da pertença mencionado pela escritora – e tematizado em sua produção literária – se aproxima da necessidade de reconhecimento intersubjetivo da própria identidade, estudada por Hegel. Buscando atualizar a teoria hegeliana, Axel Honneth (2003, p. 125), propõe:

*Em nenhuma outra teoria, a ideia de que os sujeitos humanos devem sua identidade à experiência de um reconhecimento intersubjetivo foi desenvolvida de maneira tão consequente sob os pressupostos conceituais naturalistas como na psicologia social de George Hebert Mead; seus escritos contêm até hoje os meios mais apropriados para reconstruir as intuições da teoria da intersubjetividade do jovem Hegel num quadro teórico pós-metafísico.*

A aspiração ao reconhecimento intersubjetivo do indivíduo é inerente à vida social para Hegel, na apresentação de Honneth (2003, p. 29). O pertencimento é, justamente, o sentimento resultante do reconhecimento intersubjetivo. Da ausência desse reconhecimento surge a não-pertença: ela advém, pois, de um embate entre o sujeito e a sociedade. Esse é o conflito moral, resultado do atrito interno – discrepância entre o eu e o mim –, segundo Mead (*apud* HONNETH, 2003, p. 141). A sua psicologia social se faz de nosso interesse para investigar a origem da não-pertença experienciada pelo indivíduo, cuja alusão na produção literária de Dulce Maria Cardoso, mais especificamente em *Os meus sentimentos*, nos propomos a averiguar.

O processo social em que a personalidade do sujeito se desenvolve é nomeado *self* por Mead (2010, p. 151). Não é o organismo fisiológico em si, não está presente desde o nascimento. É a mente autoconsciente que se desenvolve no sujeito a partir das suas experiências e atividades sociais, ou seja, de sua relação com o processo social e os demais membros da sociedade nele envolvidos. O *self* é o processo de interação entre o indivíduo e os outros, realizando-se na conduta do sujeito, no diálogo entre as suas fases “eu” e o “mim”. Em síntese, o “eu” é a fase do *self* que constitui o que há de peculiar no indivíduo: impulsos, desejos, características únicas, sua essência. Ele é moldado para as interações sociais pelo “mim”, que é a internalização dos valores, expectativas e atitudes da sociedade em que o sujeito está inserido. Por sua vez, o “mim” é a fase do *self* constituída pela internalização das atitudes do “outro generalizado”, ou seja, as atitudes da comunidade inteira. O “outro generalizado” constitui a resposta comum e a atitude organizada quanto às instituições de uma sociedade. As instituições são assimiladas pelo sujeito em sua conduta, e é isso e o pertencimento à comunidade que possibilitam-no ser uma personalidade. É através desse “outro generalizado” que a comunidade influencia largamente o comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, o *self* desenvolve-se por completo na medida em que se torna um reflexo individual

dos padrões comportamentais de uma sociedade ou grupo.

A era dos extremos, proposta por Hobsbawm (1995 ) para definir o século XX e discutida por Bosi (2002 , p. 248) na literatura, pode relacionar-se também com os indivíduos dos extremos. Embasando-nos na era dos extremos e nas fases do *self* de Mead (2010, p. 212), acreditamos que há duas condutas extremas do “eu” e do “mim” que geram a não-pertença na interação social. Apoiamo-nos na afirmação de Mead (2010, p. 212) para propor as condutas extremadas no “eu” e “mim”:

*[...] é uma questão de adotar as atitudes dos outros e de se ajustar a isso ou combater a situação. É esse reconhecimento do indivíduo como self no processo de usar sua autoconsciência que lhe confere ou a atitude de autoafirmação ou de devoção à comunidade.*

Por trás dos extremos, temos a necessidade de pertencimento inerente ao ser humano. A prevalência do “mim” na experiência do indivíduo resulta, muitas vezes, do instinto da pertença. A religião é uma instituição que supre esse instinto, pois através dela, o sujeito experimenta a sensação de pertencimento a uma comunidade, como salienta Mead (2010, p. 237), que explica: “essa é a experiência por trás dos extremos às vezes históricos que pertencem às convenções.” Há predominância do “mim” nessa conduta pela devoção a tal comunidade e por ajustar-se a ela. Acreditamos que, quando o ajuste à comunidade mutila a individualidade do sujeito, ele tem uma conduta extremada no “mim”, gerando um pertencimento não genuíno e infelicidade.

A conduta extremada no “eu”, por sua vez, resulta na sensação da não-pertença. Levada ao extremo, a predominância do “eu” não resulta no combate dos valores e na autoafirmação, propostos por Mead (2010, p. 212). É uma existência que não se ajusta excessivamente à sociedade, diferente do “mim”, mas que pratica consigo a exclusão que sente da sociedade. O indi-

víduo, nesse caso, internaliza as expectativas sociais também, mas essas são excludentes com relação a ele, seja por pertencer a um grupo de minorias ou por simplesmente pensar diferente. Em resposta a isso, o indivíduo concorda em não pertencer e se exclui. Contudo, ele não deixa de assumir a atitude do outro. Quando se exclui por sentir-se excluído, a não-pertença não gera mudança, mas sim, faz com que o indivíduo aja consigo como a sociedade age com ele. Apoiamo-nos, em nossa proposição do extremo “eu”, na afirmação de Mead (2010, p. 211):

*Talvez a pessoa diga que não faz questão de se vestir de certo modo, que prefere ser diferente. Então, está adotando em sua conduta a mesma atitude que os outros demonstram em relação a si. Quando uma formiga alheia é introduzida numa comunidade com outras formas, estas se voltam contra a intrusa e a destroçam. Na comunidade humana, a atitude pode ser tomada pela própria pessoa que se recusa a se submeter porque ela mesma adota a atitude comum.*

Acreditamos que o equilíbrio entre o “eu” e o “mim” – valorizando o “eu” o suficiente para manter seus ideais e sua perspectiva individual do processo social, mas mantendo o “mim” em ação o suficiente para preservar relações interpessoais dependentes do pensamento conjunto – resulta no combate aos valores sociais e na autoafirmação mencionados por Mead (2010, p. 212), os quais, por sua vez, geram modificações na sociedade na relação mútua de mudança apresentada por Mead (2010, p. 186). Desenvolver pensamento crítico não diz respeito a simplesmente aplicar a atitude comum para consigo, excluindo-se, por exemplo, de uma moda, um gosto musical, um pensamento comum. O equilíbrio está na preservação da própria individualidade, cuja definição proposta por Mead (2010, p. 240) complementa a ideia do sujeito peculiar e único, visível na mudança que ele causa na comunidade: “[...] a individualidade é [...] constituída por uma atitude distanciada ou por

uma realização modificada, de qualquer tipo social dado e não por uma adesão conformista ao mesmo, e tende a ser algo [...] distintivo, singular e peculiar [...].” A expressão do indivíduo é essencial para a mudança, como afirma Mead (2010, p. 239): “o valor de uma sociedade organizada é essencial à nossa existência, mas também é preciso que haja espaço para a manifestação do indivíduo, a fim de que haja uma sociedade satisfatoriamente desenvolvida.” O pensamento crítico que gera mudanças não se exclui na não-pertença, mas sim a torna ferramenta de modificação social.

Uma vez que a linguagem é o meio de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, de acordo com Mead (2010, p. 178), acreditamos que ela constitui o meio para alcançar o almejado equilíbrio entre as fases do *self*. O indivíduo se experiencia como “mim”, reage ineditamente como “eu”, se ajusta às expectativas o suficiente para manter relações interpessoais saudáveis e expressa a própria individualidade o suficiente para manter sua originalidade e propor mudanças à comunidade. As duas atitudes ocorrem na interação social, cujo mecanismo é a linguagem.

## **2. O fluxo de consciência**

O modo proposto por Genette (1986, p. 159-210) é o aspecto regulador da quantidade de informação narrativa, e é dividido em distância, que mede o quão distante as informações estão do leitor, através da mediação da instância narrativa, e perspectiva, que se atenta para a focalização narrativa, ou seja, o ponto de vista segundo o qual os acontecimentos são narrados.

A distância é dividida por Genette (1986, p. 160) em narrativa de acontecimentos e narrativa de falas. A primeira consiste nos extremos: diegese, com mais informador e menos informações, e mimese, com menos informador e mais informações. A segunda apresenta quatro subtipos: discurso narrativizado ou contado, discurso transposto no estilo indireto ou indireto livre,

discurso relatado da forma mais mimética e discurso imediato. O discurso imediato funciona como se o leitor pudesse penetrar na mente da personagem. O narrador, nesse modo, é diluído na personagem, que o substitui na narração.

A perspectiva, segundo Genette (1986, p. 183-196), está relacionada com a escolha de um ponto de vista ao apresentar os fatos narrados. A focalização narrativa, como é nomeada a perspectiva, pode ser de três tipos: não focalizada, com narrador onisciente; focalização interna, que parte da personagem e pode ser fixa, quando tudo se passa do ponto de vista de uma personagem, variável, quando ocorre mudança de personagem focal, e múltipla, no romance epistolar; e focalização externa, em que a personagem age sem que saibamos o que pensa ou sente.

A focalização interna fixa parece ser a mais relacionada ao discurso imediato. A palavra dada à personagem é levada até a última consequência:

*Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo a palavra à personagem. (GENETTE, 1986, p. 171)*

A tentativa de reprodução da (in)consciência da personagem pode ser apresentada no discurso imediato, constituindo o fluxo de consciência.

A ficção do fluxo de consciência é, para Humphrey (1976 , p. 4), “[...] um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” A técnica, segundo Humphrey (1976, p. 19), não é constituída apenas pelo fluxo de consciência, pois sua baliza é a compreensão dos conteúdos da mente humana. A apresentação do fluxo de consciência se dá em quatro técnicas, de acordo com Humphrey (1976, p.

21): os monólogos interiores direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio.

O monólogo interior direto, para Humphrey (1976, p. 22-24), representa na ficção o conteúdo psíquico da personagem e os respectivos processos que antecedem a fala. A representação da consciência é deliberada, ou seja, não há interferência de um autor e uma plateia não é presumida no discurso. A instância narradora é diluída na personagem, num discurso de primeira pessoa; o tempo não é preciso e não há introduções ou comentários por parte do autor. Ademais, o texto pode carecer de sintaxe convencional, uma vez que a ideia é representar a textura verdadeira da consciência.

Essa tentativa de reprodução da consciência das personagens pode ser nomeada, segundo Auerbach (2002, p. 482), de discurso indireto livre, fluxo de consciência ou monólogo interior. A estilística envolvida nesses processos surge na literatura antes dos contemporâneos de Auerbach, contudo, com outra intenção artística. Monólogos em discurso indireto já apareciam nos romances de Balzac e Zola, por exemplo. Todavia, sempre havia a introdução do universo interior feita pelo narrador, e o ponto de vista exposto era individual e subjetivo de uma personagem sobre o evento. A narrativa não tentava reproduzir os movimentos da consciência das personagens, bem como a objetividade do discurso permanecia. A perspectiva subjetiva unipessoal não apresentava universalidade e objetividade sobre a realidade exterior. Logo, a intenção artística desses monólogos difere do processo moderno que almeja a reprodução do conteúdo da consciência das personagens e a apreensão profunda da realidade.

O procedimento moderno do fluxo de consciência – reprodução da consciência “pluripessoal” ou rememorante – modifica o foco da narrativa, que dá menos importância para grandes eventos externos, pois crê que são menos capazes de apresentar informações decisivas sobre o tema. A importância é deslocada para os instantes efêmeros da vida cotidiana, por meio dos

quais são obtidas sínteses sobre o tema da narrativa:

*[...] escritores modernos [...] preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece.*  
(AUERBACH, 2002, p. 494)

A inteligência e o instinto dos escritores do século XX levaram-nos a encontrar um processo no qual a realidade é dissolvida em reflexos de consciência, a fim de lidar com a desigualdade social e o embate entre os diferentes modos de vida na Europa, enfraquecendo perspectivas filosóficas, econômicas, morais e religiosas, de acordo com Auerbach (2002, p. 495-496). A amplificação do horizonte da experiência humana, que vinha acontecendo desde o século XVI, e as mudanças nas bases da sociedade durante e após a Primeira Guerra Mundial tornaram a atividade do escritor mais complexa: já não era possível discernir pensamentos, sentimentos e ideologias que delimitassem uma realidade a ser representada. O fluxo de consciência, portanto, é um processo que surge como sintoma do caótico século passado. Além disso, o procedimento narrativo também apresenta aos seus leitores um tema comum – a desesperança e um sentimento de fim do mundo (AUERBACH, 2002, p. 496). Assim, os romances em fluxo de consciência tendem a criticar a cultura que lhes deu origem.

### **3. A construção da não-pertença em *Os meus sentimentos***

O fluxo de consciência, recurso formal mais evidente do romance, in-

dica o desenvolvimento de uma característica própria da narrativa moderna que é, ao ver de Genette (1986, p. 71), a intensificação da quantidade do informador, ou seja, do narrador, da narração, em detrimento da quantidade de informações. Também, segundo Gomes (1993, p. 118), uma das inovações do romance contemporâneo está na “intensificação dos processos de fluxo de consciência”, para o que pode concorrer o uso da linguagem coloquial na narrativa. O registro oral aparece, em *Os meus sentimentos*, incorporado ao discurso: a linguagem coloquial é utilizada tanto na narração da personagem quanto nas falas das outras personagens. A reprodução da consciência ou subconsciência da personagem é elaborada pelo descolamento das regras gramaticais: a pontuação apenas por vírgulas – uma vez que o pensamento não tem fim, apenas muda de foco – tem como efeito criar a impressão de que ideias e imagens são concomitantes, tanto é o recurso mais visível. Mas, há falas e algumas vezes diálogos não marcados claramente, uma vez que são introduzidos por vírgulas e a autoria nem sempre é clara, quase não diferindo dos pensamentos da personagem transcritos, construindo o fluxo de consciência:

*[...] a minha adversária [Dora] recupera facilmente dos golpes por mais duros que sejam, está bem treinada, passa ao ataque, vira-se para Ângelo, exclui-me da conversa, imita o meu truque sujo, / nunca aceitou que os pais dela gostassem mais de mim, é tão miserável que tinha preferido que os meus avós lhe tivessem mentido / o que atrapalha o Ângelo que ajeita a toalha de papel, [...] o Ângelo não quer, não pode, ser parte da nossa luta, [...], é a minha vez de responder, não posso desmentir, Dora é a filha que os meus pais desejaram, quando nasceu afastou a maldição da descendência, afastou o meu pai das gaiolas, um anjo que os salvou, nunca me passou pela cabeça que podia oferecer aos meus pais a / tens de te livrar disso o mais depressa possível / salvação, não me podem acusar de alguma vez ter sido generosa para com eles, / vai desfazer-te disso, vais desfazer-te disso nem que seja a última coisa que eu faço nesta vida / se tivesse feito*

*o que a minha mãe queria nunca a tinha ouvido, como a minha neta é tão parecida comigo, como a minha neta gosta de mim, a Dora está à espera da minha resposta, nas nossas lutas o silêncio significa sempre derrota [...].* (CARDOSO, 2012, p. 90-91)

A fala de Dora sobre a preferência dos avós desperta reflexões na personagem. A discussão é entremeada pelas vozes de Celeste impondo o aborto à Violeta, mas a criança se torna a salvação da família. Aparentemente, Violeta fala à filha sobre o aborto almejado pela avó, contudo, quando afirma “a Dora está à espera da minha resposta” (CARDOSO, 2012, p. 91), percebemos que foi uma digressão. A transposição temporal gera o contraste entre a voz de Celeste exigindo o aborto e o amor de Dora pelos avós, construindo tanto a hipocrisia nessa família quanto a não-pertença de Violeta às duas gerações: na primeira, não era a filha que os pais queriam; na segunda, é a mãe adversária da filha, que é querida pelos avós. A desavença entre Violeta e Dora também figura a continuidade da não-pertença na segunda geração da família, ou seja, a personagem continua a aplicar a atitude coletiva, de exclusão, consigo mesma. O vaivém temporal constrói o fluxo de consciência na narrativa. É assim que a história da vida da protagonista é contada no vaivém exterior-interior de Zéraffa (2010, p. 81), pois os eventos do dia do acidente despertam digressões sobre a sua vida:

*[...] viro a página, mais uma fotografia, uma mulher sentada no sofá onde o administrador descansa a mão, o cabelo louro muito penteado, um vestido que lhe assenta tão bem, a perna elegantemente traçada, o colar de pérolas, uma senhora, chic, très chic, / como se matam os fantasmas / daqui a nada vendo a casa, [...]* (CARDOSO, 2012, p. 120-121)

A mulher da foto da revista lembra à personagem a figura da mãe, cuja

conduta com Violeta é motivo da venda da casa.

As diferentes respostas de Violeta ao seu mundo constroem a personagem no discurso romanesco: a negatividade do passado, o desgosto da mãe em relação a ela, a mágoa pela postura de adversária da filha, a relação sexual com caminhoneiros desconhecidos, a aversão ao não enfrentamento de Ângelo quanto ao incesto. A personagem é pouco sociável, tendo relações apenas com a família, suas clientes compradoras de cera depilatória e as vítimas de sua caça.

A personagem tenta corrigir o passado com a venda da casa dos pais: “e eu que toda a vida me quis ver livre da casa começo a tremer, a emoção de estar cada vez mais perto de corrigir o passado” (CARDOSO, 2012, p. 180). As mãos tremendo referem-se à proximidade de assinar a escritura. Contudo, o que a machuca é a não-pertença à casa, ao relacionamento saudável com os pais e às expectativas dos pais. A maior prova disso é a voz de Celeste ainda a oprimir mesmo após a venda da casa, na narração no carro acidentado na estrada:

*[...] nunca vendi uma casa mas parece fácil, uma assinatura e nunca mais lhe pertenco, / a tua filha nem o nome sabe assinar, Baltazar, tens a certeza de que não há alguém na tua família / como se matam os fantasmas / os compradores devem estar a chegar, e se não conseguir assinar o meu nome, se as letras se começarem a afastar da minha vontade como na tarde do bilhete de identidade [...].* (CARDOSO, 2012, p. 163)

A voz de Celeste tira a autoconfiança de Violeta no ato de livrar-se do passado, aludido no momento da narração. A mãe representa o “outro generalizado” de Violeta:

*[...] a minha mãe lê uma revista, traça a perna, a minha mãe sempre / chic, très chic / tão bem no vestido de pregas amarelo*

*clarinho, a minha mãe estica a mão esquerda, os brilhantes do anel de noivado batem no vidro e são de luz, uma das empregadas aproxima-se e verifica o tempo que falta para desligar o secador, a minha mãe agradece, um sorriso bonito, também eu levanto o braço para chamar o empregado do restaurante e abano as pregas de gordura que vão do ombro à mão, um gesto vulgar, uma mão feia, a serpente que enrosquei no indicativo, um anel reles, um único gesto e todos que estão no restaurante ficam a saber que sou / chic, très chic / uma mulher das mais ordinárias, as unhas pintadas de rosa berrante, a minha mãe olha-me do secador com as unhas perladas, o anel de noivado e a aliança, o vestido amarelo-clarinho [...] queixo-me do empregado que não nos vem atender, o Ângelo podia fazer o favor de contar uma daquelas anedotas que nunca mais acabam, mais ao fundo o sítio onde as ajudantes lavam as cabeças, vamos lavar, perguntam e ajeitam as golas, para não molhar, vestem-lhes batas, / tamanhos únicos / não tem importância senhora voluntária, não tem importância / [...]. (CARDOSO, 2012, p. 76)*

A não-pertença da personagem aos parâmetros estéticos e comportamentais femininos também é construída através do fluxo de consciência. O contraste entre mãe e filha é físico e comportamental: Celeste é casada, com vestimenta e esmalte de acordo com os padrões femininos e cruza as pernas; Violeta é obesa, veste-se e comporta-se promiscuamente e é mãe solteira. O ato de a mãe continuar a olhar para ela mesmo depois de morta sinaliza a permanência da repressão sofrida pela personagem não apenas na família, mas na sociedade como um todo. A relação com os caminhoneiros exemplifica o comportamento considerado promíscuo da personagem:

*[...] uma vez identificada a presa ajo segundo as regras que a minha experiência neste tipo de caça me permitiu construir, sou sempre cautelosa, e numa noite destas não me convém espantar a presa, os homens são os animais mais medrosos que conheço, a*

*minha primeira regra consiste numa troca de papéis, torno-me a presa perfeita de qualquer caçador, mesmo do mais inexperiente, quando tiver saciado a carne não me incomoda que descubram a verdade, até me divertir quando isso acontece, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 32)*

Por fim, o não enfrentamento de Ângelo sobre a paternidade de Dora é comentado por Violeta:

*[...] naquela tarde no hospital o Ângelo quis enganar-me e ainda hoje está convencido de que conseguiu, pensa que não me lembro dele nem do mal que quis fazer-me, afinal se o Ângelo telefonar atendo e pergunto-lhe mais uma vez / quando te deitaste comigo já sabias que era tua irmã / o que já sei, o Ângelo vai mentir-me, tem a mania de jurar que nunca me tinha visto antes daquela tarde no hospital, / juro pelo que tu quiseres que nunca tinha te visto, que te vi pela primeira vez naquele dia no hospital / [...] o Ângelo continua a mentir-me para não ter de confessar uma das muitas vinganças que engendrou, [...]. (CARDOSO, 2012, p. 210)*

A ausência de contornos nítidos tanto à história quanto à construção da personagem deve-se à maestria estrutural desse romance, rico na inversão temporal e no fluxo de consciência. Um quebra-cabeça precisa ser montado pelo leitor para entender a história do romance e a coerência de suas personagens.

*Os meus sentimentos* pode ser interpretado como uma longa narrativa de falas, mais especificamente como um só ininterrupto discurso imediato, que permite certo mergulho do leitor na consciência da personagem, de acordo com Genette (1986, p. 172). A distância entre o leitor e as informações narradas se torna menor nesse tipo de discurso, uma vez que a voz do narrador é diluída na personagem. A focalização do romance é do tipo interna fixa, nos parâmetros de Genette (1986, p. 187), por termos acesso à consciência de

apenas uma personagem, que narra a história: Violeta. O discurso imediato parece relacionar-se com a focalização interna fixa, pois visa a tomada da narração pela personagem, da qual temos acesso à consciência nesse tipo de focalização.

Por sua vez, técnica de apresentação do fluxo de consciência em *Os meus sentimentos* é o monólogo interior direto proposto por Humphrey (1976, p. 21). A personagem Violeta narra os eventos do dia do acidente e os mais significativos de sua vida explorando os diferentes níveis de sua consciência, inclusive aqueles que antecedem a fala, que são expostos na interrupção sintática pelas frases soltas que eliciam a narração de uma lembrança.

O fluxo de consciência constrói no discurso de *Os meus sentimentos* o tema da não-pertença. O procedimento se divide em quatro eixos: tratamento do tempo, deslocamento da importância do acontecimento periférico às digressões, aspecto sintomático da realidade hodierna caótica e proposição de mudanças representada na narrativa. No exemplo a seguir, o nível de consciência que precede a fala e a atitude é marcado pelo bordão “bêtises, ma chérie, bêtises” (CARDOSO, 2012, p. 12; 14; 18; 46; 49; 50; 182; 251; 260; 261; 269; 291; 301; 309; 313; 342; 370), fala da mãe que se repete no romance e oprime a personagem:

*[...] quando me abeirava da minha mãe o insensato desejo de a beijar, de a abraçar, / bêtises, ma chérie, bêtises / mas a senhora voluntária, o médico, a senhora enfermeira, olhavam para mim e o desejo desaparecia [...] o beijo indiferente que lhe dava era mais uma ferida que lhe abria no corpo, podia ter escolhido perdoá-la, ou vingar-me da raiva que ainda agora me agita o coração, podia ter escolhido esquecer-me de tudo mas escolhi não modificar o que tínhamos sido, / quando renegamos o passado perdemos o futuro [...]. (CARDOSO, 2012, p. 269)*

A duração dos processos periféricos é, no romance, muito menor do

que as digressões da personagem Violeta. O trecho a seguir demonstra os caminhos da consciência da personagem em uma digressão que se inicia durante a narração do sexo com o caminhoneiro:

*[...] tenho frio, o corpo do homem é insuficiente para cobrir o excesso do meu que espreita por todo o lado, [...] se o homem falasse era mais fácil, [...] o homem continua calado, tenho de me afastar do que está a acontecer, pensar noutra coisa, numa estratégia para vender a cera ecológica à Denise que me espera amanhã antes da abertura do cabelero eiro [...] o ucraniano, o Serguei, penso que se chama Serguei, diz com o sotaque que quase todos os órfãos de línguas têm, Denise, dormi rr mal, estar pouca bem, pronuncia corretamente a palavra bem e a palavra mal e isso não significa nada, é apenas uma curiosidade [...]. (CARDOSO, 2012, p. 50-51)*

Pode-se dizer que tudo é narrado em forma de digressão, tanto as ocorrências do dia do acidente quanto às sobre sua morte e a continuidade da vida daqueles que a cercam, principalmente Dora e Ângelo. A digressão que mencionamos aqui é a de maior duração no romance. O acidente é narrado no capítulo um, e sabemos que a personagem permanece no veículo durante toda a narração, pois menciona sua posição no carro diversas vezes ao longo da narrativa, inclusive após narrar sua suposta morte: “[...] parada nessa posição esquisita o tempo mostra-se como nunca o tinha imaginado, dentro dos meus ouvidos grilos, gri-gri gri-gri, os olhos cegos por uma gota de luz [...]” (CARDOSO, 2012, p. 317). O processo periférico de Auerbach (2002, p. 484), aqui, é o acidente, que assume aspecto metafórico, pois o verdadeiro acidente revelado – tanto nessa digressão de maior duração quanto nas menores – é a vida da personagem Violeta.

As digressões um pouco mais longas sobre sua vida, ou breves menções a episódios do passado já narrados ou que ainda serão contados, demonstram

como o passado exerce grande força em seus pensamentos enquanto toma atitudes e vive experiências – ou, ainda, enquanto se distancia delas e passa a ver a força do passado sobre o presente. As digressões são específicas da experiência e ponto de vista da personagem, mas abrangem a sociedade como um todo: vemos, aqui, certa universalidade no específico apresentada por Auerbach (2002, p. 497). A crítica da cultura portuguesa é observada na narrativa de Cardoso, que questiona tanto as mudanças ou falsas mudanças geradas pela Revolução dos Cravos quanto as instituições que regem o país: o estado, a família e a igreja.

A importância da narrativa é deslocada, em *Os meus sentimentos*, do processo periférico para as digressões que, apesar de tratarem de experiências subjetivas da personagem, culminam em reflexões universais. A divagação sobre as vidas dos funcionários do banco ilustra bem o que a personagem pensa do cidadão médio. Primeiro, ela divaga sobre os motivos da infelicidade do funcionário mal-humorado que a atende na espera para a compra da casa:

*[...] o funcionário até podia admitir que detesta o que faz se isso não o revoltasse mais, não fosse a troca do apartamento, o carro novo da mulher, o computador da filha mais velha, o infantário do mais pequeno, as férias de verão, e ninguém o obrigava a levantar-se cedo para se sentar a uma secretária a recolher informações enfadonhas sobre anónimos tão enfadonhos como as informações a que dão origem, o funcionário ficava a dormir todas as manhãs ou partia num cargueiro e dava a volta ao mundo, quando era novo sonhou com isso [...].* (CARDOSO, 2012, p. 111)

Depois, a personagem divaga sobre o que seria a vida do chefe daquele funcionário:

*[...] o chefe do funcionário aborrece-se com os pedidos de crédito monótonos que anónimos igualmente monótonos fazem, não*

*fosse a casa de férias, o monovolume novo, o patrocínio do filho velejador, as viagens da filha poliglota, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar neste gabinete, apesar da secretária e da cadeira regulável, do computador mais potente e da central telefónica, o chefe do funcionário dedicava-se à agricultura biológica, em novo quis ser agricultor e preocupa-se com os nitratos nos legumes, o chefe do funcionário assina os pedidos de crédito e coloca-os em pastinhas com capas transparentes [...]. (CARDOSO, 2012, p. 112)*

Por fim, ela constrói a vida do funcionário de maior autoridade no banco. A ideia é que a infelicidade reina nas diferentes classes sociais:

*[...] também o chefe do chefe do funcionário está maçado com os pedidos de crédito fastidiosos que anónimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalezito na neve, a casa num condomínio de luxo, a estada em Londres da filha mais velha, a especialização do filho do meio nos EUA, a mania do mais novo de ser artista, os carros de todos, as motos de todos, os cigarros e as bebidas de todos, as vaidades de todos, ah, os fins de semana com a amante em Nova Iorque, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar num gabinete com uma vista tão acanhada [...] / a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam / [...]. (CARDOSO, 2012, p. 112-113)*

Os funcionários do banco constituem a figura que a personagem tem do cidadão médio: focado no “mim”, a consequência é o efeito manada, que não traz felicidade por mutilar partes de si – como o sonho de profissão dos funcionários – a fim de pertencer. A não-pertença, tema do romance, está sempre em jogo e é construída pelas digressões que constituem o aspecto mais importante da narrativa.

A narrativa de Dulce Maria Cardoso em fluxo de consciência é sintoma

de que, mesmo após o 25 de Abril, a sociedade portuguesa continua pautando-se nos pilares estado, igreja e família. Além de sintoma, o romance desnuda a realidade, criticando-a a partir de uma perspectiva individual, convidando o leitor tanto a perceber essa realidade e posicionar-se frente a ela quanto a ser equilíbrio entre o “eu” e o “mim”.

### **Considerações finais**

*Os meus sentimentos* apresenta diferentes perspectivas de Violeta, em tempos diferentes, não deixando de constituir um reflexo múltiplo da consciência da personagem. A narrativa em fluxo de consciência é sintoma de que, mesmo após o 25 de Abril, a sociedade portuguesa continua pautando-se nos pilares igreja e família. Além de sintoma, o romance surge para desnudar a realidade, criticando-a a partir de uma perspectiva individual que atinge o universal, convidando o leitor tanto a perceber essa realidade e posicionar-se frente a ela quanto a ser equilíbrio entre o eu e mim. Desnudar a realidade portuguesa e sugerir distanciamento crítico ao leitor são os aspectos do projeto artístico da obra de Cardoso. A meta de igualdade na sociedade hodierna é representada na narrativa, assim como Auerbach propõe (2002, p. 497-498), no tema da não-pertença.

A mímese do discurso é levada ao extremo no romance moderno, segundo Genette (1986, p. 171). Uma das inovações do romance contemporâneo, segundo Gomes (1993, p. 118), está na “intensificação dos processos de fluxo de consciência”, a qual pode ocorrer devido ao uso da linguagem coloquial no romance. O registro oral aparece, em *Os meus sentimentos*, incorporado ao discurso: a linguagem coloquial é utilizada tanto na narração da personagem quanto nas falas das outras personagens. A reprodução da consciência da personagem fica mais verossímil ao descolar-se das regras gramaticais: a pontuação apenas por vírgulas, uma vez que nosso pensamento não tem

fim, apenas muda de foco; as interrupções por bordões, que simbolizam o encadeamento dos pensamentos e ilustram que eles são concomitantes; diálogo confuso, com falas sem autoria clara e não diferindo dos pensamentos da personagem. O ritmo de fluxo de consciência é intensificado na narrativa pela incorporação da linguagem coloquial, e constrói, como foi demonstrado, o tema central da narrativa: a não-pertença.

A epígrafe do romance – “Es el jardín de la Muerte que te busca y que te encuentra siempre... Es el jardín, que, sin saberlo, riegas con tu sangre” –, de Dulce María Loynaz, pode ser interpretada metaforicamente. O jardim da morte seria a zona de conforto, e o sangue que a mantém seria as atitudes. Nesse sentido, Violeta, antes do acidente, esteve sempre na zona de conforto e lá se mantinha ao tomar consigo a atitude que outros têm com ela, cultivando a não-pertença. A epígrafe anuncia o propósito da escritora com *Os meus sentimentos*: propor o equilíbrio entre as fases do *self*, o distanciamento crítico e a modificação social aos seus leitores.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, E. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471-498.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARDOSO, D. M. Entrevista à Gustavo Bom. Dulce Maria Cardoso: “O que me fez pensar no que estamos aqui a fazer foi o olhar de um cão”. Entrevista. *Diário de Notícias*. 17 ago 2016. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Vanda Marques. O amor é o mais benigno de todos

os poderes. Entrevista. *Jornal i*. 17 mar. 2014. Disponível em: <<http://ionline.sapo.pt/383051>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. *Os meus sentimentos*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.  
GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GOMES, A. C. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.

HOBSBAWM, E. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hil do Brasil, 1976.

MEAD, G. H. In: MORRIS C. W. (Org.). *Mente, Self e Sociedade*. Trad. Maria Sílvia Mourão. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

ZÉRAFFA, M. *Pessoa e personagem: o romanesco nos anos de 1920 aos anos de 1950*. Trad. Luiz João Gaia; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Submissão: 08/11/2018

Aceite: 13/11/2018

**A PAISAGEM COMO QUESTÃO POLÍTICA PARA  
RUY DUARTE DE CARVALHO**

**THE LANDSCAPE AS A POLITICAL ISSUE FOR  
RUY DUARTE DE CARVALHO**

*Maria Benedita Basto*<sup>1</sup>

*Renata De Oliveira Klipel*<sup>2</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150321

**RESUMO:** Este artigo propõe uma leitura do caráter político percebido na paisagem do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho, no livro *As paisagens propícias* (2005), que é uma produção literária dedicada à preservação da memória dos Kuvale, que são povos nômades, rurais e analfabetos, de modo a manter vivas as suas tradições e seu modo de vida. O autor sugere reflexões sobre as consequências do colonialismo na sociedade angolana que aderiu aos valores da civilização ocidental.

**ABSTRACT:** This article proposes an analysis of the political nature that one perceives in the Angolan author Ruy Duarte de Carvalho's landscape, in the book *As paisagens propícias* (2005). Dedicating his literary production to the preservation of the memory of the Kuvale peoples, who are nomadic, rural

---

1 Graduada pela Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, (atual Sorbonne Université) em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso "Portugais" (2016). Graduada em Licenciatura em Letras Português/Francês, pela UFRGS (2017). E-mail: renataklipel@gmail.com.

2 Maître de conférences em Estudos Lusófonos, UFR études ibériques et latino-américaines. Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Sorbonne Université, CRIMIC/IMAF. E-mail: mbbasto@yahoo.com.

and illiterate, and aiming to keep alive their traditions and way of life, Ruy Duarte ends up proposing reflections on the consequences of colonialism in Angolan society that adhered to the values of Western civilization.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance angolano; Ruy Duarte de Carvalho; Paisagem; Experiência; Memória.

**KEYWORDS:** Angolan novel; Ruy Duarte de Carvalho; Landscape; Experience; Memory.

**A**rtista plástico, cineasta, antropólogo, professor, poeta e ficcionista, Ruy Duarte de Carvalho tem grande produção artística e científica. Apesar de não ser um autor muito conhecido, é, certamente, um dos mais interessantes escritores de língua portuguesa. Ruy Duarte nasceu em Portugal, em 1941, mas viveu boa parte de sua vida em Angola e adquiriu a nacionalidade angolana em 1975. Escreveu livros de poesia, reunidos em *Lavra* (2005), e ficções, como *Vou lá visitar Pastores* (1999), *Os papéis do inglês* (2000), *As paisagens propícias* (2005) e *A terceira metade* (2009). Foi, também, um importante cineasta, tendo dirigido documentários como *Angola 76, É a vez da voz do povo* (1976), *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla* (1979), e dois longas-metragens: *Nelisita* (1982) e *Moia: o recado das ilhas* (1989). Obteve o título de Doutor em Antropologia pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, e situou suas pesquisas no sul de Angola sobre o povo Kuvale, com o qual estabeleceu uma ligação tão intensa que, ao falecer em 2010, a seu pedido, teve suas cinzas depositadas no deserto.

Ruy Duarte une escrita à sua formação antropológica, e, com isso, cria obras que retratam uma cartografia não só geográfica, mas cultural e identitária, percebida por meio dos hábitos e dos corpos das pessoas. Para fazê-lo, estabelece uma linha tênue entre etnografia e literatura, e possibilita uma (re)

visão da história da África, descolada da história europeia, além de criar uma forma de narrativa própria. Suas ficções misturam-se com a realidade e nelas há diversas referências a outros escritores e pesquisadores; e seu romance confunde-se com um diário de viagem, no qual há uma subversão das instâncias narratológicas, que gera uma escrita *sui generis*.

*As paisagens propícias* faz parte da trilogia *Os Filhos de Próspero*, composta também por *Os papéis do inglês* e *A terceira metade*. O segundo livro da série, *As paisagens propícias*, dá continuidade à procura do narrador pela história de certos papéis, que foram encontrados no primeiro romance. O narrador, interessado por parte desses escritos, que pertenceram a “um branco que se perdera pela Namíbia” (CARVALHO, 2007, p. 167), busca informações sobre a vida desse personagem, que será o principal tema do livro. Contudo, o desenrolar da história não é contínuo e retilíneo, mas funciona como um espiral, igual e sempre diferente, que parece voltar aos mesmos questionamentos e situações, porém, ao completar o círculo, faz um desvio numa constante renovação, que é uma característica da sua escrita. A história é permeada por digressões, por apontamentos, por constatações e mais da metade do livro é constituída por e-mails enviados ao narrador, por Severo, “o branco da Namíbia”, igualmente identificado como SRO, sendo ele o personagem principal da narrativa que assume, também, a posição de narrador na terceira parte do romance.

Um dos elementos que corroboram o caráter espiralar da sua escrita é a descrição da paisagem, componente essencial na obra. Há constatações sobre ela durante a travessia do deserto do Namibe, que identificam uma constância que não condiz com a mudança de território de Angola para a Namíbia. Percebe-se que a narrativa discute o conceito de território de uma forma bastante singular: os e-mails enviados por SRO e os comentários sobre as viagens feitas pelo narrador e por outros personagens dão um efeito de “hiperlocalidade”<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> “Hyperlocalité”.

como sugere Maria-Benedita Basto, que o enredo remete “incessantemente, a outros lugares”<sup>4</sup> (BASTO, 2011, p. 462, tradução nossa). É a partir dessa ideia de retransmissão constante que este artigo desenvolver-se-á.

### **Mobilidade da memória**

A obra de Ruy Duarte estabelece diversas formas de intertextualidade e uma delas é entre livros de relatos de viagem, como *The adventures of Andrew Battel of Leigh, in Angola and the adjoining regions*, que expõe uma paisagem também observada e descrita, anos depois, por Severo, do sudoeste de Angola. Tais textos formam contrapontos um do outro pelas suas perspectivas: uma europeia, do final do século XVI, e outra mestiça, do século XX. Essa mobilidade não só espacial, mas também temporal, está ligada à itinerância das pessoas que os escreveram e que os leram. A proposta de uma procura por papéis, tanto em *Os papéis do inglês* como em *As paisagens propícias*, passa a ideia de itinerância do próprio texto escrito; afinal, esses papéis circulam por diversas mãos, sendo elas de ingleses, de angolanos, de portugueses, em diferentes localizações, o que permite acesso ao seu conteúdo, independentemente da vontade do autor. Maria-Benedita Basto percebe aqui uma relação com o que Jacques Rancière discute em *La parole muette* sobre a mobilidade democrática inerente ao papel:

*A escrita não implica um circuito obrigatório, pré-definido, entre um emissor e um receptor: [...] o destinatário, não somente não pode ser identificado previamente, mas ele não coincidirá necessariamente com a posição legitimada pela sociedade. Uma vez escrita, a palavra circula independentemente da vontade de seu autor, torna-se órfã, dirigindo-se de maneira igualitária a todos,*

---

<sup>4</sup> “qui renvoie sans cesse à d’autres lieux”.

