



DIADORIM

19
VOLUME 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Diretor Adjunto de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-diretor

Prof. Dr. Pedro Paulo G. Ferreira Catharina

Coordenador do Programa de Letras Vernáculas

Profa. Dra. Angela Beatriz de Carvalho Faria

Substituto Eventual do Coordenador

Prof. Dr. João Antônio de Moraes

Comissão Deliberativa

Representantes Docentes

Língua Portuguesa

Profa. Dra. Regina Souza Gomes

Prof. Dr. Carlos Alexandre Victorio Gonçalves

Profa. Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira (suplente)

Literatura Brasileira

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (suplente)

Literaturas Portuguesa e Africanas

Profa. Dra. Mônica do Nascimento Figueiredo

Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Profa. Dra. Teresa Cerdeira (suplente de Literatura Portuguesa)

Profa. Dra. Luci Pereira Ruas (suplente de Literatura Africana)

Representantes Discentes

Louise Bastos Corrêa (Doutoranda em Literatura Brasileira)

Victor Augusto Corrêa Azevedo (Doutorando em Língua Portuguesa)

Secretaria do Programa de Pós-Graduação

Maria Goretti Mello, Renato Martins e Elizângela Campos

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki

Vice-Diretor

Profa. Dra. Cláudia Fátima Moraes Martins

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação

Profa. Dra. Cláudia Fátima Moraes Martins

Diretor Adjunto de Cultura e Extensão

Prof. Dra. Karen Sampaio

Diretor Adjunto de Administração e Finanças

Luis Ricardo de Almeida Queiroz

Coordenação de Infraestrutura Acadêmica

Prof. Dra. Christine Nicolaides

Coordenação de Intercâmbio e Internacionalização

Prof. Dra. Danúsia Torres

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

Decania do Centro de Letras e Artes

Decana: Profa. Dra. Flora de Paoli Faria

Vice: Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan

Reitor:

Prof. Dr. Roberto Leher

Vice-reitor:

Profa. Dra. Denise Nascimento

Editora Chefe

Violeta Virginia Rodrigues, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Adjuntas

Eliete Figueira Batista da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marcia dos Santos Machado Vieira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Assistentes de Literatura

Prof. Dr. Nazir Ahmed Can, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Campus Fundão, Brasil

Sofia Maria de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Editoras Assistentes de Língua

Filomena Azevedo Varejao, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Danielle Kely Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Revisão

Ana Paula Victoriano Belchor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe de Revisão

Anna Carolina da Costa Avelheda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gesieny Laurett Neves Damasceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Karen Pereira Fernandes de Souza (revisão de resumé) , Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Heloise Vasconcellos Gomes Thompson (revisão de abstracts) , Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe Técnica

Sr. Rafael Andrade, UFRJ, Brasil

Miguel R. Amorim Neto, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Elir Ferrari, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Webdesign e Diagramação

Sr. Rafael Andrade, UFRJ, Brasil

Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários - N.19v1(2017) - Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

Semestral.

ISSN: 1980-2552.



DIADORIM

19
VOLUME 1

Sumário

Apresentação (p.I)

Artigos

Interrogações contemporâneas na poesia de Luis Quintais (p.9-18)

Ida Alves

Literatura, memória e resistência (p.19-29)

Silvio Renato Jorge

A identidade na literatura infantil e juvenil cabo-verdiana (p.30-40)

Avani Souza Silva

A fruição do inconsciente como gesto de resistência em *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki (p.41-52)

Carolina de Azevedo Turboli

Entrevista com a escritora Paulina Chiziane (p.53-62)

Cintia Acosta Kütter

O exílio como destino (p.63-73)

Zuleide Duarte

A reminiscência de uma burguesia negra em Angola e a resistência de Vavó Xíxi, outrora Cecília de Bastos Ferreira (p.74-83)

Marco Antonio Fuly

Neorrealismo e o anúncio da palavra-ação (p.84-91)

Mariana Custodio

Corpo e resistência: Maria Teresa Horta e a política do “Basta!” (p.92-101)

Maximiliano Torres

“Da mágoa, sem remédio, de perder-te”: o luto como trabalho da linguagem na poesia de Camões (p.102-114)

Mônica Fagundes

A condenação de Ngunga e a apoteose do maniqueísmo: uma interpretação do *Elogio da ignorância* de Pepetela (p. 115-125)

Pedro Paulo Machado Nascimento Gloria

Corpo, melancolia e esgotamento na poesia contemporânea portuguesa (p. 126-134)

Tatiana Pequeno

As dobras do tempo e o jogo: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva (p.135-157)

Viviane Vasconcelos



APRESENTAÇÃO

O catastrófico desenrolar destas já quase duas décadas do século XXI deixa em nosso imaginário uma amarga certeza: estamos inegavelmente na vigência de um tempo de crise cuja imensa pluralidade de conceitos e de posicionamentos nem sempre apontam para uma ética salutar ou, se quisermos, para uma *partilha do sensível*, na expressão de Jacques Rancière. Frente ao caos político-econômico instaurado em nível global, frente à violência das guerras que assolam o Oriente Médio, frente ao desabrigo dos refugiados sírios, frente, enfim, à miserabilidade, à perda das raízes culturais, à diluição das territorialidades e à frenética dizimação de etnias não hegemônicas e/ou de populações minoritárias que buscam demarcar as suas identidades sexual e de gênero – temas que mais do que justificadamente se têm apresentado como urgências políticas atuais –, frente a tudo isso, eis a pergunta: haverá lugar para o florescimento da literatura em terreno tão inóspito? Por outras palavras: qual será *a necessidade da arte* diante de um mundo reificado? Qual será a sua ambiência, o seu possível espaço de atuação, num contexto sócio-político-econômico-cultural que se apresenta cruelmente sob o signo de um capitalismo perverso e avassalador?

A boa arte é sempre um espaço de resistência, bem o sabemos, pois não há democracia sem a *defesa do atrito*. Acreditando ser a literatura um lugar de enfrentamento entre o artista e o mundo, este número da Revista Diadorim se debruçou sobre o tema arte e resistência nas literaturas portuguesa e africanas, abarcando propostas de discussão que, de Camões a Luis Quintais, de Saramago a Pepetela, evidenciam elas próprias o quanto o lugar da literatura é o da luta, na medida mesma em que é preciso – e talvez nunca tenha sido tão necessário – resistir!

Organizadores:

Maria Teresa Salgado

Monica Figueiredo

Rafael Santana



INTERROGAÇÕES CONTEMPORÂNEAS NA POESIA DE LUIS QUINTAIS

CONTEMPORARY QUESTIONS IN THE POETRY OF LUIS QUINTAIS

Ida Alves

RESUMO

Trata-se de destacar, no panorama literário português atual, a obra de um poeta, Luis Quintais, que examina com agudeza as relações entre natureza e artificialidade, cultura e barbárie, construção e destruição de mundos. Retomam-se os temas da crise e a ideia de atrito, como são abordados pelo também poeta e ensaísta brasileiro Marcos Siscar e pela ensaísta portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, para exame de seus desdobramentos na poética de Quintais, considerando sobretudo sua atenção antropológica sobre um mundo marcado por formas de destruição. A poesia como força resistente e uma ética do humano.

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa contemporânea; Luis Quintais; experiência urbana; crítica de poesia; resistência.

ABSTRACT

In the current Portuguese literary scene, it is important to highlight the work of a poet, Luis Quintais, who examines sharply the relationships between nature and artificiality, culture and barbarism, construction and destruction of worlds. We return to the themes of crisis and the idea of dissension, as discussed by the Brazilian poet and essayist Marcos Siscar and the Portuguese essayist Silvina Rodrigues Lopes, when analyzing their deployment in the poetry of Quintais, especially considering his anthropological attention on a world marked by forms of destruction. Poetry as a resilient force and ethics of the human.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; Luis Quintais; Urban experience; Poetry criticism; resistance.

e palavras truncadas nos desertos da fala
e músicas jamais ouvidas,

por elas morreríamos certamente.
E o sino do abandono toca a rebate

na cidade global onde o caos se tornou
o apaixonado molde do teu tempo.
(QUINTAIS, 2014, p.56)

A literatura portuguesa contemporânea, no trabalho de poetas que têm hoje cerca de 40 ou 50 anos, tem glosado com certa insistência a ideia de destruição e abandono. Ainda que a ironia atravesse muitas vezes os versos e os livros, rejeitando definições críticas e posicionamentos interpretativos fixos, lemos uma poesia desassossegada, perplexa com seu tempo e desencantada até da ressonância da palavra poética. Essa poesia produzida sobretudo a partir dos anos 90 parece assim não crer em mais nada e duvidar até mesmo de sua formulação. Fala-se com certa recorrência da inutilidade da poesia, de vazios existenciais, partilha-se com o leitor sem rosto a solidão cotidiana e a convivência banal com a morte em poemas cada vez mais urbanos e provocadoramente comuns na sua gramática lírica. Esta nossa introdução pode remeter, no âmbito do sistema literário português mais recente, à questão dos *poetas sem qualidades*, mas já se vão 15 anos sobre o impacto inicial dessa pequena antologia¹, a qual parecia assumir com mordacidade que a poesia e os poetas tinham perdido sua razão de existência, pelo menos no mundo literário que os cercava.

Antes deles, Lopes (2006) já havia deslocado alguns territórios poéticos tradicionais e, na sua característica mistura de riso e dor a partir de uma linguagem lírica profanadora, quebrara a aura poética à portuguesa. Mas a questão era outra: como a palavra poética continua apesar de ser, segundo essa perspectiva melancólica, matéria gasta e sem valia? Num livro como *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*, de 2006, no poema “Depois de ler Natércia Freire”, diz-se “Não quero escrever / mais poemas// Não quero escrever / mais// E quero sempre / escrever poemas // E quero sempre/ escrever mais// Escrever/ o mesmo / outra vez/ haver sempre/ nova vez//” [] (p. 68). Ainda nesse livro, de árvores cortadas e de mortos familiares, ao final, surge a pergunta inquietante: “Haverá uma beleza que nos salve?”. Em prosa, Adília se autorresponde “Não, não há uma beleza que nos salve. Só a bondade nos salva. E a bondade manifesta-se, por vezes, no meio da maior fealdade” (p.81). Isso porque “A arte está cheia de ódio, de maus sentimentos. Parece que estou a dizer mal da arte e não queria fazer isso”. E exemplifica com Rimbaud, pois “Um poema de Rimbaud está cheio de violência. Há muita beleza na expressão dessa violência. E isto é terrível. Preferia que Rimbaud não estivesse ferido a ponto de escrever daquela maneira? Preferia. Mas não posso dizer isto assim”. Então diz, finalmente: “A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença” (p.82).

Ora, esse modo de sentir e compreender a arte e a vida contemporâneas parece ser um elo entre diferentes poetas dos anos 90 e de agora frente a um mundo de excessiva presença de tudo, que se nutre de um demasiado desejo de espetáculo, de exposição da existência individual e coletiva, da mistura sem limites do privado e do público, do Eu e do Outro, sem interesse de partilha ou

1 Sobre essa antologia, organizada por Manuel de Freitas e publicada por sua editora alternativa Averno, em 2002, já há vários artigos críticos facilmente encontráveis em revistas literárias *online* ou em livros sobre poesia portuguesa contemporânea, seja em Portugal, seja no Brasil.

de solidariedade. Ao contrário desse desejo absurdo de existência, de ocupação de espaço (e estamos pensando numa cultura visual massiva, egotista, com seus *selfs*), alguma poesia opta mesmo pelas experiências diversas da solidão e da ausência, e pelos cortes dos elos comuns entre linguagem e lirismo, variando as formas de produção criativa e estabelecendo outros códigos comunitários para resistir à massificação de desejos, de escritas, de culturas e de emoções domesticadas e previsíveis, prontas ao consumo cotidiano e literário. O poeta está cada vez mais perplexo, como defende Jean Michel Maulpoix, e sua poesia é um espaço de impertinência. O ensaísta francês e também poeta resume bem essa situação: “Si le lyrisme est encore possible aujourd’hui, c’est avant tout comme une question que *ne passa pas*. Une question que la littérature se pose à elle-même *dans la poésie*. Une question aussi bien que la poésie pose à la société, à cette vie-ci, la nôtre” (MAULPOIX, 2002, p. 262, *grifos do autor*).

Frente a essa poesia *do não*, como se pode falar de resistência? Talvez se mudarmos o ângulo de visão e, ao invés da utopia gasta da palavra poética que persiste no seu ideal de um mundo transformado, possamos pegar o touro à unha, assumindo a resistência como força produtivamente negativa, ou seja, resistir é não tolerar, não se moldar, é contrapor-se ao mundo que está aí, sabendo bem que não se vai mudá-lo com bons sentimentos ou bela retórica. Não se trata, portanto, de persistência da esperança, mas da impertinência da palavra poética. A poesia como lugar de atrito e não de encontro; a poesia como espaço de recusa a qualquer domesticação porque o poeta é um animal longo que se contorce, que anda em direção contrária à força que sobre ele se coloca. É como discute Lopes (2003) ao pensar o poema *Rhétorique*, de Francis Ponge:

É evidente que “*Rhétorique*” é uma arte poética. Seria inútil acrescentar que é uma arte poética comprometida. Toda a arte, tudo, é sempre comprometido e a grande perplexidade é que haja quem julgue que pode ficar de fora. O mundo não tem exterior. Assim sendo, no poema de Ponge diz-se que *o poema ensina a resistir*. Com uma outra formulação poderíamos dizer que “o poema ensina a cair”, ensina a viver, que é sempre viver de acordo com a nossa finitude: viver as múltiplas quedas que damos no mundo e que nos abrem os seus abismos, as suas perdas de sentidos, que abrem para o que no mundo espera, sem linguagem ainda, que o digamos. Porque resistir às falas é voltar-se para as coisas “na sua mudez, na linguagem que as diz” é deixar-se (fazer-se) surpreender. (LOPES, 2003, p. 86)

Com essa reflexão inicial sobre experiências resistentes de escrita, nomeamos um poeta ainda pouco conhecido no Brasil² e que valeria ler mais, porque sua poesia perplexa e inquietante bem nos diz que não há saída, mas a arte continua a se fazer graças à própria consciência de sua impotência. O nome do poeta é Luis Quintais. Os dados circunstanciais nos dizem que é antropólogo de profissão, fotógrafo por eleição estética, poeta por obsessão da melancolia. Nasceu em Angola (1968), é português pela vida adiante, até mesmo professor na Universidade de Coimbra. Já publicou doze livros de poesia e um volume reunindo obras, textos acadêmicos e críticos sobre literatura, mas esses dados facilmente verificáveis nos interessam pouco neste momento, pois o que importa mesmo é pensar que princípio de impertinência perturba seus versos e como o humano e o desumano são faces de um mesmo caleidoscópio que gira de livro a livro. A poesia de Quintais é problemática e não nos dá nenhum alívio, incomoda, provoca, é

2 Há duas edições brasileiras (antologias) desse poeta que a seguir nomearemos: uma foi publicada pela Editora Oficina Raquel (2008); a outra, pela editora 7Letras (2011).

altamente resistente a qualquer ideia ou pretensão de salvação. Como o próprio poeta diz em seu *site*, num poema aí publicado: “Vivemos no medo. Ele é a nossa casa. / De nós exige um desvelo permanente. // Num combate corpo a corpo / lutamos com as paredes da casa”³.