*sem distinção de gênero, raça, classe, tempo ou espaço.*<sup>5</sup> (BASTO, 2011, p. 461, tradução nossa)

Considera-se relevante trazer essa constatação a partir do conceito de Rancière, para evidenciar como a intenção de Ruy Duarte por uma escrita para “seja quem for o [livro] venha a abrir” (CARVALHO, 2005b, p. 11) se faz presente no seu texto. Sua defesa por uma maior democracia da literatura está, por exemplo, ao colocar como detentores desses papéis procurados pelo narrador, Luhuna, soba<sup>6</sup> de uma aldeia de pastores, em *Os papéis do inglês*, e Severo, um mestiço que vive aventuras em Angola, em *As paisagens propícias*. O autor propõe um desvio na trajetória de textos variados e de origens diversas, pois no espólio de Luhuna, encontrado pelo narrador, havia:

*[...] duas folhas da carta aérea 1 para 25000, certidões, desviadas por certo dos arquivos da administração ou recuperadas depois de o fervor revolucionário dos primeiros tempos da independência [...] de concessões de terrenos na região [...] e papéis meio queimados que, pela matéria versada, teriam escapado a algum posto de incineração dos cubanos que por aqui tinham andado. [...] um molho de pautas de música atadas com um fio, a ruína de um volume de poesia isabelina, um exemplar, também em muito mau estado, do Ravenstein com o testemunho de Andrew Battel [...] um exemplar do tal livro do Fenikov, com as partes em que falava do finado Kaluter assinaladas pelo meu pai, um caderno de assentos só com números e, finalmente, um outro atado de papéis com os verdadeiros papéis do Inglês.* (CARVALHO, 2007, p. 166)

---

<sup>5</sup> “L’écriture n’accomplis pas un circuit obligatoire, prédéfini, entre un émetteur et un récepteur : [...] le destinataire, non seulement ne peut pas être identifié d’avance, mais il ne coïncidera pas nécessairement avec la place légitimée par la société. Une fois écrite, la parole circule indépendamment de la volonté de son auteur, devient « orpheline », s’adressant d’une façon « égalitaire » à tous, sans distinction de genre, de race, de classe, de temps ou d’espace.”

<sup>6</sup> Título dos chefes das aldeias, em Angola.

Há uma mistura de documentos oficiais, poesia, música e escritos pessoais, que orquestra a essa itinerância dos papéis um novo arranjo possível. Essa aproximação não-hierárquica entre textos de diferentes gêneros, com produções provindas tanto do ocidente como da África, ocorre igualmente em outras passagens do livro: “Os matizes e o imprevisto das cores quando ao fim da tarde resultam da luz horizontal do sol poente [...] terão levado SRO a admitir e a ponderar experiências e obstinações como as de Monet” (CARVALHO, 2005b, p. 182-183); assim como neste outro trecho: “A perenidade e a universalidade de Shakespeare, da tragédia grega e até da própria bíblia, pastoril também, faz-se é de que afinal, não é mesmo das emoções que vive e como as vive toda a gente conforme o lugar onde está?” (CARVALHO, 2005b, p. 180). São relações que põem em perspectiva semelhanças e exigem a concepção de uma igualdade de inteligências.

A itinerância está, também, nas vidas do autor, do narrador e dos personagens que aparecem no livro, e essa mobilidade mostra a importância do espaço como forma de ressignificação identitária do indivíduo com a terra. Colocar o espaço e a terra como agentes fundamentais na narrativa é uma característica essencial na literatura angolana e é também de extrema importância para a análise da obra de Duarte:

*[...] se circunscrevemos o olhar ao plano da literatura, a prevalência do espaço, por si, não causa surpresa, pois é inegável o lugar de relevo de tal elemento estrutural em sistemas intelectuais configurados sob o calor do debate em torno da questão nacional, como se deu com a literatura angolana. Diante de autores como António Cardoso, Arnaldo Santos, José Luandino Vieira, Manuel Rui e Pepetela, nomes significativos no contexto literário do qual não podemos afastar o nome de Ruy Duarte de Carvalho, percebemos o movimento de apropriação da terra invadida que torna visível aquela fome de espaço. (CAN; CHAVES, 2016)*

Fica clara, principalmente em *As paisagens propícias*, essa vontade de interação e de reinvenção desse espaço que, por ser mutável, é inapreensível. O autor trata das paisagens e do universo pastoril não só como modo de resposta ao modelo de estado-nação ocidentalizado, mas também com o intuito de mostrar e de valorizar as sociedades de uma parte da Angola que não se viram afetadas pela posse de poder, legada pelos europeus, apesar de certamente terem sofrido com as consequências dessa influência no resto do país. A constância da viagem na obra do autor implica a desconstrução de preconceitos etnocêntricos, por meio de uma narrativa que contemple a complexidade cultural das sociedades de pastores.

Maria-Benedita Basto vê, no desejo do escritor de mostrar a heterogeneidade abarcada num só país, como uma “*politique du paysage*”, ou seja, é por meio da paisagem que se evidencia a diferença entre o que Angola visa ser, modernizada e ocidental, e a Angola tradicional, que resiste sendo ancestral; sendo assim, o leitor vislumbra uma paisagem sem fronteiras, móvel, ainda que “territorializada”. Em convergência a essa exposição da diversidade, é apresentada “a memória como um processo de negociação interindividual e inter-coletivo”<sup>7</sup> (BASTO, 2011, p. 460, tradução nossa):

*Tem trechos da memória, isso não há quem não saiba, que emerge por vezes de configurações muito precisas, de detalhes de paisagem, um reduzido mundo que visitado agora não vai por certo corresponder à imagem que a lembrança devolve, vale é a imagem, não há mais nem paisagem nem palavra que a traduza [...] é um terreno por demais secreto, e denso. (CARVALHO, 2005b, p. 58)*

Percebe-se a paisagem, aqui, como lembrança afetiva, que como em

---

<sup>5</sup> “*la mémoire comme un processus de négociation interindividuel et inter-collectif*”.

Proust, ativa uma sensibilidade, que transporta o sujeito àquele momento que já não volta mais. Afinal, a relação do ser humano com o local em que vive é uma experiência transcendental, pois implica uma identificação profunda, um autorreconhecimento nesse ambiente, o que permite, por exemplo, uma ponte com a situação urbana de muitas cidades ocidentais: a pichação e o grafite são formas que as pessoas encontram de identificarem-se e de sentirem-se parte do meio em que vivem, o que evidencia a importância dessa relação imprescindível entre indivíduo e espaço.

Ao abrir a possibilidade de expressão de diversas vozes na sua obra como um todo, não apenas em *As paisagens propícias*, Duarte permite que seja elaborada uma espécie de memória coletiva desses povos pastoris: é por meio dela que o escritor faz da sua literatura uma escrita que se inspire e que retrate as relações e as histórias de vida por ele observadas; é a partir do passado que Ruy Duarte sugere que se pense o presente, ao propor, como sempre, reflexões que ajudem o leitor a situar-se.

### **Fronteiras movediças**

Na obra de Ruy Duarte, a resistência dos povos pastoris, dada pela sua concepção de mundo, é apresentada por intermédio da paisagem, pela qual se percebe como as fronteiras estabelecidas pelos países europeus na Conferência de Berlim não têm significado para aqueles povos do sul de Angola:

*Os colonizadores procuram dismantelar “cientificamente” a terra africana, retirando-lhe o seu caráter sagrado, laicizando-a, para construir um território colonial “branquizado” arrastando consigo a criação de uma identidade angolana integradora do colono branco, destinada a eliminar a vitalidade das culturas africanas, graças ao esvaziamento das formas civilizacionais africanas. (HENRIQUE, 2004, p. 11)*

No entanto, o que vemos na obra de Ruy Duarte é uma cultura africana viva, que resiste à ocidentalização do país: “Desde a independência que nem Estado nem comércio, não chegavam lá” (CARVALHO, 2005b, p. 164). Em oposição às fronteiras oficiais, SRO percebe nos espaços entre a Angola e a Namíbia diferentes grupos étnicos que estabelecem:

*Fronteira, entendida assim, é isso, são áreas intersticiais entre sociedades organizadas, abertas à intrusão e à instalação, onde podem acolher-se os que vêm de longe [...] Passa aí então a ter lugar um processo novo de elaboração social que, caso vingue, dará origem a uma nova sociedade. [...] uma daquelas configurações que se encontram ainda por certas partes do mundo e da África e em que os processos de mestiçagem, cultural e genética, não são apenas acionados pela ocidentalização generalizada. (CARVALHO, 2005b, p. 163)*

O antropólogo no narrador e, possivelmente, em Ruy Duarte, extasia-se com a permanência desse modo de viver transumante e observa nisso uma esperança, como um modo de vida possível em meio à modernização tecnológica do século XXI e seu sistema majoritariamente imperialista, ainda vigente. Há mesmo a sugestão no livro:

*[...] de uma nação clânica [...] cada um com a sua gente mas com gente sua entre toda a gente..... é isso que em meu entender pode servir a uma ideia de nação..... qualquer coisa dentro daquilo que há-de vir um dia a remediar em África a falácia e a irredutível inevitabilidade etnocida da configuração geopolítica legada pelo tratado de Berlim. (CARVALHO, 2005b, p. 302)*

A terra é, portanto, um meio de integração e de relação entre os indivíduos. Devemos ter em vista que o autor, pessoalmente, reconhece-se e sente-se parte daquela paisagem de Moçâmedes, que foi decisiva para a sua escolha

por uma nacionalidade angolana. O escritor menciona essa identificação na sua autobiografia: “De que havia uma matriz geográfica e de enquadramento existencial que essa é que era a minha, dei conta aí pelos 12 anos a comer pão e com um ataque de soluços no meio do deserto de Moçâmedes, por alturas do Pico do Azevedo” (CARVALHO, 2005a, s/n). Contudo, Ruy Duarte não se vê identificado somente com a paisagem, como também com aqueles que dela compartilham. Logo, como explicita Ana Lúcia Tettamanzy, o reconhecer-se na paisagem contribui para um processo de individuação e de subjetivação, não só do autor, como do seu narrador, a partir da relação com o outro:

*Já expliquei anteriormente a duplicidade do narrador que usufrui do contato com o outro para construir sua identidade. Aqui se coloca mais um termo dessa equação, a consubstanciação da paisagem num tipo particular de escrita, que remete ao coletivo por conta da experiência de ter estado junto, na situação interativa. (TETTAMANZY, 2012, p. 18)*

O escritor, ao criar um vínculo com essa paisagem de Moçâmedes e com os pastores, não só se pensa angolano, mas sente-se autorizado a falar sobre eles e por meio deles, o que, de certa forma, permite expressar-se, concomitantemente. Seus relatos, literários ou não, são legitimados por essa condição de pertencimento, que lhe é concedida, ao considerar o tempo de convivência com os grupos do sul de Angola:

*A intensidade discursiva emana da interação ou integração em que homem, espaço, paisagem e natureza se fundem num processo de construção coletiva. Para Ruy Duarte, estes elementos constituem a vida da sociedade Kuvale, não há individualidade, mas interesses comuns e partilhados. (VALLE, 2015, p. 27)*

Duarte faz parte dessa construção coletiva, não só pela troca de expe-

riências com os pastores, mas também por achar formas de valorizar esses povos deixados à margem da História. Insere-os na memória nacional, que se constitui aos poucos e na qual predomina uma memória hierarquizada das elites pós-independência, marcada pela lógica civilizatória do colonizador. Desse modo, sua escrita possibilita aos Kuvale uma identidade angolana e refuta a folclorização dos seus saberes e do seu modo de vida nômade.

É constante o questionamento colocado em *As paisagens propícias* sobre a necessidade ocidental de domesticação da terra, por ser esse um dos principais meios de dominação do espaço. A inventariação do território e a sua nomeação são extremamente importantes não só por dar visibilidade à sua ocupação, mas também para fazê-lo mais seu. Como expõe Isabel Henrique, “A pretendida cientificidade que preside à elaboração do mapa garantiria a legitimidade da apropriação dos territórios africanos pelas potências europeias” (2004, p. 27). Como forma de saciar essa “fome de espaço” apontada anteriormente por Can e Chaves, vemos a mesma intenção de apropriação pelo lado contrário, pois, no livro de Ruy Duarte, o leitor depara-se muitas vezes com palavras angolanas para denominar a fauna e a flora no meio do texto — como a palavra “guelengue”, que designa um antílope africano, conhecido na etimologia latina por “órix” — e no qual essa lógica de dominação é evidenciada.

Duarte assinala que, apesar da dominação e da prática de delimitação de territórios, “O colono domestica um espaço de que faz o seu ‘território’, e abstrai-se do espaço que o envolve e em que é um intruso” (CARVALHO, 2005b, p. 130). Contudo, é possível interpretar nesse distanciamento emotivo do ocidental com aquela paisagem, uma vantagem, pela dificuldade do europeu em apreciá-la sem ter de transformá-la em exótica. Enquanto os pastores conseguem desenvolver uma relação aprofundada com o espaço, “Os brancos só podem gozar de tal paisagem se tiverem o africano, com a sua cultura, a garantir tal fronteira” (CARVALHO, 2015b, p. 124).

Percebe-se que a paisagem é uma das principais formas que o autor encontra para tratar do passado e do presente colonial. É por meio dela que as relações de dominação ficam claras, como vemos no trecho a seguir, em que é ressaltado o olhar exótico e dominador do colonizador:

*A fotografia de Hahn e certa paisagem pintada — e o que houver de equivalente na escrita —, remetem, sim, primeiro para uma condição de distanciamento e de irremediável solidão do observador e do operador perante tais deslumbramentos naturais e depois, ou em simultâneo, para os imperativos de um testemunho que sublinhe os benefícios das incidências do progresso [...] E sabe-se que essa é uma via destinada a acentuar sempre o exótico, e a justificar a dominação. (CARVALHO, 2005b, p. 127)*

Ainda assim, ou exatamente por esse motivo, a paisagem exerce um papel sentimental muito forte na obra de Ruy Duarte, pois é nela que se resalta também a impenetrabilidade da lógica do colonizador, apesar do seu intento dominador pela cartografia. A viagem e a contemplação da paisagem acabam por gerar uma autorreflexão no autor e, possivelmente, também no leitor, questionando por diversas formas os saberes que se fazem dominantes.

Por meio das camadas de textos que o escritor estabelece na sua escrita, ao compô-la pela hibridez de gêneros e de discursos e, por fim, de vozes, faz-se conhecer uma Angola que não se resume a Luanda, que não se prende ao meio urbanizado, comumente prestigiado. Provoca o questionamento do que é, nos nossos hábitos diários, a imposição cultural da mentalidade ocidental e o que ainda resta de cultura local. Reflexão essa extremamente pertinente na atualidade, por instigar um olhar “desglobalizado”, e propor uma consciência maior do que é resultado de uma imposição cultural. Percebemos que sua escrita gera, afinal, a ponderação de valores e de paradigmas, e que sua obra artística, como um todo, explora as particularidades das sociedades

pastoris do sul de Angola, o que possibilita, por fim, reflexões epistemológicas e, portanto, de alcance universal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTO, Maria-Benedita. Danse de l'histoire, écritures mobiles: enjeux contemporains dans les littératures de l'Angola et du Mozambique. L'Afrique aujourd'hui: lettres et cultures. Paris: *Revue de littérature comparée*, vol. 340, n. 4, 2011, p. 454-474. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-454.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

CARVALHO, Ruy Duarte. *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Uma espécie de habilidade autobiográfica*. Lisboa: Jornal de Letras, 2005a. Republicado em Buala (site): *Cultura Africana Contemporânea*. Coord. Marta Lança, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHAVES, R.; CAN, N. De passagens e paisagens: geografia e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 8, n. 16, 1º sem., jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/348/275>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

CROSARIOL, Isabelita. *O legado de Próspero: uma investigação do projeto narrativo de Ruy Duarte de Carvalho*. 2013. Disponível em: <[http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0912711\\_2013\\_Indice.html](http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0912711_2013_Indice.html)>. Acesso em: 06 jun. 2018.

HENRIQUE, Isabel Castro. A materialidade do simbólico: marcadores territoriais, marcadores identitários angolanos (1880-1950). *Textos de História*, vol. 12, n. 1/2, 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/textos/>>

article/viewFile/6023/4982>. Acesso em: 10 jun. 2018.

LEITE, Ana Mafalda. Radicação, reescrita e recomposição: a poesia de Ruy Duarte de Carvalho”. In: \_\_\_\_\_. *Oralidades e escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

PADILHA, Laura. *Entre voz e escrita: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Ficções de si: auto-etnografia em Ruy Duarte de Carvalho. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 1, n. 7, p. 4-19, jul./dez. 2012. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_7\\_1.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_7_1.php)>. Acesso em: 11 jun. 2018.

VALLE, Laura Regina Santos Dela. *O espaço vivido: literatura e antropologia em Ruy Duarte de Carvalho*. 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/116625/000965400.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

Submissão: 15/09/2018

Aceite: 26/12/2018

**NÃO SOMOS “PORTUGUESES DE SEGUNDA”: O ESTABELECIMENTO DE IDENTIDADES MEDIADAS PELA IDEALIZAÇÃO DA METRÓPOLE E DA COLÔNIA<sup>1</sup>**

**WE ARE NOT “SECOND CLASS PORTUGUESE CITIZENS”: THE ESTABLISHMENT OF IDENTITIES MEDIATED BY THE IDEALIZATION OF THE METROPOLIS AND THE COLONY**

*Viviane Souza Madeira<sup>2</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150000

**RESUMO:** Este artigo visa discutir a questão da libertação das colônias portuguesas em África e na Índia a partir de dois romances de perspectiva portuguesa: *A casa-comboio* (2010), de Raquel Ochoa, e *O retorno* (2013), de Dulce Maria Cardoso. A partir de um aporte teórico pós-colonial que compreende temas como a mímica (BHABHA, 1998), o racismo (FANON, 2008) e as identidades do colonizado e do colonizador (MEMMI, 1989), observamos, especialmente, como a memória e o esquecimento, assim como o que é dito e o que não é dito pelas personagens, contribuem para a construção de uma idealização acerca da metrópole e da colônia. Tal construto está imbricado também na identidade dessas personagens e revela as contradições criadas pelo sistema colonial português.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the Portuguese colonies in Africa

---

1 Trabalho elaborado no âmbito do Projeto Temático (FAPESP, Proc.).

2 Doutoranda do Programa de Literatura Portuguesa (FFLCH - USP) e bolsista CNPq. E-mail: vs.madeira@usp.br.

and in India from the perspective of two Portuguese novels: *A casa-comboio* (2010), by Raquel Ochoa, e *O retorno* (2013), by Dulce Maria Cardoso. In order to accomplish that, we adopted a post-colonial point of view that encompasses topics such as the mimic (BHABHA, 1998), racism (FANON, 2008) and colonizer and the colonized's identities (MEMMI, 1989). We observe that memory and oblivion, as well as what is said and what is left unsaid by the characters contribute to the construction of an idealization concerning the metropolis and the colony. Such construct and these characters' identities overlap and reveal the contradictions caused by the Portuguese colonial system.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade; Colonialismo; Luanda; Goa.

**KEYWORDS:** Identidade; Colonialism; Luanda; Goa.

## Introdução

**E**duardo Lourenço (1992) afirma que a literatura (bem como as outras formas artísticas) se tornou um veículo de “acerto de contas” com a história e, tal como o paciente em terapia, passou-se a narrar e ficcionalizar os acontecimentos de sua história com vistas a organizar a experiência e lidar com os seus traumas individuais. No entanto, quando o assunto é a superação no nível coletivo, ou seja, historiográfico, Fernando Tavares Pimenta (2011, p.153) comenta que a descolonização portuguesa conta com pouca literatura historiográfica, “situação que contrasta com a relativa abundância de literatura não científica sobre a matéria”.

Tendo em nosso horizonte a produção de literatura não-científica a respeito da descolonização, optamos por analisar excertos de dois romances escritos em Portugal sobre as ex-colônias na Índia e em África: *A casa-comboio* (2010), de Raquel Ochoa, e *O retorno* (2013), de Dulce Maria Cardoso.

*A casa-comboio*, escrito pela autora portuguesa Raquel Ochoa, narra a história da família Carcomo, residentes das colônias portuguesas na Índia, nomeadamente Goa e os enclaves de Damão, Diu, Nagar-Aveli e Dadrá. Conta a história da família desde o século XIX ao século XXI. A certa altura da narrativa, em 1961, na ocasião da tomada pelos indianos dos territórios dominados pelos portugueses, a família “retorna” a Portugal, mesmo sem nunca ter estado no país. Já o romance *O retorno* relata os acontecimentos que se seguem à partida de África para Portugal da família do adolescente Rui, um “retornado” vivendo na metrópole na década de 70 em um hotel com tantos outros como ele.

Tendo em vista que os dois romances tratam da temática da volta a Portugal, analisaremos brevemente três temas que nos parecem de suma importância para compreender melhor a representação da identidade desses indivíduos: (i) qual o lugar dessas personagens na metrópole? (ii) qual memória as personagens têm da metrópole enquanto ainda estão na colônia e qual memória têm da (ex) colônia enquanto estão na metrópole? e (iii) quais silêncios e cisões presentes nas duas narrativas contribuem para a construção de identidades específicas.

### **A identidade, o não-pertencimento, a idealização da metrópole frente à derrocada do Império**

Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 89) aponta para um dado extremamente relevante a respeito da construção da nova democracia portuguesa – a relevância da memória e do esquecimento:

*Hoje, à distância de quase 40 anos do 25 de Abril de 1974, é possível reflectir sobre os modos, os processos e o tempo que demorou à sociedade portuguesa negociar o que se deveria esquecer e o que se deveria recordar – da ditadura, de África, da Guerra Co-*

*lonial – para, sobre este pacto de esquecimento e recordação, inventar uma possível democracia no tempo prescrito de eleições e outros urgentes processos que compõem o corpo social e político dos sistemas democráticos ocidentais. Memória e não memória, silêncio, trauma, recalçamento, mas também exaltação, imaginação, invenção e novidade são assim alguns dos pressupostos sobre os quais se ergueu a nossa jovem democracia, nascida sobre uma revolução imaginada como pacífica, esquecendo assim, de um só golpe, todo o sangue de África que ela continha. (RIBEIRO, 2012, p. 89)*

Assim, a memória das ex-colônias permanece como elemento perturbador da identidade portuguesa e a presença daqueles que são chamados de retornados é um elemento que traz à tona, na metrópole, a lembrança do passado grandioso e a dolorosa consciência da subalternidade atual.

Nesse sentido, como ambos os romances tratam de narrar memórias familiares, podemos avaliar de que maneira essas narrativas passam de “formas individuais a formas coletivas de memória e identidade” (CANDAU, 2014, p. 11), ou seja, como as memórias da colônia e da metrópole narradas pelos personagens retornados modelam as suas identidades.

*O Retorno* já inicia com a família de Rui se preparando para abandonar Luanda, em 1975, em virtude da descolonização e da instabilidade política que causaria mais tarde, uma guerra civil. Apesar do momento de grande convulsão social e incertezas, Rui tinha esperanças de que “1975 ia ser um ano bom, se calhar o melhor de nossas vidas, íamos deixar de ser portugueses de segunda, o futuro era aqui [*Luanda*], o pai estava certo apesar dos chaimites e dos tiros”. (CARDOSO, 2013, p. 30)

Há aqui alguns elementos importantes a serem assinalados: a esperança de Rui no futuro (“1975 ia ser um ano bom”), ignorando todos os indícios presentes que sugerem um destino muito mais difícil que o imaginado pelo narrador (“apesar dos chaimites e tiros”) e confirmado pela própria narrativa

(a maneira como deixam Angola, o pai preso, a precariedade da vida na metrópole). Soma-se a isso, o desejo de deixar de ser um “português de segunda”, mostrando que tem a consciência de uma diferença entre aqueles que estão em Angola e os da metrópole.

A despeito de serem “portugueses de segunda”, usufruem de um *status* na colônia que, de acordo Albert Memmi (1989, p. 26-27), provém do lucro, do privilégio e da usurpação. Memmi, então, questiona se é possível falar de privilégios no que concerne à força de trabalho composta por europeus na colônia (categoria em que o pai de Rui se encaixa) e os chama de “pequenos colonizadores”, uma vez que defendem o sistema com empenho, porque obtém privilégios dele. Entretanto, há aí uma mistificação: “para defender seus interesses muito limitados, defende outros infinitamente mais importantes, dos quais é, aliás, a vítima” (1989, p. 26-27) que é observada pela personagem Faria quando comenta o fim da colonização:

*O Faria continua, parece um rádio sempre ligado, a descolonização não foi má para a toda gente, por maior que seja a tragédia há sempre quem se aproveite e houve muitos que se aproveitaram e que vivem aqui melhor do que lá, e não estou a falar dos pretos que lá viviam nos musseques e que agora estão nos hotéis, estou a falar de brancos que roubaram o que puderam [...].*  
(CARDOSO, 2013, p. 198)

É possível observar também uma espécie de trajeto rumo à tomada de consciência dessa mistificação em *O retorno*, muito embora ela não se realize de maneira pacífica, pois Rui e tantos outros retornados acabam por ter uma vivência ambígua na metrópole. Recusados pelos metropolitanos, os retornados sentem na pele a violência que impingiam aos negros quando ainda viviam nas colônias. É nesse momento que a mímica que os retornados (ou pequenos colonizadores) fazem do colonizador metropolitano cai por terra.

Homi Bhabha (1998) caracteriza a mímica do comportamento do colonizador como:

*[...] o desejo de ver o Outro reformado, reconhecível como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença [...] A mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se apropria do outro para visualizar o poder. (BHABHA, 1998, p. 130)*

Muito embora a violência implícita na mímica tenha servido a Rui, sua família e outros retornados quando ainda estavam em Angola, o quadro muda de figura no momento que passam à condição de retornados. Na metrópole, a mímica não funciona: eles não são vistos como portugueses e, apesar de serem brancos, são tratados da mesma forma que os negros eram tratados por eles. Podemos verificar isso no episódio em que Rui é expulso da sala pela professora de matemática. Ela separa os alunos em duas filas, a de portugueses e a de retornados. Distribui os garotos vindos das ex-colônias nos piores lugares da sala e afirma que estão “mais atrasados” em relação às crianças da metrópole (CARDOSO, 2013, p. 139-143). Rui sente na pele a inferiorização imposta aos negros de Angola pelos colonizadores e percebe que suas roupas, a tez bronzeada e a maneira de falar e agir denunciam seu *status* de não-metropolitano:

*Estar na metrópole é ainda pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as*

*retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias e fumam nos cafés.* (CARDOSO, 2013, p. 143)

No trecho acima, percebe-se como a vivência da diferença se dá para as meninas, alheias ao convívio social das portuguesas e hipersexualizadas. O próprio Rui e os outros meninos assim agiam com Fortunata em Angola ao dizer que ela somente servia para passar o tempo e que não beijava tão bem quanto as moças brancas. Agora, Milúcha, Rute e tantas outras meninas retornadas são rejeitadas por portugueses da mesma forma que Fortunata era rejeitada por Rui, Gegé e Lee. Frantz Fanon, em *Peles negras, máscaras brancas* (2008, p. 58), discorre acerca das relações entre homens brancos e mulheres negras e diz:

*Todas essas mulheres de cor, desgrenhadas à caça do branco, esperam. E, certamente um dia desses se surpreenderão não querendo mais se atormentar, mas pensarão ‘em uma noite maravilhosa, um amante maravilhoso, um branco’. Porém também elas talvez compreendam um dia ‘que os brancos não se casam com uma mulher negra’.* (FANON, 2008, p. 58)

Em razão disso, a idealização da metrópole onde as raparigas usavam “cerejas como brincos” desmorona. Rui percebe que sua esperança era vã e isso se dá pela sua experiência e por meio da fala de outros personagens também – a tristeza de Milúcha ao ser rejeitada por ser retornada, a dificuldade dos moradores do hotel em conseguir emprego, a desilusão por terem perdido tudo pelo que trabalharam em África e até mesmo o suicídio do Sr. Flávio, um dos vizinhos da família. Ali, eles são como os colonizados em Angola e não tem poder algum.

Depois de uma série de frustrações com a imagem da metrópole que

havia feito enquanto estava em Angola, Rui passa a olhar para o passado e para Angola como um tempo e um lugar idílicos, tendo Portugal como sua antítese. Assim, a saudade do tempo passado e glorioso português é, de certa feita, também uma característica do retornado, já que ele também deseja voltar para o tempo em que o Império se mantinha, em que ele não precisava estar na metrópole, mas na colônia, onde tinha seus privilégios garantidos.

Se n’O *Retorno* há um confronto das identidades de “pequeno colonizador” em Angola e de retornado em Portugal, caracterizando uma ambiguidade na formação da identidade, em *A casa-comboio*, de Raquel Ochoa, é possível observar que esse embate se dá no campo da nacionalidade. Há um processo de alienação que se dá por meio de um processo de interiorização da inferioridade. Entretanto, isso ocorre a partir da naturalização do conteúdo ideológico que afirma que a colônia é a metrópole:

*Pai, Portugal é longe?*

*Oh que disparate! Portugal é aqui – respondeu-lhe Honorato.*

*Sim, eu sei, mas se Portugal é aqui, por que é que Portugal é tão longe?*

*[...]*

*Então mas não estou a perceber: se aqui é Portugal, onde é que é a Índia – perguntou de novo o garoto ao pai.*

*Bem, isto é Portugal dentro da Índia. Escuta agora que é importante.*

*Hummm... – fez Rudolfo, mais confuso que nunca. (OCHOA, 2010, p. 77)*

O uso da ideologia de Estado para manter a colônia sob controle causa certa confusão em Rudolfo, mas, ao longo da diegese, essa ideologia se arraiga tanto na consciência das personagens e na construção da identidade da família, que tanto pai como filhos sonham em conhecer Portugal, ver o Tejo, o Alentejo.

Do ponto de vista de Honorato e a partir da resposta que ele deu à pergunta do filho, é como se houvesse de fato uma unidade ou harmonia entre as populações das colônias portuguesas na Índia, como se as colônias fossem um lugar de equilíbrio identitário e político – inclusive em sua relação identitária com a metrópole.

Essa ambiguidade, no seio da formação da identidade, é explicada por Homi Bhaba (1998) como um lugar pós-colonial em que dois conjuntos de valores homogêneos se encontram e entram em conflito. O resultado dessa imbricação foi denominado pelo autor como “terceiro espaço” ou, ainda, como o estabelecimento do hibridismo.

A questão de emigrar aqui é interessante: como se consideram portugueses, sair das colônias portuguesas na Índia com a intenção de viver em Portugal não era visto como uma emigração, mas como uma mudança dentro de um mesmo estado, dando uma continuidade à identidade anterior. Baltazar mesmo menciona, “Mas isto não é emigrar, emigrar era irmos para... para os Estados Unidos! Não lhe explicaram isso?” (OCHOA, 2010, p.263). Goa, agora tomada por indianos, não era mais Portugal na Índia, logo a solução seria “retornar” a Portugal e não emigrar.

A partir de então, a ilusão da identidade nacional portuguesa é confrontada com a existência do outro e o reconhecimento do outro em si. Baltazar percebe que, em Portugal, “cada um não olhava de facto para o outro”, mas “para si através do outro” (OCHOA, 2010, p.273). Talvez, haja na fala de Baltazar uma descoberta: quando os outros o olham, veem nele o que eles não são. O personagem acha isso estranho, caricato e burlesco, provavelmente porque, ao olhar o homem da metrópole a partir da mesma perspectiva, ele veja quão grotesca é sua mímica do português da metrópole.

Clara, a filha de Baltazar já nascida em Portugal, sonha com a Índia, assim como fazia seu avô quando sonhava com Portugal. Ambos idealizam o local que consideram ser sua origem. Ele vê Portugal com o olhar de um goês

que busca ser reconhecido pelo colonizador, enquanto ela enxerga a Índia com o olhar embotado dos mitos orientalistas acerca daquele país. Por mais que Clara tente “compor” sua identidade familiar indo-portuguesa a partir das memórias dos seus pais e de seu avô, a tarefa se torna impossível.

Apesar da decepção do avô e do pai de Clara com a vida em Portugal e com o fato de não serem portugueses, apesar de sempre terem se identificado como tal, o retorno à Índia é algo que também ficou nesse passado de perdas. Não vale mais a pena remexer nisso, sendo melhor tentar esquecê-lo.

O silêncio dos pais a respeito da Índia e de seu passado também é motivado pela participação de Baltazar nos combates em Angola e na Guiné, onde fica até que uma “granada rebente muito perto de si, causando-lhe problemas auditivos e cardíacos irreversíveis” (OCHOA, 2010, p. 280). Assim como no relato de algumas das esposas de ex-combatentes no documentário *Quem vai à guerra* (2011), de Marta Pessoa, a mulher de Baltazar, Efigénia, casa-se por procuração. Depois do retorno a Portugal, Baltazar se torna uma pessoa

*frágil, desestabilizada pelas suas próprias memórias. Os pesadelos que em tempos de criança e adolescente eram povoados por búfalos de duas cabeças sob o dilúvio das monções, passaram a ser diagnosticados com um estranho nome: estresse pós-traumático de guerra.* (OCHOA, 2010, p. 282)

Tal e qual Clara, Rui tenta preencher os silêncios deixados pelo pai a respeito do tempo em que passou preso. No entanto, o silêncio das cicatrizes de seu pai traz à tona não só o que ele pode ter sofrido enquanto estava na prisão, mas retoma a dor da sua ausência e toda a vivência de não-pertencimento da família na metrópole. Faz também com que Rui rememore o dia da perda do pai e da perda da esperança em um futuro melhor, longe daquela Angola afastada não só espacialmente, mas temporalmente, configurando um trauma, uma cisão.

Nem todas as memórias familiares podem ser negociadas para fazer parte da identidade familiar do presente, principalmente quando essas memórias estão ligadas a algum tipo de trauma – no caso dos Carcomo, o da chegada da União Indiana à Goa, Damão e Diu, a participação de Baltazar nas guerras de libertação das colônias e a consciência de que não eram vistos como portugueses em Portugal. Ao se tratar da família de Rui, verifica-se que o abalo consiste não só em deixar Angola, mas em perceber que os privilégios assegurados por seu *status* de “pequeno colonizador” não lhes garante nada na metrópole. Muito pelo contrário, os coloca na mira daqueles que optam por culpar os retornados pelo fracasso do Império. Destarte, narrar essas memórias, seria reviver todas essas cisões.

Por mais que os silêncios causados pela descolonização sejam perturbadores, ambos os romances apontam para um horizonte de esperança – a nova geração que busca, em *A casa-comboio*, uma volta às origens afim de se reconciliar com o passado, no qual Portugal e Índia eram “motivo de encontro e recomeço” (OCHOA, 2010, p. 333). Enquanto isso, a volta do pai em *O Retorno* traz consigo a expectativa de que é possível construir um futuro próspero na metrópole.

## Conclusão

Apesar de nos trazerem finais conciliadores que pressupõem uma harmonia e estabilidade impossível num universo tão ambíguo como é o contexto pós-colonial, os romances buscam mostrar o Próspero que está em Caliban e o Caliban que está em Próspero, como sugere Boaventura de Sousa Santos, em seu texto *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade* (2003). Aí, o autor comenta que há, na experiência do colonialismo português, a ambivalência e a hibridez entre colonizador e colonizado e sugere que o papel da crítica é “distinguir as formas de ambivalência e hi-

bridação que efetivamente dão voz ao subalterno daquelas que usam a voz do subalterno para silenciá-las” (p. 26). Nesse sentido, é possível afirmar que tanto Raquel Ochoa quanto Maria Dulce Cardoso têm sucesso, pois indicam as contradições das identidades formadas no seio do sistema colonial português, mediadas pelo mito do passado grandioso de Portugal e realizam um acerto de contas com a história: dão voz ao silêncio gerado pelo trauma.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CANAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- CARDOSO, Maria Dulce. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.
- FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- MEMMI, Abert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- OCHOA, Raquel. *A casa-comboio*. Lisboa: Gradiva, 2010.
- PIMENTA, Fernando Tavares. Descolonização portuguesa: estado da arte, problemáticas e fontes. *Estudos Séc. XX*, [s.l.], n. 11, p. 151-166, 2011. Coimbra University Press. <[http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622\\_11\\_10](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_11_10)>.
- QUEM vai à guerra. Realização de Marta Pessoa. Lisboa: Real Ficção, 2011. (130 min.), son., color. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/cinemax/?article=4087&layout=7&t=Quem-Vai-a-Guerra.rtp&tm=13&visual=2>>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa. In: BRUGIONI, Elena et al (org). *Itinerâncias Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Braga: Edições Humus, 2012, p. 89-99.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo

Submissão: 02/09/2018

Aceite: 07/12/2018

**PENSAR A DEMOCRACIA NO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*  
DE JOSÉ SARAMAGO**

**THINKING THE DEMOCRACY IN *BLINDNESS*  
OF JOSÉ SARAMAGO**

*Fabrizio Uechi*<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.149583

**RESUMO:** Neste trabalho, levantam-se algumas questões sobre a democracia representativa a partir da leitura e análise de uma cena do *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, em que as personagens mulheres protagonizam uma disputa com homens, pelo direito de manifestarem suas vozes, sem a necessidade de serem representadas por aqueles.

**ABSTRACT:** In this paper, some questions about representative democracy are raised by reading and analyzing a scene of *Blindness*, by José Saramago, in which female characters are involved in a dispute with men for the right to express their voices, without the need to be represented.

**PALAVRAS-CHAVE:** Saramago; Democracia; Representação.

**KEYWORDS:** Saramago; Democracy; Representation.

---

1 Mestrando em Literatura Portuguesa pela USP (FFLCH/DLCV). Título da pesquisa: “A democracia no *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago: a igualdade como pressuposto na literatura e na política”.