Algo que marca a formulação de sua poesia é a interrogação sobre a condição humana, sua permanência no tempo apesar de tudo que faz para sua destruição e perda. No contexto da poesia portuguesa atual, é uma escrita de reflexão sobre as coisas do mundo e sobre a ação do sujeito humano sobre elas, uma *ecopoética* de um lado ou, dizendo de outro modo, uma *po-ética* como compreende, por exemplo, Michel Déguy⁴. Em 2015, Quintais publicou seu “trabalho poético” reunido em *Arrancar penas a um canto de cisne*, pela Assírio & Alvim. No ano seguinte, *A noite imóvel*. Coerente com suas inquietações estéticas e acadêmicas, sua poesia dá ao ver um lugar central na apreensão do mundo, por isso é predominantemente descritiva em outra ordem de conhecimento, ou seja, é uma poesia que *faz-ver* (Déguy de novo⁵). A leitura de sua poética nos coloca frente à evidência da morte e do vazio, incomodando-nos em nosso alheamento da dor, desequilibrando nossa percepção de existência individual e de existência do mundo. De um lado, o equilíbrio formal e das emoções, na arquitetura poemática e na composição de cada livro; de outro, no interior dos versos, uma voz lírica que diz o horror e ecoa o grito humano, como se fosse a verbalização do famoso quadro de Edvard Munch⁶.

Em *Arrancar penas a um canto de cisne*, obra reunida já referida, a organização dos livros se faz do presente ao passado e a memória é o fio condutor da escrita. Porém o que mais se evidencia em sua poesia é exatamente um sentido agudo de resistência, como já tratamos, frente a um mundo cada vez mais em deterioração. E essa resistência, impertinência, se faz pelo gesto humano como a mão que traça os versos: “Aperta-se-me o rosto, / coração volátil / preso à ruína. // [] // Nada será recuperado, a não ser este vestígio / de uma mão traçante” (2015, p.109).

Uma voz ecoa muito nos poemas de Luis Quintais. Trata-se de uma admiração confessada por Wallace Stevens⁷, poeta modernista americano, que abordou muito em sua poesia o sentido da arte num tempo de crise que se vai adensando a partir dos anos 70⁸. O diálogo com os versos

3 Navegar pelo *site* do poeta em <https://luisquintaisweb.wordpress.com/>. Há aí inúmeros textos próprios ou sobre sua poética, poemas e informações biobibliográficas.

4 Há entrevistas de Déguy em que essa questão é referida. Vale ler também entrevista in *Inimigo rumor*, n. 9, 2000, p. 32 a 43. Nesta, o poeta francês reflete que “talvez se imponha a questão de uma capacidade ética e política da poesia hoje” e “A arte consiste em profanar o que foi revelado ou acreditado como revelado para fazer disso uma revelação de outro tipo, o que eu chamo também de simonia das figuras. O que se tornou inacreditável é inesquecível, há uma tarefa ética que consiste em não abandonar isso”.

5 Nessa entrevista na *Inimigo Rumor*, ler resposta à questão: “O sr. diz que o poema denuncia a mimesis, isto é, a sublinha, sublinha o fato de que há teatro no mundo, fazendo coincidir o aparecer e o que aparece. Como colocar em relação o aparecer e o que o sr. chama de revelação?”, p. 41.

6 Naturalmente refiro-me a *O Grito*, um conjunto de quatro telas, sendo a mais conhecida a de 1893.

7 Em outra entrevista, na Revista *Desassossego* (USP), diz Quintais: “Sim, em Wallace Stevens encontro muita coisa em que me revejo e que não encontro na grande maioria da poesia que se faz hoje. O poema de que falas é, sem dúvida, uma tentativa de construir um modelo reduzido da poética do Stevens (tal como evidências na tua pergunta). A relação que Stevens tinha com a linguagem era muito complexa e densa. Essa densidade e essa complexidade interessam-me muito. Radicam, indubitavelmente, na autonomia da linguagem como uma espécie de corpo dinâmico e estranho que pondera de igual modo realidade e imaginação. É uma poesia de carácter fortemente meta-representacional. Do que trata afinal a poesia senão dela mesma?, dir-nos-á Stevens insistentemente.” (n. 4, p. 2, 2010)

8 Sobre esse poeta, ver seis poemas traduzidos e uma breve apresentação por Paulo Henriques Brito em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/seis-poemas-de-wallace-stevens/>. Especialmente leia-se o poema “Of heaven

de Stevens é tão constante que, por vezes, se unem numa mesma percepção de mundo que o poema dá a ver. A atenção à condição humana, aos seus gestos, suas vozes, a construção de mundos e a sua destruição fomenta uma escrita poética que diz ao mesmo tempo a crueldade e a solidariedade com o outro, o desconhecido. A literatura, nessa direção, exerce seu testemunho, o que significa dizer sua capacidade de ser tempo e escrita do tempo, portanto, memória e criação, história humana. Muitas vezes, o tema da guerra, todas as guerras, apresenta-se em seus poemas na medida em que marca no homem a morte, a indiferença, a banalidade do mal, sendo o holocausto o ápice dessa linha de desumanização que, apesar de tudo o que se viveu, continua a existir no contemporâneo sob outras formas e em outros territórios. “No museu auschwitz-Birkenau, / o eterno é um número / indelével, uma armadilha / na pele desenhada. // Posso imaginá-lo? / Posso conhecê-lo? / Posso tocá-lo? // [] // A erva cresce, cobre a linha férrea abandonada. // Porque cresce a erva? / Porque são verdes os campos? // Porque é azul o céu? / Porque continua, porque sobrevive o azul?” (2016, 117-118). A questão de sobrevivência é forte nessa obra, porque exatamente somos seres para a morte, cercados por formas de morrer que se apresentam cotidianamente. O sujeito lírico leva seu leitor a interpelar essa certeza ou condição como maneira de enfrentamento desse mundo sem respostas e sem solução. “Não lamentos o abandono, a viagem sem regresso. // Uma rigorosa fuga ao vazio interpela-nos” (2016, p. 196). O corpo humano, *caixa escura*, é uma composição biológica e simbólica que atravessa às cegas um caminho sem princípio ou fim, mas que prossegue, prossegue, para afirmar sua possibilidade ou direito de existência. Por isso, outro estado muito recorrente em seus poemas é o da *vigília*, esse permanente olhar sobre as coisas, sobre os outros, para apreender seus movimentos e existência que se afastam na corrente do tempo. “Desloca o teu mundo para a vigília / em que se desdobram os dias” (2016, p. 242) ou “Esperar, anotar, voltar ao princípio, / ao inacabado. – / Eis a restante vigília” (id., p. 436).

Essa ideia de vigília une-se à de lentidão. O poeta é lento, lenta é a caminhada do sujeito lírico, lenta é a leitura que seus versos demandam. Num mundo onde vivemos plenamente a aceleração de tudo e que esta significa perda de memórias partilhadas e de contatos com os outros, a lentidão é uma reação fundamental para que se consiga interromper a voragem de destruição de tudo. Na sociedade contemporânea ocidental, a velocidade tornou-se um ideal e uma forma de apreensão, contentando-se com os fragmentos, os traços, os ecos e as marcas. A arte contemporânea vem falando muito de desaceleração, como se considerasse que somente o olhar, o gesto, os sentidos experimentados devagar pudessem recuperar algum sentido em tanta desagregação e babel de palavras, imagens e sensações. A lentidão é hoje uma questão antropológica importante frente a aceleração de todas as máquinas e do mundo virtual que nos envolve e nos impõem no cotidiano o tempo contínuo. E é também uma questão sociológica que reflete modos de viver no tempo em que estamos imersos e, por isso, muitos artistas, especialmente os poetas, têm constatado a necessidade de se buscar a lentidão, freando tudo o que nos desloca para longe de nós mesmos, rompendo os liames humanos⁹. O poema “O agon, de outro modo” pode nos dar essa visão:

considered as a tomb/O céu concebido como um túmulo”.

⁹ Em coluna publicada na Revista *O Globo*, 16 de novembro de 2014, o poeta brasileiro Antonio Cicero, ao falar da atualidade da poesia, sintetiza: “A leitura do poema toma tempo, e dá trabalho. Ora, algo que, além de tomar tempo e dar trabalho, não oferece qualquer perspectiva de trazer alguma recompensa palpável – de, de preferência, pecuniária – é simplesmente incompatível com a hoje predominante apreensão instrumental do ser. Para esta, ela não faz senão atrapalhar a vida” (p.20).