## I.

**N**os governos modernos autoproclamados democráticos são frequentes as práticas de contenção da manifestação do povo em períodos classificados como “crise”. Esse diagnóstico, a princípio controverso – porque fala-se de silenciar o próprio governante do “governo do povo” –, em verdade, está, segundo Norberto Bobbio (2015a, p. 23), em conformidade à natureza da democracia. Para o jurista italiano, a contradição aparece porque ainda sobrevive no discurso comum o velho mito do “poder do povo”. Mito porque nunca houve na história registro de governo realizado diretamente pelo povo: sempre foram minorias a dirigir a comunidade. Há, portanto, um equívoco comum sobre a forma como a governança, de fato, organiza-se na democracia: a titularidade do poder pertence ao povo, mas seu exercício está nas mãos da minoria dirigente. Isso porque, Bobbio (2015b, p. 71) explica, não é mais possível reunir, aos moldes da democracia ateniense, todos os cidadãos num mesmo local, para cada um falar e ouvir o outro sobre todos os assuntos pertinentes à comunidade. Tomar uma única decisão seria quase impossível num cenário caótico, onde dezenas ou centenas de milhares tentassem se manifestar ao mesmo tempo. Por isso, inventou-se a tecnologia do voto, para, por meio de eleições periódicas, o povo eleger, de maneira organizada, aqueles que são tecnicamente capazes de pôr efetivamente em prática um projeto de comunidade que vise o bem-comum, assegurando, principalmente em momentos de crise, que medidas urgentes – que não podem esperar a morosa formação de um consenso popular – sejam adotadas, em prol do projeto eleito pela maioria dos cidadãos.

Já para José Saramago (2013, p. 60), conhecido pela qualidade estética de sua obra literária e pela participação ativa no debate político de seu tempo, aceitar acriticamente teorias como as de Bobbio, que confinam a democracia a formulações bem-comportadas, de “organização interna do Estado (...) em que o povo governado governa por intermédio de seus representantes”, é o

indicativo contraditório de que, em tempos em que se permite discutir tudo – até a existência do deus –, curiosamente, não se vê motivo para se discutir a democracia (SARAMAGO, 2013, p. 72). Para o escritor, afinal, é preocupante que não se desconfie de um sistema de representação popular em que o voto, além de “expressão de uma opção política”, é a “demonstração involuntária de uma abdicação cívica”: trata-se dum mecanismo de camuflagem, em que o eleitor, no exato instante em que realiza o seu voto, transfere para outras mãos “a parcela de poder político que até esse momento lhe pertencera de legítimo direito como membro da comunidade de cidadãos” (SARAMAGO, 2013, p. 62). Se, para Bobbio, essa é uma condição *sine qua non* para haver governança eficiente, para Saramago (2013, p. 66), está-se diante de uma técnica de manutenção das “relações de concubinato entre a maioria dos Estados e grupos económicos e financeiros internacionais cujas ações delituosas, incluindo aqui as bélicas, estão a levar à catástrofe o planeta em que vivemos”.

Para Saramago (2013), portanto, uma das características fundamentais do que se chama democracia é mesmo funcionar à exceção da ideia de “poder do povo”, e faz isso criando artifícios que convençam o povo da imprescindibilidade da governança dos mais ricos; e esses artifícios têm nome: “crises”. As crises são as situações solucionáveis pela organização oferecida pela minoria – e contra argumentos como este é que *Ensaio sobre a cegueira* parece estar construído. Há várias formas de crise na história desse romance, sendo a mais notória a epidemia da “cegueira branca”, fenômeno transformado em justificativa para os dirigentes do Governo adotarem medidas para todos salvar, tão radicais quanto a radicalidade de ver tudo branco. Afinal, algo que parecia impossível de acontecer aconteceu e instalou o terror nas pessoas. Mas, como diz Saramago (2016, p. 50), “O impossível acontece sempre, sobretudo se é horrível”. Ou seja, fora da literatura, a todo momento, também acontecem eventos catastróficos, crises sem tamanho, mas nenhum deles fez realizar-se o apocalipse. Em contrapartida, todos os anos, milhões de pessoas morrem de

completa inanição – e pouco ou nada é feito pelos governos democráticos para solucionar esse “impossível”. Há algo de errado nesse entendimento sobre o que é crise, e esse erro está no fato de ser considerado problema apenas aquilo que assim entendem as classes que governam.

“O governo pacífico da oligarquia desvia as paixões democráticas para os prazeres provados e as torna insensíveis ao bem comum”, afirma Jacques Rancière (2014, p. 95). O povo, principalmente aquele que passa fome, não faz parte do mundo dos dirigentes. Analisar o *Ensaio* de Saramago, então, valendo-se de um conceito de democracia reduzido às suas instituições, como é o caso de Bobbio, implica em transformar todos os episódios em assunto de Estado (feito a epidemia), o que levaria conseqüentemente a se ignorar o que cada personagem relata a partir de sua experiência extrema de desigualdade. É preciso, conseqüentemente, pensar sobretudo os fundamentos da democracia, a fim de descobrir uma “maneira de a reinventar” (SARAMAGO, 2013b, 73). E eis uma questão difícil, para a qual o escritor não deixa uma resposta em seu romance. Todavia, há nele a oportunidade de se construir respostas plurais, sendo a proposta neste artigo realizada a partir da evidenciação da voz das personagens mulheres, daquelas que, pensando-se o contexto ocidental de dominação, são destinadas ao silêncio. Como lembra Gayatri Spivak (2014, p. 85), num mundo evidentemente hierarquizado conforme títulos sociais, em que um não consegue ver no outro um semelhante, a experiência mostra que o processo discriminatório recai sobre a divisão de gêneros. Dessa maneira, opta-se por analisar uma cena que se desenvolve em torno do episódio de “crise” de maior tensão dramática no romance, qual seja, o do estupro coletivo das mulheres, resultado do acordo entre os homens da terceira camarata do lado esquerdo, denominados pelo narrador como “cegos malvados”, e os homens das demais camaratas, em troca de alimentos. Nesta cena, nota-se que apenas os homens são considerados *a priori* interlocutores, e as mulheres, seres sem direito de voz, carentes por representação. Logo, quando a voz

feminina se manifesta, demonstrando a sua igualdade, seu efeito é romper a lógica representativa, ao expor as contradições de um sistema que, sem a hierarquia, não se justifica enquanto bem-comum. Ocorre que esse “bem-comum” defendido na troca de alimentos por sexo é exclusivo aos homens, motivo pelo qual as mulheres se veem obrigadas a interceder politicamente, a fim de assegurar o seu direito de decidir sobre os seus corpos.

## II.

As protagonistas dessa cena do *Ensaio sobre a cegueira* são três: a rapariga dos óculos escuros, a mulher do médico e a mulher do primeiro cego. Do outro lado, em prol da manutenção da lógica que subtrai das mulheres o seu direito democrático de voz, estão o primeiro cego e, fazendo algumas intervenções, o médico oftalmologista. Tudo começa nessa camarata quando a mulher do médico afirma categoricamente: “Eu vou”, em resposta à nova regra estabelecida pelos cegos malvados, de trocar alimento pelo sexo feminino. Essa iniciativa da personagem parece soar de maneira ofensiva aos ouvidos do primeiro cego, porque, de imediato, conforme informa o narrador, o cego se põe a fazer declarações em nome da própria esposa, então catatônica, como se falasse do seu saudoso e sempre lembrado carro roubado, o qual, se ainda o tivesse, nunca o emprestaria, mesmo se alguém lho pedisse para buscar mantimentos a famintos:

*O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o quereria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. (SARAMAGO, 2010, p. 167)*

As palavras do primeiro cego demonstram o típico movimento de re-presentation política, excluindo a esposa do debate sobre o uso de seu próprio corpo, para figurar-se como a própria voz dela, outrossim, criando traços de singularidade ao caso que envolve uma pluralidade de vozes, a fim de defender o único “bem” que lhe resta naquele manicômio, o corpo da esposa. O primeiro cego monopoliza a discussão, adota toda uma ordem discursiva moralizante, ao deduzir de uma espécie de ditado popular o destino de cada um dos envolvidos: “uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida”, logo, sua esposa não deve se voluntariar, dizer “Eu vou”, uma vez estar em jogo não o corpo feminino em si, mas o “orgulho de homem”, o direito de não ter “cornos”, ou seja, o direito de manter intacto o título de homem, que mantém equiparado esse primeiro cego aos demais homens da camarata e que garante *a priori* superioridade dele perante a esposa e as outras mulheres. O primeiro cego não demonstra, mesmo, preocupação com o que a esposa possa sofrer no meio de outros homens sedentos de lascívia, o que fica exposto após a intervenção do médico oftalmologista:

*Também eu não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver [disse o cego oftalmologista] (...). Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias, retorquiu agressivo o primeiro cego (...).* (SARAMAGO, 2010, p. 167)

A tentativa de solução diplomática do cego oftalmologista em convencer o primeiro cego a compreender a decisão da mulher do médico não funciona porque essa tentativa ainda se configura conforme a mesma ordem do

discurso do primeiro cego, ou seja, em respeito às regras estabelecidas pela lógica que torna interlocutores apenas os possuidores de algum título social: é a intervenção de um semelhante, é um homem afirmando a outro homem que o compreende em sua dor (“orgulho de homem”), e que ambos podem superar essa dor de terem roubadas, por outros homens, as suas últimas “riquezas”, uma vez que a situação impõe a eles o uso desse “último recurso”, para a manutenção de suas vidas. Conquanto o médico oftalmologista afirme estar a respeitar, com as suas palavras, o martírio da esposa, não há como negar a conveniência desse ato de respeito, já que a única coisa que tem de fazer é guardar para si o orgulho ferido e aguardar a chegada do alimento proveniente do sacrifício de um corpo que não é o seu, e, ademais, todo esse respeito, mesmo que confundido com um ato de prudência (rebelião não é a via), demonstra-se mesmo ser um estado de pura omissão em face da violência contra as mulheres. Por isso, as palavras do médico oftalmologista não convencem o primeiro cego, são palavras trocadas entre pessoas de titularidades semelhantes, sem haver força argumentativa alguma para convencer o outro do próprio “erro”. Defender o “orgulho de homem” e “respeitar” a decisão que alimenta são linhas discursivas que levam ao mesmo resultado: as mulheres não falam por si. Ambas as personagens homens se comportam como representantes, especialistas que sabem o melhor àquelas que não têm títulos, que não têm palavra suficiente para firmar acordo melhor com os cegos malvados. É por isso que soa impactante a voz da rapariga dos óculos escuros, porque promove uma forma de subjetivação do ser por meio do desconforto em utilizar um discurso que, a princípio, não é apropriado a mulheres:

*Os outros não sabem quantas mulheres há aqui, portanto você poderá ficar com a sua [mulher] para seu exclusivo gasto, que nós os alimentaremos, a si e a ela, sempre quero ver como se irá sentir de dignidade depois, como lhe vai saber o pão que nós lhe trouxermos, A questão não é essa, começou o primeiro cego a*

*responder, a questão é, mas ficou com a frase no ar, na verdade, não sabia qual era a questão, tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este, o que ele deveria, isso sim, era levantar as mãos ao céu e agradecer a sorte de poderem ficar-lhe, por assim dizer, as vergonhas em casa, em vez de ter de suportar o vexame de saber-se sustentado pelas mulheres dos outros.* (SARAMAGO, 2010, p. 168)

A rapariga é mulher, e isso significa que ela não compartilha do privilégio do título, numa comunidade em que ser “homem” é quesito para estar no comando. Não há no livro, a propósito, líderes mulheres formalmente instituídas: são o médico oftalmologista, o cego da pistola, os homens representantes das outras camaratas, os soldados, os sargentos, os ministros e os assessores do Governo etc. Por isso, quando a rapariga se apropria da forma do discurso do dominador, o que faz é mostrar ao primeiro cego que ela detém também a palavra. Embora a assertiva pareça óbvia, os resultados do uso da palavra demonstram que não, quando ela fala nos termos do discurso do primeiro cego e do oftalmologista: “você poderá ficar com a sua [mulher] para seu exclusivo gasto, que nós os alimentaremos”. Percebe-se que as estruturas gerais do argumento da dominação são mantidas: há o primeiro cego a se figurar proprietário, a sua esposa é a propriedade, a questão da exclusividade de uso da propriedade pelo dono é mantida. Porém, já não se vê em funcionamento nas palavras a lógica da dominação, porque elas não escamoteiam o lugar de onde fala o interlocutor improvável. O fato de ser uma mulher a pronunciar aquela frase resultada automaticamente na inversão da ideia conservadora de que o homem é quem traz de comer o pão à mulher. Doravante, afirmar que “nós [as mulheres] os alimentaremos” estabelece, dessa maneira, a igualdade de condições de sustento entre homens e mulheres. Essa operação linguística transforma o aspecto negativo da situação da capitalização do corpo feminino

em valor positivo de emancipação<sup>2</sup> – de consciência da igualdade de capacidade de pensar, falar e agir – ao ser pronunciado pela boca da rapariga. Quebra-se, por conseguinte, o princípio do argumento sustentado pelo primeiro cego, pois deixa de ser possível ele manter, com orgulho, a dignidade de um título que, na prática, perde a dignidade à sua própria averiguação: se obter alimento pelo corpo da esposa é ultrajante, da mesma maneira deveria ser ultrajante obter alimento pelo corpo de outras mulheres. Por isso, não há mais o que ele responder; na confrontação entre mundos (do homem e da mulher), o seu teve de reconhecer as próprias contradições. É efeito do funcionamento do processo de democratização desse ambiente, então, a manifestação da voz da mulher do primeiro cego, a quebra do silêncio, a transformação em palavras daquilo que, para o primeiro cego – e para a sua própria esposa –, soavam como ruídos:

*O silêncio que se seguiu à frase interrompida pareceu ficar à espera de que alguém aclarasse definitivamente a situação, por isso não tardou muito que falasse quem tinha de falar, foi ela a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido. (SARAMAGO, 2010, p. 168)*

O narrador é contundente ao afirmar que o silêncio é quebrado “defi-

---

<sup>2</sup> “Emancipação” nos termos de Rancière (2015, p. 64). Para o filósofo, é preciso ter “a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual a sua”: a “emancipação [então] é a consciência dessa igualdade, dessa reciprocidade que, somente ela, permite que a inteligência se atualize pela verificação. O que embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade e sua inteligência”.

nitivamente” por quem justamente o deveria quebrar naquela situação, quem seja, a mulher do primeiro cego, essa personagem que, até então, comunicava-se apenas por meio da voz do marido, e agora usa suas próprias palavras para sentenciar definitivamente a sua própria subjetividade: “Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem”. Essa frase determina um duplo ato de compreensão, de ser (“Sou tanto como as outras”) e de fazer (“faço o que elas fizerem”), por meio do dano: primeiro, da personagem consigo mesma, de a mulher do primeiro cego se autocompreender como ser, uma não-propriedade, um indivíduo independente de seu representante, e segundo, por conseguinte, de compreender o que deve fazer, o que implica fazer o marido compreender que não precisa que ele decida por ela sobre assuntos que tão somente a ela se referem. Evidentemente, o marido contesta a autonomia da esposa: “Só fazes o que eu mandar”. Ora, esse comando é a tentativa de readequá-la à “regra natural” da superioridade do macho sobre a fêmea, que, segundo Aristóteles (2002, p. 13), compõe a ordem de todas as organizações vivas. Porém, essa tentativa aborda literalmente apenas o aspecto do “fazer”, ignora a primeira parte da mensagem da mulher, voltada à constituição do “ser”, e que é derivada do processo de subjetivação política que demonstra, cada vez mais, a igualdade entre o homem e a mulher: “estás tão cego como eu”, é o que ela confirma, em seguida. Estão quebradas as propriedades despóticas dessa autoridade, marido e mulher são iguais nessa situação da fome, por isso, a “indecência” que ele enxerga no ato tornado político das mulheres da camarata não é compreendido da mesma maneira por ela: se é assim que ele pensa, nada mais lógico que “a partir de agora não comas”, já que cada qual age conforme as próprias decisões que toma, não a partir do cumprimento das obrigações relativas à “servidão natural”. Como esperado, ele não deixa de comer.

Transformar a regra imposta pelos cegos malvados em ato político não significa o mesmo que se conformar ao que diz o provérbio, nos termos

do cego da segunda camarata da direita: “Quem corre por gosto, não cansa”. Buscar “gostar” do que é imposto fazer é buscar encontrar um modo de aceitar a configuração discriminatória da comunidade; diferente é identificar os motivos pelos quais se faz esse algo, para questioná-los e, por conseguinte, reconfigurar a comunidade, segundo termos igualitários. Pois a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego não se convergem mais ao consenso que organizava as relações daquela camarata, anteriormente à confrontação supramencionada das personagens. O mesmo não se pode afirmar com relação aos homens da camarata, pelo que informa genericamente o narrador: há um momento de comunhão, entre todas as personagens subjugadas pelo medo, expresso num grande apetite sexual de todos com todas, “como se os homens estivessem pondo nas mulheres desesperadamente a sua marca antes que lhas levassem”, e de todas com todos, “como se as mulheres quisessem encher a memória de sensações experimentadas voluntariamente para melhor se poderem defender da agressão daquelas que, podendo ser, recusariam” (SARAMAGO, 2010, p. 169). Como se percebe, pelos homens, afirma o narrador, ainda funciona a lógica da desigualdade, em que o medo maior reside no ferimento no “orgulho de homem” em ver a sua última forma de riqueza, a mulher, ser levada para alimentar mais o acúmulo de riquezas dos dominantes; em contrapartida, entre as mulheres, o sexo se transforma em resistência, do prazer do corpo contra a agressão do corpo.

### III.

Pensar a democracia a partir da cena do *Ensaio sobre a cegueira* é uma forma de questionar sobre a imprescindibilidade da tecnologia da representatividade nos termos atuais. O que se percebe, afinal, é que a representação pode ser utilizada como instrumento de legitimação da prevalência de interesses particulares sobre direitos dos representados. Saramago, portan-

to, por meio, principalmente, de suas personagens mulheres, expõe a lógica dos mecanismos de dominação camuflados em estruturas que, a princípio, deveriam garantir que qualquer indivíduo pudesse se manifestar dentro de sua comunidade, mas que, em verdade, forçam-no a abdicar de sua própria voz, em face de uma constante ameaça, de uma “crise”, que *a priori* não tem competência para solucionar. Discutir a democracia é superar seu estereótipo jurídico-institucional, para se tentar encontrar, dentro dela, o que ainda lhe há de emancipador.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A Política*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOBBIO, Norberto. *Qual democracia?*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Ed. Loyola, 2015a.

\_\_\_\_\_. *O futuro da democracia – Uma defesa das regras do jogo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 13. ed. São Paulo: Paz&Terra, 2015b.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

SARAMAGO, José. *Democracia e universidade*. Belém: UFPA, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. 56º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida e outros. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Submissão: 29/08/2018

Aceite: 05/12/2018

**ANTONIO CANDIDO E O ROMANCE DE 30:  
O OLHAR DO CRÍTICO SOBRE O SURGIMENTO, O DESENVOLVIMENTO  
E A CONSOLIDAÇÃO DE UMA VOZ LITERÁRIA**

**ANTONIO CANDIDO AND THE ROMANCE OF 30:  
A CRITIC OVERVIEW ON THE EMERGENCE, DEVELOPMENT AND  
CONSOLIDATION OF A LITERARY VOICE**

*Roberto Amado<sup>1</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150799

**RESUMO:** Reflexões sobre o Romance de 30 baseadas em textos diversos de Antonio Candido sobre a literatura praticada no decênio e das circunstâncias políticas, sociais e culturais que a tornou uma expressão referencial da cultura brasileira.

**ABSTRACT:** Reflections on the Romance of 30 based on different texts of Antonio Candido on the literature practiced in the decade and the political, social and cultural circumstances that made it a referential expression of the Brazilian culture.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance de 30; Antonio Candido; Literatura; Cultura brasileira.

**KEYWORDS:** Romance of 30; Antonio Candido; Literature; Brazilian culture.

---

<sup>1</sup> Autor é mestrando. Título da pesquisa: “O primeiro Jorge Amado em jornal e em livro: as crônicas e romances do escritor baiano na primeira metade dos anos 1930”.

## Introdução

O texto aqui apresentado procura identificar e desenvolver as principais reflexões elaboradas por Antonio Candido sobre uma importante manifestação, do ponto de vista histórico, literário e sociológico, da literatura brasileira, já muitas vezes considerada pelo próprio Candido, e por outros críticos, como uma das mais significativas de nossa breve história no campo da literatura: o Romance de 30.

Essa expressão “Romance de 30”, já consolidada em diversos momentos da crítica, pode, eventualmente, representar um universo de obras e autores um tanto vago por estar mais próxima de uma metodologia de estudo do que propriamente significar um grupo coeso de manifestações literárias, ainda que se possa indentificar uma voz literária uníssona em alguns aspectos relacionados às propostas estéticas e de conteúdo que emanam de várias das principais obras do período.

No entanto, a abordagem aqui proposta, ligada necessariamente às reflexões de Antonio Candido (mas não exclusivamente), leva em conta que o “Romance de 30” não se limita apenas a obras e autores, mas também a um conjunto de fatores, interligados entre si, que dão substância e fundamento à categorização desse momento literário, permitindo assim vislumbrar suas consequências e repercussões na história da literatura brasileira e, por consequência, também na cultura nacional.

Esses fatores múltiplos, abordados aqui de maneira específica, ainda que ligeira, passam pelas circunstâncias políticas nacionais e internacionais da época, pelos antecedentes literários que deram base e fundamento ao Romance de 30, pelo mercado de livros, editoras e leitores e, finalmente, pela identificação de uma voz literária específica dessa manifestação, ainda que múltipla e horizontal.

## Antecedentes

O decênio de 1930, anunciado como uma época de grandes movimentações políticas e sociais, é também marcado, no campo cultural, por grandes transformações e, especificamente na literatura, por um notável aquecimento da indústria do livro, ou seja, uma proliferação, até então sem equivalência, de autores, editoras, obras, revistas literárias e tiragens excepcionais para atender a um crescente interesse do público - temas que serão aprofundados adiante.

Interessante, no entanto, é a abordagem feita por Antonio Candido sobre os fatos antecedentes que permitiram o afloramento desse mercado. Ele salienta, em primeiro lugar, a questão educacional, apontando a importância do combate ao analfabetismo, iniciado nas décadas anteriores, como um elemento fundamental que permite que toda uma geração de leitores se forme, apta ao consumo de livros, na década de 1930. Uma expressão de combate ao analfabetismo, salienta Candido, foram as

*[...] reformas locais, iniciadas pela de Sampaio Dória em São Paulo (1920), que introduziu a modernização dos métodos pedagógicos e procurou tornar realidade o ensino primário obrigatório, com notável incremento de escolas rurais. (CANDIDO, 1989, p. 182)*

Mais tarde, já entrando na década de 1930, essa política de fortalecimento educacional foi sustentada pelo Governo Provisório, que criou o Ministério de Educação e Saúde, cujo titular promoveu

*[...] em todo o País algumas das ideias e experiências da Pedagogia e da Filosofia Educacional dos “escola-novistas”. Assim, a integração e a generalização, já mencionadas, eram promovi-*

*das como resposta a todo o movimento renovador dos anos 20.*  
(CANDIDO, 1989, p. 183)

A progressão do combate ao analfabetismo era, na verdade, um processo que vinha ocorrendo desde final do século anterior: em 1890, o governador de São Paulo, Prudente de Moraes, instalou, em cinco ou seis anos, uma média de duzentas novas escolas por ano, baseado num modelo norte-americano. E registrou progresso significativo: “As taxas de alfabetização logo começaram a disparar à frente das do resto do país. A própria cidade de São Paulo saltou de uma taxa de alfabetização de 45% em 1887 para 75% em 1920 e 85% em 1946” (HALLEWELL, 1985, p. 209).

Se, por um lado, ocorre a preocupação de combater o analfabetismo, o que inspira e promove, a médio prazo, o mercado literário; por outro, Candido também verifica sinais evolutivos da literatura brasileira no começo do século XX. Nessa linha de raciocínio, cita, amparado por Mário Vieira de Mello, um processo de “alteração de perspectiva” cultural, em que a noção predominante de “país novo”, ou seja, ainda não realizado mas pleno de potencial, vem a se modificar no decênio de 1930 para “país subdesenvolvido”. A aquisição desse sentido autocritico, no qual se destaca a pobreza, ou “o que falta, não o que sobra” (CANDIDO, 1989, p. 140), é consequência desse processo evolutivo que ocorre nos antecedentes literários que formam o romance de 30.

Também é importante salientar o processo de urbanização que começa no Brasil, mais especificamente no Sudeste, representado pela industrialização que ocorre na cidade de São Paulo, fruto, inclusive, da progressão do confronto com um Brasil agrícola e oligárquico que fenece com a Revolução de 30. Essa urbanização também é um fator de estímulo à cultura e, mais especificamente, à literatura, lembrada por Lafetá com o sólido apoio de Candido:

*O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização por que passamos nessa época,*

*começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. (LAFETÁ, 2000, p. 23)*

Outro aspecto fundamental desses antecedentes, agora ligados especificamente à ordem estética e de conteúdo literário, é o Modernismo, cuja influência no romance de 30 é motivo de especulação e polêmica para muitos autores, tanto críticos como autores. “Veio o modernismo e destruiu realmente muita coisa. Pouco porém construiu”, (AMADO, 1934, p. 48) escreveu Jorge Amado, um dos autores expoentes do romance de 30, em artigo para a revista literária Lanterna Verde, em 1934, alegando que pouco se ouviu falar do movimento ocorrido em São Paulo e que só foi conhecer seus autores principais mais tarde, ao longo da década de 1930.

Mas a análise aprofundada de Antonio Candido dá novas cores ao horizonte reduzido da individualidade de Jorge Amado. Afinal, o Modernismo rompe barreiras, e ainda que possa ser considerado um movimento que apenas “destruiu realmente muita coisa”, como escreve Amado, abriu, neste processo destrutivo, novas perspectivas tanto no conteúdo como na estética, ainda que não fossem conquistas perceptíveis do ponto de vista epidérmico da criação literária. Conquistas que estavam lá, conquistadas, consolidadas e disponíveis:

*A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou*

*passavam longe do Modernismo.* (CANDIDO, 1989, p. 186)

Curiosamente, Candido faz uma reflexão inversa sobre essa relação entre o Modernismo e o Romance de 30, ao atribuir à incorporação aos hábitos artísticos e literários da geração seguinte uma perda da “auréola do Modernismo” (CANDIDO, 1989, p. 184). Ou seja, na medida em que os autores da geração de 1930 incorporaram as inovações literárias, provocaram também uma diluição da ousadia brilhante e criativa empreendida pelos autores modernistas.

É o que se pode considerar como uma evolução dos paradigmas literários que ocorre naturalmente com a progressão da manifestação literária. No caso específico do romance de 30, há uma característica muito própria, e decisiva, dessa evolução - desenvolvida por João Luiz Lafetá e apoiada por Antonio Candido: a passagem do “projeto estético” (anos 20) ao “projeto ideológico” (anos 30), como dois momentos de um processo, apontando a “diluição da vanguarda”.<sup>2</sup>

Há um estado de espírito na geração modernista que determina preocupações artísticas nas quais predomina a busca pela elaboração estética, reforçada pelo estilo de vida mais hedonista, talvez inspirado nas manifestações dos escritores do pós-guerra e suas incursões inovadoras naquela Paris efervescente dos anos 20: “A alegria turbulenta e iconoclasta dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e investigação histórico-sociológica do decênio de 30” (CANDIDO, 1965, p. 149).

Já o projeto ideológico produz obras de caráter social, politizadas, em que se confrontam ideias polarizadas, impondo uma característica própria que se confrontam ideias polarizadas, impondo uma característica própria na cultura literária do momento, produzindo uma ampla gama de resultados, em termos de obras e autores, alguns efêmeros, outros que permaneceram como

---

<sup>2</sup> Antonio Candido declara o apoio a esse ponto de vista in LAFETÁ, p. 13.

referência de uma cultura literária. Nesse sentido, Antonio Candido fornece reflexões a respeito das circunstâncias específicas, de ordem social e política, que permitem e estimulam a alma dessas expressões literárias.

### Cenário

*O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. (LAFETÁ, 2000, p. 28)*

É importante considerar as condições políticas dentro e fora do Brasil para entender o surgimento do romance de 30, como manifestação literária e cultural, e os conflitos embutidos nessas manifestações que carregam uma crescente polaridade determinante no comportamento dos autores e, principalmente, nas obras que produzem. Esse aspecto é revelado e analisado por Antonio Candido numa extensão bastante significativa até por sua vocação de sociólogo, sempre preocupado em considerar as influências sociais que costumam impregnar a literatura.

A influência das questões internacionais são, nos anos que antecedem o decênio de 1930, e também ao curso dele, inegáveis. A revolução russa, a Primeira Guerra Mundial e a crise financeira determinada pelo *crack* da bolsa de Nova York, formaram um cenário político de intenso conflito de ideias e proposições no mundo ocidental que certamente influenciaram os rumos da política nacional com repercussões culturais intensas. No ambiente doméstico, a Semana de Arte Moderna, o movimento tenentista e a Coluna Prestes são alguns dos eventos que representam com eloquência as transformações que o país veio apresentando com repercussões culturais. São eventos tribu-

tários do marco do decênio que determinou uma nova conjuntura nacional: a Revolução de 30:

*O movimento de outubro (...) foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. (CANDIDO, 1965, p. 181)*

A transformação promovida pela tomada de poder por Getúlio Vargas, com o fim da República Velha, é determinante para o surgimento de uma voz literária inédita nos padrões com que se apresentou durante toda a década e que bastou para consolidar o Romance de 30. Candido deixa clara a importância das movimentações políticas nesse processo identitário da literatura que então surgia, graças à posição anti-oligárquica que aparelha a literatura para uma “grande arrancada”. Segundo ele, a prosa amadurece e se liberta por meio do romance e do conto, apresentando obras que determinam na literatura “uma de suas quadras mais ricas” (CANDIDO, 1965, p. 147).

Na concepção de um novo modernismo, Candido identifica o romance de 30 como “fortemente marcado pelo neo-naturalismo e de inspiração popular visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país (...)” (CANDIDO, 1965, p. 147). Em outras palavras, define exemplos de obras e autores que caracterizam temáticas sociais típicas do momento político do país:

*a decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado e Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das*

*idades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Neste tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. (CANDIDO, 1965, p. 147)*

É importante lembrar que as manifestações que decorrem desse amplo cenário político, e mais especificamente da Revolução de 30, não se restringem unicamente às transformações operadas na literatura, o que seria surpreendente. É evidente que não se pode determinar o que é efeito ou causa num horizonte tão amplo, em que se pesa as características culturais, políticas e sociais de toda uma nação, com todas as suas articulações internacionais. Mas, como deixa claro Candido, ocorre uma transformação não só da literatura ou da cultura, mas de toda a sociedade, o que permite a sólida estruturação ocorrida, com repercussões perenes:

*[...] depois de 1930 houve alargamento de participação [...] isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado - devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. (CANDIDO, 1965, p. 182)*

## **O mercado**

Esse conjunto de fatores desperta um elemento fundamental para a ocorrência do florescimento da literatura brasileira no período, mais especifi-

camente do Romance de 30: o mercado de livros.

Esse mercado não é apenas o que uma visão liberal poderia definir, uma relação de oferta e demanda. Na verdade, trata-se de um conjunto de fatores que abarcam desde autores até o público: quantidade e qualidade de obras, tiragens crescentes, editoras que buscam um novo mercado, revistas literárias, linha editorial específica em literatura na imprensa, críticos especializados, inclusive de fora do país, multiplicação de pontos de venda, ou seja, profusão de livrarias, um significativo aumento do interesse do público, não apenas em literatura, mas nessa produção literária específica do Romance de 30 e até mesmo um sentido universal de busca por uma identidade nacionalista que abarca inclusive vozes conflitantes da cultura e da política. Há um intenso desejo de “descobrir o Brasil”. Ou, como formula Antonio Candido, “nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”. (CANDIDO, 1975, p. 101)

Esse mercado vigorosamente crescente pode ser comprovado pelo desempenho de algumas editoras que então surgiam ou, já existentes, apresentavam crescimento vertiginoso. A Editora Nacional, por exemplo, uma das mais importantes da época, registra em 1926 a publicação de 26 títulos e um total de 175.500 exemplares. Quatro anos depois, publica 95 títulos e imprime 391 mil exemplares e, em 1932, são 153 títulos e 670 mil livros impressos. (HALLEWELL, 1985, p. 356)

Mas a editora mais representativa do Romance de 30 é a José Olympio, que nasce na própria década e “descobre” os principais autores desse movimento, publicando-os todos. Em 1933, colocou no mercado apenas oito livros, para, no ano seguinte, multiplicar a produção, chegando a trinta e dois novos títulos. Em 1935, cinquenta e nove e, em 1936, sessenta e seis, o que lhe valeu o “título indiscutível de ‘maior editor nacional’ no campo de edições literárias e livros não didáticos” (HALLEWELL, 1985, p. 356).

A ousadia comercial da José Olympio e a aposta que fez então em auto-

res que apenas surgiam, desconhecidos do público, mas representantes dessa voz literária, mereceu a reflexão de Antonio Candido:

*[...] José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural, pelo arrojo e a amplitude com que estimulou e editou os novos, bem como pelo estilo das capas de suas edições, criadas sobretudo por Santa Rosa em suas diversas fases. A mancha colorida com o desenho central em branco e preto, se tornou nos anos 30, o símbolo da renovação incorporada ao público. (CANDIDO, 1975, p. 189)*

### **O Romance de 30**

Apesar de todo o cenário aqui exposto, incluindo condições educacionais, políticas, sociais e de mercado, a década de 1930 e até um pouco antes, surpreende o universo literário com a revelação de uma geração de autores que transportam, divulgam e fazem consolidar uma voz própria, com conteúdos de brasilidade inegáveis. Considera-se como pioneiro dessa nova expressão literária o romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928 justamente pela editora José Olympio. Mas esse foi só um prenúncio:

*A partir de 1928 o romance brasileiro se alastra e se populariza. De um momento para outro surgem romancistas inesperados. Vêm, os primeiros, do norte e se mostram dominados pela preocupação social [...], mais livres de movimentos e de linguagem, mais diretos, às vezes mais apurados de técnicas, mais identificados com o seu assunto, com outra compreensão do seu papel de romancistas. (MORAES NETO, 1939, p. 226)*

Essa voz literária, na qual predominava (embora não exclusivamente) autores, cenários, ambientes, personagens e tramas nordestinas, revela um

novo aspecto social e cultural do Brasil para o público leitor concentrado principalmente no sudeste — Rio de Janeiro e São Paulo.

*Entra em cena uma literatura de feições realistas e de vocação quase sociológica, atenta a cenários e personagens até então pouco contemplados por nossos escritores: o migrante nordestino, a temática da seca, a decadência das oligarquias rurais e também o proletariado nascente, a luta de classes e a miséria urbano-industrial.* (ROSSI, sem data, p. 24)

É um público, tocado pelos tempos de “um novo Brasil”, um país que então surgia de “cara nova”, conforme discutido anteriormente, ávido por conhecê-lo, por fazer reflexões de caráter literário, sim, mas também social, embora não houvesse nenhuma intenção revolucionária nesse gesto. Mas com certeza, envolvido nas seduções do que Candido definiu como “pensamento radical”:

*A partir do decênio de 1930 ele (o pensamento radical, n.a.) foi a primeira formulação coerente, em nível institucional, da classe média progressista, que deste modo se exprimiu, não como cuincha da oligarquia, mas como categoria autônoma. Para muitos isso parecera ridiculamente pequeno-burguês. Mas em perspectiva histórica é muito ponderável e positivo, porque significa a radicalização da classe média nas instituições culturais, com todo o deslocamento que isto implica em relação às posições tradicionais.* (CANDIDO, 1974, p. 6)

Mas esse pensamento radical se revela mais plenamente com um determinado tipo de manifestação literária: o romance do nordeste. Surge por meio da obra de vários autores e se incorpora, segundo Candido, “como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira” (CANDIDO, 1974, p. 187)

e passa a ser identificado como representante mais eloquente do gênero romance daquele momento, ou pelo menos “pela média da opinião”, estabelecendo uma

*[...] voga [...] feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura. (CANDIDO, 1974, p. 187)*

É possível pensar que essa aderência à literatura e ao mercado (às editoras e ao público) deve-se ao fato de revelar uma realidade até certo ponto desconhecida, ou melhor, ignorada e, também, por trazer elementos de denúncia e reivindicação social que vão de encontro ao conceito que surge, anteriormente abordado, de “país subdesenvolvido” sobre o qual é despertado o interesse crítico do público leitor. Um interesse “de esquerda”, forjado por ideias marxistas:

*Daí a voga de noções como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa”, “proletariado”, ligados à insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante. Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; ou simpatizantes, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade. (CANDIDO, 1974, p. 189)*

É com essa insatisfação em relação ao sistema social dominante que surge, emanando dessa voz nordestina, o conceito de “romance proletário” cujas definições, ainda que precárias, tentam estabelecer uma nova linguagem literária, privilegiando um engajamento político e social sobre as questões estéticas da literatura. Há um certo consenso crítico de que o romance

proletário esteja mais próximo de um documento ou de texto jornalístico do que propriamente da literatura, o que parece ser um julgamento apressado e não exatamente técnico. No romance proletário não há nenhum vestígio das técnicas informativas e interpretativas do jornalismo - e nem mesmo do que se convencionou chamar de “pós-jornalismo”, aquele praticado muitos anos depois, já a partir da década 1980. Também não se pode dizer que se trata de um documento sem correr o risco de um equívoco da avaliação. Do mesmo modo que se corre o risco de considerar o documentário como não sendo uma expressão do cinema. O romance proletário é sim uma expressão literária e ficcional em que pese suas limitações técnicas, o que, de resto, existem sempre em qualquer manifestação artística.

Além dessa, uma outra polêmica pode ser atribuída à discussão do que exatamente define um romance proletário. Nesse sentido - e para não se estender numa digressão imprópria à proposta deste artigo - convém adotar a definição proposta por Jorge Amado, o autor que mais se identificou e mais se notabilizou pela prática deste gênero literário. Nesta definição, Amado propõe a supressão do herói, ou do protagonista, substituído por “uma coisa inanimada que vive da vida dos que nela trabalham ou habitam” (AMADO, 1934, p. 49). Em outras palavras, o protagonismo em José Lins do Rego é o engenho de açúcar, de Rachel de Queirós, a seca, de Amando Fontes, as fábricas, de Ferreira de Castro, a floresta e dele próprio, Jorge Amado, as fazendas de cacau ou o cortiço da Bahia. Candido explica esse “comportamento” literário:

*Esta atitude, bem característica dos anos 30, se explica em boa parte pela referida passagem do “projeto estético” ao “projeto ideológico” no processo modernista (Lafetá), e por aí contrasta com a posição dos modernistas do decênio de 1920, baseada no esforço para discernir a correlação matéria-fatura.” (CANDIDO, 1974, p. 196)*

## Conclusão

O Romance dos 30 é talvez a mais eloquente manifestação de uma voz que emana não apenas de autores isolados, mas de um grupo de escritores que encontram amplas condições para manifestar uma identidade artística específica que é ouvida, desenvolvida e consolidada num amplo espectro de situações. É uma voz política, social e literária que permanece como referência ao longo das décadas posteriores. E, se muitos desses autores hoje não são mais conhecidos e estudados, outros, no entanto, são perenes na nossa literatura, oferecendo inclusive atualidade e componentes estéticos e técnicos substanciais - é o caso de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e outros.