Saio de bicicleta – Ah, o homem da lírica intempestiva vontade –
e viajo pela cidade como quem viaja pelo inferno,
mas sem guia. Simplesmente atento, procurando

a breve redenção da velocidade.
Vou desenhando-te no cérebro. Vigio-te
num fluxo de sangue e plasma só pelo vento percutido.

Ainda me choras, voz? O vento bate o rosto
do néfite homem lento, à procura do acidente
que lhe fará sentir o corpo em combate, o agon, de outro modo.
(2016, p. 246)

Essa é a situação trágica do humano num combate permanente. A poética de Luis Quintais provoca a reflexão sobre essa condição e expõe a resistência que o corpo, essa matéria de ossos, sangue e sonhos, poderá, apesar de tudo, opor a tudo que o dilacera. Melancolia? “[...] Sou um animal desenhado a tinta-da-china na tela do logro. Um animal de partes, um padrão de movimentos. Um animal melancólico até ao osso. [...]” (2016, p. 394). Se há essa sensação na leitura de versos ao longo de seus livros, há também uma vitalidade na insistência do olhar sobre o mundo e na vontade de abrir espaços de respiração. Aliás, sobre isso, vale lembrar que, como fotógrafo, o poeta tem obsessão por lugares arruinados ou destruídos ou em deterioração, mas encontra neles, além de traços humanos e naturais, frestas, portais, janelas (molduras humanas) que abrem para nesgas de céu ou de luz. Nessa abertura que é focalizada por seu olhar-câmera, a expressão da impertinência da vida ou de sua possibilidade pela imaginação, ou seja, pela liberdade do olhar. Que o leitor cruze a foto e o poema que seguem.

Figura 1: *About buildings*, Luis Quintais¹⁰.



Como diz em “Psicogeografia”:

Como nos salvámos, ainda que só por instantes?
Recusando mapas, designando ocasos,
espreitando

¹⁰ As fotos de autoria do poeta aqui reproduzidas encontram-se no site indicado na nota seguinte.

a intransparência do vidro das casas
após a entropia que devora família.

Salvám-nos por inquietação móvel,
por solidão contrafeita
e vigilante.
(2016, p. 248)

Há em seus livros inúmeras referências à captação de imagens e com isso desenvolve-se de forma assistemática uma espécie de teorização da imagem poética, na tentativa de compreender o gesto estético, repetidamente humano. A produção de fotografias¹¹ alia-se à produção poética e poema e foto se igualam por vezes como gestos falhados na tentativa de deter algo que escapa. Esse algo que pode receber a nomeação de *beleza* pode vir paradoxalmente do que está à margem, desprezado, destruído. Trata-se da permanência de algo, de um sentido que somente o olhar humano sobre as coisas pode produzir ou compreender. A poética de Quintais parece, por vezes, encontrar-se com a de Jorge de Sena no que há de preocupação com o testemunho atravessando o tempo e tudo para tornar visível a condição humana num mundo cada vez mais desfigurado. Deter, registrar, marcar, escrever, fotografar, gestos de criação que podem *fazer-ver* algo captado pelo olhar vigilante, lento, atento, mas sempre em risco de perda.

Se, de um lado, parece haver nessa poesia certa *retórica apocalítica*, como nomeia Siscar (2010), pensando a noção de crise como “um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (p.10), por outro, é exatamente desse sentido crítico, dos sentidos em crise, que se torna possível a renovação da linguagem estética, uma capacidade e habilidade de resistência. Defende Siscar:

Ou seja, quando falamos de crise, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de “comunidade”. Profanadora e “sacrificial”, distante do lugar comum nefelibata a que é submetida por alguns discursos das ciências humanas, a poesia nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação. (SISCAR, 2010, p.11).



Figura 2: *Starcaise*, Luis Quintais

Esquemático era o seu uso da câmara de 35 milímetros que o pai lhe dera. Supunha,

11 Ver mais fotografias de Luis Quintais e <https://www.flickr.com/photos/125107565@N07/>

porém, ter captado imagens que queria revelar e que demonstravam uma teoria sua sobre o perfil da cidade e dos seus habitantes. Uma teoria sobre a beleza que assaltava ruínas, vestígios, margens, bermas, baldios. Uma teoria sobre a inutilidade em que se comprazia um mundo afinal feliz. Tentou rebobinar, mas fê-lo na direção contrária, e a película ter-se-á partido dentro da câmara. Abriu a caixa negra. Voltou a fechá-la, compreendendo, por duro golpe, a natureza dos resultados. A luz destruíra o que a sua vontade de demonstração exigira. Inacessível luz sonhada sob os auspícios da luz destruidora (QUINTAIS, 2016, p. 415-416).

Esse poema em prosa que diz o uso da fotografia e a captação fracassada da imagem encontra sua outra face no poema em prosa “Um animal com penas”, que vem iluminar o próprio título da obra completa já referida anteriormente. Nesse outro poema, é a escrita o foco da atenção e as palavras essa captação lacunar de sentidos vindos do acaso, uma forma de ter alguma hipótese de sobrevivência.

O que é a esperança? Um animal com penas, pensei. Preferia ser capaz de a descrever de um modo menos obtuso. Ser capaz de pôr num dia a eternidade a germinar lentamente, isso sim, isso seria uma das formas de esperança reconhecível.

Alguém, com passos ágeis, procura dominar o desgosto que nos trouxe a esta sala. Procura apaziguar a biologia, os fluxos e refluxos que a animam, a prometida destruição. Alguém vigia por turnos a instabilidade da vida. Tem por ofício prognósticos humildes, uma cronologia de sábios gestos que o uso torna incertos e verdadeiros ou verdadeiros e incertos (a ordem dos termos tornou-se arbitrária).

A esperança é uma hipótese que anotámos no caderno mais próximo, esse que está em cima da mesa aguardando uma visita de acaso (QUINTAIS, 2016, p.443)

Completando a imagem do animal, há outro poema intitulado simplesmente “Fiama”, que, num belo diálogo com a poeta já falecida, demonstra como a poesia encontra na “ave” uma imagem fulgurante de sua própria existência. A palavra-ave, imagem aliás que atravessa a literatura portuguesa, desdobra-se nesse outro poema em prosa em hipótese de criação lírica e de resistência, transformando-se permanentemente.

Definiríamos do mesmo modo a estranha poesia, o animal magnífico que sei habitar um dos seus bestiários. Semelhanças – um certo ar de família – eclodiriam no recíproco amplexo definicional. Como num desses exercícios em que alguém procura o entendimento que uma assembleia tem do que é uma ave. Que mapa se desenha quando alguém diz a palavra “ave”? E cúmplices – de uma amizade intransigente – são aqueles que na palavra “ave” veem o assombro. Um pavão que desdobra a sua cauda e grita na noite? Melhor seria considerar o cisne, o enorme cisne vertical a deslizar em silêncio sobre a água. Talvez fosse assim que em acordo víssemos o mundo. Haveria o lento e imenso deslizar do cisne. Haveria o tempo em suas múltiplas, insondáveis metáforas. Haveria água. E haveria o sentimento de a profunda água ser mutável (QUINTAIS, 2016, p. 510).

E, já no início de sua produção poética, estava lá a imagem do poeta como ave, o cisne?, que desliza, que intenta o voo mas tem as asas quebradas, continua porém em sua errância. “Que a palavra te redima do erro. Que a palavra seja o erro. / Deslizas sobre a terra. Deslizas sobre as águas./ Tudo é veloz e extremo. Pós em torno da tua dor. Pó em torno do teu choro/ O que te atinge em pleno voo. A cegueira que te atinge em pleno voo. [...]” (*id.*, p.703). Nessa ideia de mutabilidade, de errância e de efemeridade, a ação do lirismo, porque “A poesia faz-se contra o esquecimento? / Melhor seria dizer, contra a memória se faz a poesia.” (*id.*, p. 522). Na cena de escrita, na sua atitude vigilante e persistente, o poeta defende que “Algo terá de continuar, apesar

de tudo / deverão continuar / os seus medos, as suas efabulações, // o mapa de o procurar” (*id.*, p. 592).

E essa ideia de vigilância continua no último livro até o momento publicado, *A noite imóvel* (2016), ainda que haja aí um sentimento mais agudo de destruição e de arruinamento do mundo. A paisagem desse livro é o que resta e nesses restos ainda algo consegue germinar, eis a visibilidade do impertinente. Numa *ecopoética* como a de Quintais, em que a responsabilidade de habitação do mundo é profundamente pensada, a relação com a poesia é continuamente de exigência reflexiva e de compromisso com a linguagem, formulando uma ética do humano na sua fragilidade e precariedade. Para atravessar a noite que pesa sobre os ombros, deve haver alguma forma de luz, alguma forma de romper a imobilidade, permitindo que algo se revele. Continuamente, a poesia de Luis Quintais é uma busca de sentidos, uma inquietude antropológica, ou seja, uma errância à cata de sinais do que sobrevive no tempo, do que atravessa a história dos homens e se *faz-ver* na memória inscrita nas coisas do mundo que são construídas e destruídas pelas mãos de todos nós.



Figura 3: *Concrete lighth*, Luis Quintais

Referências

- BUENO, D. Entrevista com Luis Quintais. *Desassossego*, n. 4, 2010, São Paulo.
- CÍCERO, A. A atualidade da poesia. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de nov. 2014, p. 20.
- DÉGUY, M. Entrevista por Paula Glenadel e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*, 7Letras, n. 9, nov. 2000, p. 32-43, Rio de Janeiro.
- LOPES, A. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: &etc, 2006.
- LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. s.l.: VendaVal, 2003.
- MOREIRA, D. dos S. “O mundo já acabou, e agora o que fazer?”. Entrevista a Luis Quintais. In: *Revista Abril Nepa UFF*, v. 4, n. 8, abr. de 2012.
- MAULPOIX, J-M. *Le poète perplexe*. Paris: José Corti, 2002.

QUINTAIS, L. *La imprecisa melancolía*. Barcelona: Lumen, 1995.

_____. *Verso antigo*. Lisboa: Cotovia, 2001.

_____. *Angst*. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. *Duelo*. Lisboa: Cotovia, 2004.

_____. *Canto onde*. Lisboa: Cotovia, 2006.

_____. *Mais espesso que a água*. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. *Portugal, 0 – Poemas de Luís Quintais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

_____. *Riscava a Palavra dor no Quadro Negro*. Lisboa: Cotovia, 2010.

_____. *Depois da música*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

_____. *O vidro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Arrancar penas a um canto de cisne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *A noite imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.



LITERATURA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA LITERATURE, MEMORY AND RESISTANCE

Silvio Renato Jorge

RESUMO

Este artigo, articulando princípios estéticos e políticos, tem por objeto o estudo da forma como a literatura publicada após a Revolução dos Cravos promoveu uma releitura da sociedade moldada pelo salazarismo em Portugal. O *corpus* literário será analisado a partir de estudos que privilegiam uma base transdisciplinar, relacionando literatura, história, memória, geografia humana e política, e que darão destaque às interseções entre literatura e sociedade, aos enfrentamentos de modelos discursivos autoritários e/ou colonialistas e às interpelações intertextuais promovidas por essa produção.

PALAVRAS-CHAVE: literatura contemporânea; salazarismo; memória; resistência.

ABSTRACT

This article, by the articulation of aesthetic and political principles, is engaged in the study of how the published literature after the *Revolução dos Cravos* promoted a reinterpretation of the society shaped by the Salazar period in Portugal. The literary *corpus* will be analyzed from studies that favor a transdisciplinary basis, relating literature, history, memory, human geography and politics, and that will highlight the intersections between literature and society, the confrontation of authoritarian and/or colonialist discursive models and the intertextual interpellations promoted by this production.

KEY-WORDS: Contemporary literature; Salazar period; memory; resistance.

No sé demasiado sobre el sufrimiento de las víctimas, sobre sus sentimientos, en el momento de la victimización. La mayoría de las víctimas están muertas. Sus restos se han convertido en polvo, disueltos en el viento como el humo de las cámaras de gas. Los perpetradores han hecho desaparecer todo aquello que podría recordar su existencia. Las víctimas son sujetos humanos que han sido tratados como objetos, como como casos de una categoría especial, cuantificables y negociables. No tienen rostro, ni voz, ni lugar. Y es sólo a través de la memoria pública de las comunidades morales que, más adelante, son reconstruidas como sujetos con un rostro y un nombre, con un lugar que recuerda sus sufrimientos, con una voz que atestigua y vuelve a narrar su historia personal (Bernhard Giesen)

A epígrafe de Bernhard Giesen, retirada de “Sobre héroes, víctimas y perpetradores” (2001)¹, alerta não apenas para a nossa impossibilidade de conhecimento acerca do sofrimento sentido pelas vítimas de ações perpetradas por regimes autoritários na hora de sua vitimização, mas também para o apagamento dessas vítimas como seres humanos, a partir do momento em que são transformadas em números e estatísticas, perdendo o rosto e o nome. Talvez aponte ainda para um processo em que, diante de tal apagamento, paulatinamente, as sucessivas gerações tenham se esquecido das consequências advindas dos diversos projetos centralizadores levados adiante por governos de exceção durante o Séc. XX, relativizando princípios morais e enfrentando seus opositores com instrumentos criados sob o signo da violência: a tortura e o assassinato. Giesen (2001), destaca, portanto, o papel fundamental da memória pública como instrumento que possibilita a revisão crítica do passado, concedendo às vítimas do autoritarismo um rosto e uma voz, para tornarem-se novamente seres humanos, enfrentando o processo de esquecimento a que as gerações seguintes foram submetidas.

Se voltarmos nossos olhos para o que se pode perceber hoje, seja no Brasil, seja em Portugal, perceberemos que muito pouco foi feito em nome dessas vítimas, em termos institucionais, no sentido de atualizar as gerações seguintes, excetuando-se, é claro, alguns projetos consistentes como os do Memorial da Resistência, em São Paulo, ou do Museu do Aljube, em Lisboa. Iniciativas como a Comissão Nacional da Verdade (Brasil) e a Comissão do Livro Negro (Portugal) esforçaram-se para obter resultados concretos nesse campo, sem conseguir, todavia, mobilizar a sociedade para o tema, seja por falta de apoio efetivo, financeiro inclusive, dos respectivos governos, seja pela pouca repercussão que seus relatórios tiveram nos meios de comunicação como um todo. Assim, ao menos em terras de *Vera Cruz*, o que percebemos é a permanência de um discurso preocupante, e mesmo o seu incentivo, principalmente em jovens que não chega-

1 Agradeço a Maria Paula Nascimento Araújo e ao seu artigo “Museus e memoriais na construção de narrativas sobre ditaduras: o Museu do Aljube em Lisboa e o Memorial da Resistência em São Paulo” (2017) o acesso inicial às ideias de Bernhard Giesen sobre o tema, que pude aprofundar com a leitura do artigo por ele publicado na revista *Puentes*.

ram a vivenciar a ditadura, discurso esse que reiteradamente desumaniza suas vítimas, desconsidera suas falhas e enaltece valores conservadores. Estamos, assim, diante de uma perspectiva que credita a um certo tipo de autoritarismo fascista não apenas a etiqueta da honestidade incorruptível, como também a legitimidade quase divina para distinguir os bons e os maus, beneficiando aqueles e castigando – fisicamente até, podemos supor... – estes. Afinal, naquele tempo, no da Velha Senhora, como se diz em Portugal em referência à ditadura salazarista, segundo essa perspectiva, vivíamos em uma sociedade tranquila, em que o evangelho era supostamente seguido à risca por dignos pais de família, os pobres sabiam o seu lugar, as mulheres idem, e gays e lésbicas não circulavam por aí evidenciando suas escolhas, de mãos dadas em público para que todos possam ver o seu amor promíscuo... Afinal, reitero, segundo essa ótica conservadora, diria mesmo neofascista, os questionadores necessitam firmemente das mãos pesadas e fortes de um São Salazar ou um São Médice, de um Cardeal Cerejeira redivivo ou de um General Newton Cruz que, arcanjo maior, possa dizimar as hordas inimigas!