Assim, justifica-se a atenção que Antonio Candido dedica a essa manifestação literária e suas reflexões que procuram entender e contextualizar o Romance de 30. É uma expressão fundamental da nossa literatura. Ou como escreve o próprio Candido:

*Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certa forma, inauguraram o romance brasileiro porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior... (CANDIDO, 1992, p. 41)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro, *Lanterna Verde*, n. 1, Rio de Janeiro: Sociedade Felipe d'Oliveira, p. 48-51, 1934.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e outros ensaios*. 3. ed., São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 3. ed., Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira (1836-1880)*. 9. ed., Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1975.

\_\_\_\_\_. *Entrevista publicada na Revista Trans/Form/Ação*, v. 1, Marília: Universidade Estadual Paulista, 1974.

\_\_\_\_\_. *Brigada Ligeira*. 5. ed., São Paulo: Editora Unesp, 1992.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T. A Queiroz, Editor, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

MORAES NETO, Prudente de Moraes. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política de Jorge Amado. In: *Caderno de Leituras* 22. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

Submissão: 03/10/2018

Aceite: 22/10/2018



**DIÁRIO ACADÊMICO**

**UMA DOUTORA NA UNIVERSIDADE E NA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL:  
CONFLUÊNCIAS**

*Lígia Egídia Moscardini<sup>1</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.152475

**RESUMO:** Trajetória entre a graduação e a pós-graduação em Universidade pública e exercício da docência.

### **1. Origens**

**N**eta de operário de fábrica de sapato de Franca, filha de um técnico de som que também precisou trabalhar com sapato, filha de uma professora da rede pública. Era mãe que ouvia relatos como “professora, tô com fome”, e espalhava os orgulhos e percalços do magistério. Além do mais, morávamos ao lado da escola em que ela trabalhava: bastava atravessar a rua. Sendo assim, já brinquei no chão da escola e com giz em lousa. Também sempre convivi com alunos e professores. E sempre visitava, aos dez anos de idade, a biblioteca enorme da escola, com paredes carimbadas de grandes pensadores, lendo livros “para adultos”. Mesmo sem tantos recursos, havia o incentivo do estudo em casa. Já que não tinha escrivaninha, estudava para as provas da escola e vestibulares na mesa da cozinha. Ou no chão do quarto escutando música clássica para não ouvir muito barulho. Schumann, de preferência. Às vezes, mesmo que bem às vezes, lia livros teóricos de educadores. Não teve jeito: quis ser professora.

---

<sup>1</sup> Lígia Egídia Moscardini é doutoranda em Linguística pela Unesp/Araraquara, Professora de Educação Básica II da rede pública de ensino e integra militâncias por uma educação pública de qualidade.

## **2. Mas...você vai ser professora?**

Eu gostava de estudar, gostava de escola. Não só pelas origens, mas pelos grandes professores que também me marcaram. Muitos bons, descolados até, com o objetivo de passar o conteúdo. Mas me lembro mesmo é de uma professora do primário, que trazia músicas e estórias para a gente começar a ler. E de um professor de português da sexta série, que sempre perguntava se tinha algo para corrigir e mandou a gente ler obras como *A Revolução dos Bichos* e *O Pequeno Príncipe*. E do impacto que foi quando soube que foi assassinado a pauladas por ser homossexual. Também houve meu professor de português do Ensino Médio, que tinha uma didática de talento e sabia tudo sobre língua e literatura. Me fizeram aprender de fato, não apenas tirar notas altas no boletim.

Por minha origem e por alguns professores de destaque, tomei gosto por estudar, por ler de tudo e escrever poemas e redações. Com isso, algumas pessoas esperavam de mim a escolha por profissões mais desejadas ou disputadas. Não teve jeito: quis ser professora. Então, tentaram aquela pressão social: Mas...você vai ser professora?” “Mas você é tão inteligente”...”Letras? Tem certeza?” Tinha certeza desde os meus catorze anos e falava, para quem quisesse ouvir, que seria professora de português por opção. Não, não estava iludida: sabia da profissão da minha mãe e de todas as formas de desvalorização possíveis. Mas nem as caras de espanto, ou de desprezo, ou de deboche, abalavam a garota de dezoito anos convicta em fazer diferença na educação, pequena que fosse.

## **3. Mestrado e Doutorado**

Desse modo, passar em Letras na Unesp de Araraquara foi a realização de um sonho. Adorava o curso e a formação erudita que ele proporcionou. Mas

percebi que, na minha época, ele tratava pouco sobre a licenciatura. Cursei, então, disciplinas optativas sobre alfabetização, sobre avaliação, sobre educação especial e mesmo um curso de Braille.

Outro ponto é que, antes da graduação, nem sabia que existia “esse negócio de pesquisa”. Também gostava tanto do curso que não tinha uma preferência específica por linguística ou literatura. E agora que eu gostava das duas áreas? Vou para linguística: daria para unir minha paixão pela produção de texto e pela educação. E o melhor: redação escolar em português numa escola indígena! Finalmente contribuiria com quem realmente precisava! Já que era uma modalidade educacional que estava se formando, que buscava autonomia, que buscava uma relação entre língua e cultura e queriam aprender português e produção de texto em língua portuguesa para quebrar a hegemonia dos “brancos”.



Pintura feita em comemoração indígena durante trabalho de campo



Alunos da Escola *Kamadu*, da etnia juruna

Entre Graduação, Mestrado e Doutorado, ministrei cinco oficinas de produção textual para alunos indígenas, quatro delas na escola da aldeia. Já escreveram narrativas transmitidas pelos idosos, elaboraram narrativas, registraram cantigas e receitas de milho e uma carta de repúdio contra a PEC 215.

#### **4. Carreira docente e Doutorado em prática**

Mas sabia que podia contribuir com alunos regulares, não apenas indígenas. Assim sendo, fui aprovada em 8º lugar nos concursos de professores do Estado de São Paulo. Agora concilio um Doutorado inteiro com 32 aulas por semanas, sem bolsa de estudo. À parte isso, consigo aplicar a mesma metodologia que utilizo para minha tese nas aulas com eles, principalmente no que se refere à produção textual, objeto de minha pesquisa. Vejo resultados, como alunos escrevendo bem melhor, superando dificuldades, ingressando

em universidades públicas.



Leitura do poema “Morte do Leiteiro”, de Drummond, durante aula.

## 5. Militâncias

Mesmo com convicção as minhas contribuições, também é certo que a educação passa por inúmeras injustiças. Assim, meu primeiro momento com ativismo na educação foi com a greve de professores do Estado de São Paulo, ocorrida em 2015. Era preciso lutar de alguma forma, mesmo conciliando um emprego com o fim do Mestrado e início do Doutorado. Sempre gostei de ensinar e de escrever, mas estava preocupada em como conciliar tudo. Muitos colegas da escola também tinham restrições nos cargos, e todos sabíamos sobre o corte financeiro em caso de greve. Mesmo assim, fizemos uma paralisação histórica, que durou 90 dias, por um só objetivo em comum: melhorias na educação. Buscar diálogos para isso. Mesmo que isso significasse ficar três meses sem salário.



Um dos primeiros atos de rua ocorridos em Araraquara, durante a greve em 2015

Naquele mesmo 2015, culminou-se as ocupações em escolas estaduais feitas pelos alunos secundaristas, nas quais os alunos lutaram contra a “Reorganização Escolar” que, anunciada pelo então secretário da educação, visava forçar transferências de alunos de uma escola para outra. Os estudantes também reivindicavam melhorias específicas de cada escola ou na educação como um todo. Assim, estive em apoio a uma ocupação realizada na escola Lysanias, em Araraquara.



Alunos e apoiadores na Ocupação da E.E. Professor Lysanias de Oliveira Campos, Araraquara.

Em 2018, vieram mais ofensivas e resistências. Em Abril deste ano, houve a votação da lei Escola Sem Partido em Araraquara. Essa lei pretende enganar a população pelo nome, uma vez que nós professores não fazemos propagandas de partido político em escolas. Com isso, somos surpreendidos com filmagens e fotografias de nossas aulas sem permissão e fora de contexto, para então amordaçarem o pensamento crítico, criando-se “provas” de que determinado professor ensina “comunismo” ou “ideologia de gênero”. Tanto que, nessa mesma época, fui “denunciada” por uma mãe de aluno ao solicitar a leitura da obra *Capitães da Areia*, sob acusação de que o clássico da literatura era uma obra “pornográfica”. Houve denúncias semelhantes com outros professores e a aprovação ou não do projeto na Câmara Municipal neste período. Assim, juntamente com mais professores, fizemos uma audiência pública contra essa ofensiva. Para nossa surpresa, houve um expressivo apoio da po-

pulação e o projeto não foi aprovado na cidade.



Audiência pública contra a aprovação do Escola sem Partido, em Araraquara

Outra das nossas lutas recentes é a alteração da Base Nacional Comum Curricular, que visa alterar o conteúdo que ensinamos na escola e incluir disciplinas, como a de Ensino Religioso. Além do mais, a alteração da BNCC está relacionada à viabilização da (contra)reforma do Ensino Médio, em que querem tornar apenas português e matemática como disciplinas obrigatórias para o Ensino Médio e as outras disciplinas seriam “itinerários de formação”, juntamente com outras disciplinas do ensino técnico. Assim, também realizamos uma audiência pública para debater as alterações.



Realizei a abertura da Audiência Pública sobre a BNCC, em 2018.

Agora estão com muitas outras ofensivas na educação. Estão querendo aprovar a inconstitucional Escola Sem Partido, bem como a BNCC. Mais do que desvalorizados, estamos sendo odiados. Também defendo o doutorado em 2019 e termino de escrever meu livro *Lições de Luta*, que são poemas sobre a carreira docente e a militância na educação. Coisas aparentemente distintas em grande confluência, uma vez que a experiência em sala de aula me proporciona outros olhares sobre a teoria e a prática no doutorado, e ambos exigem

busca por justiça. O que afirmo com veemência é: tudo o que há um giz no meio vale a pena. Deixo um pequeno texto do livro. A luta continua!

## AUDÁCIA

Não venhas descrente  
A julgar leviano  
O meu cotidiano  
De olhar sempre à frente

Quando estou consciente  
Do meu desengano;  
Nada mais humano  
Que a contracorrente...

Pois tomo a medida  
Tão bem definida  
Se alguém me ignora:

Minha voz é erguida,  
Meu espaço é a vida,  
Meu tempo é o agora.

Submissão: 07/12/2018

Aceite: 08/12/2018

 **ENTREVISTAS**

**ENTREVISTA COM A CINEASTA MARIA CLARA ESCOBAR SOBRE  
SEU FILME OS DIAS COM ELE**

Carla Moreira Kinzo<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.151195

**RESUMO:** Entrevista realizada por Carla Moreira Kinzo com a cineasta Maria Clara Escobar, no dia 9 de novembro de 2016, em São Paulo.

**A** entrevistada, Maria Clara Escobar, é roteirista e diretora de cinema. Foi roteirista e diretora assistente do filme *Histórias que só existem quando lembradas*, da cineasta Julia Murat, que estreou no festival internacional de Veneza e ganhou mais de 30 prêmios no Brasil e no exterior. Como diretora, realizou dois curtas e o longa documentário *Os dias com ele* (2013), ganhador do prêmio de melhor filme na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Nele, Maria Clara tenta construir (ou reconstruir) uma figura do pai, o filósofo Carlos Henrique Escobar. Também dramaturgo, ensaísta e integrante de movimentos de luta armada, ele foi preso e torturado durante os anos da ditadura militar no Brasil. A figura do pai (e sua relação com ele) é eixo desse seu primeiro longa, rodado em Portugal – país para onde ele se exilou voluntariamente há mais de dez anos.

**Crioula:** *Como que essas imagens que sobram, bem como a maneira como você constrói os planos, propositalmente cheios de ruídos, contam também a história do filme?*

---

<sup>1</sup> Mestre e doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, do Departamento de Língua Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

**Maria Clara Escobar:** Acho que esse é um filme de processo. Eu fui entendendo também o que ele era enquanto estava fazendo, eu nem sabia se ele era um filme.

**Crioula:** *Você começou mesmo pensando em fazer um filme sobre seu pai?*

**Maria Clara Escobar:** Sempre foi. Eu tinha um desejo muito grande de relativizar o que era público e privado, pra começar. E sempre foi uma tentativa de olhar para esses procedimentos, que são super burgueses, classe média nossa, brasileira, da América Latina talvez, mas mais brasileira, de não entrar em conflito, de não falar sobre as questões. E enquanto eu não falo disso, é como se não existisse, um pouco assim. Mas existe, todo mundo sabe que existe.

**Crioula:** *É. Enquanto não nomeio, não existe. Se eu não entrar em conflito, a questão não existe.*

**Maria Clara Escobar:** É. O filme já tem uns três ou quatro anos, hoje eu já penso outras coisas que surgiram desse processo, mas tomei uma decisão, que tem a ver com isso que você está falando, é que eu nunca quis que outras pessoas falassem sobre ele [M.C. refere-se ao fato de que não há outros entrevistados no filme convidados a falar sobre seu pai]. Nunca foi uma crença numa verdade, como se eu tivesse que dar conta de algo. Tipo, como que eu chego num lugar de entendimento disso com as ferramentas que eu tenho. E... meio já sabendo que é falho. Não tem muita verdade, não tem... Talvez por meio da experiência, eu pudesse entender. Se meu pai me dissesse como era sentir fisicamente, por exemplo, uma tortura, talvez eu pudesse entender. Mas isso também era um pouco uma ilusão. Então, no fim, o que existia era a intuição e o entendimento de um encontro. Que aquilo estava acontecendo. Não sabia bem o que era, mas estava acontecendo. E tinha muitas restrições,

né? Como, por exemplo, tinha que ser eu a filmar. Aí eu comecei a filmar as coisas que sobram, que depois viraram o filme, um pouco por necessidade, mas também fui percebendo... enfim, ele é meu pai, mas eu não tinha muita intimidade, nenhuma relação assim de casa, de entender. Na verdade, nunca tinha me interessado por entrevistar ele também. Aquele era um lugar novo. E eu fui percebendo a construção dessa personagem. Por exemplo, “ah, agora é a hora séria”, ou, “agora eu estou comentando”. Eu fui entendendo que aquilo era muito definidor do que estava sendo feito, sabe? Como ele lidava com o projeto, como ele lidava comigo... Num primeiro momento, eu filmava tudo, eu estava um pouco desesperada. E também aquilo era conflituoso. Pensando no momento da minha vida, tinha a ver fazer alguma coisa sobre a qual eu não tivesse propriamente controle. De tentar construir alguma coisa a partir de um certo “não rigor”. Hoje acho que não acredito muito em quase nada disso, mas na época sim. Não sei se estou respondendo mais a sua pergunta...

**Crioula:** *Está sim. A pergunta foi um disparador dessas questões...*

**Maria Clara Escobar:** Enfim, mas era isso. Tinha uma vontade de relativizar as coisas num lugar dialético. Por exemplo, o super 8: desde o início está no projeto. Aqueles pais não são meus, tá claro, acho... tem uma criança negra, um menino, uma menina. Esses pais não são meus, essa história não é minha, mas ao mesmo tempo é. É, na medida em que eu resolvo me apropriar dela. Então, quando você vê aquele super 8, eu acho que entende a referência, entende qual expectativa de família eu tenho, como é comum aquele tipo de material, como é comum aquele tipo de imaginário em relação à família. E como nesse discurso do “eu preciso saber”, não tem como não cair nas armadilhas do imaginário relacionado à expectativa de uma certa ideia de família. Então, que outro caminho seria senão assumir que essas armadilhas existem, que esses sistemas existem – e colocá-los em xeque o tempo inteiro, através

da discussão? O próprio filme começa a virar uma armadilha e uma desconstrução. Ao mesmo tempo, a gente quer fazer bem, e ao mesmo tempo a gente não quer fazer bem. Sabe? O fazer bem seria... ruim. Por isso, a gente fica brigando.

**Crioula:** *Sim. É maravilhoso o embate. Seu pai tenta te dizer o que fazer (durante a filmagem, por exemplo) e você deixa isso restar no filme.*

**Maria Clara Escobar:** Sim, acho que o único encontro naquele momento entre as personagens do filme era através do embate, de alguma forma, mas num embate que agora eu chamo de cinismo romântico, um cinismo, um niilismo, mas ao mesmo tempo há um olhar super-romântico de acreditar que dali pode surgir algo mais interessante do que já existe. Há um certo romantismo. Eu acho que há. Do pai pra filha. Eu querendo fazer um filme superinteligente... A gente não escapa das armadilhas, né?

**Crioula:** *Sim. E tem aquela carta do seu pai. Que é lida por você. É como se ela dissesse isso também. Desse romantismo.*

**Maria Clara Escobar:** Sim, acho que no filme tudo tem uma importância muito grande e quando as pessoas não conseguem se relacionar com o filme acho que é porque elas levam a sério demais tudo isso, mas nada tem importância, sabe? Aquela fala da carta, “nunca traga um homem aqui”, por exemplo, é uma verdade daquele momento, mas não é exatamente. Sabe? Eu fui com meu marido na casa dele e ele adorou conhecê-lo então... acho que é isso: construir alguma coisa com um “peso de verdade”, se expor.

**Crioula:** *Sim. Essa construção diz respeito, talvez, a essas expectativas com as quais a gente se depara quando escreve sobre si mesma ou sobre alguém. Como*

*a gente quer ser lido.*

**Maria Clara Escobar:** E acho que tem um aspecto geracional, ou de personalidade; acho que antes existia uma coisa mais formal ao se apresentar uma história, que acabou sendo sendo desconstruída com os anos. Talvez não de uma certa verdade, pois pode-se dizer que “é mais verdade mostrar o processo, é mais verdade mostrar o processo do filme, mais errando do que acertando”. A gente tem um pouco esse embate no filme: “eu quero que você fale da experiência”, eu pontuava. E meu pai dizia: “não, eu vou falar aquilo que deve ser visto”. E acho que é um pouco uma crise do momento. Sabe? De certa forma meu pai tem uma clareza política do tipo, ah, levo muito a sério meu personagem. Por exemplo, perguntei para ele se ele era marxista. Ele disse, “pra você eu diria que não exatamente, mas se eu tiver numa mesa com um cara de direita, eu vou, sem problema nenhum, dizer que sou e defender o Marx em 2016”. A personagem tem uma importância naquele contexto. Ah, sei lá, 2016. Já passou tanta coisa... muito difícil você defender só uma versão das coisas.

**Crioula:** *Claro. Ainda mais nesse momento em que estamos vivendo.*

**Maria Clara Escobar:** É. Narrativa é poder. Tem que ter consciência disso. No Cinema Novo eu acho que não tinha uma compreensão – posso estar sendo leviana ao falar isso – mas, acho que não tinha uma compreensão desse questionamento. Era mais uma crença na ideia de que “somos portadores de uma voz ou de uma realidade congelada que tem que ser passada para os outros que não estão vendo”.

**Crioula:** *Como se houvesse um Brasil verdadeiro a ser descoberto, visto.*

**Maria Clara Escobar:** Isso é bizarro. É um pouco perverso até, né? Você con-

gela o outro na sua visão e na sua função divina de portador de uma verdade. Não sei também a verdade. Talvez fosse importante fazer um documentário sobre Carlos Henrique Escobar, nesse momento, que não fosse desde esse lugar, mas... Eu não via muito um resultado sem esse processo. Mas isso é contemporâneo, né? Talvez daqui a uns dez anos eu tenha um filho que vá achar uma bobagem isso que eu estou falando. Mas como era mesmo sua primeira pergunta? Das sobras, né?

**Crioula:** *É. Como que elas contam uma história junto com aquela que é contada. Mas você foi dizendo isso, de como esse filme foi de processo e você foi trazendo esses materiais como um modo de ver aquela casa, de ver seu pai.*

**Maria Clara Escobar:** Eu acho que esse filme nasce de não ter uma imagem, sabe. Vários filmes nascem de uma imagem. Eu não tinha uma imagem. Como eu construo uma imagem dessa pessoa? Como eu enquadro essa pessoa? Mas como você parte da falta, você não tem a ilusão de total preenchimento. Não posso querer que aquela pessoa reencarne no meu passado e resolva essa falta. Mas tem as armadilhas, porque no fundo, com o filme você deseja um pouco que isso aconteça. Com uma pessoa muito particular que não quer prestar esse serviço. Ainda que eu seja a manipuladora do filme, ele é muito responsável por isso.

**Crioula:** *O filme começa com ele sentado. Ele faz um movimento de contar uma história. Parece que vai ter um começo, um meio e um fim dela. Ele começa com um “eu nasci...”. E aí... créditos. E o filme começa. Numa chave de desconstrução. É quase um “esse não é o meu pai” também.*

**Maria Clara Escobar:** É. Nenhum vai ser e todos são. Mas talvez isso seja mais claro agora. Tem uma teoria, que não é minha, que diz que a vida é as-

sim, esses buracos entre uma coisa e outra. A diferença entre o que a gente acha que é material e o que a gente colhe. A gente não tem domínio, e a vida é um pouco isso que a gente não alcança. Que nunca vai conseguir dizer. Tudo é intermediado. Tudo é traduzido.

**Crioula:** *É, e não há nada fora a linguagem.*

**Maria Clara Escobar:** Tem gente que diz que a emoção é isso. Mas como eu sou muito racional, não sei. A pura emoção. Não sei se eu acredito que exista isso, mas...Tem gente que sim. Mas você tinha falado da carta, fiquei pensando que, como foi um filme de processo, eu vi e filmei muita coisa. Agora parei.

**Crioula:** *Você voltou pra Portugal, depois? Fez o filme em duas partes?*

**Maria Clara Escobar:** Fui sem grana, meu avô tinha morrido, foi o cara que fez o papel de família mais tradicional, com todos os problemas de ser um avô, um cara meio autoritário e tal, mas me salvou, eu e minha irmã, no sentido afetivo. Você vê as pessoas com as famílias, enfim...ele tinha morrido, eu tinha me separado do primeiro casamento, e fui. Pedi um dinheiro emprestado e fui. Mas eu achava que ia ser uma entrevista, que a gente ia brigar e eu ia embora. Durou muito mais tempo. E eu achava que estava sendo muito clara no que eu dizia. Mas vendo o material, acho que não. Eu não tinha coragem de dizer tudo, porque eu não queria definir nada também, sabe. Era aquilo, mas não era. Isso era mais orgânico do que uma consciência clara; era uma confusão. E eu acreditava que a coisa mais sincera que eu podia fazer era expor aquela confusão. Para uma pessoa que, enfim, com quem eu não tinha intimidade. Era um certo romantismo pensar que você pode transmitir o que você pensa, do jeito que você pensa, para qualquer pessoa. É um pouco até soberbo, eu acho. E é claro que ele entende. Ele fala muitas vezes, seja clara,

seja corajosa. Mas achava – e acho, ainda – que a coragem era não cair nesse lugar de reduzir. Foi mais ou menos aí que a gente pensou também em como era impressionante o personagem quando estávamos montando o filme. Muito rico isso.

**Crioula:** *Com a Ju?* [Juliana Rojas, montadora do filme].

**Maria Clara Escobar:** Isso... Como esse cara, que é tão sério e consistente nos seus argumentos, de repente é um palhaço num jantar...É um personagem tão impalpável...

**Crioula:** *Como a ditadura foi aparecendo, sendo dita?*

**Maria Clara Escobar:** A questão da ditadura é superimportante. É algo que deve ser dito, mas também deixa de ser a coisa mais importante do filme. Eu entendi na montagem que, falar da tortura faz parte desse procedimento que eu sou contra, do “não vamos falar sobre, é um drama burguês”, que eu acho super maléfico para todo mundo. Mas também não é essa dramatização, “a ditadura”, entende? E acho que tem uma coisa orgânica em mim que é não buscar o sucesso, o “bem feito”. Mas claro que você quer um resultado que seja consistente.

**Crioula:** *Mas não o bem-acabado.*

**Maria Clara Escobar:** Eu nem conseguiria... Não tenho a capacidade de fazer um “grande filme”, um documentário com planos em preto e branco e... sabe, tipo, um *Soy Cuba*?<sup>2</sup> Eu não sou a pessoa pra fazer um *Soy Cuba*; acho o *Soy*

---

<sup>2</sup> No início dos anos 60 o diretor soviético Mikhail Kalatozov (1903-1973) filmou em Cuba o filme *Soy Cuba* (1964). A intenção era que o filme divulgasse a revolução cubana, mas aca-

*Cuba genial, mas... a gente acha os processos que servem pra gente também.*

**Crioula:** *Pra história que a gente conta.*

**Maria Clara Escobar:** É isso. Eu não conseguiria pensar de outra forma sem ser da minha forma de pensar (risos). Posso tentar. Mas não consigo sair do que eu sou. Não é que estou numa condição imutável, mas... é uma limitação também. Mas eu não conseguiria nem pensar o que seria fazer um negócio que... não sei, eu sou muito da minha geração, sabe? Entendi um pouco isso fazendo o filme. Não consigo me imaginar fazer um filme do Almodóvar... Acho legal, mas não sou capaz, sei lá, não me interessa. Não que eu não seja capaz, mas não vai ficar bom.

**Crioula:** *E há filmes da nossa geração que tentam dar uma forma bem-acabada, digamos, a temas traumáticos.*

**Maria Clara Escobar:** Não consigo entender. Ainda existe uma discussão, em 2016, se você deve ser didático pra dizer as coisas ou não. Eu acho surreal. Acho mais importante em 2016 essa pesquisa de linguagem que tenta comunicar de outras formas e não apenas fazer mais um documentário informativo. Ainda tem esse perigo, as pessoas acham que o cinema foi feito para informar. Mesmo sob a perspectiva da ficção, aquele filme foi feito para informar a história, como ela se resolve, de onde ela vem. Nesse sentido, sei lá eu, acho que a literatura conseguiu muito mais ao longo dos anos. Exige menos questões de produção também. Cinema tem essa coisa do dinheiro também.

**Crioula:** *De ter que fazer retornar o dinheiro.*

---

bou ignorado depois de estrear em Havana e em Moscou. Em 2004, o diretor Vicente Ferraz lançou *Soy Cuba - o mamute siberiano*, que tenta reconstituir a fantástica história do filme de propaganda da revolução cubana rodado pelo moscovita. O documentário apresenta depoimentos dos atores e técnicos sobreviventes de *Soy Cuba*, mostrando o contraste entre as culturas cubana e eslava.

**Maria Clara Escobar:** E tem muito dinheiro no jeito que as pessoas fazem os filmes... Trinta pessoas... um milhão de reais no mínimo... Escrever um livro... você não precisa mobilizar tanta gente, justificar o que você fez... Nesse filme foi diferente. Era eu e a Paula Pripas, a produtora do filme. E as pessoas que trabalharam na finalização. O Adirley Queiroz [cineasta, diretor de *Branco sai, preto fica*] diz uma coisa que eu acho genial... as pessoas fazem os filmes do jeito que elas falam. Se você for pensar, é verdade. Vários diretores, fazem filmes do jeito que falam. Não sei como o Joaquim Pedro de Andrade fala. Nunca vi ele falando... nunca vi mesmo. Engraçado. Mas acho que se aplica a mim. Esses desvios, não ser totalmente objetivo. Se apegar a certos simbolismos das coisas... E, claro, passei um tempo preocupada pensando se o filme estava dizendo alguma coisa. Não queria que fosse um filme sobre meu pai, sabe. Nunca quis. Se eu quisesse que fosse essa a questão, não faria um filme, eu ia lá e... enfim. Acho que nisso ele é feliz. Tem gente que acha que não tá fazendo isso e tá.

**Crioula:** *Uma vez você disse que levou o filme para ser discutido em uma universidade de filosofia e ocorreu uma discussão sobre a necessidade de o filme ser mais claro na em relação à ditadura...*

**Maria Clara Escobar:** É incrível, né. Já tem a Academia pra fazer isso pras pessoas. Não sei mediar isso. Quando as Artes assumem também esse papel... é impossível. Só tem uma narrativa, uma possibilidade, uma gramática... e outra, acho muito mais potente encontrar uma via de comunicação de fato do que compactuar com...

**Crioula:** *Uma versão oficial?*

**Maria Clara Escobar:** Não, de entender a história. De entender o mundo.

**Crioula:** *Essa crença do entendimento vem junto com a ideia de que há uma versão a ser entendida.*

**Maria Clara Escobar:** Claro. E aí, bem... eu odeio quem fala do Brasil desse jeito que eu vou falar, mas eu sinto que o Brasil tem essa coisa de não aprofundar muito as questões, um pouco por isso, por essa discussão de que o filme deveria ser mais didático ou não, em vez de investigar formas de outros tipos de comunicação, sabe? O que apresenta um problema: o que a gente vai fazer então, abolir a História? Como que a gente dialoga com a História de uma forma mais dialética? Não sei, deve ter gente que sabe, que estudou isso. Fico pensando um pouco sobre isso também. No caso, o filme parte de uma experiência pessoal, de um personagem específico, mas em relação a toda ordem mundial, procura entender porque em 2016 chegamos a isso. E não ser ingênuo e falar, “nossa, que surpresa!”. Porque isso tem a ver com uma isenção sobre a qual me interessa pensar também. Das coisas que não são conversadas. De quando tá legal, tá legal. Tudo isso... Temer... tudo isso tão grave... Mas sabe. Como você dialoga com isso. Não sei. É complicado porque bem ou mal... é isso, é um conflito O Cinema Novo teve sua importância. Mas muitas vezes fica só essa importância. Sem ser injusta com os filmes, mas... O Joaquim acho que pensa essas coisas. Eu adoro aquele filme dos casais.

**Crioula:** Guerra Conjugal.

**Maria Clara Escobar:** Adoro. Esse filme é uma loucura, sendo feito naquele momento.

**Crioula:** *Em 74. Era o Geisel.*

**Maria Clara Escobar:** E ele é super... Ele é supervisionário... das relações, da

crueldade das relações... esse discurso hoje, temos que amar mais, o discurso do ódio venceu... tudo tão embrenhado nisso... Mas é isso. Acho que pelas sobras e pelas falhas você conta mais do que pelo discurso limpo, porque acho que ele é exterior à gente, eu sinto. Essa maneira de organizar... não sinto que seja totalmente orgânico, sabe?

**Crioula:** *Sim.*

**Maria Clara Escobar:** Especialmente agora. Não sei. Em relação a meu pai também, não sei. Para ele é. Ser superdidático é orgânico. Enfim, estou indo longe. Vamos voltar às suas perguntas.

**Crioula:** *Não, isso aparece no filme, não está longe, esse conflito aparece na cena. E, ao mesmo tempo, seu pai é caótico também, né?*

**Maria Clara Escobar:** É, total. Mas é isso, não sei se um encontro não dá pra ser caótico, são duas linguagens, duas gramáticas, duas referências, esse negócio autoajuda de se colocar no lugar do outro é super falho. Você pode se colocar no lugar do outro, claro, num lugar de compreensão, mas... é a partir de você. Ah, não sei, posso estar sendo só jovem, mas nunca entendi esse gesto de “poupar o outro”. Ah, quando você ama, você poupa o outro, ou você não conta as coisas pras pessoas, pois elas vão sofrer. Sei lá. Só tem essa vida pra mim, se você não experimentar as coisas que você tem que experimentar, você vai passar incólume a tudo. Tudo vai ser meio higienizado. O que a gente tá vivendo? Essa higienização. Branca. Do mundo. Da clareza. Da rapidez em comunicar. Da rápida solução.

**Crioula:** *Da eficiência.*

**Maria Clara Escobar:** Da limpeza, do sei-lá-o-quê que eles mesmo criaram achando que é sujo. Né?

**Crioula:** *Seu pai viu o filme?*

**Maria Clara Escobar:** Viu. Viu, comentou algo como, ah, gostei da montagem. Mas a verdade é que eu não vi ele... eu fiquei três anos sem ver ele depois do filme, a gente nunca mais se falou. E aí eu fui lá agora recentemente, com o João, depois que eu casei. E... é engraçado, porque dá pra perceber que ele se relaciona com o filme, tem um certo orgulho. Mas... acho bonito isso. A relação não mudou depois do filme. Acho muito importante isso. Não era pra isso, entende? A proposta é: vamos enfrentar os conflitos e falar abertamente, sem uma ilusão de que isso seja a solução pra voltar a um modelo que é uma referência da qual você está tentando se afastar. Os super 8 são isso. Ao mesmo tempo que são o que estamos falando, desse imaginário, ao mesmo tempo é isso aqui que não se tem, não se construiu assim, se construiu uma terceira possibilidade que se relaciona com esse sentimento, mas não necessariamente segue isso. E a Juliana Rojas, gênio, percebeu que aquele material da cena do martelo é de alguma forma um registro familiar de alguma coisa, que é a partido conflito, o filho reclama pra câmera, a mulher que ri... mas cheia de afeto, sei lá. Do cara que quer, numa cena de família, botar uma grade para o gato poder pegar sol. Sabe? Não são as pessoas brincando na piscina, mas ocupa esse lugar de alguma forma. Essa é uma cena síntese daquilo que te falei. Do cinismo romântico. É concreto, é duro, é caótico, é não sei o que, mas de alguma forma é maduro olhar para isso assim, no sentido de ver essa possibilidade e não ficar a vida inteira tentando construir aquela outra que já não rolou. Não vai rolar. E de alguma forma, que bom. De alguma forma, né?

**Crioula:** *O tempo se fez sobre uma outra forma.*

**Maria Clara Escobar:** É, nesse sentido que não consigo me imaginar fazendo outra coisa, sabe? Quando o filme saiu, as pessoas falavam, ah, um filme corajoso. Mas esse filme foi apenas o que foi possível de ser feito. Essa experiência foi engraçada. Mostrar o material pras pessoas. Antes e depois do filme pronto. o que para mim era absolutamente normal num registro de família, num código de relação, fiquei sabendo que não era muito normal (risos). Mas sem se vitimizar. Nunca vai ser igual. Mas tem coisas reconhecíveis. Também essa relação é das sobras, né. De alguma forma.

**Crioula:** *Sim.*

**Maria Clara Escobar:** Tava pensando isso esses dias... Acho que é meio papo essa coisa de que a ausência é uma presença, sabe? É bonito dizer isso. Mas, sim, é verdade que a ausência ocupa um espaço. Mas não se compara com a presença.

**Crioula:** *Ela não preenche.*

**Maria Clara Escobar:** É. É mais apaziguada do que a presença.

**Crioula:** *A ausência?*

**Maria Clara Escobar:** É... a presença é conflituosa, ela não tem como não ser. Entende? Não que a ausência seja boa, não é isso.

**Crioula:** *Talvez a ausência traga outros tipos de conflito.*

**Maria Clara Escobar:** Que é muito do imaginário... E certas certezas que não

entram em conflito porque... “foi assim”. Então fui aprendendo desse encontro que a presença nunca ia servir pra tapar a ausência, mas ela podia construir uma outra forma de me relacionar com aquilo. E não só com a relação parental, mas com a História também. Agora, em 2016, depois de ter levado bomba pela primeira vez na vida e ficar encurralada por policiais, entendi que nunca vou entender, sabe? “Ah, agora vou entender essa experiência de sentir medo”, não é comparável a ser torturada, mas foi importante entender que nunca vou entender. Que é impossível. Mas tudo bem. Não significa que não posso tentar.

**Crioula:** *Enquanto seu pai falava da tortura, eu pensava, isso é inimaginável.*

**Maria Clara Escobar:** E é tão imaginada por nós, não é?

**Crioula:** *Toda hora. A morte, sempre.*

**Maria Clara Escobar:** E quanto mais você conta, a versão limpa, ou higienizada, mais você se afasta do entendimento.

**Crioula:** *Tem um texto do Didi-Huberman, o Cascas, de uma visita que ele faz a Auschwitz. No texto, ele pensa sobre as fotografias que estão expostas lá, que foram tiradas por um prisioneiro anônimo e reenquadradas para a exposição, tirando o “momento do perigo” que estava nas fotos. O perigo de que o fotógrafo pudesse ser descoberto. Isso em nome de uma clareza das fotos.*

**Maria Clara Escobar:** Isso, isso. Vira só informação. E a informação importa em diálogo com o que eu estou vivendo agora. Tentar saber o que está acontecendo agora. Que é um pouco o que estamos vivendo agora, você não tem informação nenhuma, isso que se vive no Brasil, os jornais são bizarros e você

não sabe se o que você tá lendo é informação ou se é narrativa absolutamente ficcional. Uma foto. Por que você vai reenquadrar? Pra quem? Ver o quê? Pra ver melhor os corpos empilhados? Meu filme podia terminar na tortura, mas é justamente o contrário. É ultrapassar isso. Acho que a gente se perdeu um pouco na tentativa de nomear as coisas.

Submissão: 18/10/2018

Aceite: 22/10/2018

**ENTREVISTA COM ISABELA FIGUEIREDO**

*Penélope Eiko Aragaki Salles<sup>1</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.149973

**RESUMO:** Entrevista realizada por Penélope Eiko Aragaki Salles com a autora Isabela Figueiredo no dia 27 de julho de 2018, na Pousada do Ouro Paraty, em Paraty.

**A** entrevistada, Isabela Figueiredo, considerada uma das vozes mais originais e poderosas da literatura portuguesa contemporânea, tornou-se conhecida do grande público ao publicar o seu primeiro livro, *Caderno de memórias coloniais*. Este ano, a autora participou da 16ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e esteve, no mês de julho, lançando a nova edição do livro e promovendo o seu novo romance *A gorda*.

**Crioula:** *Você poderia falar um pouco sobre a sua experiência de vir para a FLIP?*

**Isabela Figueiredo:** Na verdade, eu vou ter que ser honesta como eu sou sempre. Não posso estar a construir uma personagem. Estou aqui em trabalho. A FLIP para mim é trabalho, em que tenho obrigação de dar a conhecer aos leitores e aos académicos o meu próprio trabalho. E ele tem um objetivo. Eu escrevo porque gosto de escrever, mas também porque tenho mensagem, tenho conteúdo a transmitir. Sempre foi meu objetivo chegar ao Brasil. Sempre

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e aluna egressa do Programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, do Departamento de Língua Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

foi um foco meu muito importante. Era um lugar onde eu queria chegar. Eu acho que o Brasil é um lugar importante em termos culturais, lusófono, do mundo da língua e da cultura portuguesa. Então, eu quero dar-me a conhecer e, por outro lado, também quero conhecer o mundo brasileiro. Mas o que eu sinto, honestamente, aqui na FLIP, tenho sentido nos últimos dias: que no mundo cultural e intelectual há preconceitos de classe e de cultura e isso eu não imaginava. E tive de me confrontar com o dilema de estar com pessoas iguais a mim, que são escritores, que são intelectuais e que supostamente não deveriam ter tanto preconceito de classe, nem tanto preconceito cultural. Então, estou aqui um pouco a pensar nisso.