Nesse sentido, e diante de tal percepção, torna-se cada vez mais forte e necessário nos interrogarmos, ao lado de Hanna Arendt, se muitos anos depois da ascensão nazista não estaríamos novamente “resumindo a lição que este longo curso de maldade humana nos ensinou – a lição da temível *banalidade do mal*, que desafia as palavras e os pensamentos” (ARENDR, 2014, p.274). Se é possível perceber, em tudo isso, o crédito atribuído a formas de governo autoritárias, àquilo que elas representam em termos de privação das liberdades individuais, de censura, de tortura, morte e expatriação de indivíduos, também não podemos nos furtar a perceber que, em nossos países, Brasil e Portugal, nesse caso específico, talvez isso seja decorrente do fato de não termos sabido honrar os nossos mortos, permitindo, lassamente, em nome de uma pseudo e frágil nova harmonia, que o passado fosse obliterado, que julgamentos não fossem feitos, que crimes praticados em nome do poder público não fossem castigados. Fomos – e somos – responsáveis por um apagamento da memória política de nossos países que, ao atender burocraticamente a interesses diversos, que não incluem, é claro, os dos pais que perderam seus filhos ou dos filhos que perderam seus pais, se torna radicalmente perigoso, porque sonega às gerações futuras a possibilidade de identificar claramente diante de si a matriz em que se gera o ovo da serpente, os índices da maldade que, quando silenciados, dão origem à catástrofe. De certa forma, ao fazer isso, parecemos esquecer das palavras de Mário Soares, em 1978, quando Primeiro Ministro de Portugal, ao afirmar na Assembleia da República:

Tem-se dito, e com verdade, nos últimos tempos, que os saudosistas do antigo regime têm vindo a levantar a cabeça e a dar mostras de crescente agressividade e impudor. Homens públicos responsáveis por criminosos actos do passado já se atrevem a utilizar a liberdade, que nunca concederam aos democratas, para atacar a democracia. [...] É sobretudo importante que os jovens saibam o que foi o fascismo para que se não possam insinuar dúvidas, em espíritos menos esclarecidos, quanto às virtualidades da democracia e aos benefícios da liberdade (1978, p. 2778-2779)².

Esquecemos ainda dos versos de Murilo Mendes, em “As ruínas de Selinunte”, do livro *Siciliana*, em que o poeta mineiro diz: “Para a catástrofe, em busca / Da sobrevivência nascemos” (MEN-

² Indico aqui a leitura de “Em nome da ‘verdade histórica’: a comissão do *Livro negro sobre o regime fascista*, uma comissão de verdade na democratização portuguesa (1977-1991)”, de Joana Rebelo Morais e Filipa Raimundo (2017), que aprofunda o tema da discussão acerca da possibilidade de considerarmos esta comissão como uma *Comissão da Verdade* no caso português e onde encontrei a indicação precisa das páginas do Diário da Assembleia da República em que teria acesso às palavras de Mário Soares.

DES, 1997, p.566). Ao contemplar as ruínas do passado e destacar o peso da memória, Mendes (1997) metaforicamente destaca o percurso humano como uma busca para além de sua finitude, uma busca da sobrevivência responsável por nos lembrar que podemos ultrapassar a catástrofe, ainda que ela pareça um destino inexorável. Assim, em diálogo com ele, mas deslocando seus versos para uma perspectiva que confronta o quadro político das últimas décadas, podemos perceber que, se efetivamente, como cidadãos, muitas vezes permitimos que o silêncio imperasse, por outro lado podemos encontrar na literatura, sobretudo na portuguesa, um processo reverso, em que o texto procura articular memória e esquecimento não para meramente representar o que houve, mas para significá-lo, para inscrever um sinal que, mesmo a apontar muitas vezes para o fracasso da representação, seja capaz todavia de acionar nossa capacidade de percepção crítica do mundo, testemunhas que somos de nosso próprio devir. Assim, o que se toma por objeto para esse artigo – como resposta possível de minha parte a esse estado de coisas – é uma série de textos literários que, não sendo necessariamente produzidos dentro de um gênero memorialista, têm por preocupação a releitura de momentos de repressão política, apontando para uma “ética da escritura”, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2005, p.85), uma ética que se constrói por aquilo que o texto diz, mas também por aquilo que demonstra ser incapaz de dizer. Poderia, por isso, considerar junto com Rosani Ketzer Umbach que

Não é o caso, entretanto, de se fazer aqui um estudo histórico sobre períodos de repressão, e sim de verificar como ocorre a recepção posterior de tais períodos, isto é, de que forma eles são rememorados individualmente e reconhecidos como experiência coletiva ou, ao contrário, submetidos a tentativas de apagamento. (UMBACH, 2012, p.218/19).

Falo, portanto, de uma herança, maldita, chego a crer, mas que lá está a nossa espera, demandando leitura e problematização. Assim, se considero a literatura produzida em Portugal após o abril de 1974 – seja no fim dos anos de 1970, seja nas duas décadas que se lhe seguem – aponto para poemas e textos de narrativa que tomaram para si a responsabilidade de problematizar a demarcação ideológica e concreta da violência nos tempos de exceção, procurando manifestar na linguagem o mal inerente aos processos ativos de cerceamento da liberdade, que envolvem, por exemplo, a tortura ou a prisão. Constituem-se, por conseguinte, como textos de resistência, não porque enfrentem o sistema autoritário em seu momento de poder pleno, mas porque resistem, lutam para que a memória daquele tempo permaneça. Talvez, de forma icônica, por assim dizer, a baliza a nortear essa discussão esteja em um romance já há muito nosso conhecido, de José Saramago, e que responde pelo título de *Levantado do Chão*, mais especificamente um famoso fragmento nele presente em que, conduzidos pelo olhar de uma formiga, acompanhamos a tortura e morte de Germano Santos Vidigal. O que nele buscamos não é o relato puro e simples acerca da morte desse ativista na sede da guarda local de Montemor-o-Novo, em 1945, após sessões de tortura em que “cortaram-lhe as costas a cavalo-marinho, provocaram-lhe profundas feridas na cabeça e no rosto, aplicaram-lhe socos no estômago e no fígado, torceram-lhe os testículos (que, diga-se de passagem, ficaram esmagados), espezinharam-no, projectaram-no contra a parede da sala”³. Porque mesmo a esse relato, àquilo que ele é capaz de dizer, e o diz, falta a ex-

3 A descrição é encontrada no jornal *Avante*, órgão do Partido Comunista Português – PCP, em editorial intitulado “Dois comunistas que o fascismo assassinou”, disponível em <http://www.avante.pt/pt/1905/pcp/108879/>, acessado em 25 de maio de 2017. No texto, encontra-se a referência de que a descrição foi retirada da brochura

pressão do indizível, do excesso da violência que a literatura nos permite intuir, justamente porque denuncia a sua própria impossibilidade agônica de representação, o inevitável transtorno de ter de dizer da dor e do sofrimento, sem ter como revelar o seu verdadeiro e efetivo alcance. Diz o narrador de Saramago:

Tomemos essa formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães, vai agora rente à parede em récuca com as suas irmãs, terá tempo de fazer dez vezes a sua comprida viagem entre o formigueiro e o não sabemos que haja de interessante, curioso ou simplesmente alimentício neste quarto retirado, antes que se complete o episódio obrigado a morte. Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isso mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo. [...] porque o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja. Gemidos só lhe sairão da boca, e em silêncio de alma profundos ais, mas mesmo quando os dentes estiverem partidos e for necessário cuspir bocados deles, o que dará maiores razões aos outros dois para voltarem a bater, não se suja a propriedade do Estado, mesmo então o ruído será o de cuspir e outro não, essa mecânica inconsciente dos lábios, e depois a queda espalhada da saliva no chão, adensada de sangue para estímulo gustativo das formigas que vão telegrafando de uma em uma a chuva deste novo maná, vermelho singular tombado de tão branco céu. (SARAMAGO, 1982, p.169/170)

Essa cena, que se alonga por mais nove páginas, em que o narrador leva o leitor a contemplar a troca dos torturadores, Escarro por Escarrilho⁴, devido ao cansaço do primeiro – *coitado*, afinal, todo trabalhador precisa de descanso, não é mesmo... –, o escroto rasgado, os testículos esmagados, a frouxidão de seus esfíncteres finalmente vencidos a aliviar-lhe a terrível tensão e tudo o mais de que não se pode agora falar porque não há espaço para citar as nove páginas⁵... Essa cena, como dito, vai além da mera descrição do que foi a tortura de Vidigal, e não porque revele a já referida banalidade do mal que se manifesta em dois funcionários públicos que meramente cumprem o seu dever – Escarro e Escarrilho –, também eles nascidos de pai e mãe, casados e pais de seus filhos, isso para ficarmos naquilo que o texto diz, pois poderíamos ainda aventar, que foram colegas de copo no bar, frequentadores de suas paróquias, membros respeitados dos bairros em que viviam... E não também porque saberemos da indignação das formigas, que tudo viram e, portanto, têm a verdade inteira sobre o que naquela sala ocorreu, já que é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem. O que aqui se diz vai além do relato, porque nesse texto observa-se manifestamente o desejo de contar e sua própria impossi-

clandestina “A resistência em Portugal”. Tal brochura, de autoria de José Dias Coelho, escultor e militante do PCP assassinado pela PIDE em 19 de dezembro de 1961, foi publicada pelas Edições Avante, também ligada a esse partido. Até o momento de concluir o artigo, ainda não havia recebido o exemplar; não há, no sítio da editora, a indicação da data de publicação ou do volume de páginas.

4 Os nomes *Escarro* e *Escarrilho*, presentes no romance de Saramago, constituem-se como uma clara alusão aos torturadores da PIDE que, no posto local da GNR, levaram Vidigal à morte: Barros e Castilho. A informação sobre o nome dos conhecidos torturadores também é retirada do jornal *Avante*, consultado no sítio e na data anteriormente indicados.

5 Para uma análise mais detida desse fragmento do romance, recomendo a consulta ao livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), publicado por Teresa Cristina Cerdeira da Silva, a partir de sua tese de doutoramento.

bilidade de o fazê-lo, de trazer a nós, leitores, a representação efetiva da dor e da dissolução da vida perante a morte. O que o texto de Saramago afirma, por mais descritivo que seja, é a sua manifestação como rastro, como resto de uma experiência que não se pode recompor em sua integralidade, seja por meio da memória traumática de quem a viveu, seja por meio de uma criação literária que não abre mão de seu lugar político de enunciação, mas que se reconhece como um processo constituído por e para a linguagem.

Ao certo, estamos em um campo de análise que convoca o testemunho como horizonte de interlocução, e se este convocar abre uma porta para os estudos em torno da memória e de seu correlato mais direto, o esquecimento, por outro lado aponta para uma forte aproximação a momentos em que a violência inerente aos processos de purificação decorrentes do fascismo levou ao extermínio de inúmeras vidas. E aqui, por purificação, consideram-se todos os processos que determinam a prevalência de uma identidade em detrimento de suas outridades, sejam elas étnicas, raciais, religiosas, sexuais, de gênero e, dentro da linha de raciocínio instituída nesse artigo, políticas. Nunca é demais lembrar que, se os campos de concentração nazistas eram povoados por estrelas amarelas, também lá estiveram inúmeros triângulos rosas e outros símbolos tais, a denunciar a diferença e revelar a intolerância. Mas a associação que por hora convém destacar entre o esforço de apagamento das diferenças empreendido pelo fascismo salazarista e a política genocida levada a cabo por outros regimes dirige-se ao extremo da Europa, para lá encontrar os traços da Catástrofe arménia de 1915, tão pouco divulgada no Brasil, mas tão espantosa quanto o Holocausto. Por isso, é importante recuperar o pensamento de Marc Nichanian, ao analisar a literatura que toma por objeto a Catástrofe, quando afirma, em seu artigo intitulado *A morte da testemunha. Para uma poética do 'resto' (reliquat)* que:

Diga-se o que se disser (e, seja como for, digo isso de modo polêmico), não há representação possível da Catástrofe; a única coisa que o sobrevivente pode fazer perante a Catástrofe, se quiser escapar da lei do arquivo, é inscrever no próprio texto as condições da Catástrofe como acontecimento impossível, em suma, inscrever seu próprio fracasso, inscrever o fracasso da representação. (NICHANIAN, 2012, p.25)

Nesse fragmento, Nichanian tenta responder a Jean-Luc Nancy, quando este afirma que, se nos campos nazistas reinava o interdito da representação, proibir as tentativas “artísticas” de representação do campo seria uma repetição do interdito nazista. O que Nichanian propõe, contudo, é que “não há representação possível, nenhuma recepção possível da Catástrofe, a não ser recebendo no romance o fracasso da recepção” (*idem*), pois nenhuma ficção é capaz de abraçar o genocídio em sua inteireza. O mesmo poderia ser dito, talvez, em relação à tortura, à prisão, ao exílio, enfim, aos modos de violência instituídos pelos regimes de exceção. Mas se a literatura, como qualquer outro ato de linguagem, é expressão dessa impossibilidade, por outro lado, ao recolher os rastros do que consegue alcançar, se manifesta como um espaço privilegiado de problematização de discursos excessivamente centrados e autoritários, revelando o vazio intransponível entre a experiência e a escrita dessa mesma experiência, entre a memória coletiva da dor e o texto que demanda a sua percepção.

Se para a literatura, como para todo e qualquer registro de linguagem, a representação desfaz-se na sua própria impossibilidade de representar, porque então importa buscar e divulgar textos que recuperam a memória do fascismo português após o seu fim? Ou mesmo de qualquer outro

fascismo? A resposta ainda bastante simples que se pode trazer nesse momento propõe um diálogo entre aquilo que aqui se afirmou no início do texto e o que dizem Maria Paula Nascimento Araújo e Miriam Sepúlveda dos Santos, ao afirmarem que: “O papel destes arquivos não é o de explicar o que não pode ser explicado, mas manter viva a memória do que não se pode repetir” (2007, p.103). Não se pode repetir o silenciamento; não se pode repetir a proibição do direito ao livre pensamento; não se pode repetir o desespero de mães e de pais que até hoje, isso mesmo, até hoje, no caso do Brasil, não tiveram o direito de enterrar seus filhos; não se pode repetir a expatriação e aquele que talvez seja o mais abjeto dos crimes, a tortura; daí a importância de se manter viva essa memória, mesmo em tempos avessos a uma política que enuncie os excessos oficiais de força e de repressão, mesmo quando, por meio de formas distintas de violência, nos querem calar.