**Crioula:** *Aproveitando a sua fala, vi uma entrevista sua, em que você diz exatamente isso. Você menciona que viu muitos aspectos do período colonial, como as desigualdades entre classes e raças, quando veio ano passado no Brasil. Acha possível um retrocesso no país com a ascensão de um governo conservador e de extrema direita?*

**Isabela Figueiredo:** Sim, pode haver um retrocesso, mas pense uma coisa. Esse retrocesso tem um tempo, tudo tem um tempo. Portanto nós não podemos ser apocalípticos. Pode haver um retrocesso, podemos passar uns anos mal por causa da ditadura, mas que um dia isso vai acabar. Ou seja, tudo tem um fim. O Trump vai acabar. Ele vai dar uns passos atrás. Sim, vai. Mas o Trump tem um tempo e vai acabar. Nós em Portugal também tivemos um governo de direita até quatro anos atrás. Vivemos um tempo bem mal. Mas o fim desse governo também foi muito mal para eles. Portanto tudo que é mal termina e tudo que é bom acaba.

**Crioula:** *É difícil ver uma perspectiva como essa, enquanto está acontecendo.*

**Isabela Figueiredo:** Enquanto está acontecendo, nós temos que fazer aquilo que se faz numa guerra, que é manter a cabeça alta e sobreviver. Isso foi o que aprendi em criança quando se deu a descolonização e os portugueses foram todos praticamente expulsos de Moçambique, da África. Eu avalio o momento em que vivemos como uma situação de guerra e eu penso que hoje ainda sou um pouco de estresse pós-traumático dessa época. Aquilo que eu aprendi foi, em alturas difíceis, manter a cabeça à tona, sobreviver, tentar passar despercebida, usar a camuflagem e esperar que venha um outro tempo, que há de chegar. Portanto sim, pode haver um retrocesso, claro. Como vocês, todos nós corremos esse risco. Mas não sejam demasiados pessimistas. O tempo da ditadura também é um tempo de luta, de luta interna, de luta intestinal, uma luta para sair daquilo. E todo tempo é um tempo de convulsão. O tempo da ditadura é um tempo de convulsão, de preparação de uma outra coisa. Portanto não estejam a antecipar de graça, esperem para ver o que vai acontecer e depois comecem a lutar. Se acontecer alguma coisa de mal, comecem a lutar para terminar isso. Porque vocês brasileiros estão muito preocupados. Vocês estão mesmo, muito preocupados. Eu sei. Toda a gente está. Vocês todos falam nisso. Vocês estão mesmos amedrontados. E o medo paralisa. Por isso, é que eu digo. Calma. O medo paralisa. Portanto, vejam para além do medo.

**Crioula:** *Eu queria aproveitar que você comentou sobre a questão do período da descolonização para falar sobre o Caderno de memórias coloniais. Apesar de ter sido seu primeiro livro publicado em Portugal, apenas agora é lançado no Brasil. Nele você apresenta memórias da sua infância em Moçambique no início da década de 1970, período em que o país ainda era uma colônia portuguesa. Ao falar do passado histórico de Portugal e, principalmente, do racismo estrutural, da opressão e da violência que a população negra sofria por parte dos colonizadores brancos, você propõe uma ressignificação, um olhar crítico para esse passado. Em uma entrevista, você disse que nem todas as pessoas*

*atuaram ativamente nesse racismo, nessa violência contra os negros. No entanto, você afirma que elas foram cúmplices, como na Alemanha nazista. Você acha que ainda hoje essa percepção sobre os negros permanece entre os portugueses que retornaram?*

**Isabela Figueiredo:** É. De uma forma muito escondida, essas coisas só são reveladas em privado e eu só tenho conhecimento delas porque as pessoas veem dizer-me em privado também. Sim, na minha casa, os meus pais também falavam dessa maneira, o discurso contra os negros também era esse. Minha atual dentista, que é um pouco mais velha do que eu, diz-me que toda a vida ouviu falar de Moçambique e do racismo tal como o meu pai falava. A mãe dela veio de Moçambique e ela já nasceu cá. Então são comportamentos que passam em privado, dentro de casa, mas que em público não são nunca enunciados porque não são autorizados, não são politicamente corretos. Mas eles estão lá, eles estão lá no vulcão; é aquele magma que está lá a ferver debaixo do vulcão, o racismo continua presente. Tanto na sociedade portuguesa, quanto aqui no Brasil. O colonialismo no Brasil é um colonialismo de classes, cultural e de raça e de gênero. De tudo. Vocês vivem um colonialismo também. Ainda. O ano passado, quando cheguei a São Paulo em novembro, eu tive um choque mesmo, tive um choque porque de repente parecia-me que estava em África no tempo colonial. É sério. Ver os negros todos separados dos brancos. Por exemplo, Iguatemi. O centro comercial Iguatemi. Só há lá pessoas de pele menos branca na casa de banho a limpar. As únicas pessoas que ali entram são os guardas lá na cave, os homens do lixo. Só os seguranças à porta podem ser negros e a senhora que está na casa de banho a limpar. O resto tudo é branco. Tudo é branco. É uma separação que não está escrita tal qual como é África, não estava escrito à porta, um negro não pode entrar, mas é implícito. É implícito que não pode. Sim. Mas mesmo na rua, todo aquele séquito de gente miserável, descalça, enrolada em roupa rasgada e suja, e de

pele escura. Fazia-me lembrar a infância, quando eu era uma menina e olhava para aquele séquito de negros na rua descalços e rasgados. Isso não acontece em Portugal. Você tem o racismo. Tem. O racismo que não se vê, invisível, mas que está lá dentro da cabeça das pessoas, mas a superfície está tudo bem. Não há miséria à superfície, não é visível. E em São Paulo é visível, como era antigamente em Moçambique. Nós tínhamos todas aquelas pessoas que vinham de fora da cidade, alimentar a vida dos brancos na cidade, mas que não viviam na cidade, viviam fora na favela deles e vinham trabalhar para nós, brancos, todos os dias e vinham descalços ou com a sua roupa rasgada e chegavam a casa do branco e vestiam o uniforme, como aqui. Então o que eu sinto é que muito do tempo colonial ainda está aqui presente e isso fez-me lembrar essa minha estadia em São Paulo e, fez-me lembrar, agora, ali em Ipanema. Estive em Ipanema, é incrível, quer dizer, aquilo ali parece Lourenço Marques. As mulheres uniformizadas que estão a passear crianças, os homens uniformizados a passear os cães, são todos mulatos, negros, várias cores de pele, mas não brancos. E depois, todas aquelas pessoas de classe alta que nem olham para eles. É muito estranho.

**Crioula:** *Você disse uma vez que o seu pai representava o colonialismo e muitos jornalistas associaram a escrita do Caderno de memórias coloniais com a Carta ao pai, do Kafka. Você acha que, de uma certa forma, seria uma carta ao seu pai?*

**Isabela Figueiredo:** É. Uma carta ao pai. O livro esteve para ter no seu nome a palavra pai. Esse livro é uma carta ao meu pai. Uma carta de amor. Depois de muita raiva, cheguei a essa carta de amor. (Risos). Mas sim, é uma carta ao pai. E é um pai colonialista, um pai racista, um pai patriarcal feminista. O que é muito estranho. (Risos). Não é? Como é que ele é patriarcal, sobretudo na relação dele com os negros. Eu até penso que era mais patriarcal do que

racista. Era por que ele não via no negro um indivíduo inferior, o que ele via no negro era um indivíduo diferente dele. E que ele precisava de civilizar, de tornar igual a si, tornar aquele ser selvagem um ser civilizado europeu. Percebe? Era uma coisa cultural. Meu pai não dizia os negros são inferiores a nós. Ele dizia são diferentes, não tem a nossa cultura e a nossa cultura é que está certa. Portanto era um coisa cultural, europeia, patriarcal, civilizacional. Meu pai foi criado por duas mulheres sozinhas, a mãe e a avó. Meu pai era órfão de pai. Então, meu pai tinha muito respeito pelas mulheres, porque via que a vida era muito difícil para elas, meu pai sabia isso. E por isso que a minha educação e o meu empoderamento eram um desejo dele. E eu devo dizer que eu sou o que meu pai quis que eu fosse. Eu empoderei-me como meu pai desejou que eu me empoderasse e, nesse aspecto, eu realizei o seu desejo.

**Crioula:** *Mas entrou em confronto também?*

**Isabela Figueiredo:** Sim, sim. Claro. Ideologicamente houve sempre um enorme confronto, porque eu não podia compreender o mundo do meu pai. Não compreendia antes e não compreendo agora. Mas agora ele morreu e eu pude apaziguar-me e ele também pode apaziguar-se. Todos nós discutimos muito, houve uma luta muito, muito brava entre nós, muito brava mesmo. Houve momentos mesmo mal, sobretudo depois de eu ser adulta e dele ter regressado de África. Por como você sabe, eu vivi sozinha em Portugal. E nessa década em que eu vivi sozinha em Portugal sem os meus pais, não pôde existir um conflito geracional nem ideológico, porque nós estávamos afastados, é só quando ele regressa a Portugal que encontra uma mulher adulta, vinte e três anos, e ele imaginava que eu era uma menina de treze. E eu era uma mulher que estava habituada a viver sem eles, a fazer-me sozinha a vida e aí começa o conflito. O conflito começa aí e dura dez anos até eu conseguir sair de casa, porque foi muito difícil para mim sair de casa, porque eles olhavam para mim

como uma adolescente. Eu já trabalhava, era jornalista, dava aulas e eles olhavam para mim como uma adolescente. Então eu tive que concorrer a um concurso de professores para longe. Foi um protesto para sair de casa, concorrer um concurso e fui dar aulas para longe de casa. Foi a forma que eu encontrei para sair de casa, porque eles não viam isso com bons olhos.

**Crioula:** *Você diria que A gorda é uma extensão, ou melhor, um prosseguimento do Caderno de memórias coloniais, só que um pouco mais estruturada ou melhor construída?*

**Isabela Figueiredo:** Diria. Exatamente com as palavras que você usou. É exatamente isso. Eu considero *A gorda* uma segunda parte do *Caderno de memórias coloniais*. O papai e mamãe do livro *A gorda* são o pai e a mãe do *Caderno* e a Maria Luísa é a protagonista feminina do *Caderno*. E, de fato, há um maior trabalho romanesco, mas o coração dessa, da *Gorda*, o que está ali a ferver, continua a ser ainda uma coisa pós-colonial – e as questões do corpo que existem n’*A gorda*, elas também já vêm do *Caderno*. Há no *Caderno* uma relação entre o corpo da filha e o corpo do pai, e depois é trabalhado de outra forma n’*A gorda*, porque entra o corpo dela, o corpo da Maria Luísa, e o corpo dos outros na questão sexual, não é? Mas essa descoberta do corpo, que é importante, a importância do corpo já vem do *Caderno*. Há um fascínio enorme pelo corpo do pai, que é um corpo grande e gordo, e depois na *Gorda*, ela não aceita o seu corpo, não é? Ela não aceita o seu corpo e a mãe está sempre a dizer: “Estás gorda, estás gorda. Tu estás como o teu pai. Tu vais acabar como o teu pai”. Parece uma sentença. Então ela está ali a lutar com aquela coisa, ela não quer acabar como o pai, não quer morrer como ele, ela quer viver. Então, o corpo também é um tema que liga os dois livros. O pós-colonialismo é um tema que liga os dois livros, o pai, a mãe, a família também. A perda. A morte. A violência.

**Crioula:** *Você falou da questão do corpo, que ela também já aparece no Caderno de memórias coloniais, mas, no romance A gorda, ela vai ser o mote da história: a luta constante da Maria Luísa com o seu corpo devido ao sobrepeso. Aqui no Brasil, tem ganhado forças o Body Positive, um movimento de aceitação e valorização do corpo, principalmente das mulheres que não estão dentro do padrão de beleza. Você acha que, por exemplo, uma mulher como a Maria Luísa poderia mudar a percepção sobre o próprio corpo se ela tivesse entrado em contato com esse movimento ou com essas formas de pensamento?*

**Isabela Figueiredo:** Sim, sim. Eu vejo, com muita esperança esses movimentos. E acho que esses movimentos são o contrapeso daqueles outros como o de injeção de silicone industrial no bumbum, sabe? Há os dois lados. Aqueles que estão muito preocupados com a estética, a plástica e depois há o outro lado que é o *Body Positive*, que é exatamente o contrário, que é aceitar o corpo – e é maravilhoso que o corpo seja diferente, porque a diferença é maravilhosa. Porque sermos todos iguais seria uma enorme tristeza. Seria andarmos de uniforme. Então eu olho para esse movimento com muita simpatia. Acho que ele tem importância, acho que ele pode interferir positivamente na vida das mulheres e dos homens. Acho que se Maria Luísa tivesse conhecimento desse movimento poderia ter tido uma vida mais fácil, mas também quero dizer uma coisa que é importante: o corpo positivo é o corpo com o qual nos sentimos bem. Houve um momento em que a Maria Luísa sentiu problemas de saúde com o peso. Eu, neste momento, não tenho problemas de saúde, continuo a ser uma mulher gorda, tenho 80 e poucos quilos e não tenho problemas de saúde, estou bem, meu peso é muito acima do peso normal de uma mulher. Os médicos diriam para o meu tamanho. Para minha altura não, eu não poderia pesar mais de 58 quilos e eu rio na cara deles, porque eu digo que eu não quero ter 58 quilos, eu não sou essa mulher. Eu sou uma mulher de 80 quilos e eu gosto de ter 80 quilos, sinto-me bem, acho que está bem. Mas quando eu

tinha 100, eu pesava demais, entende? Quer dizer, cada um sabe qual é o seu peso certo. Eu não posso dizer a Maria Luísa: vai ser feliz gorda como estás. Não. Eu tenho que dizer: vai ser feliz gorda como tu gostas de ser gorda. É como tu achas que deve ser, porque o peso pode ser um peso. O peso pode ser excessivo, pode fazer mal. Então nós é que sabemos se aquilo está bem ou não. Estamos a sentir-nos bem com este peso? Este peso está bem para mim? Está bem? 120 quilos estão bem se podemos viver com eles, temos a altura para aguentar esse peso, tudo bem. Mas o que quero dizer é que *Body Positive* significa aceitar o corpo que se tem, mas procurar também viver com saúde.

**Crioula:** *Ter equilíbrio entre as duas coisas.*

**Isabela Figueiredo:** Um equilíbrio entre as duas coisas. Sim.

**Crioula:** *Porque muitas vezes acontece de as pessoas associarem o sobrepeso a uma doença.*

**Isabela Figueiredo:** Sim. Pois, mas não é. Eu devo dizer que, no meu caso, eu como muito pouco, muito bem. Neste momento da minha vida, tenho uma alimentação perfeita; como vegetais, frutas, não como carne, como peixe, como pouca coisa de cada vez. Sim, claro que eu bebo a minha *Coca-Cola*. O que eu devo dizer é que ela é uma bebida medicinal foi inventada para curar problemas de estômago, e isto é mesmo verdade. Mas eu não faço asneiras. Tirando a caipirinha. (Risos). Eu não faço muitas asneiras, e repara o meu corpo não emagrece, este é o meu corpo. É meu. É o corpo certo. Percebe? Este é o corpo certo. Era este o corpo que eu queria ter e este é o corpo que eu tenho. E eu não consigo emagrecer mais do que isto. Portanto, eu não tenho doenças. Eu não tenho colesterol, não tenho hipertensão, não tenho diabetes. Eu não tenho doenças que associam aos gordos. E, por outro lado, há aquelas pessoas mui-

to magras, muito magras, que querem engordar e não conseguem. O corpo não pode ser moldado. É engraçado. Nós podemos moldar o comportamento das pessoas e somos todos moldados a partir do momento em que nascemos, somos moldados. Só metem-nos no molde para ser uma determinada coisa. Mas o corpo não dá, o corpo tem sua vida. Ele cresce, modifica-se, não dá para mudar o corpo. O que quero dizer é que o corpo tem um caráter, ele tem o seu caráter e não dá para mudar. Ou seja, não dá para mudar sem violência contra o próprio corpo.

**Crioula:** *No livro A gorda, você estrutura os capítulos como se fossem partes da casa. É possível a gente fazer a associação das partes da casa, e essa casa como uma metáfora desse corpo que é uma casa que a gente também habita?*

**Isabela Figueiredo:** Sim, a casa é várias coisas. A casa é o corpo, mas a casa também é a família, porque o livro continua a ser um livro muito sobre a família, sobre o pai e a mãe e sobre a vida íntima, essa família – e a casa para mim é importante. Por vários motivos, eu não tive casa durante todo tempo em que estive longe de meus pais; eu andei em colégios, em casas de familiares, nunca tive um quarto meu, nunca tive uma cama minha e eu sonhava muito com uma casa, então, a casa para mim é símbolo. Simboliza o corpo, a família, a paz, o silêncio, a harmonia. Quando eu pensei, já tinha muita coisa d'*A gorda* escrita e não tinha uma estrutura ainda; houve um momento em que vi um filme. Eu já contei isto? Eu vi um filme chamado *O quarto*, de uma realizadora alemã, que fala sobre uma rapariga. Não sei se ela é alemã. Daqui a um bocado eu já posso ver essa referência. É um filme que se chama *O quarto* e ganhou um prêmio. E esse filme inspirou-me, porque ela, a rapariga protagonista, tinha sido raptada, por onde aqueles sujeitos austríacos que fazem raptos de raparigas e as tem dentro de casa. Fechadas. E essa rapariga engravida do seu raptor, tem um filho e ensina o seu filho a ver o mundo dentro de um

cubículo de poucos metros quadrados, que tem apenas uma janela no teto. E tudo o que a criança conhece do mundo é essa casa, todos os dias de manhã a criança acorda e diz: Bom dia, mesa. Bom dia, cadeira. Olá, céu. E tudo o que ela conhece é a folha que cai, a folha da árvore que cai naquela janela. O azul do céu. A nuvem que passa ali. E eu pensei que seria bom estruturar o livro a partir da ideia da casa, do que se pode fazer dentro da casa. Partir da casa para o mundo. Foi quando eu vi esse filme que eu tomei a decisão. Eu vou escrever, estruturar todo o meu romance de acordo com a casa. Como é que se parte da casa para o mundo? Da cozinha para o mundo, do quarto para o mundo, da sala para o mundo. E é neste momento que eu decido essa estrutura, que é extraordinariamente simbólica, e que influencia todo o livro – porque a casa tem uma respiração. A partir do momento em que começo a encaixar todo o trabalho que já tenho escrito naquela estrutura e a escrever mais e a compor, a casa começa a ter um coração que bate, a respirar, então a casa começou a ser uma personagem que era algo que eu não tinha pensado antes. Mas que foi a própria narrativa que me levou para aí. A ideia da casa enquanto corpo, personagem, que respira que tem uma vida. A Maria Luísa, no final, ouve o bater do coração da casa, que é o bater do seu próprio coração, mas que há uma fusão – ali há uma osmose entre casa e Maria Luísa. Foi uma coisa que não, que apareceu naquele momento, foi a narrativa que me levou para aí. Não estava a pensar. Mas a minha escrita é muito assim, sabe? Eu tenho algo, tenho uma ideia do que quero fazer, mas depois quando estou no processo sou muito levada pelo que está a acontecer. E gosto. E gosto dessa coisa, de isto estar a tomar um caminho que eu não esperava, mas vamos ver. Gosto de ser assim, levada a dar um passeio que eu não esperava. Se eu vou por aquele caminho é porque eu quero ir por aquele caminho.

**Criola:** *Recentemente você fez uma viagem à Moçambique. Como foi a experiência de retornar à sua terra natal depois de tantos anos passados em*

*Portugal?*

**Isabela Figueiredo:** Bem, foi bastante chocante. Dolorosa. Eu fui para Moçambique muito inocente. Esperando encontrar um país completamente diferente. Um país diferente do tempo dos brancos portugueses colonialistas. E o que eu reparei é que o colonialismo continua a existir de outra maneira; não são os portugueses, mas são os sul-africanos ou são os chineses ou são outras nacionalidades. E que, na verdade, os moçambicanos continuam a ser muito pouco donos da sua terra e a depender completamente dos outros, do estrangeiro. E isso desgostou-me. Depois também percebi outra coisa, percebi que eu não pertença a Moçambique culturalmente. A minha cultura é portuguesa; isso significa que eu vivi numa redoma portuguesa em Moçambique enquanto lá estive. Era uma redoma europeia. E eu fui lá com muita ilusão, pensando que eu ia para um lugar diferente e, no final, fui encontrar-me em um país insipiente ainda muito perdido, sem saber o que é. Moçambique ainda não é uma nação. Ainda está à procura. Ainda o colonialismo não saiu completamente. E as pessoas da minha idade ainda estão muito ressentidas contra os brancos. Eu senti-me demasiada branca lá, foi um alívio quando cheguei a Portugal e pude não reparar na minha cor. Porque, sabe, isso é muito interessante, eu nunca penso na cor da minha pele, porque como eu sou branca, eu tenho o privilégio de não ter que pensar na cor da minha pele, não é? Ninguém me diz: tu branca não podes fazer isto. E em Moçambique eu era obrigada a lembrar-me que eu era branca. Todos os dias eu me lembrava que era branca. Porque primeiro eu não podia andar sozinha na rua por ser branca, toda a gente estranhava, olhava para mim, porque não via mulheres brancas na rua e eu não queria ser branca, porque ser branca era ser olhada, era estar em destaque. Ser branca era perguntar o preço de uma *Coca-Cola* e dizerem-me o preço mais caro a mim porque sou branca. Então havia uma discriminação porque eu era branca, eu nunca tinha sentido isso na vida, ser

discriminada por ser branca. (Risos). E sentir isso em Moçambique também foi-me muito estranho e eu percebi que eu fui a Moçambique para descobrir que sou europeia, culturalmente europeia, embora tenha este lado colorido, estrangeirado, de pessoa que chegou a Portugal aos 13 anos sem saber o que era aquilo e tenha passado a minha infância lá. E eu passei a minha infância numa bolha cultural europeia que se servia dos negros como força de trabalho. Foi isso que eu percebi. Eu percebi muito bem o que que era o colonialismo.

**Crioula:** *E deve ter sido um choque essa percepção.*

**Isabela Figueiredo:** Foi. Foi um choque por vários motivos também porque eu fui na altura do Natal e do Ano Novo, não foi por acaso. Eu faço anos no dia 1 de janeiro e, nesse ano, foi a transição de 2016 para 2017, eu pensei que queria passar a minha data de aniversário lá. Estava na hora de passar a minha data de aniversário lá, de regressar, de passados 41 anos, de ver como era aquilo. Comprei a viagem após uma noite em que tive um sonho em que estava em Moçambique. Eu acordei e pensei: ah, vai ser agora, vou comprar a viagem. Fui a internet e comprei uma viagem de avião para Moçambique. Sem nada. Sozinha, porque eu sabia que ia ser uma viagem muito emocionante e não queria ter testemunhas, porque eu sabia que ia chorar e ia ficar comovida. Não queria levar ninguém comigo. E foi assim, fui sozinha. Só que, como eu faço as coisas muito impulsivas, esqueci-me de um pormenor, que o Natal é uma época da família, uma época especial. Com quem é que eu ia passar o Natal em Moçambique, sozinha? Passei um Natal muito estranho com uma família de moçambicanos que foi muito generosa e que me recebeu, mas foi um Natal muito estranho porque eles não me conheciam, eu era aquela branca do colonialismo que estava ali a partilhar o Natal com eles, mas eles tinham um pouco de desconfiança em relação a mim. E eu sentia essa desconfiança, mas eles estavam a receber-me, a dar-me o seu melhor. Foi uma noite de Natal

muito estranha. Depois o dia de Natal foi melhor, o dia 25, porque o João Paulo Borges Coelho, escritor e historiador moçambicano, mas de origem portuguesa, me convidou para eu passar o dia de Natal com ele e eu senti-me mais em Portugal, pois a casa, a comida, a cultura já era mais portuguesa. Já me senti melhor. E aquela época da família, ali não sei de onde nasci, mas sei daqueles de quem eu nasci, que era o meu pai e minha mãe, foi dolorosa, eu abracei-me a mim e chorei. Senti muita saudade do meu pai e da minha mãe, chorei abraçada a mim. E muitas vezes desejei ir-me embora rapidamente dali para fora, mas, por outro lado, achava que não devia ir, que tinha que aguentar. Se tinha me sujeitado aquela experiência devia vivê-la até o fim. Eu não gosto de deixar coisas ao meio. E aguentei até o fim, embora muitas vezes eu tivesse desejado vir mais cedo embora. Foi difícil esse regresso. Foi difícil. Eu agora quero ir de novo, eu preciso ir de novo para tirar da minha mente a dor que ficou desse regresso.

**Crioula:** *É muito impactante o relato que você faz no Público sobre essa experiência. Era uma possibilidade de um outro livro. Só de contar a experiência de Moçambique.*

**Isabela Figueiredo:** Sim. Moçambique não é um assunto esgotado. É um assunto ao qual eu voltarei no futuro em outros projetos.

**Crioula:** *Aproveite para falar um pouquinho sobre o seu novo projeto literário, uma coletânea de contos e sobre a Bolsa de Residência Literária na Alemanha que você recebeu e que será agora em outubro.*

**Isabela Figueiredo:** Bem, então, o meu projeto de livro são dois na verdade. Eu estou a escrever um livro sobre uma outra questão que tem a ver com discriminação, com especismo. Estou a escrever um livro que tem muitos ani-

mais e questiona muito a relação dos seres humanos com os animais, questiona muito a forma como nós olhamos para eles como alimentos, como seres inferiores e não como nossos companheiros, nossos iguais. Essa é outra questão que me interessa, não é só a raça, não é só o corpo, todas as discriminações me interessam. E meu próximo livro, cujo título eu não lhe vou dizer ainda, porque não é certo, vai ter muitas questões pós-coloniais, sim, e muitas questões de especismo. A personagem principal é um homem, estou a estrear-me com um protagonista homem, o que está a dar-me muito trabalho. Esse é o próximo livro e, quando eu sair daqui, eu vou direto para Lisboa escrever esse livro, que eu queria que estivesse pronto na altura em que eu vou para Berlim para a residência literária escrever o outro livro. Que a minha vida agora é escrever. O outro livro é uma coletânea de contos cujo objetivo é jogar com a literatura. Eu, em abril, fui participar de conversas em escolas portuguesas com alunos e as pessoas tem sempre a ideia de que a literatura é uma coisa muito (risos), muito diáfana, uma coisa muito difícil de se construir. E o que eu dizia aos alunos era: olhem, meus amigos a literatura é assim. Para vocês construírem uma história vocês precisam ter um lugar, ter um tempo, ter uma personagem, ter um problema. Essas quatro coisas vocês tem que ter: tempo, lugar, personagem e problema. Isto, mais nada. Querem? Vamos fazer um jogo, deem-me uma palavra começada por P, P de personagem, e eles diziam Pateta. Eu dizia OK. Então a personagem vai ter alguma coisa a ver com esta ideia de Pateta. Digam-me uma palavra começada por T. E eles diziam temporal. E dizia, então, olha o tempo vai ter alguma coisa a ver com temporal. Eu não sei o que. Temos uma personagem que tem a ver com o Pateta, o tempo tem a ver com o temporal. Pois eu dizia: digam-me uma palavra começada por E. Eles diziam escola. Eu dizia: então, o espaço vai ter alguma coisa a ver com escola, pode não ser uma escola como esta onde vocês estão, pode ser uma escola de magia, pode ser uma escola de condução. Não sei, mas será uma escola. E eu dizia problema e eles diziam, sei lá, pênis. Então, eu dizia, o problema vai

ter a ver com uma ideia de pênis, que pode ser verdadeiro ou simbólico. Mas com essas quatro ideias eu vou construir um conto para vocês. E este conto vai aparecer num livro e vai ser-vos dedicado. Então, eu estive em oito escolas diferentes, fiz este jogo e reuni quatro contos, percebe? Foram eles que me deram aquilo que eu ia escrever. Então, eu agora estou perante este desafio que é com o que os outros me deram eu vou construir contos com o Pateta, com o temporal, a escola e o pênis. Eu vou ter que construir um conto. Eu não sei o que vai sair dali. Portanto, eu estou expectante. Porque alguma coisa vai sair. Eu sei. Não há aqui nenhuma dificuldade. É um jogo. Isto é um jogo. Eu tenho, já tenho tudo. Agora a minha cabeça vai ligar tudo isto. É um desafio para mim, sabe? Estou sempre a precisar de desafio. Essas coisas quando são muito iguais chateiam. Então, é um desafio para mim, vou construir essas histórias para mostrar aos jovens que a literatura não é um bicho de sete cabeças. É um jogo, de inteligência, de concentração e de trabalho.

**Crioula:** *E o período dessa residência?*

**Isabela Figueiredo:** Na verdade, eu não tenho que escrever tudo durante essa residência porque é apenas um mês. E um conto dá muito trabalho para escrever. Para escrever um conto, eu preciso de no mínimo quinze dias. Portanto, eu comprometi-me a escrever um conto durante a residência, que dura um mês. Nesse mês, eu vou a Feira do Livro de Frankfurt, vou a escolas alemãs, quero aprender um pouco de alemão, não sei nada, quero aprender o básico, sabe assim, para comunicar o básico. Quero ir a museus, quero passear e quero descansar um pouco, só vou escrever um conto. Vou ficar numa casa no centro de Berlim. Estou muito feliz, é uma experiência nova, mais um desafio.

**Crioula:** *Uma última pergunta: você acha importante que as obras de escritores contemporâneos, como as suas, sejam estudadas e pesquisadas pelas uni-*

*versidades, ainda que elas não sejam consideradas canônicas?*

**Isabela Figueiredo:** (Risos) O que é o cânone? Quer dizer, o cânone são as obras que já foram abençoadas. São as obras abençoadas pela crítica literária e pela academia, não é? As obras de hoje, algumas obras de hoje, serão o cânone do futuro. Para mim é importante que o passado e o presente se encontrem. Porque o passado e o presente estão juntos aqui. Agora neste momento. Eu e você somos simultaneamente o que aconteceu e o que está neste momento a acontecer. O passado só faz, só tem sentido quando se encontra com o presente e o presente precisa de se encontrar no passado. Então esse trabalho tem sempre que ser feito, sempre. Nós temos que estar sempre a olhar para este espelho do passado, a questioná-lo, a compará-lo conosco. Portanto é importantíssimo. Nós não podemos passar a vir a estudar Machado de Assis, Padre Antonio Vieira, João Guimarães Rosa e Eça de Queiróz apenas. Nós temos que pegar no que temos agora senão o agora não existe.

Submissão: 31/08/2018

Aceite: 01/10/2018



**UNS E OUTROS NA LITERATURA MOÇAMBICANA OU  
COMO CONHECER UM PAÍS EM SUAS PARTICULARIDADES**

*Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega*<sup>1</sup>

*Rodrigo Nunes de Souza*<sup>2</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150625

**F**rancisco Noa, atualmente, é reitor da Universidade Lúrio (UniLúrio), em Moçambique. É conhecido, no Brasil e no exterior, por participar de eventos científicos que priorizam a Literatura produzida por seu país de origem e sua relação com o ensino. Doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando como professor, ensaísta e crítico literário, em seus livros, publicados no Brasil pela Editora Kapulana, destaca os mais variados temas que estão, de certa forma, entrelaçados à própria construção literária de Moçambique, tais como a oralidade, o colonialismo, o pós-colonialismo e a transnacionalidade.

*Uns e outros na literatura moçambicana* dedica-se a analisar grandes obras de seu país, dando relevo, inicialmente, aos constructos literários de uma produção que, segundo o autor, não é longínqua. Ao longo de doze capítulos, Francisco Noa apresenta-nos uma Moçambique plural, cujas obras são representações da construção de sua identidade por meio da tradição literária

---

1 Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Atua como professora da Graduação em Letras e da Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Coordena os projetos de pesquisa “Recursos expressivos e caráter renovador do lirismo brasileiro moderno” e “O ensino de literatura e o desempenho dos vestibulandos na resolução de questões discursivas da UFCG”.

2 Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2014). Mestrando em Linguagem & Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande, cuja pesquisa se volta para a representação do feminino em contos de Lília Momplé e Conceição Evaristo na sala de aula, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Marta Nóbrega. É Bolsista do programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

– dando ênfase à tradição oral e, como não poderia deixar de ser, aos escritos que fazem parte da solidificação, por meio da escrita, das diferentes línguas, culturas e transformações moçambicanas.

O livro inicia-se, como de costume, com um prólogo, no qual Noa destaca seu encontro com o escritor brasileiro Jorge Amado, revelando-nos que o baiano foi sua grande inspiração para as Letras, destacando o romance *Jubiabá* como contraponto referencial: para ele, Francisco Noa, o romance de Amado tornou-se a sua redescoberta de origens, que lhe permitiu reinterpretar o seu lugar e o seu mundo, enxergando um novo Moçambique.

Em seguida, adentramos nos ensaios elaborados pelo autor. No primeiro capítulo, Noa, de forma informativa e breve, nos apresenta os trilhos e as margens traçados pela Literatura moçambicana. Apesar de curto, este primeiro contato traz um conteúdo indispensável para se compreender, não só a história da Literatura no país, mas também a gênese da obra: os caminhos encontrados pelos autores e pelas autoras de Moçambique, bem como as margens que ainda permanecem na elaboração dos livros no país. Alguns pontos apresentados pelo autor serão abordados nos capítulos seguintes. É com essa premissa que Francisco Noa inicia o segundo capítulo.

Nesse segundo momento, *O Livro da Dor*, do escritor João Albasini, ganha destaque e Noa enfatiza o quanto a obra ganha um significado especial para a atual produção moçambicana. Publicado originalmente em 1925, a obra de Albasini ganha contornos de evidência no texto de Noa, chegando, inclusive, ao destaque de apelo real, de urgência por retratar, de forma lírica, as situações pelas quais seu país teve de passar até sua independência.

Prosseguindo, teremos, no terceiro capítulo, em destaque uma das marcas mais evidentes nas obras de Moçambique: a identidade. Intitulado “Uma literatura na malha identitária”, neste capítulo seremos levados ao conceito de identidade e como este está presente em obras de escritores moçambicanos. A fim de tornar mais claro, Noa vai nos apresentando, de modo objetivo, as

marcas de identidade mais recorrentes em produções escritas – com destaque as tradições orais, poemas e contos.

Em seguida, no quarto capítulo, a relação entre literatura e realidade ganha destaque. Aqui, o autor relaciona a produção moçambicana com a real situação pela qual Moçambique passou (ou passa) enquanto colônia portuguesa. Para isso, Francisco Noa destacará a obra *Nghamula, o homem mdo tchova* (ou *O eclipse de um cidadão*), destacando ser esse o último romance do autor Aldino Muingana.

No quinto e no sexto capítulos, a transnacionalidade está em evidência, pois o autor destaca as representações desse tema na Literatura moçambicana, relacionando, no quinto capítulo, o conceito às relações de poder que imperam em Moçambique e que, como uma forma de documento dessa realidade, são transportados para as produções literárias. É dando proeminência a essas produções literárias que, no capítulo seguinte, Noa estabelece uma rota entre essa temática e a Poesia produzida em Moçambique.

Dando continuidade à ideia de poder, agora correlacionando-o aos discursos que são retransmitidos em Moçambique, o autor, no sétimo capítulo, destaca a arte de narrar no país. Além disso, Noa também dá voz à ficção moçambicana, dizendo-nos que os discursos criados em torno das mais variadas camadas sociais de Moçambique estão, de certo modo, imbricados à produção em prosa do seu país.

O oitavo capítulo, um dos mais significativos da obra, por ser um tema pouco abordado ao longo do livro, a condição feminina proporciona-nos conhecer a situação pelas quais as mulheres são, muitas vezes, representadas na produção moçambicana. Utilizando-se, para isso, das obras dos escritores José Craveirinha, Aldino Muianga e Clemente Bata, Francisco Noa explora a condição feminina ao mesmo passo que discute, ao lado dessa condição, a marginalidade e a centralidade, nos apresentando como esses autores representam as condições (muitas vezes, vale salientar, de subalternização) das mulheres

moçambicanas.

Moçambique, além de ser um dos integrantes dos Países Africanos de Língua Portuguesa (PAPL), também tem outras línguas faladas no país. O nono capítulo fala, justamente, da contribuição da terra natal do autor ao idioma imposto pelo país que a colonizou. Além de Moçambique, o autor também dá destaque para os outros países que compõem o PAPL – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé Príncipe.

O antepenúltimo capítulo da obra apresentará um diálogo com o título do livro: uns e outros. Neste, Noa retoma o tema da identidade, sendo que, agora, outras temáticas próximas são destacadas: a memória e alteridade. Assim como em capítulos anteriores, o autor correlaciona esses três temas à contribuição para a literatura de Moçambique, ajudando, portanto, a solidificar a produção literária do país, dando-nos a impressão de luta e resistência.

No décimo primeiro capítulo, a “Mãe dos poetas moçambicanos” ganha o merecido destaque. Noémia de Sousa, que recebeu essa simbologia materna por ter sido uma das primeiras vozes literárias femininas em destaque no país, bem como por sua contribuição, através de vários periódicos, para a solidificação da literatura moçambicana, recebe a alcunha de **metafísica do grito**. Francisco Noa destaca o caráter revolucionário da poesia da autora, esclarecendo o grito de liberdade de Noémia e do seu povo por meio da literatura. O autor também destaca a obra *Sangue Negro*, única obra da autora e que reúne os poemas de Noémia na imprensa moçambicana, como uma das mais representativas obras de Moçambique.

Percebe-se, aqui, um pequeno deslize do autor: Noémia de Sousa acaba sendo a única mulher-escritora do seu país a ganhar destaque. Com outras vozes já conhecidas nos mais diferentes locais – como Paulina Chiziane, Lília Momplé, Ana Mafalda Leite, entre outras –, o autor destaca apenas Noémia de Sousa e seu *Sangue Negro*. Tal esquecimento não chega a comprometer a importância de *Uns e outros na literatura moçambicana*, mas sua obra poderia

dar voz a outras escritoras, contribuindo, assim, para a quebra do silêncio que ainda persiste na vida e obra de muitas escritoras (nesse caso, moçambicanas).

O último “capítulo” é uma entrevista com o autor. Concedida ao jornalista Isaquiel Cori, repórter do Jornal Cultura, Francisco Noa discorre sobre sua vida, obra e, principalmente, sobre sua atuação como professor em Moçambique – ganhando um destaque a mais sua atuação como discente no ensino superior e reitor.

A obra, cuja primeira edição saiu no Brasil ano passado, pode contribuir para o entendimento em torno da produção africana de língua portuguesa que, apesar de ganhar novos leitores com o passar dos tempos, ainda passa quase despercebida por grande parte dos leitores e pesquisadores brasileiros. Com esse livro, Francisco Noa nos apresenta diferentes particularidades de Moçambique, o que facilita o entendimento em torno da produção desse país, cujas obras de alguns autores estão publicadas aqui, em solo brasileiro, mas que podem suscitar dúvidas em torno dos aspectos linguísticos, culturais e sociais de um país que conseguiu sua independência há pouco tempo.

Portanto, *Uns e outros na literatura moçambicana* é uma ótima pedida para preencher uma das muitas lacunas que ainda existem no que diz respeito à Literatura de Moçambique. Merece destaque, também, a Editora Kapulana, que vem se dedicando, no Brasil, a publicação de obras dos mais variados(as) escritores(as) moçambicanos(as). Além desta obra, Francisco Noa também teve os livros *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*, vencedor do Prémio BCI de Literatura, em 2014, e *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*, resultado da tese de doutorado do autor, ambos publicados pela mesma Kapulana.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios*. São Paulo: Kapulana, 2017.