Retornando ao discurso de Mário Soares diante da Assembleia da República, em Portugal, cumpre lembrar que

A República não pode fechar os olhos por mais tempo à propaganda despudorada dos ideais fascistas, racistas e colonialistas banidos de Portugal após o 25 de Abril e ao renascer de certas organizações, mais ou menos embrionárias, por vezes ao redor de órgãos de imprensa bem caracterizados e de tipo vincadamente fascista e neo-colonialista. (1978, p. 2778)

É claro que o tempo e o contexto político apresentados por Soares são outros. De lá para cá, muito mudou. Considerando-se os distintos percursos vividos por Portugal e Brasil, a distância se torna maior ainda: aqui, não houve revolução, ainda que pacífica, mas um precário acordo de cavaleiros; aqui, a direita manteve-se forte no poder, em cargos executivos, com breve período de exceção, dentre inúmeras outras características que se poderiam destacar, como o fato de a ditadura salazarista ter sido uma ditadura que se afirmava enquanto tal e aquela instalada no Brasil por mão dos militares configurar-se, a maior parte do tempo, como uma ditadura *envergonhada*, que vestia a capa da democracia para fingir-se libertária. Todavia, o que se quer destacar na fala de Soares é justamente a necessidade de se abrir os olhos para a percepção de um discurso insidioso, que propaga ideais moralmente questionáveis – ou, melhor dizendo, execráveis –, tanto pela voz de políticos enaltecidos pelo povo, quanto por meio de uma imprensa partidária e comprometida ideológica e economicamente com grupos suspeitos. Nesse sentido, recuperar criticamente a literatura que se propõe a constituir-se como memória da dor é resistir ao caos, é buscar, no incansável exercício da escrita, a constituição de um discurso problematizador, que, sem a ilusão da possibilidade de representar o horror, não desiste, todavia, de trazê-lo para diante de nosso olhar, como uma esfinge a nos interrogar. O passado se levanta para lembrar aos filhos do presente que ainda *vivemos como nossos pais*.

Ao atentarmos para a literatura portuguesa e seguirmos a trilha indicada pelo *Levantado do chão* (1982), não é difícil notar a existência de inúmeros textos, sobretudo narrativos, mas não apenas, que se voltam para questionar aspectos fundamentais do ideário salazarista, desestabilizando aquilo que se configurou como encenação de um passado glorioso ou como afirmação de princípios que tinham por fim corroborar o direito português à posse dos territórios africanos. Aliás, não apenas posse dos territórios, mas também de tudo aquilo que lá estava, como os corpos e a força de trabalho. Seguindo por essa senda, encontramos, por exemplo, os exercícios

de Mário Cláudio em torno da desmontagem da leitura salazarista da tradição, que reputava ao passado a construção dos heróis da pátria. Camões, poeta que se viu despojado de seu caráter múltiplo para ser, de forma vil, transformado em sustentáculo ideológico da valorização do homem português, será relido pelo escritor contemporâneo. Em um primeiro momento, por meio da confrontação que estabelece com *Os Lusíadas* (1982), em *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), ao apresentar como personagem central do descobrimento do caminho marítimo para a Índia não o capitão Vasco da Gama, mas o marinheiro Barnabé – cristão novo pobre e perseguido pela justiça –, e inverter o sentido material dos descobrimentos para levá-lo a um novo patamar, que se relaciona com os processos de autoconhecimento. Mais recentemente, Mário Cláudio retoma essa questão em um novo romance, intitulado *Os naufrágios de Camões* (2016), em que a autoria da mais significativa obra do bardo lusitano é questionada. Sem nos atermos especificamente à materialidade dos textos de autor contemporâneo, a quanto sua escrita transgressora rompe com a linearidade da narrativa tradicional, deslocando o épico para a margem e atualizando com força os aspectos líricos que constituem sua palavra romanesca, não é difícil perceber, pelo breve resumo aqui feito, o quanto tal escrita perfila um discurso politicamente orientado, que busca, por meio da ironia, estilizar a forma como a figura do poeta seiscentista foi transformada em estátua, monumento enrijecido de uma tradição acentuadamente inventada. O que se destaca nessas duas obras não é apenas a marginalidade do escritor, mas, principalmente, sua pluralidade, seu senso crítico em relação a tudo aquilo que a visão salazarista da história e da tradição irá sacralizar, e que também se reencenou em romances como *Lusitânia* (1980), de Almeida Faria, ou *Ora esguardae* (1982), de Olga Gonçalves, textos nos quais a ironia e o exercício da escrita fortalecem a possibilidade de se buscar uma nova leitura do épico, sem a carga que a abordagem idealizada da ditadura o obrigou a carregar.

Também nessas obras de Faria e Gonçalves estará presente a reflexão acerca da falência da ideologia colonialista portuguesa, bem como da presença de seus resquícios no imaginário conservador da população que se viu liberta pelo 25 de Abril. Se no romance de Almeida Faria essa discussão se estabelece na correspondência trocada entre os protagonistas, em *Ora Esguardae* decorrerá da referência constante a personagens que comparam a nova ordem democrática e as transformações sociais daí decorrentes ao *mar de tranquilidade* experimentado durante os anos em que Salazar esteve no poder. Estabelece-se no texto, dessa forma, um confronto entre ideais progressistas e conservadores, delineando-se aí uma voz crítica – algumas vezes, também ela, como a dos livros de Mário Cláudio, profundamente lírica – que denuncia o conservadorismo ainda presente e conduz nosso olhar de volta aos impasses pelos quais o país passou, o que uma leitura linear do processo revolucionário poderia obliterar:

Foram lá ao nosso bairro três carros da AD⁶. Foram sim senhora, na altura das eleições, mas olhe santinha, parecia o fim do mundo, partiram-lhes o vidro, tamanho desassossego nem saberei descrever. Ali perto de nossa casa só há dois que votaram neles, a menina Cidalina e o marido. Ele é pracista, tem dois táxis, e ela é costureira a dias. Trabalha em casas de senhoras finas, vai mesmo a casa delas, vem de lá com a cabeça cheia. Mas houve alguns com a ilusão de votarem neles, alguns que eu não

6 Aliança Democrática (AD): aliança de centro-direita, formada pelos partidos PPD/PSD (Partido Social Democrata), CDS (Centro Democrático Social) e PPM (Partido Popular Monárquico), que chegou ao poder em 1979, levando ao cargo de Primeiro Ministro Francisco Sá Carneiro.

esperava, gente que me pede dinheiro emprestado para servir até ao fim do mês, mais miseráveis do que eu, uns que... sabe o que é que eles têm?, com licença, não têm mais do que trampa... (GONÇALVES, 1982, p.163)

O desejo de conformação ao passado é visto aqui não como um processo em que se recupera a memória, mas, ao contrário, como aquele em que sua perda será inevitável. O apagamento do que foi feito é utilizado como um instrumento a mais na mão daqueles que, mantendo-se presos ideologicamente ao antigo regime, pretendem o retorno à alienação, à busca circular do mesmo, que só é permitida por quem, deixando-se levar pelo esquecimento, contabiliza seus mortos por números, mais uma vez negando-lhes o direito ao rosto e ao nome, a uma identidade que dê corpo à sua existência.

A reflexão acerca da perda das colônias na África também é tema recorrente no texto da escritora portuguesa, destacando-se dois dos aspectos mais palpáveis no Portugal da época: a referência à guerra perdida e a chegada dos retornados. A guerra, que não é descrita em sua materialidade, cruzará a escrita de *Ora esguardae* pelo viés do sofrimento dos pais que recordam os filhos mortos, apontando para a falta e o vazio, ou pelo destaque dado a palavras de ordem que pediram o seu fim:

“Abaixo a Guerra Colonial!”
 “Nem mais Um soldado para as Colónias”

graffiti acusando a regra e a decisão que jamais pertencera ao povo. Os céus a fecharem-se, episódios de guerra ocultos sob os gritos dos homens, em Alcântara, em Almirante Reis, rua fora, diante de fardas imaginárias que já não faziam patrulhas. (*op.cit.*, 1982, p.118)

A alusão aos retornados é constante, sobretudo na voz de personagens que descrevem a pobreza e o isolamento a que foram submetidos, realçando um processo de deslocamento que nega, veementemente, o discurso de integração entre a metrópole e os territórios ultramarinos tão presente no governo de Salazar. O romance os apresenta como indivíduos que, diante dos demais, não têm direito à cidadania, sendo desprezados tanto pelos conservadores quanto por aqueles que, estando entre os que defendem as transformações vividas por todos, os associam ao tempo do