Submissão: 27/09/2018

Aceite: 11/12/2018

 **ARTIGOS E ENSAIOS**

**O DESPERTAR DE UM GRITO: O ESPAÇO SOCIAL POSTO ÀS CLARAS EM  
*MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO*, DE FERRÉZ**

**THE AWAKENING OF A SHOUT: THE SOCIAL SPACE BROUGHT TO LI-  
GHT IN FERRÉZ'S *MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO***

Lanna Caroline Silva de Almeida<sup>1</sup>

Margareth Torres de Alencar Costa<sup>2</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150848

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar o espaço social representado na obra *Manual Prático do Ódio* (2014), de Ferréz. Ao observar o trabalho do autor e o contexto no qual o livro se insere, nota-se que o espaço citadino passou do elemento externo para o interno, ou seja, um elemento social foi transposto para dentro da obra, podendo agir para a degradação ou levantamento do sujeito. Como resultado, o espaço social acaba por influenciar as personagens, uma vez que, dependendo do momento em que o autor se coloca em sua obra, acaba por deslocar os valores compartilhados pelas personagens.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the social space represented in Ferréz's *Manual Prático do Ódio* [Practical Handbook of Hate] (2014). Comparing the author's work and the context discussed by the book, it is possible to point

---

1 Graduada em Licenciatura Plena em Letras-Português e Especialista Lato Sensu em Crítica Genética e Organização de Arquivos, ambos pela Universidade Estadual do Piauí/UESPI. Mestre em Letras (Área de Literatura) pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu/PPGEL da Universidade Federal do Piauí/UFPI. Atualmente é professora de LIBRAS da Universidade Federal do Maranhão, *Campus Codó*.

2 Graduada em Letras Pela Universidade Federal do Piauí/UFPI. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Atualmente é professora dedicação exclusiva da Universidade Estadual do Piauí/UESPI e professora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu/PPGEL da Universidade Federal do Piauí/UFPI. Cursa Pós-Doutorado na Universidade de Buenos Aires/UBA.

out that the urban space has moved from an external to an internal element, that is, a social element was placed in the story, acting either as a degradation or development elements concerning the characters. As a result, the space ends up influencing the characters, considering that, according to the moment in which the author places himself in the plot, ends up by displacing the characters' shared values.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marginalizados; Espaço social; *Manual Prático do Ódio*.

**KEYWORDS:** Marginalized; Social space; *Manual Prático do Ódio*.

## Introdução

**A** Literatura marginal surgiu com o intuito de abordar a realidade brasileira em suas produções, e assim expressar o cotidiano de quem vive na periferia, como Paulo Lins, por meio da obra *Cidade de Deus*. De acordo com Schollammer (2009) este tipo de Literatura tem o intuito de acabar com o silêncio em que os marginalizados foram colocados. Os autores utilizam a literatura para externar a repulsa perante a situação dos moradores do local onde vivem, discutindo e denunciando questões envolvendo assuntos como amor, família, desemprego e criminalidade.

O interesse em ter *Manual Prático do Ódio* de Ferréz como *corpus* deste trabalho se insere na percepção do multifacetado afloramento de centralização daquilo que só se vislumbra às margens da “boa literatura” e da vida, trazida por meio delas às escuras nas cenas de enunciação literária. Seus personagens, seu enredo, seu espaço físico e social e seu contexto permitiram observar as personagens se mobilizando nas teias da narrativa com uma agudeza despida de licenças embelezadoras do que é real e vem transposto ao fazer literário desse escritor. O espaço da favela abordado na obra é fascinante,

e ao mesmo tempo intrigante no desenrolar do enredo. Percebemos o espaço influenciando as personagens por meio do momento de enunciação de si mesmas no lugar do qual se fala, deslocando os valores que elas compartilham.

O narrador apresenta sua história, seu dia a dia na periferia, denunciando suas mazelas e a marginalização destas personagens. Ferréz foi o responsável pela edição intitulada *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, na qual foram reunidos autores moradores das periferias.

*Manual Prático do Ódio* (2014) conta a história de Régis, protagonista da narrativa que, junto com *Lúcio Fé*, *Celso Capeta*, *Aninha*, *Mágico* e *Neguinho da Mancha na Mão*, tramam um assalto. A história de personagens que desnudam sonhos, amores, medos e morte demonstra as conspirações na/da periferia. Ferréz utiliza-se da difícil realidade das pessoas da comunidade e das mazelas sociais que caracterizam cada personagem, ao passo que o caminho percorrido por elas se desnuda aos olhos do leitor por meio das muitas faces da violência.

A cidade, pelo viés dessa pesquisa, se mostra ou é mostrada enquanto disciplinadora do homem que causa a desordem observada na obra pesquisada. A marginalização dos moradores da favela induzirá o grupo de assaltantes enfocados na presente análise a entrar cada vez mais na criminalidade, fazendo vir à tona uma espécie de reação contra a imposição do centro à periferia.

No artigo *Espaço e literatura: introdução à toponálise*, de Borges Filho, é discutido o espaço na obra literária. Inicialmente, o autor informa que no artigo há um acréscimo na definição de toponálise colocado por Osman Lins. O pesquisador estabelece que “Por toponálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço.” (FILHO, 2008, s/p)

O autor cita ainda que o espaço possui funções dentro da narrativa, com o intuito de distinguir as personagens. De acordo com a situação do espaço, a personagem pode ter ações pré-determinadas, e a título de exemplo te-

mos Nego Duda, que mora com o pai, o irmão mais novo e seu cachorro. O pai está desempregado e se entregou à bebida por não mais conseguir emprego. Cansado e com raiva de vê-los passando fome, começou a roubar para levar comida para casa. Esta situação é o esperado para pessoas que não encontram outra forma de conseguir emprego, despertando nelas ódio pelas pessoas. Seu pai sabe de onde Nego Duda está conseguindo dinheiro, mas ignora, já que, como chefe da casa, não está fazendo seu papel. O irmãozinho todo alegre diz para os vizinhos que o irmão começou a fazer “fita”, gíria da favela que significa assalto. Ainda criança, não sabe as consequências destas “fitas” para a sociedade e periferia.

Observando *Manual Prático do Ódio* outra característica do espaço que transparece é a situação favorável para a ocorrência do crime, como vista no caso da morte de Guile.

*Neguinho sacou o revólver calmamente e olhou para os lados, nada, ninguém, não tinha na rua nem um cachorro, olhou para o bar do Neco logo em frente e viu que na porta não havia ninguém jogando bilhar, gritou para Guile, que se virou lentamente, Guile tentou sacar a arma que trazia na cintura quando viu que era o Neguinho da Mancha na Mão que gritou para ele, mas não deu tempo, Neguinho efetuou vários disparos e para conferir se aproximou e deu um tiro em cada olho, estava vingada a morte de seu primo Miltinho, pegou a pistola prateada de Guile, se esqueceu de comprar as cervejas e foi para casa todo sorridente, afinal havia ganhado uma pistola novinha. (FERRÉZ, 2014, p. 26)*

Neste fragmento, observamos que Guile morreu por descuido dele mesmo, porque na favela os criminosos não podem facilitar, já que nesse espaço os traficantes não confiam em ninguém. Neguinho da Mancha na Mão, que tinha ido ao bar para comprar cerveja porque estava sem dormir, pensando em Eduarda, encontrou uma situação favorável para vingar a morte do

primo. Tal ato desencadearia mais mortes na favela.

Outra situação colocada por Borges Filho (2008) ocorre quando o espaço representa os sentimentos vivenciados pelas personagens. “Esses não espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais”. (p. 2) Nesta circunstância, Régis aparece, andando na chuva, tempo fechado e ninguém fora de suas casas. O criminoso está apreensivo pelo sequestro do filho arquitetado por Modelo e delegado Mendonça. “Régis continuou descendo a rua, a chuva não o impedia de andar, caía pesadamente, mas mais pesada ainda estava sua cabeça, não conseguia se decidir o que fazer, resolveu parar embaixo de uma cobertura [...] (FERRÉZ, 2014, p. 217). O tempo está relacionado ao protagonista, que está fechado como o tempo.

Acrescentando aos estudos sobre o espaço, significativo para esta pesquisa, vamos pontuar os aspectos abordados por Borges Filho. Existem dois tipos de espaços que podemos observar em *Manual Prático do Ódio* (2014): o objetivo e o subjetivo. A espacialização objetiva é mais direta, na qual o narrador não participa da narração, diferentemente da espacialização subjetiva, em que o narrador participa da história: “[q]uanto mais o narrador ou eu-lírico demonstram seu sentimento em relação ao espaço, mais a espacialização será subjetiva” (BORGES FILHO, 2007, p. 68). Na obra desta pesquisa, a grande ocorrência é a espacialização objetiva.

Continuando a divisão do estudo do espaço em *Manual Prático do Ódio* (2014), entendemos que o macroespaço é a cidade. Tudo está dentro de um mesmo espaço. Em todo caso, verificamos a presença de microespaço, que compõe o macroespaço. Do objeto desta pesquisa, vamos para o conceito de território, a categoria que mais se dá na obra.

Para Borges Filho (2007), território é “[...] o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (p. 28). Portanto, observamos que, apesar da disputa pelo dinheiro do assalto ao banco, temos a disputa pelo poder na área.

Régis tem este poder, mas o espaço era dividido entre outros criminosos donos de boca de fumo; a regra é não andar confiante, pois a qualquer momento pode morrer. Existe uma rivalidade entre Régis e Modelo, porque este está querendo apoderar-se de toda a favela. Para isso, Modelo tem ajuda da polícia corrupta, que cria qualquer situação para ganhar dinheiro. Aquele que não aceita determinadas atitudes de criminosos da periferia, para Modelo, está extrapolando os limites de vivência na periferia e a qualquer situação ele está matando. Esta rivalidade é sentida por todos os moradores da periferia, que ficam assistindo, a contragosto, ao desenrolar dessa guerra.

Ainda os estudos de Borges Filho (2007) asseguram a existência da fronteira no espaço, podendo ser artificial e natural. A fronteira artificial é construída artificialmente; a fronteira natural é a vista pela ação da natureza.

Para Foucault (2009), o espaço que tem relevância é o espaço de fora. Na Conferência no Circuito de Estudos Arquitetônicos, com título *Outros espaços* (2009), em 1967, o intelectual aponta o espaço como introdutor do ser humano na sociedade. Nele, o homem posiciona-se socialmente, buscando adaptar-se ao espaço em que está.

*A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2009, p. 411)*

Esta época que os distancia, e ao mesmo tempo os une, este espaço de conflitos, habitado pelo homem, é o criticado pelo pesquisador, o homem que está associado a um grupo, a um espaço, a uma cultura com seu posicionamento perante a sociedade. Da mesma forma, na obra *Manual Prático do Ódio*

(2014) o grupo tem um posicionamento próprio sobre a sociedade, e com esta ideia eles procuram sair deste espaço periférico, considerado marginalizado, para tornar-se dentro da sociedade intolerante.

Em vista do que se percebe na narrativa de Férrez, este trabalho foca na questão do espaço a partir do que Foucault (2009) apregoa ser uma possibilidade de divisão do mesmo quando o dicotomiza entre o espaço que queremos e o espaço em que estamos. Segundo Foucault (2009), quando buscamos sair do espaço que desejamos, tal desejo pode acarretar desgaste, solidão, ilusão e violência, visto que não há lugar fixo. Desse modo o sujeito cruza com o limite imposto pelo centro. Limite ao mesmo tempo visível e invisível para os marginalizados., uma espécie de linha que impede a entrada de pessoas detestáveis, a todo custo o grupo de assaltantes de *Manual Prático do Ódio* (2014) deseja livrar-se da pobreza que assola a favela, sair do indesejável.

Borges Filho (2008), pesquisador do espaço e sua importância nas narrativas, afirma em seus estudos que existem o *espaço da narração* e o *espaço da narrativa*. Este é o espaço em que acontece a história, aquele é o espaço do narrador. Em algumas obras é possível observar o local onde o narrador está, por exemplo, quando há advérbios de lugar que identificam sua posição.

*A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto zero a partir do qual se cria a especialidade da narrativa.* (BORGES FILHO, 2008, p. 342)

Existem obras em que o espaço é deduzido, pois não há elementos que o identifiquem, como em *Manual Prático do Ódio* (2014), que tem um narrador onisciente, ou seja, a história se passa em 3ª pessoa. Este narrador conhece cada personagem e seu interior. O *espaço da narração* e o *espaço da narrativa* apresentam-se em algumas situações e aparecem de forma sutil, explícita

ou podem não aparecer. Em algumas circunstâncias, o espaço da narrativa relaciona-se com o espaço da narração ou parcialmente ou não se identificam.

Com o desenvolvimento da pesquisa, o estudioso fez algumas ligações entre o espaço da narrativa e o espaço da narração.

*1.Espaço da narrativa coincide com o espaço da narração que aparece sutilmente. [...] 2.Espaço da narrativa coincide parcialmente com o espaço da narração que aparece sutilmente [...] 3.Espaço da narrativa não coincide com o espaço da narração que aparece sutilmente [...] 4.Espaço da narrativa coincide com o espaço da narração que aparece explicitamente [...] 5.Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece explicitamente [...] 6.Espaço da narrativa não coincide com o espaço da narração que aparece explicitamente [...] 7.Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração não. (BORGES FILHO, 2008, p. 342-343)*

Percebemos que na obra *Manual Prático do Ódio* (2014) o narrador é onisciente, e o 7ª item, apresentado acima, é o mais adequado, uma vez que o espaço da narrativa se revela, mas o espaço da narração, ou seja, o espaço do narrador, não aparece. Como na cena a seguir:

*Aninha acordou por volta das dez horas da manhã, estava meio enjoada, na noite anterior havia bebido muita cerveja com Régis e Celso Capeta, ficaram a madrugada inteira conversando sobre o assalto a banco que o Mágico estava organizando, para que juntos com Lúcio Fé e o Neguinho da Mancha na Mão pudessem fazer. (FERRÉZ, 2014, p. 115)*

Por conseguinte, o espaço da narrativa retratado na obra é a periferia paulistana. Para Filho (2008), o trecho acima contém muitos detalhes e é uma característica deste tipo de foco narrativo. O pesquisador explica que “Essa

omissão reforça o caráter de objetividade que a narrativa em terceira pessoa possui.” (BORGES FILHO, 2008, p. 346).

Outro pesquisador que se debruça nos estudos sobre o espaço literário é Luiz Alberto Brandão. O autor pontua a importância do espaço nas narrativas, deixando de ser uma simples categoria de análise para “um sistema interpretativo” (BRANDÃO, 2013, p.25) Portanto, analisar o espaço nas obras literárias é considerar a participação de um elemento externo no texto.

Brandão (2001) em sua obra *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, explica que o espaço se baseia na relação entre o sujeito e o espaço de que o personagem fará parte:

*O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaço na narrativa.* (BRANDÃO, 2001, p. 68)

Outros elementos que fazem parte da organização da narrativa – como o tempo, personagens, qualidades e defeitos – são coordenados, de forma que, dependendo da posição, podem direcionar o personagem. Assim, o espaço da narrativa interliga-se aos elementos que compõem a narrativa, com diversas ramificações de sentido. Como argumenta Brandão (2001, p. 82), “[...] o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto.”

Gomes (1999) também levanta a discussão ora abordada. Após a instabilidade dos anos 70 e 80, houve uma reaparição das cidades e sua finalidade. Assim, surge um conjunto de novas culturas, cada uma querendo um espaço nessa atual movimentação cultural. A favela faz parte da cidade, e por isso a multiculturalidade que está surgindo das favelas faz parte do aglomerado que

se chama cidade. Na visão desse autor, a cidade é vista

*[...] como texto cultural mais significativo para os artistas e produtores de cultura hoje, e apontam para inúmeras possibilidades do imenso laboratório em que se transformou o espaço da cidade entendida como esfera pública e como arena cultural.*  
(GOMES,1999, p. 22)

Deste modo, como o crescimento da criminalização está presente em vários contextos e setores, com a Literatura não é diferente. Observa-se, nesse sentido, que a literatura transportou da realidade para suas páginas o aumento da criminalização, desigualdades e preconceitos, atingindo as hierarquias cravadas na sociedade que antigamente camuflavam este lado da sociedade, tentando descreditar tais produções culturais e empurrando os pobres para a marginalização. O impacto destas produções na Literatura mostra que há uma produção cultural que agita os pilares concretos dos estudos literários.

Conforme Bourdieu (2013), os indivíduos ocupam e se relacionam com os espaços. Fazer parte do espaço é imprescindível, trocar relações, deste modo o indivíduo tem sua posição determinada pelo espaço que ocupa. Esta ocupação gera conflitos que anteriormente eram abafados pelos dominadores, mas, aberto um pequeno espaço no invisível muro que separa a favela do meio, estas divergências não estão mais sendo deixadas de lado, como visto na citação a seguir:

*Mas o sentimento bom que José Antonio nutria por Régis não era gratuito, se devia ao fato de ele ter matado Adilson, que num dia de chuva havia roubado todo seu pagamento, contrariando assim uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para os moradores.* (FERRÉZ, 2014, p. 110)

Apesar de José Antonio não estar envolvido no crime, ele apreciou o

assassinato de Adilson por Régis. Percebemos que o espaço da favela mudou o pensamento de José Antonio até determinado ponto, assim seu pensamento pode mudar constantemente conforme a situação em que se envolva. O grupo de criminosos busca dinheiro fora da favela para não quebrarem a “lei da favela” de que assaltos somente devem ocorrer exteriormente.

Outro acontecimento que faz com que José Antonio rompa com sua honestidade é o momento em que Dinoitinha se aproxima, diz que o pai morreu. O José Antonio sensibilizou-se com o pesar do garoto, que entrou na igreja, pegou as cédulas que estavam dentro da caixa do dízimo e entregou ao garoto para ajudar no enterro do pai.

O espaço físico é o local que a pessoa ocupa, ou seja, a superfície; o *espaço social* é a relação do ser humano com o *espaço físico*. Desta forma, o *espaço físico apropriado* é a ligação determinada das pessoas como o espaço estipulado para elas.

*Como o espaço físico é definido pela exterioridade recíproca das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais.* (BOURDIEU, 2013, p. 133)

A composição do espaço social é manifestada no espaço físico através de distribuições das pessoas, definindo a posição social e causando a inclusão ou exclusão das mesmas. O lugar está em ligação com o poder, e deste modo as pessoas que não têm poder são empurradas para espaços poucos valorizados pela sociedade, ou seja, marginalizadas. Para que os indivíduos mudem de espaço, é preciso que ocorra uma “deportação das pessoas” (BOURDIEU, 2013, p. 134), sendo algo demorado.

A distribuição do espaço é marcada conforme a distribuição do espaço social, há um conjunto de pequenos espaços divididos em conformidade com propriedades valorativas. Assim, cada um tem um valor que compete aos in-

divíduos que o habitam o espaço no caso, o seu espaço social de uma favela é constituído de indivíduos marginalizados, sem propriedades ricas, com desigualdades sociais, violência e preconceito.

*[...] antes de chegar à rua do parceiro, pega o celular e começa a digitar o número, Mágico atende, Régis diz que está indo para sua casa e pede para deixar a garagem aberta. O lugar é bonito, Morumbi Sul não é pra qualquer um morar, ainda mais em casa, um apartamento até que dá, mas casa é só para quem tem, Régis sabe disso e sempre que chega à casa do parceiro cresce os olhos, queria ter aquilo [...]* (FERRÉZ, 2014, 128)

Para Régis, o local que Mágico ocupa é privilegiado, mostrando que ele tem dinheiro e posição social. Como aponta Bourdieu (2013), “[...] o lugar e o local ocupados por um agente no espaço físico apropriado constituem excelentes indicadores de sua posição no espaço social” (BOURDIEU, 2013, p. 134). Sua posição no espaço físico apropriado refletirá no espaço social. As hierarquias que regem uma estrutura na sociedade direcionam o contexto hostilizado pelo centro. O espaço está dividido em centro e periferia, sendo a última composta por pessoas que foram excluídas pelo centro porque não detêm propriedades. Este deslocamento está camuflado pela ideia natural propagada na sociedade de desvalorização de indivíduos que não têm riqueza.

Percebemos que no espaço há a disputa pelo poder através da violência, acontecendo de diversas formas, seja física, simbólica, psicológica, etc. A violência física é a mais comum nos espaços da periferia. Quem tem poder é o chefe do crime. Este poder é dado pelo agravamento da violência nesses espaços.

De acordo com Bourdieu (2013), a permissão só é autorizada para pessoas importantes, pessoas privilegiadas, ou seja, indivíduos que têm capital e podem ter suas aquisições.

*O capital permite manter a distância pessoas e coisas indesejáveis e, ao mesmo tempo, aproximar-se das pessoas e coisas desejáveis, minimizando assim o dispêndio (notadamente de tempo) necessário para delas se apropriar. (BOURDIEU, 2013, p. 137)*

Para o grupo de assaltantes da obra *Manual Prático do Ódio* (2014), a posição no espaço é o que faz buscar, no crime, a transformação de vida. O sentimento de desprezo, uma busca pela ascensão no espaço culmina com assassinatos, roubos, trapanças e vingança como única forma de sobreviver indesejável. O espaço físico devidamente subjugado pelo espaço social acarreta em uma má distribuição do lugar. Esta relação afeta o espaço físico, desenvolvendo o crescimento de classes desfavorecidas em favelas e o aumento da classe dominante. É perceptível a disposição do espaço, a hierarquia formada, ou seja, de exclusão e acesso. Este refere-se à classe dominante e aquele aos pobres.

A falta de dinheiro e bens favorece a permanência de indivíduos nos espaços odiados, dessa maneira contribuindo para uma crise, na qual eles saem em busca de outras formas para desvencilharem-se do espaço marginalizado. O capital social se dá através do status, o poder que a pessoa adquire por meio do capital cultural. A determinados espaços, os marginalizados não têm acesso. Espaços que a margem participa são desclassificados pela sociedade.

De acordo com Brandão (2007), existem quatro abordagens do espaço na literatura: “[...] representação de espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem” (p. 208). A abordagem da Literatura quanto à representação do espaço procura entender uma “instância extratextual” (p. 214). Como o espaço social pode ser reorganizado na obra, a cidade passa a ser um espaço de importância na narrativa contemporânea.

Conforme Gomes (1999), a cidade é um elemento notável nas obras

contemporâneas e adversidades. Transformou-se num espaço de violência, problemas causados pela deterioração do lugar e das convicções das pessoas que fazem parte. Assim, a violência se propaga com maior facilidade nesses espaços hostilizados:

*Mas o cheiro de pólvora ainda não tinha sido suficiente por uma noite de sábado, afinal a noite estava linda e certamente levaria mais alguém para o outro lado da vida, não passou alguns segundos e Nego Duda sentiu suas costas queimarem, olhou pra trás e duvidou de tamanha maldade, era Régis que estava com o cano do revólver enfumaçando [...]. (FERRÉZ, 2014, p. 53)*

Ainda de acordo com o pesquisador, o escritor traz para o texto a representação de seu espaço, suas revoltas e resistência. O espaço social é marcado por exclusão, crimes e ódio. Um lugar que está repleto de desordem social, ou seja, as pessoas não estão aceitando a imposição da sociedade dominante.

*A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. (GOMES, s/d, p. 24)*

O espaço torna-se agressivo e abominável, do qual, para fugir, os delinquentes recorrem ao crime, revelando os sentidos e as mais variadas vozes que nele existem. Com isso, conferimos que o espaço social possui uma relação íntima com os personagens de *Manual Prático do Ódio*, que percorreram os caminhos mais tortuosos para saírem do modo de vida que seguiam ou para ter mais poder na favela. O espaço detém uma relação importante os personagens, sua interação reflete a percepção dos leitores. A organização

do espaço afeta a todos que o circulam e faz dele um espaço de conflitos. As transformações que acontecem na cidade refletem também no espaço da favela, contribuindo para o afastamento dos marginalizados que buscam outros meios para sobreviver.

### **Considerações finais**

Procuramos apontar como o espaço influencia as personagens, uma vez que o momento e o lugar do qual eles falam desloca os valores que compartilham. As narrativas que fazem parte desta Literatura Marginal buscam abordar temas antes desprezados pelos grandes escritores, nos permitindo perpassar espaços conflituosos que estão no cotidiano dos moradores da periferia paulistana.

Ferréz, enquanto ativista social, materializa com suas obras sua própria literatura marginal e divulga novos escritores oriundos da periferia provocando uma reviravolta nos grandes centros literários. A abertura possibilitada pelo engajamento desse escritor também é vista nos meios acadêmicos através de publicações de artigos, trabalhos de Dissertação e Teses com temas envolvendo a produção de escritores da periferia, a violência e o sujeito marginal inseridos nela.

Como dissemos alhures, a obra analisada foi escolhida por induzir aos estudos sobre os espaços físico, social e apropriado naquilo que se tece na textualidade constituída no fazer literário de Ferréz, que transpõe a violência física e real do mundo no qual se vê imerso ao mundo paralelamente real que impõe-se em sua escrita, na violência posta às claras em sua literatura e que insiste por insistirem nela nos centros urbanos marginalizados.

Os espaços conflituosos são palcos de disseminação do crime pelos moradores deles, seres, pessoas, personas gratas e non gratas que vegetam às margens dos que vivem. O que faz o leitor seguir na linha sinuosa de configu-

rações estereotipadas oriundas dos olhares outros que estranham a crueza da favela. Os seres são exóticos para a elite, as pessoas são socialmente marcadas a ferro e fogo na terra sem lei que sobrevive em um protótipo de código, no manual do como odiar que reverbera na escrita. As personas, personagens, tornam a entidade que pretende se mostrar pelo viés da escrita, da narrativa ficcional que de tão crua, tão nua se corporifica em um real agudo e perverso superando a fluidez, desconstruindo a beleza imposta e adentrando no âmago dos seres, pessoas, personas, personagens, non gratas à elite e tão gratas aos que vivem e dizem do que vivem.

Para alguns moradores a favela é vista como um espaço de desprezo e como o único resquício do que seja a sobrevivência. Os que desprezam o lugar onde vegetam buscam no crime um trampolim para sair deste lugar e passarem a viver de um outro, posto que é sempre imposto pelos outros pelos que não estão lá, nem querem estar, nem querem lembrar que existe lançando sobre os outros as barreiras invisíveis impostam pelo centro que de tudo faz para barrar sua entrada.

O *Manual Prático do Ódio* (2014), de Ferréz, alude e desilude as narrativas que anularam os atos, as práticas, o vivenciado pelos que foram anulados e agora emergem sem perder tempo ao narrar. A vida dos marginalizados é retratada em uma moldura que não suporta toda a realidade que explode aos olhos, aos ouvidos desacostumados com a barbárie humana.

Não há como anular, silenciar as dores daqueles que já a sentem desde sempre e na impossibilidade de chorar aos prantos da tessitura narrativa, soluçam em um choro agudo, real, abrindo sua carne, mostrando suas feridas abertas, evidenciando as cicatrizes da perversidade de um sistema anulador da verdade aspejada que não existia narrada e que agora há entre nós, por ser compartilhada pelos que estão tornando a margem um centro irradiador de literatura pulsante e lançadora de fisgas permitindo na penumbra do real da vida.

Assim, uma farpa de luz por meio da qual é possível ver na violência a vivência dela mesma no lugar que a elite deu para que ela crescesse e florescesse sem esperar que ela ficasse viçosa e adentrasse no mundo paralelo de suas pretensas belezas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Luiz Alberto. *Espaço literário e suas expansões*. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 133-144, 1 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. Espaço social e poder simbólico. In: \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: literatura marginal Terrorismo literário. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. *Manual Prático do Ódio*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*, v. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. “Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura” In: *Revista Semear* 1 (PUC-RIO).

\_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo*

*e espaços ficcionais*: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Submissão: 05/10/2018

Aceite: 07/12/2018

**ENTRE A CONQUISTA E A TRAGÉDIA: METÁFORAS REUNIDAS EM  
*IRACEMA* E *SIMÁ* NA COMPREENSÃO DA CONSTRUÇÃO  
DA IDENTIDADE BRASILEIRA**

**BETWEEN CONQUEST AND TRAGEDY: METAPHORS GATHERED IN  
*IRACEMA* AND *SIMÁ* ON THE COMPREHENSION OF THE  
BRAZILIAN IDENTITY CONSTRUCTION PROCESS**

*Leoné Astride Barzotto*<sup>1</sup>

*Claudimar Paes de Almeida*<sup>2</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.148180

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo tecer considerações acerca do projeto literário brasileiro por meio das obras *Iracema*, de José de Alencar (1865), e *Simá* (1857), romance histórico contextualizado na região do Alto Amazonas escrito pelo baiano Lourenço da Silva Araújo Amazonas. A partir da análise destes dois romances, o intuito é de identificar elementos que sirvam como suporte para compreensão e representação metafórica da construção da identidade brasileira.

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the Brazilian literary project through the novel *Iracema* (1865), written by José de Alencar, and the historical novel contextualized in the Upper Amazon region, written by the author from Bahia, Lourenço da Silva Araújo Amazonas, published in 1857 under the title of *Simá* - as support for understanding and metaphorical representation of

---

1 Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2008).

2 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados (2018).

the Brazilian identity construction.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade brasileira; *Iracema*; *Simá*.

**KEYWORDS:** Brazilian identity; *Iracema*; *Simá*.

**A** obra *Iracema* é um romance da literatura brasileira publicado em 1865 e escrito por José Martiniano de Alencar, mais conhecido como José de Alencar, nomeado escritor brasileiro, fazendo desta obra parte da trilogia indianista na qual estão inseridos *O Guarani* e *Ubirajara*.

Alguns críticos defendem a ideia de que o nome *Iracema* seja um anagrama que, quando organizado, transforma-se na palavra América, ou seja, uma representação da figura e imagem da índia sul-americana conquistada pelo europeu, representada neste caso pela figura de Martim, pois, como sabemos, conquistar as mulheres do novo território é, igualmente, dominar a terra e sua gente; um mote difundido profundamente pelos colonizadores. Condizente a este contexto é a obra alencariana, na qual se propala uma das possibilidades da identidade nacional. Observa-se, nesse sentido, a conciliação de duas culturas distintas: *Iracema*, indígena e metaforicamente representação simbólica da América, ainda virgem e inexplorada, conquistada pelo então colonizador branco, Martim Soares Moreno, figura histórica ligada ao processo de colonização da região do Ceará, descendendo dessa unificação o mestiço Moacir, “filho da dor”, representando o primeiro cearense, fruto da mescla das duas raças.

Já a obra *Simá*, primeiro romance amazônico publicado em 1857 por Lourenço da Silva Araújo Amazonas, escritor que passou boa parte de sua vida na Amazônia, convivendo com indígenas e vivenciando o processo de colonização da região, é considerado um dos livros mais contundentes do romance histórico indianista brasileiro, perpassado por um olhar pessimista e crítico

em relação à presença europeia na Amazônia.

O romance *Simá*, publicado oito anos antes de *Iracema*, aborda a trajetória das personagens Delfina, filha de Marcos, índio bem-sucedido e que tem uma propriedade nos barrancos do Solimões, localizada nas proximidades de Coari; de Simá, filha de Delfina, mameluca bonita, a qual nasce da consumação de um estupro realizado por Régis, regatão português.

Por meio das ações, metaforiza-se a forma de colonização conflituosa que ocorre entre “civilizado” e “primitivo”, embasada de revoltas que terminam em grandes tragédias. *Simá* destaca, ao mesmo tempo, o encontro dos dois mundos que se chocam e, ao mesmo tempo, atraem-se pelo aspecto deslumbrante do desconhecido. “O romance de Lourenço Amazonas é mais que uma denúncia, é uma metáfora da tragédia vivida pelos povos nativos da Amazônia” (TELLES, 2013, p. 74).

Assim, *Simá*, com expressividade de uma estética romântico-indianista, busca preservar a cultura autóctone, apesar de o romance explicitar a perda identitária de personagens da tribo Manau, quando esses entram em contato com o homem branco. Nesse panorama, as duas obras, *Iracema* e *Simá*, são fundamentais para se deslocar no estudo de compreensão do processo de nacionalismo, pois unem metáforas que colaboram na construção da identidade nacional brasileira.

### **Discursos e representações: a construção da identidade brasileira**

A noção de literatura nacional teve seu início na virada do século XVIII para o século XIX, principalmente com os alemães em detrimento à Revolução Francesa (1789), pois antes vivia-se em um contexto travado de ideologias liberais, democratas e socialistas. Acopladas a essas, começa a distender o nacionalismo. Cada país era considerado uma propriedade do rei, nos quais os indivíduos viviam como “súditos”, “escravos”, obedecendo ao seu “patrão”

e deixando de obter direitos enquanto cidadãos comuns. Foi na luta contra o movimento absolutista que os franceses conseguiram subsidiar o surgimento do sentimento nacionalista, passando o indivíduo a ser considerado parte de uma comunidade nacional.

Com os românticos alemães, propagou-se a ideia de uma literatura nacionalista, ou seja, integrar características próprias de uma nação. Dessa forma, o Romantismo é o precursor do nacionalismo brasileiro. No Brasil, antes da Independência de 1822, “[...] a situação da cultura intelectual era igualmente insatisfatória” (CANDIDO, 2002, p. 8), e a partir dela esse sentimento se propagou, nascendo no meio intelectual da época uma necessidade de aspirações que valorizassem questões patrióticas, afirmando, desta forma, uma literatura de caráter original. Foi a partir dessas questões e da valorização de símbolos peculiares locais, entre eles a natureza e o índio, que a literatura brasileira ganharia autenticidade e começaria a se forjar para se tornar o que temos hoje.

A literatura foi considerada, nesse período atribulado da vida brasileira, parte de um esforço construtivo mais amplo, que visava contribuir para a grandeza da nação recém-formada. Ela constituía o respaldo necessário para a projeção da imagem desta nação e deveria apresentar um perfil próprio. Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão dos escritores brasileiros, os quais se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade à sua produção, tornando-a distinta e, inclusive, por esta mesma particularidade, à altura da que emanava da Europa.

Nesse período, a literatura é tomada como ferramenta adversa na vida brasileira, pois se procurava, por meio de um esforço contínuo, um âmago contribuidor para o crescimento valorativo da nação recém-formada. Evidentemente, na literatura se desejava respaldar a projeção da imagem nacionalista, apresentando um perfil particular, passando essa a ser um compromisso dos escritores brasileiros e valorizando elementos que particularizassem

aspectos específicos em suas produções, tornando-a dissemelhante da que provia da Europa (COUTINHO, 2002), uma vez que a literatura de uma dada nação representa, visceralmente, as nuances socioculturais dela.

Com o desejo de autonomia literária após a Independência, o Romantismo, afirma Candido:

*[...] apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual. (CANDIDO, 2002, p. 20)*

No início do século XIX, embebeu-se o Brasil em ideias da literatura portuguesa. Na ânsia de singularizar o processo histórico nas páginas literárias, os intelectuais buscaram referenciar a natureza com suas belas paisagens naturais e os seres primitivos, os índios, os quais eram ambos símbolos peculiares, instituíram o nacionalismo por meio de uma escrita expressivamente particular. Num primeiro momento, obviamente, esta tentativa beira ao exótico, tão criticamente analisado décadas depois. Toda época tem seu “esforço-literário”, com subsequente revisitação e reformulação posteriores, fato que na atualidade conseguimos perceber mais nitidamente ao olharmos para a nossa historiografia literária e todas as suas conquistas.

O primeiro a repercutir essa ideia foi o francês Ferdinand Denis, promovendo em sua obra de 1826 o *Resumo da História Literária do Brasil*, no qual destaca a valorização de questões características de cada localidade. Candido, fazendo alusão a Denis, reafirma:

*[...] ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, base-*

*ado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. Os brasileiros deveriam, portanto, concentrar-se na descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico [...].* (CANDIDO, 2002, p. 22)

Dando esse destaque ao homem indígena, torna-se o indianismo uma das ferramentas mais expressivas do nacionalismo romântico. É importante ressaltar que temáticas desse porte, dentro da literatura brasileira, ocorreram antes mesmo do Romantismo, como as peças teatrais do padre Anchieta voltadas à catequese; Basílio da Gama, com a obra *O Uruguai*; Santa Rita Durão com *Caramuru*; entre outros. Intencionalmente, Domingos José Gonçalves de Magalhães tenta incluir aspectos locais em suas escritas na busca de uma possível literatura brasileira, entretanto sem obter tanto sucesso. Contudo, outros escritores conseguiram seu apogeu nas obras indianistas, dentre eles, Gonçalves Dias, com *Os Timbiras*, *Marabá*, *I Juca Pirama*, entre outros, e José de Alencar, com *O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*.

Nesse contexto, toma-se como análise a obra *Iracema*, de José de Alencar, por ser um romance “[...] paradigmático do processo de construção da nacionalidade brasileira” (COUTINHO, 2002, p. 57), e *Simá*, por ser considerado o primeiro romance amazonense, obtendo fatores precedentes de nacionalismo que se dão “[...] por meio da relação conflituosa entre civilizado e “primitivo” [...]” (TELLES, 2013, p. 71). Visto que essas obras apresentam elementos preponderantes no aspecto de brasilidade, ou seja, no que hoje chamamos de identidade nacional brasileira, compreende-se que elas constituem um acervo que manifestam ações, atitudes, prodígios e metáforas expressivas da construção identitária brasileira.

**Aspectos e metáforas de nacionalidade em *Iracema* e *Simá***

Como expressividade da terra ainda inexplorada, temos a imagem de Iracema, “[...] a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 2005, p. 17). Em *Simá*, a representação de duas imagens femininas, Delfina, filha de Marcos, e Simá, sua filha. Em *Simá*, tem-se a representação de duas imagens femininas, Delfina e Simá. Essas personagens representam o elemento primitivo: a mata virgem explorada pelo português, a cultura sobrepujada e, também de forma emblemática, a terra que sofrerá o processo “civilizatório” interpreendido pelos europeus.

A história de *Iracema* desenrola-se em torno de uma paixão por Martim, homem que “[...] tem nas faces o branco das areias que bordam no mar; nos olhos o azul triste das águas profundas” (ALENCAR, 2005, p. 17). Essa metáfora pode ser visualizada como uma alegoria do encontro das duas raças, o nativo e o colonizador, o que simbolicamente dá sentido ao nascimento do primeiro homem americano, Moacir [filho do sofrimento]. Martim, considerado na obra como “guerreiro”, traz em seus relatos a linguagem indígena, hora interpelado por Iracema, que questiona de onde aprendeu a linguagem de seus irmãos, pois por ali ainda não se tinha visto um guerreiro como ele. Martim se compraz dizendo: “- Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje tem os meus” (ALENCAR, 2005, p. 18). Fica evidente as conquistas e a entrada do colonizador em outras terras indígenas, convivendo com estes aprendeu a linguagem, com o intuito de aproximar-se do primitivo. Afinal, conhecimento é poder.

Em *Simá*, temos a personagem de Delfina, sua mãe, índia dócil e compraz, “[...] a ingenuidade lhes é uma qualidade inata [...]” (AMAZONAS, 2003, p. 23). A personagem é filha de Marcos, índio tuxaua Manau destribalizado, bem-sucedido e conservador em relação aos costumes e características de sua

raça. Morava em um sítio situado no Solimões, onde tinha uma casa comercial. É neste ambiente que ocorre um ato de violência realizada por Régis, “[...] rapagão branco, de trinta anos de idade, natural de Portugal, de estatura regular; seu rosto de um contorno irrepreensível e claro, e suas faces rosadas [...]” (AMAZONAS, 2003, p. 28).

Observa-se que, no romance de Alencar, Iracema se debruça, por amor, nos braços de Martim; diferentemente de Delfina, que não demonstra interesse ou atração por Régis, em *Simá*:

*[...] não é menos certo que Delfina, posto se deixasse impressionar da vista de um europeu, era, contudo, bastante devotada à sua raça para que semelhante impressão pudesse ter a menor consequência. Ingênua e simples, examinava um europeu, e nada mais; e Marcos mesmo estava bem tranquilo a este respeito.* (AMAZONAS, 2003, p. 29)

Entende-se que, em hipótese alguma, haveria a possibilidade de romper com os costumes da raça indígena em detrimento da chegada do homem branco [Régis], pois induzia-se e predominava em Delfina nada mais do que a curiosidade. Porém, o oportunista Régis, português simbólico do colonialismo, acolhido na casa de Marcos, violenta Delfina, engravidando-a.

A brutalidade se dá quando, ao dialogarem, Régis oferece vinho com ópio para Marcos e sua filha. Ao se embebedarem, tornam-se presas fáceis, e Régis aproveita do momento e estupra Delfina. Toda a conversação realizada ao redor da mesa e oferta de especiarias eram ações realizadas pelos europeus, atitudes bem comuns empregadas pelos colonos ao chegar na terra prometida, com vistas a convencer o primitivo através de suas cordialidades; ou melhor, falsas cordialidades, posto que o europeu com uma mão oferecia o tapete, e com a outra, puxava-o.

A terra colonizada era compreendida como o ambiente do ser selva-

gem, no qual inexistia qualquer resquício de civilidade. Neste sentido, o homem europeu julgava levar a ‘civilização’ e ‘Deus’ ao mundo, mesmo que para isso fosse necessário matar, violentar, depreciar, etc.

*- Creio que no dia em que a plantação nas margens do Amazonas corresponder à produção de suas florestas, será ele o primeiro país do mundo, assim em riqueza, como em população, e conseqüentemente em civilização.*

*É o que admito com toda a facilidade, mas que considero tão impossível como plantar uma roça no cume de Tacamiaba. (AMAZONAS, 2003, p. 35)*

É justamente nessa terra ainda ‘não explorada’ que o colonizador se põe como o estrangeiro que traz a “civilidade” para a “não civilidade”. A partir disso, há a geração de vários conflitos internos, culminando em um forte processo de aculturação e de lutas entre os povos da mesma nação em consonância dessa invasão “civilizatória”.

Nessa perspectiva, pode-se pensar no processo e nas cenas degradantes ocorridas nas duas obras. Em *Iracema*, por exemplo, a aculturação ocorre através do seu amor por Martim e um abandono de sua própria existência ao nascer seu filho Moacir, considerado por Iracema como “[...] o nascido do meu sofrimento”, “[...] filho de minha angústia [...]” (ALENCAR, 2005, p. 88). Martin, ao deixar Iracema para se aventurar com Poti, acentua o afastamento que ocorre entre os dois amantes. Para ele, representante da ganância e da vilania do europeu, qualquer mulher indígena serviria ao mesmo propósito, qual seja, a exploração sexual.

O triste fim da protagonista simboliza a dor do processo de aculturação e do abandono por parte do português, porquanto transparece no corpo de Iracema suas dores, ao não se alimentar e não produzir leite para o filho, que chora todos os dias, definhando aos poucos e morrendo ao final do romance.

*A triste esposa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços, e apresentá-lo ao pai, que olhava extático em seu amor.*

*- Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!*

*Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; [...].*

*Iracema não se ergueu mais da rede onde pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em que o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se rompera. (ALENCAR, 2005, p. 94)*

Com o nascimento de Moacir se estigmatiza e se pronuncia a dor e o sofrimento dos nativos e, na figura de Martim, o colonizador, a desconstrução de uma nação de povos ao serem representados na morte de Iracema. Com seu corpo consumido pela dor, reverberam as perdas dos índios provocadas pelos combates entre a nação Tabajara e Pitiguara.

Com a presença dos europeus nos trópicos, inicia-se um capítulo trágico de destruição dos povos nativos. A colonização da América passa a ser um cenário de morte de vários primitivos do continente e, metaforicamente, representa o êxito glorioso da derrota. Em *Iracema* fica evidente, na fala de Martim, a ameaça que a presença do homem branco significava para o povo indígena.

*Iracema soltou-se dos braços do mancebo, e olhou com tristeza:*

*- Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria.*

*- E Iracema?*

*- Pois que tu morrias!...*

*Esta palavra foi como um sopro de tormenta. A cabeça do mancebo vergou e pendeu sobre o peito; mas logo se ergueu.*  
*- Os guerreiros do meu sangue trazem a morte consigo, filha dos tabajaras. (ALENCAR, 2005, p. 31)*

A chegada do colonizador é vista como um meio desestabilizador, corrompendo a paz e a unidade existente na aldeia e criando conflitos que se delineiam em mortes. Não diferente desse quadro traumático e violento, em *Simá*, Régis o “civilizado”, ao estuprar o ser “primitivo”, Delfina, mostra o comportamento do europeu em relação ao povo autóctone da Amazônia. O estupro tem um fator emblemático, ou seja, ato de invasão daquilo que não é permitido, inaceitável, usando da força física e da malícia para possuir e violar. Esse ato culmina na morte, por tristeza, de Delfina, logo após dar à luz a *Simá*.

Esta personagem é criada pelo seu avô Marcos, e regressa junto com seu avô para o Rio Negro, onde cresce e se torna uma moça bonita, sendo prometida ao jovem Domingos de Dari, índio da mesma etnia. Régis, por não saber que *Simá* é sua filha, encanta-se com sua beleza e, com os mesmos artifícios usados com a mãe da jovem, tenta conquistá-la. Essa passagem é a cena mais dramática do romance, pois Régis reconhece o cordão que está no pescoço de *Simá*, já que foi o mesmo colocado por ele em Delfina, no dia em que a estuprou. Em detrimento, Régis pede para morrer junto com a filha, porque acredita ter causado sua ruína. Em desespero, grita:

*- Simá, minha filha!!! (bradou Régis, em pressa de quanto trato pode o inferno envidar em semelhante trance)*

*- Minha filha!!! (tornou ele arrojando-se-lhe aos pés e abraçando os seus joelhos)*

*Simá, socorrendo-se de supremo esforço, abriu os olhos, que alçou ao céu, e levantado também as mãos postas, proferiu:*

*- Meu pai!!! Eu lhe perdoo. (AMAZONAS, 2003, p. 257)*

Este excerto do romance nos traz uma idealização familiar típica do remorso e da culpa advindos do tabu judaico-cristão, na reminiscência do pai supostamente não aceitar que violentou a própria filha. Contudo, para além das entrelinhas, percebemos que há uma certa romantização nesta passagem, uma vez que filha e pai não se conheciam e não tinham, portanto, laços afetivos para tal. Régis se aproxima de Simá exatamente da mesma forma que se aproximaria de qualquer nativa jovem e bonita: com um único interesse, aquele vil de sempre, o da posse, o da usurpação do corpo pela violência sexual.

Tanto em *Simá*, quanto em *Iracema*, romances emblemáticos, evidenciam-se fins trágicos, modelos de reflexão sobre a presença europeia na Amazônia e na América. Ao encontrarem-se, os dois mundos se chocam, transbordando tramas vividos pelos povos nativos, mas que também se atraem pelo grande fascínio do desconhecido. Além dessas questões, ainda pode-se destacar a perda da identidade revelada na troca de nomes: de Marcos para Severo e na ação de Poti, quando se ajoelha ao pé da cruz, proferindo que existia um só Senhor.

Nesse sentido, os dramas vivenciados nos romances revelam fortes marcas da formação nacionalista, sendo considerados uma forma de denúncia e simbologia das diversas tragédias que transmudam a vida do povo indígena com a chegada do homem branco, confluindo com a constituição identitária da nação brasileira.

### **Considerações finais**

Vale lembrar que o Brasil conquistou sua independência política em 1822, porém ainda não tinha conseguido firmar ou definir uma identidade autônoma. Nesse sentido, a literatura brasileira tem se tornado uma ferramenta essencial para entender diversos aspectos e contextualizações, seja em

seu âmbito político, social, econômico ou cultural. Concernente a esse fator, é vital que se invista em estudos dessa natureza, colaborando de forma eficaz na formação e desenvolvimento de pesquisas relacionadas a esse tema, tendo em vista que a literatura é um importante suporte para a compreensão e definição da identidade nacionalista.

Nessa perspectiva, o Romantismo Brasileiro foi um importante movimento nacionalista que não só valorizou a estética literária, mas também colaborou de forma decisiva para o balizamento de questões interligadas ao projeto identitário nacional brasileiro. Esse movimento predominou fortemente durante o século XIX no contexto europeu; no Brasil, entretanto, essa mesma estética colaborou para promover obras nacionais que valorizassem símbolos locais, quebrando e superando os valores lusitanos vigentes no país. Assim, no plano literário, o romance emerge como ferramenta de valorização peculiar, exprimindo uma literatura típica, sendo o índio o elemento escolhido como símbolo autêntico da construção e representação da nacionalidade brasileira. Dentro desse arcabouço literário, as produções aqui analisadas, de Alencar e Amazonas, destacam-se, já que “Alencar pode ser considerado uma síntese do romance romântico brasileiro. Sua obra abarcou desde o romance indianista passando pelo romance rural, pelo romance urbano, alcançando até o romance histórico” (OLIVEIRA, 2008, p.16), enquanto Amazonas é apontado como “[...] o precursor da reflexão ficcional sobre a formação da identidade nacional [...]” (TELLES, 2013, p. 71).

A partir dessas afirmações, o trabalho aqui exposto destaca as duas obras citadas, *Iracema* e *Simá*, apresentando alguns elementos essencialmente representativos, reflexivos e analíticos, capazes de demonstrar um painel da formação da identidade nacional brasileira por meio da nossa literatura.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Paulus, 2005.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá* – Romance Histórico do Alto Amazonas. 2ª ed. Revista – Manaus: Editora Valer, Governo do estado do Amazonas, 2003.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. Discurso Literário e construção da identidade brasileira. In *Léguas & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, nº 1, 2002, p. 54-63.

OLIVEIRA, Silvana. *Realismo na literatura brasileira*. Curitiba: IESDE, 2008.

TELLES, Tenório. Iracema e Simá unem metáforas sobre o Brasil. In: *Valer Cultural*, Ano I, nº 5, jun. 2013, p. 70-74.

Submissão: 16/07/2018

Aceite: 07/11/2018

**MEMÓRIAS DO SILÊNCIO EM *A MANTA DO SOLDADO*,  
DE LÍDIA JORGE**

**MEMORIES OF SILENCE IN *THE PAINTER OF BIRDS*,  
BY LÍDIA JORGE**

*Lígia Vanessa Penha Oliveira*<sup>1</sup>

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.148786

**RESUMO:** O presente artigo trata de considerações críticas e teóricas sobre os diferentes tipos de memória e a forma como são evocados no romance *A manta do soldado* (2003), de Lídia Jorge. Nesta obra, a narradora e também protagonista, inominada, procura construir, a partir da memória e das informações que obtém de sua família sobre seu pai, sua relação parental. Nesse sentido, buscamos analisar o romance *A manta do soldado*, com foco na temática da memória, além de elucidar o caminho percorrido pela protagonista da obra que problematiza a difícil construção de sua identidade. As memórias sofrem interferências e se distorcem com a passagem do tempo e da imaginação, que alteram a visão dos fatos. Assim, também, refletiremos sobre a importância do espaço e de sua representação para a conservação e evocação da memória para a filha de Walter Dias – pai biológico da protagonista de *A manta do soldado* (2003), de Lídia Jorge. As reflexões suscitadas no presente artigo têm como aporte teórico as postulações de Paul Ricouer (2007), Maurice Halbwachs (2006), Gaston Bachelard (1993), Michael Pollak (1989) e Joël Candau (2016).

---

<sup>1</sup> Mestranda na Universidade Estadual do Piauí/UESPI, Especialista em Ensino de Língua portuguesa e Língua inglesa pelo Instituto de Ensino Superior Franciscano/IESF e graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão/UEMA.

**ABSTRACT:** This article discusses critical and theoretical considerations about the different types of memory and how they are evoked in the novel *The painter of birds* (2003), by Lídia Jorge. In this novel, the narrator and protagonist, who is nameless, seeks to build a parental relationship through the memory and information she gets, from her family, about her father. Thus, we aim to analyze the novel *The painter of birds* focusing on the memory theme, in addition, we try to elucidate the path taken by the protagonist, discussing the struggles in her identity construction. The memories suffer interference and distortion with the passage of time and with the imagination, which changes the way people see the facts. Therefore, we consider the importance of space and its representation to preserving and evoking the memories for Walter Dias' daughter. The reflections in this article are based on the theoretical contributions of Paul Ricoeur (2007), Maurice Halbwachs (2006), Gaston Bachelard (1993), Michael Pollak (1989) and Joël Candau (2016).

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Silêncio; Identidade.

**KEYWORDS:** Memory; Silence; Identity.

## O despertar da memória

*Lembrar-me propriamente, só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia, quando ambos juntávamos as cabeças, e salvo as idades e as proporções, parecíamos iguais. Mas não lho podia dizer. (JORGE, 2003, p. 11-12)*

**O** sétimo romance de Lídia Jorge, *A manta do soldado*, lançado em 1998, traz uma personagem sem nome, que busca a partir da sua memória e da memória de sua família construir sua relação com o

pai, a quem chama de tio, além de demonstrar a difícil construção de sua identidade, enquanto única filha de uma relação casual e que todos os familiares desejam que fique no passado.

O romance está situado, principalmente, na casa de Valmares, espaço geográfico imaginário situado no Algarve, ao sul de Portugal. A “filha de Walter” uma das formas pela qual a protagonista é nomeada, quando tinha apenas 15 anos, teve um encontro com seu pai – Walter Dias – o caçula da família Glória Dias em 1963, e ao lembrar desse ocorrido, ela busca encontrar a si mesma refletindo sobre suas origens, procurando completar os espaços de uma vivência quase que “fictícia” no seio de uma família patriarcal portuguesa.

Sua busca é, muitas vezes, interrompida devido ao caráter volátil das memórias que sofrem interferências e se distorcem com a passagem do tempo e da imaginação, alterando a visão dos fatos e criando novos, à medida que tenta preencher espaços dos quais já não recorda.

Para a inominada, a formação de sua identidade partiu do discurso dos “outros”, da casa de Valmares, pois o discurso paternal, ao qual deveria ter-se voltado, é quase inexistente. Deste modo, a “herança” construída pela filha de Walter refere-se sempre à busca incansável por essa presença paterna que, em quase toda a obra, é pura ausência, pois, fisicamente, eles têm a oportunidade de estarem presentes no mesmo espaço apenas duas vezes, fazendo com que as lembranças que a personagem sem nome identificado tem do pai (tio Walter Dias) sejam criadas com base na recordação e nas cartas dos familiares. Seu trabalho é recolher o discurso alheio de forma crítica e seletiva para edificar a imagem do pai.

Esta narradora inominada opera um processo de deslocamento de si mesma para falar da filha de Walter, indicando o sombreamento de sua identidade em relação a seu pai, pois está inserida em um contexto, tanto social quanto privado, em que o papel da mulher define-se em relação ao do homem.

A filha de Walter coincide apenas fisicamente com a pessoa da narradora, esta, distanciada no tempo dos fatos que narra, vê-se como um outro ser liberto da experiência de ter sido unicamente a filha de alguém. A inominada fala do silêncio sobre o qual se ergueu sua própria história, apontando as partes podres do alicerce em que se apoia o modelo canônico de família, sustentáculo da condição de submissão da mulher.

Além da identidade e das memórias suscitadas pela personagem sem nome, o espaço da casa de Valmares é uma espécie de memória viva de sua existência, pois é em seu próprio lar que toma conhecimento e vai se apropriando dos fatos. Cada espaço da Casa de Valmares, propriedade rural de seu avô Francisco Dias, representa uma fonte de informação, de memórias a serem recuperadas.

Cada local possui uma particularidade ou um objeto que deseja preservar: fotografias de um momento que esteve com o pai, recordações da mãe, Maria Ema, pedindo-lhe para chamar o pai de tio, o álbum de pássaros de Walter Dias, sua farda que ficara guardada no armário do quarto da filha, a escada que seu pai subiu para lhe fazer uma visita em uma noite, a porta de seu quarto, como uma metáfora para sua própria vida, que estaria sempre aberta para o retorno do pai.

A manta de soldado, que dá nome a este romance, é um objeto muito valioso para Walter Dias, sendo que contém grande parte de sua história e da história da filha, pois alguns dos familiares contam que foi sobre esta manta que a filha fora concebida; dentre outros objetos que em muitos momentos evocam memórias não só da filha de Walter, mas de todos que convivem na casa de Valmares. E, ainda, porque em cada local da casa ficaram as marcas definitivas de uma criação rigorosa, da falta de amor, da intolerância e de um ambiente marcado pela resignação aos costumes de submissão ditados pelo avô Francisco Dias.

Dessa maneira, propomos a análise do romance *A manta do soldado*

com foco na temática da memória, a fim de elucidar o caminho percorrido pela protagonista da obra, que problematiza a difícil construção de sua identidade, como também refletir sobre a importância do espaço e de sua representação para a conservação e evocação da memória para a filha do Walter Dias.

### **Memórias do silêncio**

Em uma tentativa de lembrar e escrever quem foi seu pai e, ainda, descobrir porque ele foi embora, deixando a única filha para ser criada pelo irmão, uma personagem sem nome narra esse romance, em sua maior parte em terceira pessoa, mas em alguns momentos deixando escapar a sua identidade, sendo ela filha do acaso de uma única noite em que Walter Dias deitou-se com Maria Ema.

*[...] a filha de Walter lembrou-se de contar o que corria sobre a manta de soldado. Que a filha fora feita sobre a manta, a mesma que servia de assento na charrete, a mesma sobre a qual seu dono se estendia ao comprido no campo, para desenhar os pássaros. (JORGE, 2003, p. 160)*

Em toda a obra não é dito o nome da filha de Walter, sendo assim denominada no romance apenas pela condição de ‘filha de Walter’, essa condição de sem nome revela, além da culpa que a narradora sente por existir, que as suas memórias com o pai deveriam ser esquecidas, o que nos leva ao que postula Candau (2016):

*Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar a sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade. (CANDAU, 2016, p. 68)*

Assim, a filha de Walter se encontra subjugada por sua condição de excluída da família. Segundo o pensamento de Candau, isso se deve pelo apagamento de seu nome, pois, ao reprimir essa informação não é possível lhe atribuir uma identidade, nem mesmo sua existência. O esforço de recordação da filha de Walter revela a sua insubmissão para com o modelo de família em que foi criada, baseada nas mentiras e na ordem do avô Francisco Dias, em deixar no passado a história que Walter Dias teve com Maria Ema, retirando de sua neta a oportunidade de conviver com o pai.

*Agora Walter Dias pode deixar a porta aberta, fazer passadas de sola, ou mesmo passadas de ferro, se fosse caso disso, que poucos se importarão com o nosso laço ou com a nossa vida. Estamos protegidos pelo esquecimento tecido pelo labor dos anos e pela própria harmonia que desceu sobre a união de Maria Ema e Custódio Dias, transformados nos únicos residentes da casa.*  
(JORGE, 2003, p. 11-12)

Contudo, a filha de Walter inicia a procura de si mesma e essa “busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo, ao “sepultamento” no esquecimento” (RICOUER, 2007, p. 48), ou sua recordação, tal como disse Aristóteles, é a busca ativa da lembrança e esta é a todo o momento ressignificada por essa mesma busca.

Esse esquecimento é designado como o oposto ao esforço de recordação, e é o que o avô Francisco Dias deseja que aconteça, que ninguém se lembre do que ocorreu no passado, porém a filha de Walter é a memória viva dos acontecimentos e, ainda, segundo Pollak “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 03), o discurso oficial dos familiares de Francisco Dias deveria ser sempre o de que

a relação de Walter Dias e Maria Ema nunca existiu.

A difícil convivência com os familiares é, para a filha de Walter, um obstáculo para a construção de sua identidade, pois ao buscar respostas nas suas memórias e nas lembranças dos familiares, acaba por preencher com a imaginação muitos aspectos que não foram compartilhados, sendo que “uma memória verdadeiramente compartilhada se constrói e reforça deliberadamente por triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças” (CANDAUI, 2016, p.47). As memórias com o pai foram se esvaindo ao longo dos anos e esse esquecimento se intensifica na medida em que sua própria mãe, Maria Ema, pediu-lhe que esquecesse que Walter era seu pai, e que o chamasse apenas de tio, o que a filha acatou com facilidade, visto que ainda era uma criança quando começaram a colocá-la contra o pai verdadeiro.

Depois de adulta, a filha de Walter precisou percorrer por muitas memórias, cartas, fotografias e outros objetos deixados pelo pai para rerepresentar sua relação parental, porque “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAUI, 2016, p. 59). Apesar das incongruências entre suas lembranças e as lembranças da família, a filha de Walter conseguiu descobrir muitas histórias do pai, o que nos direciona para a proposição de Halbwachs, que diz:

*Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)*

Segundo a laboração de Halbwachs, a memória é construída coletivamente na medida em que os testemunhos se coadunam e constroem lembranças análogas entre os que testemunham. Na obra de Lídia Jorge é difícil para a

filha de Walter conciliar todas as histórias que escuta de seus familiares sobre a vida de seu pai.

Quando ainda era criança, a filha de Walter esteve com o pai e, nessa época, ele quis levá-la consigo e fora impedido; suas lembranças desse episódio são mínimas, contudo, a partir das histórias que ouviu dos familiares e empregados da família conseguiu ressignificar essa cena em sua memória, assim como postula Candau, “o conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma família participam da identidade dessa família” (CANDAU, 2016, p.137), e a partir dessas lembranças compartilhadas, a filha de Walter teve conhecimento desse episódio passado e, com isso, pode também lembrar-se do acontecimento.

*Disse-se que Walter queria levar na charrete a filha de Maria Ema, no que fora impedido pela família Dias. Disse-se que um cavador de enxada é que dera o alarme de que Walter ia levá-la consigo, apertada no seu joelho. Disse-se que a criança fora retirada de cima dos varais pela mão do próprio Francisco Dias, com o carro já em andamento. [...], Mas disso não me recordo. Lembrar-me propriamente, só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia, quando ambos juntávamos as cabeças, e salvo as idades e as proporções, parecíamos iguais. Mas não lho podia dizer. (JORGE, 2003, p. 11-12)*

O silenciamento a que a mulher foi submetida em séculos de história é a matéria das memórias da narradora de *A manta do soldado*. A filha de Walter centraliza sua narrativa não nos fatos acontecidos, mas naquilo que não foi dito. Sua história é estruturada em torno de um silêncio que lhe foi imposto a fim de proteger o engodo com que se tentou salvaguardar a honra da família Dias, contudo “uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória” (POLLAK,

1989, p.03) e, dessas memórias compartilhadas ou imaginadas, surge a identidade da personagem sem nome – a filha de Walter - que reivindica que sua história seja lembrada.

Sua condição de inominada também demonstra a força do patriarcado exercido pela figura do avô Francisco Dias que, em nome da família, decidiu que Custódio Dias se casasse com Maria Ema, mesmo ela estando grávida do irmão Walter e, ainda, decidiu que a filha de Walter seria tratada como filha por Custódio e, como sobrinha, por Walter. Além de ter ficado por muito tempo com raiva de Walter, Francisco Dias o proibira de voltar a Valmares, e, depois de alguns anos na guerra, apesar das proibições ele voltou e percebemos o desconforto do pai na presença do filho:

*Estavam almoçando a pressa, e não era preciso olhar para a alegria dos cães para saber que Walter Dias estava a mais na empresa familiar, concebida poupadamente à semelhança dum severo estado. O próprio Walter Dias deveria perceber que voltava por engano. A sua terra já não era essa. [...] Walter nem abrira as malas de latão e já percebera que estava a mais, que todos queriam que partisse de novo. (JORGE, 2003, p. 24-25)*

Ou nessa outra passagem com o desconforto dos irmãos:

*Todos os irmãos estavam perfilados em volta da mesa, severos como numa ceia de Cristo, em que Cristo não existe, só existe o traidor. [...] com enorme esforço, cada um dos Dias arrancaria um conto de réis das poupanças que amontoavam nas algibeiras das calças de fazenda, o que multiplicado por sete fariam uma soma capaz de transportar o irmão mais novo até o fim do mundo. (JORGE, 2003, p. 26)*

Ainda que não conheçamos o nome da filha de Walter Dias, a imagem

que se constrói com auxílio da memória, ao longo do romance revela algumas de suas características físicas, inclusive demonstrando sua semelhança com o pai em uma passagem em que ela tinha apenas três anos de idade e ele se comparou a ela, enquanto ambos se olhavam no espelho. “Meu Deus, como nos parecemos!” (JORGE, 2003, p. 29) foi o que disse Walter Dias enquanto estavam ambos refletidos no espelho. Antes desse episódio, existia uma foto que Maria Ema teimava em esconder, mas que a filha já havia visto muitas vezes e fingia não saber de sua existência, nessa foto também se notavam as semelhanças entre pai e filha, “Também na fotografia eles tinham o mesmo cabelo crespo e as cabeças estavam unidas” (JORGE, 2003, p. 32), na foto em que toda família estava presente, Walter dias erguera a filha “Sabia que conservava o tacto da face de Walter, no momento em que ele a erguia ao colo e a máquina disparava a primeira chapa” (JORGE, 2003, p. 33).

Apesar do silêncio sobre o que ocorreu antes da sua chegada à família Dias, a filha de Walter teve alguns momentos com o verdadeiro pai, que ficaram vivos em sua memória. Nesses episódios em que esteve ao lado do pai, ela admirava-o, a narradora sonhava em aproximar-se do pai, idolatrava-o, mas a honra de Custódio, que assumiu a mãe e a filha, tinha que ser protegida. Walter não poderia ser chamado de pai, por isso, Maria Ema propõe um pacto de silêncio à filha, segundo o qual ela jamais deveria se esquecer de tratá-lo por tio: “Queria pedir-me que nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter Dias por tio. Pedia pelo amor de Deus, que jamais me enganasse” (JORGE, 2003, p. 135-136).

O pacto proposto por Maria Ema evidencia sua submissão às regras, as quais lhe ficaram definitivamente gravadas no episódio de sua gravidez – o vexame, a tortura a que os pais a submeteram e, ainda, a se casar obrigada com Custódio Dias, sua punição atua como prova de que não havia como mudar a ordem das coisas naquela sociedade patriarcal.

Dentre tantas lembranças que a filha de Walter redescobriu, uma não

lhe saía da memória, e era a imagem de quando seu pai foi até ela numa noite, depois de um mês que tinha retornado a Valmares: “Por favor, não grites...” Disse ele, na noite em que visitou a filha, pois afinal ela esperava-o, mas não acreditara que pudesse acontecer” (JORGE, 2003, p. 9). Esse pedido vinha carregado de culpa, por não haver partilhado outros momentos com a única filha que tivera.

A menina sempre aguardou que o pai manifestasse seu desejo de tê-la consigo, mas essa noite fatídica era também a despedida de Walter Dias. Essa lembrança tão íntima e tão importante é utilizada, muitas vezes, na obra de Lídia Jorge para reafirmar o discurso. A passagem acima descrita aparece em vários momentos na obra, o que, segundo Ricouer, pode ser entendido como impressão enquanto afecção que “é a que resulta do choque de um acontecimento, que podemos qualificar como notável, marcante” (RICOUER 2007, p. 33), e, se essas impressões são lembradas e as reconhecemos como imagens, tornam-se recordações, enquanto o que foi apagado torna-se esquecimento, a filha de Walter jamais esquecer a visita do pai na calada da noite.

Esse momento aconteceu na realidade uma única vez, porém, a filha de Walter constantemente lembraria esse fato, durante boa parte da narrativa, assim como a chegada de sua herança, dez meses depois da morte do soldado Walter Dias: “Deixo a minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 51).

A manta em questão, que intitula a obra aqui analisada, era para Walter Dias um objeto de grande valor sentimental sendo, muitas vezes, retratada na obra de maneiras diversas e, também, o único objeto que ele realmente deixou para a filha. Segundo Adelina, irmã de Walter Dias, a manta era um atlas:

*Ela sabe – Walter andou pela Índia, da Índia foi à Austrália, da Austrália foi à África e depois, durante seis anos, andou de porto em porto entre as duas costas do Atlântico. A manta tem terra de todos esses lugares. Deve estar suja de salmoira, de terra*

*barrenta, terra pingue, terra bichenta das costas de África, terra mosquitosa da América Central, deve ter essas manchas unidas pela água derretida da neve do Ontário, a manta dele é um atlas.*  
(JORGE, 2003, p. 186)

A manta de Walter Dias era um objeto de evocação da sua memória dentro da casa de Valmares, o que nos direciona para a afirmação de Pollak, que salienta que é possível “por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 201). Aqui a manta é além de herança material, uma herança memorialística, pois, todas as vezes em que ela é citada na obra, lembranças de Walter Dias são trazidas à tona pelos demais familiares: “Digo-o esta noite para que Walter saiba, diante da sua manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 174). Esta passagem se dá quando a filha de Walter retoma as cartas que eram mandadas pelos tios de vários lugares de Portugal e África, por onde se espalharam os seis irmãos de Custódio Dias, que foi o único que ficou ao lado do pai na velhice.

Na manta “residiam” lugares e momentos que Walter Dias vivenciou com mulheres pela África, também nela estava a história da filha que os tios diziam que fora concebida sobre a manta e que Adelina – tia da filha de Walter – achava que o irmão tivesse desvirtuado o simbolismo que mantas de soldado carregavam “uma manta de soldado é um território sagrado. Uma manta é um símbolo da resistência da vida militar, e diz que o irmão destruiu esse símbolo, desviou-o de seu devido lugar” (JORGE, 2003, p.186), até nas cartas escreviam à Francisco Dias, a manta de Walter era citada, a manta é aludida em uma carta de Luísa Dias, mulher e sócia de Inácio Dias, um dos irmãos, que diz:

*Dizem que si toma una copa de más, tira de una mantita que se*

*pone sobre las espaldas y canta. Dizem también que la extiende sobre la cama quando quiere ter intimidad com las mujeres. Inácio fala duma manta que há traído del servicio militar. Dizem que vai para el Silencio, acenando às raparigas com essa manta. [...] En la comunidade, fala-se que veio desde o paralelo ciquenta a deitar mujeres sobre a manta e a abandonar os filhos que faz sobre ella. (JORGE, 2003, p. 184-185)*

A carta de Luísa Dias vem em idioma espanhol embaralhado ao português por que era ela quem respondia as cartas que os irmãos Dias enviavam ao seu marido – Inácio Dias – que vivia em Caracas. Todas as lembranças que familiares, empregados e amigos da família Dias repassaram, mesmo que, inconscientemente e através dessas cartas, à filha de Walter são recuperadas quando a manta chega à casa dos Dias, dez meses após a morte de Walter: “Tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos. Desde as corridas nos carros, ao abraço dentro da fotografia...” (JORGE, 2003, p. 236), muitas vezes a fotografia em que pai e filha estão juntos é lembrada, pois era das poucas lembranças que restaram de Walter Dias, além da manta e na qual eles estavam juntos, apesar do pacto de aparências sustentado por Francisco Dias.

Muitas cartas dos filhos de Francisco Dias chegavam e todas elas tinham o mesmo teor, contavam sobre a fama que Walter Dias fizera por onde passava. Para a filha de Walter, “eram cartas envenenadas” (JORGE, 2003, p. 189), elas continham as lembranças do tempo em que todos viviam juntos na propriedade rural do pai e as lembranças recentes propagadas entre os irmãos, que poderiam ser lembranças deturpadas pela imaginação, pois o imaginário é um campo pulsante.

As “cartas envenenadas”, antes do julgamento, poderiam ser o reflexo da inveja que sentiam do irmão caçula e da sua audácia em sair desbravando

o mundo, por esse motivo ganhou do pai o apelido de “Trotamundos”, Walter Dias era um ser lendário e muito do que os irmãos diziam nas cartas não era comprovado. Mesmo assim:

*Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais.* (RICOUER, 2007, p. 40)

Devido à sua posição de bastarda, a filha de Walter sempre recorria às suas lembranças para se sentir viva, possuir uma identidade, mesmo em um contexto familiar em que nada a reconhecia com uma dos Dias, sua posição era totalmente fictícia dentro daquela família, em que chega-se ao ponto de todos agirem como numa cena teatral, quando Walter finalmente faz uma visita à casa do pai, chegando de surpresa: “Levantou a altura dos ombros cada um dos meus irmãos, seus sobrinhos, e pôs um beijo em cada face da mais velha, a sobrinha. Ele mesmo disse – “Abraça o teu tio Walter” Ele mesmo disse. Todos disseram. Estavam combinados.” (JORGE, 2003, p.105). A filha de Walter se considerava uma intrusa, tal como o pai, embora em ambos corresse o sangue de Francisco Dias, somente em seu quarto a filha de Walter se sentia protegida, pois pensava estar a salvo das tribulações, do desconforto de se sentir uma intrusa no próprio seio familiar. Por esse motivo o quarto e os objetos que lá se encontravam adquiriam tamanha importância, pois

*[...] as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória [...] os lugares*

*“permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras. (RICOUER, 2007, p. 57-58)*

Os objetos de Walter Dias, jamais poderiam ser avaliados pela filha como coisas sem importância, pois como nos revela Pollak, “nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores.” (POLLAK, 1989, p. 9) A filha de Walter mantinha guardado em uma gaveta do quarto o “Álbum dos Pássaros de Walter Dias” (JORGE, 2003, p. 21), suas cores e seus traços, desenhos que fazia dos pássaros das terras por onde havia passado, este álbum era considerado seu maior tesouro e também “a farda encerrada no roupeiro do quarto onde dormia [...] Walter ter ficado inteiro dentro do roupeiro” (JORGE, 2003, p. 36), ou seja, ela mantinha ali o cheiro e os objetos confeccionados pelo pai. Dessa forma, conservava o armário e os objetos do pai particulares, exclusivamente para seu agrado, para mantê-lo fechado, impenetrável ao contato estranho, utilizava uma chave e, de tal modo, esse espólio poderia ser desfrutado tão-somente por ela. Para ela, tal como na obra de Bachelard, “o espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa [...] No armário, só um pobre de espírito poderia colocar uma coisa qualquer” (BACHELARD, 2005, p. 70).

Apesar de o quarto da filha de Walter ser um lugar de memória, para ela, foi também nesse local que a imagem idealizada do pai começou a ruir. Na fase adulta de sua vida começou a compreender o que realmente havia acontecido, quem era seu verdadeiro genitor, deixando assim de admirar a figura do pai-herói.

Começou, então, a escrever narrativas que desmistificavam a imagem

de Walter, mencionando, inclusive, o meio de transporte de que se utilizava para satisfazer os desejos sexuais: “a charrete de diabo”. Dessa forma, o quarto da inominada não só servia para seus devaneios, mas foi o local usado para refletir sobre a verdade e desmascarar o pai, mesmo sendo doloroso para ela.

Ainda assim, os ambientes e os pertences da filha do Walter adquiriam importância, justamente porque estavam relacionados com a figura dele. A filha de Walter tinha a necessidade de adquirir uma identidade que só encontraria estando associada ao pai biológico.

### **A manta que se dobra**

As memórias da filha de Walter podem ser de caráter libertador, porém, para além daquilo que não foi dito, as memórias e a imaginação são um grito sobre o que poderia ter sido, um grito de revolta sobre toda uma vida não vivida em sua plenitude porque sobre ela se estendeu em um pacto de preservação das aparências:

*O filme de Walter Dias – Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a por o filme de Walter a rodar, sempre que desejava, estivesse onde estivesse [...] e esse filme era uma herança imaterial, invisível para os demais, mas concreto para si, um filme onde ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter. [...] Não, não se moveria, ficaria encostada à tábua alta da cama, e no entanto queria agradecer-lhe por ter entrado, em cinquenta e um, pelo portão largo, [...] a casa onde morava Maria Ema e a filha pequena a quem Walter trataria por sobrinha [...] (JORGE, 2003, p. 23-24)*

E esse filme que sempre rodava era a busca pela memória de seu pai, era a esperança que um dia ele voltasse para buscá-la, era o silêncio arrasador

que desceu sobre a identidade da filha de Walter e sobre a casa de Francisco Dias, ela, que apesar que querer rever o pai, também se sentia culpada por existir, sentia que por sua culpa todas as lembranças suscitadas poderiam ter sido diferentes.

*Mas se não tivesse sido eu, Maria Ema estaria ao lado de Walter, os filhos de Custódio Dias seriam duma outra mulher e os meus irmãos seriam filhos de Maria Ema Baptista e Walter Glória Dias. Talvez só eles existissem, não eu. Eu era a filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo. [...] uma condição herdada que me fizera imagem e semelhança da própria culpa. (JORGE, 2003, p. 134)*

Assim como acontece com a narradora-protagonista-inominada, as memórias mais íntimas de seu pai e de seus parentes são trazidas à tona e revelam tristezas, momentos ásperos e de inteira indignação dos habitantes de São Sebastião de Valmares. A intensa repressão era visível, dentro e fora da casa de Francisco Dias. Portanto, seja dentro da casa de Valmares ou fora de seus limites territoriais, todas as ações e todos os espaços de convivência se transformaram em memórias.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. – 3º reimpressão – São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JORGE, Lúcia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

\_\_\_\_\_. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Submissão: 08/08/2018

Aceite: 12/11/2018

**A VOZ DA MULHER EM TERRA NEGRA: FEMINISMO NEGRO E  
MERCADO EDITORIAL NA POESIA DE CRISTIANE SOBRAL**

**THE BLACK'S WOMAN VOICE IN TERRA NEGRA: BLACK FEMINISM  
AND THE PUBLISHING MARKET IN CRISTIANE SOBRAL'S POETRY**

*Anselmo Peres Alós<sup>1</sup>*

*Jerfferson Paim Luquini<sup>2</sup>*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150847

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo suscitar uma problematização em torno do feminismo negro e do mercado editorial a partir da poesia de Cristiane Sobral. Tomamos como foco da análise dois poemas, intitutados “Quem sabe em Aruanda” e “Deus é preta”, presentes no livro Terra Negra, publicado pela editora Malê no ano de 2017.

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to arouse a problematization regarding the black feminism and the publishing market set on Cristiane Sobral's poetry. We focus on the analysis of two poems: “Quem sabe em Aruanda” and “Deus é preta”, presented in the book Terra Negra, published by publisher Malê in 2017.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo negro; Mercado editorial; Poesia.

---

1 Doutor em Letras pela UFRGS. Pós-Doutor pela UFPE. Professor do PPG-Letras da UFSM. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) do CNPq.

2 Doutorando em Letras pelo PPG-Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob a orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. Bolsista CAPES/DS.

**KEYWORDS:** Black feminism; Publishing market; Poetry.

## Introdução

**R**eferindo-nos ao histórico silenciamento e exclusão das escritoras negras da produção literária brasileira, buscamos problematizar esta questão a partir da análise dois poemas da autora Cristiane Sobral. Deste modo, o objetivo é trazer um debate em torno do feminismo negro, identificando a partir das escuridões de *Terra Negra* (2017) o tipo de enfrentamento que a autora provoca.

Além disso, trazemos uma discussão a respeito do mercado editorial, para quem a mulher negra, na posição de autora, praticamente não existe, salvo algumas exceções. A poesia de Cristiane Sobral, além de fazer frente ao discurso racista e masculinista, traz à tona um passado histórico de opressão e de silenciamento. O leitor é convidado a cada verso a se desconstruir e se reinventar depois da experiência de leitura de *Terra Negra*.

Cristiane Sobral nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1974, e atualmente vive em Brasília. Foi a primeira mulher negra a se formar em interpretação teatral pela UnB. Possui mestrado pela mesma instituição, com pesquisa sobre as estéticas nos teatros negros brasileiros. Além disso, ocupa a Cadeira 34 na Academia de Letras do Brasil (DF) desde 2014. Iniciou sua carreira como escritora em 2002, publicando nos Cadernos Negros.

Elisa Lucinda, no prefácio que abre o livro, nos diz que: “[...] a voz de uma mulher negra é a voz que se nega ao silenciamento, a voz que se impõe à porta da casa grande e entra. Arrebenta a tranca e ainda tem que provar, a cada balcão, o que é, quem é, e porque o é. Cansa até” (LUCINDA, 2017, p. 12, *apud* SOBRAL, 2017). É a partir deste lugar de fala, da negação ao silenciamento, que a autora mostra a força política de sua poesia. Entenda-se *político* aqui, no sentido atribuído por Terry Eagleton, quando o autor afirma que:

*Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica [...] qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá questões mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro. (EAGLETON, 1983, p. 209-210)*

O entendimento que Eagleton possui da palavra político nos remete diretamente para dentro da poesia de Sobral, uma vez que a mesma está circunscrita ao mundo captado pela autora de forma presente e consciente. O humano e todas as questões que o interpelam, como as relações de poder, sexualidade e religião, para citarmos alguns exemplos, são representados de forma crítica, de modo a desconstruir um lugar que na literatura foi marcado majoritariamente pela presença do homem branco, heterossexual e pertencente a uma elite econômica.

Dito isso na primeira parte deste trabalho, faremos a seguir uma breve incursão sobre o conceito de feminismo negro, sua história e seus desdobramentos. Na segunda parte, buscamos problematizar algumas questões referentes ao mercado editorial, tensões e dificuldades que as escritoras negras enfrentam para publicar seus livros. E, por último, debruçamo-nos na análise dos poemas “Quem sabe em Aruanda” e “Deus é preta”, mostrando o tipo de enfrentamento que a autora busca fazer através da sua poesia.

### **No rastro do conceito: o que pode o feminismo negro?**

Começamos a problematizar o conceito de feminismo negro evocando um acontecimento ocorrido na convenção sobre direitos das mulheres em Akron, nos Estados Unidos da América, em 1851. Nesta ocasião, Sojourner

Truth, ex-escrava, estava engajada não somente no movimento pelo abolicionismo da escravatura, mas também pelos direitos das mulheres. Ela profere um discurso que acaba entrando para a história dos feminismos. Assim sendo, a primeira versão registrada foi feita por Marcus Robinson, na edição de 21 de junho de 1851, que pode ser encontrada no site [feminist.com](http://www.feminist.com).<sup>3</sup>

*[...] neste sentido segue o discurso de Truth como ponto de partida para nossa discussão: [...] Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher?*

*Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher?*

*Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? [...] Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisas para dizer.*

Este discurso é uma referência importante para pensarmos a construção social do gênero presente na ideia de mulher, iniciando também, segundo

---

<sup>3</sup> TRUTH, Sojourner. Ain't I a Woman? Disponível em: <<http://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/sojour.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

J. M. Oliveira, “[...] um percurso para chegar nos anos 1980 do século XX e implodir esse edifício conceitual a que chamamos mulheres, desintegrador de todas as diferenças” (OLIVEIRA, 2017, p. 36). O discurso traz ainda um grande dilema que o feminismo hegemônico viria a enfrentar: a universalização da categoria mulher. Para Djamilia Ribeiro (2017), outra questão que está imbricada neste contexto diz respeito a:

*Esse debate de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminismo abdicar da estrutura universal ao se falar de mulheres e levar em conta as outras interseções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero, foi atribuído mais fortemente à terceira onda do feminismo, sendo Judith Butler um dos grandes nomes. (RIBEIRO, 2017, p. 21)*

Neste sentido, torna-se importante pensarmos o feminismo negro levando em consideração as interseções, uma vez que as demandas das mulheres brancas nunca serão as mesmas da mulher negra. O termo interseccionalidade, cunhado em 1989 por Kimberlé Crenshaw em sua tese de doutorado, diz respeito a:

*uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177)*

A interseccionalidade seria um “dispositivo” que nos faz perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre outra. Sendo estas estruturantes, a ideia é romper com a estrutura. Raça, classe e gênero, são categorias

que não podem ser pensadas de forma isolada, mas sim de forma imbricada.

Todo processo de opressão e exclusão da mulher negra está permeado por elementos do racismo, machismo e preconceito de classe, colocando-as na condição de exploradas, tanto no mundo do trabalho como na esfera da sexualidade. Como nos lembra Silva (2013, p. 109),

*As discriminações de raça e gênero produzem efeitos imbricados, ainda que diversos, promovendo experiências distintas na condição de classe e, no caso, na vivência da pobreza, a influenciar seus preditores e, conseqüentemente, suas estratégias de superação. Neste sentido, são as mulheres negras que vivenciam estas duas experiências, aquelas sempre identificadas como ocupantes permanentes da base da hierarquia social.*

O feminismo negro norte-americano surgiu a partir de teóricas feministas militantes afrodescendentes, como Patricia Hill Collins, Bell Hooks, Kimberle Crenshaw e Audre Lorde. Elas procuraram pontuar o fato de que o feminismo tradicional não conseguia abarcar as necessidades e anseios das mulheres negras. De um outro lado, as mulheres negras apontavam a interseccionalidade como uma saída para melhor compreender os entrelaçamentos entre as diversas identidades, seja de gênero, raça, classe e orientação sexual. Diante deste cenário, Angela Davis, outra autora importante, nos diz que:

*Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a classe é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (DAVIS, 1997, p. 8)*

A partir desta citação, a ativista política Angela Davis chama-nos a

atenção para o entrelaçamento entre as identidades, como elas se cruzam e não se excluem. É preciso dizer que durante séculos foi negado às mulheres negras a oportunidade de falar sobre suas experiências e sua forma de se colocar no mundo. Nesse sentido, destacamos as observações de Liv Sovik (2009) ao falar sobre o racismo. Para a autora, “[...] no debate sobre racismo brasileiro, reitera-se que a diferença racial não tem fundamento biológico. Mas a existência desse fundamento, mesmo fantasioso, está tão presente na sociedade que sua falta de embasamento científico acaba sendo irrelevante”. De acordo com Lia Vainer Shucman (2012), ainda, “[...] a branquitude é uma construção sociohistórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca”. A teoria feminista negra torna-se uma ferramenta essencial para compreendermos como as relações de poder constroem os sujeitos marcados pelas diferenças de gênero, raça, classe, sexualidades, idade e outras. Sabe-se que existem múltiplas correntes de feminismos, porém nosso foco aqui foi pensar o feminismo negro. Diante disso, para Sebastião (2010), o feminismo negro

*[...] seria um movimento político, intelectual e de construção teórica de mulheres negras que estão envolvidas no combate às desigualdades para promover uma mudança social de fato; não seriam mulheres preocupadas somente com as opressões que lhe atingem, mulheres negras estariam discutindo e disputando projetos.*<sup>4</sup> (p. 6)

Através desta definição da autora, é possível perceber que, muito mais do que um movimento que luta pelo combate às desigualdades, o feminismo negro

---

4 O fato é que, para Lélia Gonzalez, “[...] enquanto mulher negra sentimos a necessidade de aprofundar a reflexão, ao invés de continuarmos na repetição e reprodução de modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações” (GONZALEZ, 1984, p. 225).

em sua concepção se estabelece como um campo político e intelectual a partir das mulheres negras. Dito isso, a questão aqui se centra no fato de que a partir dessa visão universalista [branca e ocidental] de mulher, as feministas de primeira e segunda onda não levavam em consideração a identidade da mulher negra, a qual possuía uma construção social, cultural e histórica diferente do que se designa por “mulher” neste contexto universal. Deste modo, é preciso ficar claro que esse “universal” não levava em conta questões referentes à etnia e à classe, e o que fazia na verdade era combater uma visão “hegemônica” do que é ser mulher, visão essa que não acolhia as mulheres negras.

Todas essas questões aqui abordadas em torno do conceito de feminismo negro são importantes para o tipo de problema que estamos colocando em torno da poesia de Cristiane Sobral, tendo em vista que a sua poesia insere-se de forma dialógica neste arcabouço teórico e político, o qual tem como propósito levar em consideração todas as nuances que estão em torno da mulher negra e seu lugar no mundo.

### **Mercado editorial: uma arena de tensões, possibilidades e enfrentamentos**

Falar da poesia de Cristiane Sobral em um contexto em que o mercado editorial está voltado para as grandes edições – seja de romance ou de *best-sellers*, os quais ganham destaque nas livrarias – coloca-nos no compromisso de pensar e problematizar este lugar, tendo como objetivo específico mostrar as tensões que as escritoras negras enfrentam para publicar seus livros.

Aqui é preciso colocar que as relações entre mercado e literatura têm sido ao longo da história muito diversas, pois, segundo Leone, “[...] quer vistas a partir da sua suposta negação no recurso a mecenas, da profissionalização do escritor ou das relações com a mídia” (VANOLI, 2010, *apud* LEONE 2014, p. 65). A autora ainda problematiza o fato de que o trabalho editorial

tradicionalmente combina critérios econômicos, políticos e estéticos nas suas diferentes fases, tais como a seleção de autores, de textos, editoração, impressão, modos de venda e de circulação.

Neste contexto, a proposta da editora Malê, a qual configura-se como sendo de pequeno porte, é de atuar de forma independente no mercado editorial. A editora abrange autores brasileiros, africanos e da diáspora. Já no que se refere ao gênero, traz publicações de conto, poesia, romance, crônica, ensaio e crítica textual. Além disso, promove o prêmio Malê de literatura, do qual jovens escritores negros podem participar através de seus textos. Embora a editora seja nova no mercado se comparada às demais, é possível identificar que sua proposta está justamente em lutar por uma maior visibilidade e respeito à autoria negra, além de buscar, desse modo, uma maior diversidade no mercado editorial.

Para tanto, no sentido de mostrar também as dificuldades que a própria escritora Cristiane Sobral enfrentou diante do mercado editorial, trazemos um trecho de sua fala, concedida através de uma entrevista via e-mail, na qual ela ratifica as dificuldades que a mulher/escritora negra enfrenta para publicar suas obras. Sobre a questão do mercado editorial em um contexto mais amplo a escritora explica:

*Esse ano comemoro 18 anos publicando, mas levei mais de 10 anos para publicar a minha primeira obra. Na época, mandei para várias editoras, algumas me respondiam, dizendo gostar da minha escrita e sugerindo mudanças no texto, pediam que tirasse as discussões sobre o racismo e negritude e os pontos em defesa da mulher. Eu não aceitei, entendia que ceder seria retirar a essência da minha obra. Por outro lado, o fato de conhecer pouquíssimas mulheres negras escrevendo também revelava a dificuldade de adentrar o mercado editorial. (SOBRAL, 2018, entrevista concedida via e-mail)*

*Diante de sua fala, pode-se perceber que de fato a questão é permeada por embates que em muitos momentos desqualificam os textos das escritoras negras, cuja força poética está justamente nas palavras redigidas em cada verso, no sentido de libertação, de poder dizer aquilo que por muito tempo ficou silenciado. Nesse contexto, é interessante perceber as questões sociais, culturais e políticas que são mobilizadas para dentro dos textos, tendo em vista que nenhum texto, seja ele literário ou não, foge ao contexto sociocultural em que se situa. Nesse sentido, a autora continua:*

*A literatura parecia um ambiente destinado aos ricos, homens e brancos. Uma publicação independente também custava alto e sofria o preconceito de mercado. Eu tentei muito e dez anos depois acabei publicando de forma independente. Em seis meses vendemos 1000 livros, ali recebi o retorno dos leitores dizendo: não pare de escrever, mas continuei com muitas dificuldades, muito cansada, publicando de forma independente em todos os outros livros. Todos com ótimos resultados de venda, considerando a estrutura mínima da qual disponho. Tenho 6 livros publicados. Somente O Tapete voador (contos) e Terra Negra (poesia), saíram pela editora Malê. (SOBRAL, 2018, entrevista concedida via e-mail)*

Nota-se que a própria autora, depois de muito tempo, conseguiu publicar seu livro de forma independente. Esta questão torna-se pertinente ao revelar outra nuance que merece ser problematizada no contexto do mercado editorial contemporâneo. Referimo-nos aqui ao gerenciamento que o escritor ou artista passa a ter de si mesmo e de sua obra. De acordo com Milena Britto (2017, p. 70), “[...] o escritor tem de pensar a si mesmo como um gestor; que tem de transformar a sua criação em um projeto com características financeiras, estéticas, sociais e políticas”.

Essa questão levantada pela autora refere-se ao autor contemporâneo,

mostrando de certa forma uma mudança no modo de encarar a produção literária. O autor não é mais apenas o agente da produção, o criador, ele passou a ter outra demanda que é justamente se “autopromover”, contexto no qual as redes sociais e a Internet adquirem uma importância significativa.

Por outro lado, ainda no que diz respeito à dificuldade que as escritoras negras encontram para publicar seus textos, não podemos desconsiderar o cenário político que está colocado. E tal afirmação justifica-se levando em consideração o que Cristiane Sobral nos diz, tendo em vista o lugar da mulher negra para o mercado editorial:

*A mulher negra escritora ainda não existe para o mercado editorial, e as exceções só confirmam a regra. É mais fácil publicar uma autora negra estrangeira, isso dá glamour, mas falar sobre a realidade da mulher negra a partir da sua subjetividade, a quem interessa? Será que o Brasil está disposto a ouvir? Será que os poderosos do país querem revelar esse aspecto da nossa opressão e exclusão? (SOBRAL, 2018, entrevista concedida via e-mail)*

A fala marca o lugar da opressão e da exclusão que as escritoras negras ainda enfrentam diante do mercado editorial. Mas, para, além disso, percebe-se que o problema atinge um âmbito muito maior e está diretamente relacionado com a questão política. A quem interessa o que escritoras negras têm a dizer? Quem está disposto a ouvir uma subjetividade negra? E mais: parece que ocorre um silenciamento de um passado que foi marcado pela opressão e exclusão, do qual ninguém está interessado em falar ou problematizar.

É preciso entender o caráter ético-político que está em volta da questão, tendo em vista que estamos problematizando ações humanas que perpassam sua existência e seu modo de (re)existir, caracterizando aqui um princípio ético. E ele é político, porque está imerso em um discurso que é datado historicamente, buscando através da subjetividade negra mostrar as tensões e

contradições que atingem diretamente a mulher negra.

Portanto, torna-se urgente e necessário resgatar essas vozes que foram e ainda são, em muitos contextos, silenciadas, mostrando uma produção que na verdade sempre existiu no que diz respeito à literatura afro-brasileira, e especificamente a escrita de mulheres negras. Na próxima sessão do artigo, mostraremos a partir dos poemas como a voz da mulher negra aparece na poesia de Cristiane Sobral.

### **A voz da mulher negra em “Quem sabe em Aruanda” e “Deus é preta”**

Todos os caminhos percorridos até aqui foram importantes para que pudéssemos ter um maior entendimento das questões que estão presentes na poesia de Cristiane Sobral. Tais questões, que dizem respeito ao erotismo, ao gênero e ao mundo dos orixás revela a voz de uma mulher negra, que nos convida a uma conversa histórica, sincera, lírica e corajosa.

Essa voz nos mostra um passado de exclusão e de silenciamento, e busca também um novo modo de reexistir diante de um mundo marcado pelas desigualdades sociais, pela imposição capitalista e pelo desrespeito ao culto dos orixás. Sua poesia, para além de expressar uma resistência e uma luta de combate a todo tipo de preconceito, proporciona uma desconstrução salutar e necessária. Essa “desconstrução” que estamos mencionando está atrelada ao fato de a autora trazer em sua poesia questões que ainda são caras em nossa sociedade, como é o caso do machismo, do racismo e das questões de gênero.

Para tanto, a poesia de Cristiane Sobral deve ser entendida como poesia de anúncio, tendo em vista que o termo “resistir” configura-se em paralisar, ficar imóvel, sem conseguir sair do lugar. Todavia, o que percebemos diante dos poemas é uma caminhada que resgata um passado histórico, considerando que esse resgate histórico é feito no sentido de que não podemos esquecer o quanto a mulher negra foi subalternizada e silenciada diante

de uma sociedade hegemônica e opressora. Deste modo, o termo *anunciação* ganha uma conotação que enriquece, em nossa interpretação, a proposta da autora, que é justamente a de expor e reivindicar a sua subjetividade negra, partindo de suas experiências. Essa voz, que anuncia, fala da sua religião sem medo, como fica expresso em “Quem sabe em Aruanda<sup>5</sup>”.

*Eu hoje só queria sentar na calçada e sorrir  
Não lembrar que todos os dias eu preciso  
Proteger meu corpo preto para existir  
Quem sabe deitar debaixo de uma árvore, até dormir  
Esquecer que ainda é necessário correr  
Porque muitos sempre estiveram à minha frente  
Porque sou mulher preta  
Porque nunca mamei na teta de um Estado ausente*

*Eu hoje só queria estar com os meus  
Não ter que explicar o meu Deus  
Só queria não ter que afirmar quem eu sou e viver em paz.  
(SOBRAL, 2017, p. 68)*

Na primeira estrofe, fica evidente a vontade do eu-lírico em estar bem, “sentar” e “sorrir” sem precisar proteger seu corpo preto. Aqui é preciso lembrar, e mais do que isso, é urgente nomear a realidade, no que diz respeito a “proteger seu corpo preto”. Como nos ensina Djamila Ribeiro, “[...] se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível<sup>6</sup>” (RIBEIRO, 2017, p. 41). Além disso, a autora nos alerta em relação ao alarmante quadro da violência em relação às mulheres negras:

---

5 Aruanda é o nome dado a um lugar específico no plano espiritual, local reservado para espíritos trabalhadores da umbanda, que já alcançaram uma maior evolução e agora continuam trabalhando como intermediários entre o plano físico e espiritual em nome do bem e da caridade.

6 De acordo com o mapa da violência de 2015, houve um aumento de 54,8% de assassinatos de mulheres negras, ao passo que o de mulheres brancas diminuiu em 9,6%. (WASELFISZ, Julio 2015)

*Esse aumento alarmante nos mostra a falta de um olhar étnico-racial no momento de se pensar políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres, já que essas políticas não estão alcançando as mulheres negras. O “mulheres” aqui atingiu, majoritariamente, mulheres brancas. (RIBEIRO, 2017, p. 42)*

Diante desta realidade, a equação é clara: há um genocídio da população negra, no qual homens e mulheres, para além de todas as questões de desigualdade e preconceito racial, precisam mais do que nunca lutar pela sobrevivência diária:

*Esquecer que ainda é necessário correr  
Porque muitos sempre estiveram à minha frente Porque sou mulher preta  
Porque nunca mamei na teta de um Estado ausente. (SOBRAL, 2017, p. 68)*

Percebe-se aqui que o eu-lírico está se referindo ao fato de ter que estar sempre em busca de melhores condições, seja no âmbito social ou no do trabalho. A desigualdade de salário, por exemplo, entre uma mulher branca e uma mulher negra ainda é alarmante. Outra questão que é preciso ser esclarecida refere-se ao fato de que as condições de uma mulher branca não são as mesmas da mulher negra. É preciso reconhecer que a mulher branca sempre esteve em um lugar de privilégio social.

Já na segunda estrofe do poema, a referência ao seu Deus vem à tona, mostrando ao leitor que esta voz que fala não nega suas origens africanas, ao contrário procura em Aruanda um alento para viver em paz:

*Eu hoje só queria estar com os meus  
Não ter que explicar o meu Deus Só queria não ter que afirmar quem eu sou e viver em paz. (SOBRAL, 2017, p. 68)*

O primeiro verso desta segunda estrofe pode ser entendido como *estar com os companheiros de religião ou de cor*. “Não ter que explicar o meu Deus”, (SOBRAL, 2017, p. 68); diz respeito ao fato de que, pela anunciação do termo “Aruanda” já no título do poema, este Deus refere-se à Umbanda, religião de matriz africana. E aqui é interessante perceber o porquê de a população negra ter que justificar o seu Deus, sendo que os cristãos não precisam explicar o seu Deus “Branco”.

Neste contexto, ao falarmos da Umbanda, precisamos entender sua história e origem. Segundo Pinto (2014, p. 25), “tem seu registro de nascimento em 15 de novembro de 1908, no bairro das Neves, no município de São Gonçalo, no Estado do Rio de Janeiro”. Foi fundada por Zélio de Moraes, que na época tinha apenas dezessete anos de idade. Neste período, o médium encontrava-se acometido por uma enfermidade que não foi identificada pelos médicos, o que obrigou aos seus pais a procurar ajuda religiosa na esperança de salvar a vida do filho. Por outro lado, de acordo com a autora, “[...] diversos médiuns incorporaram espíritos de Pretos Velhos e Caboclos” (PINTO, 2014, p. 25); causando um espanto no dirigente do templo. Outro fato importante a ser mencionado diz respeito a:

*Uma médium vidente, que estava presente na reunião, descreveu o espírito como um indígena. Ouvindo isso, o dirigente perguntou-lhe por que se apresentava daquela forma, e ficou curioso em saber seu nome. O espírito respondeu-lhe que, se fosse preciso ter um nome, que o chamassem de caboclo das sete encruzilhadas. Além disso, anunciou que, no dia seguinte, ele fundaria uma religião, que a mesma deveria chamar-se Umbanda e seria baseada na prática do amor e da caridade. (PINTO, 2014, p. 26)*

Esta passagem marca o momento histórico de nascimento da Umbanda, considerada uma religião genuinamente brasileira. Assim sendo, não po-

demos desconsiderar o fato de que existem controvérsias relacionadas a seu surgimento.

Já para Lísias Negrão (1996), a Umbanda começa com seu processo de institucionalização na década de 1920, quando “[...] kardecistas de classe média, atraídos pelos espíritos de caboclos e pretos-velhos, incorporavam em terreiros de macumba no Rio de Janeiro” (NEGRÃO, 1996, p. 113). Negrão traz um dado importante referente ao ano de 1941, quando foi realizado, no Rio de Janeiro, o Primeiro Congresso Nacional de Umbanda. Este nome foi adotado justamente para fugir da estigmatização do termo *macumba*.

Neste sentido, não podemos esquecer que a Umbanda foi em muitos momentos perseguida na época da Ditadura do Estado Novo, levando dirigentes e praticantes a serem presos por crime de charlatanismo e curandeirismo. No entanto, a partir do Censo de 1991 (PEREIRA, 2013), o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) incluiu a Umbanda na classificação das religiões, elaborada em parceria com o ISER (Instituto Superior de Estudos da Religião). Assim, o sacerdote de Umbanda foi equiparado às autoridades das demais religiões existentes no país, legitimando através disso toda uma prática e ritual que faz parte da cultura e da formação histórica da sociedade Brasileira.

Esses breves esclarecimentos em torno da Umbanda fazem-se necessários para termos uma melhor compreensão do que o eu-lírico do poema está expressando. Desse modo, o título do poema assume uma importância significativa, pois “Quem sabe em Aruanda” se possa viver em paz, e não se tenha de explicar o seu Deus, não se tenha de proteger seu “corpo preto”, não se tenha de correr atrás porque muitos sempre estiveram na sua frente. Aruanda assume um lugar idílico, no qual todas as mazelas da sociedade seriam, por um breve momento, esquecidas.

*Deus é preta*

*Deus é uma mulher preta  
Sua teta sempre  
matou a fome do mundo.*

(SOBRAL, 2017, p. 70)

Neste poema de apenas uma estrofe, é possível perceber a coragem que a voz da mulher negra tem, a qual vem romper com os padrões estabelecidos por uma sociedade hipócrita e preconceituosa. Traz-se a partir deste poema uma inversão da questão de gênero, quando o “Deus” que é retratado pela autora aparece como sendo uma mulher preta. Fica evidente a desconstrução que se pretende provocar no leitor, tendo em vista que o Deus que todos nós conhecemos foi pintado pela sociedade como branco e de olhos azuis.

Contudo, é possível relacioná-lo ao discurso de Sojourner Truth, mobilizado para pensarmos o conceito de feminismo negro. A partir do discurso percebemos a questão de gênero sendo desconstruída por Truth:

*Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? (TRUTH 1851 apud RIBEIRO, 2017, p. 20)*

A fala mostra que os papéis de gênero atribuídos à mulher são colocados à prova, tendo em vista que Truth, sendo mulher, conseguia também realizar todas as tarefas que seriam destinadas aos homens. É preciso compreender que a discussão em torno do gênero não é recente, e o próprio discurso

aqui nos mostra que no século XIX ele já vinha sendo questionado. Além desta questão de suma importância, Truth, no mesmo discurso, traz um questionamento que se torna em nosso entendimento o ponto fulcral de diálogo com o poema de Cristiane Sobral. Diz ela: “[...] então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher!”. (TRUTH, 1851).

Essa passagem do discurso dialoga diretamente com o poema, quando Cristiane Sobral diz que “Deus é uma mulher preta” (SOBRAL, 2017, p. 70); Se as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens, pelo fato de Deus não ser uma mulher, basta invertermos a equação e colocar esse “Deus” como sendo uma mulher, e mais, uma mulher preta. Podemos ainda perceber diante desta passagem do discurso que o nome de Deus é colocado em um primeiro plano para deslegitimar os direitos das mulheres, ou seja, colocá-las em um lugar de inferioridade em relação aos homens.

Para tanto, além de Cristiane Sobral nos proporcionar outro olhar para a questão, ela avança no sentido de que, além de desconstruir esse Deus homem e branco, nos diz que ele é uma mulher e “sua teta sempre matou a fome do mundo” (SOBRAL, 2017, p. 70). Nestes dois últimos versos do poema, é preciso lembrar-nos que, no decorrer da história, as amas de leite, mulheres negras, deixavam de alimentar suas crianças para alimentar os filhos de suas senhoras, quando as mesmas já não tinham mais leite. Diante disso, em nossa interpretação, é preciso lembrar que essa fome está atrelada também a todas as questões sociais e culturais que são restritas a população negra.

É uma fome que não está apenas relacionada ao ato de se alimentar, mas abrange questões muito mais amplas, como as lutas por igualdade de direitos, contra o feminicídio e contra o racismo. Percebe-se que estamos falando de uma fome pela própria sobrevivência em uma sociedade desigual, opressora e patriarcal.

A partir das análises, podemos dizer que tanto o feminismo negro

quanto a questão do mercado editorial, os quais mobilizamos para pensar a poesia de Cristiane Sobral, nos revelam uma situação que ainda precisa ser nomeada, os escritorxs negrxs, ainda continuam sendo minoria dentro do mercado editorial.

Percebemos que a questão do feminismo negro torna-se um grande aliado dessas autoras, seja para dizer e pensar-se a si mesmas ou para colocar-se no mundo, de forma a reivindicar um espaço de (re) existência, proporcionando múltiplos modos de se fazer visível.

### **Considerações finais**

Este trabalho foi um passo importante para pensarmos o silenciamento e a exclusão que as escritoras negras sofreram [e ainda sofrem em diversos contextos] no que se refere à produção literária brasileira. Além disso, olhar para o contexto do mercado editorial tornou-se necessário justamente para pensar este cenário e mostrar as dificuldades que tais escritoras enfrentam para publicar seus livros. Como coloca a própria autora Cristiane Sobral, “[...] a mulher negra praticamente não existe para o mercado editorial”. (SOBRAL, 2018, entrevista concedida via e-mail).

Assim sendo, considerando os limites deste trabalho, nossa proposta foi a de trazer uma discussão em torno do feminismo negro, na intenção de mostrar o quanto a poesia de Cristiane Sobral dialoga com este campo epistemológico de conhecimento. Além disso, é interessante perceber que sua poesia está marcada por um contexto que leva em consideração não só a questão da mulher negra, bem como o seu passado histórico de silenciamento e exclusão, além de refletir acontecimentos do âmbito social, cultural e político, presentes em nossa sociedade.

Nesse sentido, para além da questão da resistência, falamos aqui de uma poesia que faz uma denúncia à opressão da mulher negra, proporcionan-

do um convite à desconstrução e a forma de encarar tais questões tão caras em nossa sociedade machista, opressora e patriarcal. Para tanto, as teorias feministas e, sobretudo, o feminismo negro, tornam-se grandes aliados, proporcionando-nos um olhar amplo e menos ingênuo no que se refere ao lugar que a mulher negra ocupa na sociedade.

Corroborando com essa questão, Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala?* diz-nos que “[...] a questão tanto das histórias de resistências e produções de mulheres negras, e conseqüentemente com a produção e atuação de feministas negras, é que esse debate já vinha sendo feito; o problema, então, seria a sua falta de visibilidade” (RIBEIRO, 2017, p. 21). Por outro lado, no que se refere aos dois poemas que escolhemos para analisar, podemos perceber que ambos tratam de uma mesma temática: a religião, a qual vem atrelada a outras questões que dizem respeito à corporeidade e à subjetividade negra. Por fim, a poesia de Cristiane Sobral deve ser encarada com uma poesia de enfrentamento às diversas questões que a sociedade busca a todo instante negar à população negra, sobretudo no que diz respeito ao lugar da mulher negra perante aos espaços que durante muito tempo foram majoritariamente ocupados por homens brancos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITTO, Milena. Afetar a cena literária: política, afinidade, estratégias e autogestão entre os autores contemporâneos”. In: *Palavras da crítica contemporânea*. AZEVEDO, Luciane; PEREIRA, Antonio Marcos (Orgs.). Salvador: Boto-cór-de-rosa, 2017.

CARMO, Isabel; AMÂNCIO, Lígia. *Vozes insubmissas*. Lisboa: D. Quixote, 2004.  
CRENSHAW, Kimberlè. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Revista de Estudos Femi-*

nistas, 2002, v. 7, n. 12, p. 171-88.

DAVIS, A. *As Mulheres Negras na Construção de uma Nova Utopia*. Disponível em: <[arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/movimentoslideres-pensadores/afroamericanos/10243-as-mulheres-negras-naconstrucao-de-uma-nova-utopia-angela-davis](http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/movimentoslideres-pensadores/afroamericanos/10243-as-mulheres-negras-naconstrucao-de-uma-nova-utopia-angela-davis)>.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo: ANPOCS, 1984, p. 223-244. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/105552855/Racismo-e-Sexismo-Na-Cultura-Brasileira>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LUCINDA, Elisa. *Vozes guardadas*. Rio de Janeiro: Record, 2016. Rio de Janeiro: Record, 2014.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1996.

NOGUEIRA, Conceição. *Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero*. Lisboa: Gulbenkian, 2001.

OLIVEIRA, João Manuel de. *Desobediências de gênero*. Salvador: Devires, 2017. \_\_\_\_\_. A necropolítica e as sombras na teoria feminista. *Ex æquo*, n. 29, Lisboa: APEM, 2014, p. 69-82. Acesso em: 2 ago. 2018.

PINTO, Flávia. *Umbanda religião brasileira: guia para leigos e iniciantes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PEREIRA, Nilza de Oliveira Martins. *As religiões nos censos brasileiros, informações preliminares do Censo Demográfico 2000*. 54ª Reunião Anual da SBPC. Goiás, 2002. Disponível em: <<http://www.sbpcnet.org.br/eventos/54RA/TEXTOS/SBPC/SBPC%20.....>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justifi-

cando, 2017.

SOBRAL, Cristiane. *Terra Negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

\_\_\_\_\_. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Jerfferson Paim Luquini*. E-mail, 9 mai. 2018.

SEBASTIÃO, Ana Angélica. Feminismo negro e suas práticas no campo da cultura. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 1, n. 1, Goiânia: ABPN, p. 64-77, jun. 2010. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/308>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

SILVA, T. T. (org.). *Identidade e Diferença: perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2012.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília: FLASCO Brasil. Disponível em: <[https://www.mapadaviolen- cia.org.br/mapa2015\\_mulheres.php](https://www.mapadaviolen- cia.org.br/mapa2015_mulheres.php)>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Submissão: 04/10/2018

Aceite: 15/11/2018



**POESIAS, CONTOS E  
OUTRAS PROSAS**

**DO RESISTIR**

*Renata de Castro*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150737

*a Virginia Woolf*

No espelho d'água  
cabelos desenham algas  
emaranham-se ao ritmo da correnteza  
no marulhar do afogamento

A superfície do rio  
revela fios prateados entregues  
ao movimento de imersão  
fruto maduro em inverso percurso

A carne afunda  
inundada por dentro  
pedras e membros, um só elemento  
pesa a leveza da libertação

Ante nossos olhos aflitos  
some melancólico corpo  
nas águas da Primavera  
de onde emergem  
onde flutuam  
as palavras nascidas da mulher.

Submissão: 30/09/2018

Aceite: 21/11/2018

## O MUSEU DOS CHAPÉUS

*Diego Matheus Oliveira de Menezes*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.147937

Vou contar, meu caro, uma antiga lembrança que alimenta, nas profundezas de minhas incertezas, meu mais obscuro temor. Talvez você ache pouco, julgue, quando me calar, que tudo não passa de uma besteira, exagero de uma cabeça ávida por dar sentido a sutilezas irrelevantes. Entretanto, de nada importa se foi ou não coincidência, muito menos se foi a mera ação do acaso pregando uma peça nos meus sentidos. Basta o fato ter acontecido e repercutido na coerência de meu íntimo de tal forma a reforçar um pavor há muito escondido. Ser ilógico para o outro de nada importou, ser lógico para mim marcou minha existência violentamente. Por isso carrego o peso da certeza do amanhã inevitável.

Era moço. Lembro de já lhe ter mencionado sobre o ano que abandonei aqui meus sonhos de metrópole para buscar novas ideias nas cidades desconhecidas. Pois bem, quase no final dessa épica viagem, encontrei uma certa cidade. Nessa época já cobria minha cabeça com esse velho chapéu. O tenho desde sempre, e há muito tempo não sei por que o uso, acho feio, deselegante, mas nunca consegui sair sem ele. E era exatamente esse pensamento que ocupava minha mente quando reparei que todos os moradores, sem exceção, também usavam chapéu. Da menina que brinca de amarelinha ao velho que joga gamão na praça.

A curiosidade atiçada pelo fato incomum me fez rodar a cidade interrogando todos. Dos que esbarrei em minha investida, a única resposta satisfatória foi de um senhor meio calvo que pedia esmolas. – “Ora estrangeiro! Que

pergunta besta. Uso desde sempre pois estou vivo desde sempre. Se estivesse morto não estaria mais de chapéu. Iria pra herança de família. Isso é claro se, livre-me Deus, não morrer na guilhotina. Como a cabeça do infrator pertence ao Estado o chapéu vai para o museu. É aquele ali o Museu dos Chapéus.”

Estava a caminho do museu quando uma turba passa em marcha. Logo percebi que estas criaturas eufóricas estavam em procissão para celebrar mais uma execução. Sem pensar aderi ao grupo. O êxtase deles me contagiou rapidamente, em segundos, já sentia a raiva ardente dos que pedem a cabeça de outro. Não o conhecia e nem precisava. Justiça é somente um mero argumento retórico para justificar execuções. Não é disso do que este ritual se trata. Ele é nada mais do que um procedimento para aplacar o desespero incontrolável de um povo frustrado com a realidade imposta. Se redescobrir para construir algo novo é difícil e perigoso demais, executar e culpar o vizinho é mais simples.

O ritual começou rapidamente. A cabeça expressiva do condenado se desgruda do corpo e rola majestosamente em direção a uma das cestas. Em uma harmonia invejável o chapéu também desgruda da cabeça e cai altivo em outra cesta. Por fim, a plateia, aplacada pela fúria vertical da guilhotina, se dispersa rapidamente. Petrificado, fui empurrado, quase a pontapés, pelo velho senhor que cuidaria da limpeza. Atônito, precisei de algumas horas para recobrar alguma consciência.

O museu ficou inacessível durante o resto do dia. Dormi em uma pousada, e logo pela manhã fui visitá-lo. Era imponente. Centenas de chapéus emoldurados em fileira. Embebido por sensações inexplicáveis me entreguei a tocar, cheirar, sentir tudo que via. Estava perdido na infinidade particular que aquela cena me remetia quando minha mão esbarra com uma moldura vazia. Instantaneamente percebo que tem as medidas exatas para acomodar o meu inseparável chapéu. Estava ela lá, naquela cidade desconhecida esperando pacientemente aquilo que cobria minha cabeça.

Submissão: 20/07/2018

Aceite: 17/10/2018

**TRISTES SÃO OS TRÓPICOS**

*Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença*

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150129

Triste são os Trópicos  
Em que as Ideias vivem Fora do Lugar  
E cujo prognóstico  
É um futuro mais sombrio do que 1984 parecia anunciar

Triste são os Trópicos  
Que incensam falsos mitos  
Semeiam a intolerância  
E não desaprendem a Pedagogia de ser Oprimido

Tristes são os trópicos  
Que acreditam na ilusão do Novo  
Não percebem que é apenas uma quimera  
Que vai tão somente  
Ampliar o Legado da Nossa Miséria

Tristes são os Trópicos  
Em que tucano é ave de rapina  
Que quer se manter no poder  
Para tornar as vidas mais secas e severinas

Tristes são os Trópicos

Em que o Judiciário não cumpre a Constituição  
E pactua um Grande Acordo Nacional  
Para tão somente depauperar a nação

Tristes são os trópicos  
Que se incendia seus patrimônios culturais  
E cuja valorização do passado  
Só ocorre quando este reafirma as mazelas nacionais

Tristes são os Trópicos  
Assombrados pelos de Sargentos de Milícias  
Em que a Dialética da Malandragem  
Acaba por ceifar muitas vidas

Tristes são os Trópicos  
Em que os cidadãos pulam de Cortiço a Cortiço  
Em que o Vencedor logra as Batatas  
Pois não resta muito mais do que isso

Submissão: 06/09/2018

Aceite: 13/12/2018

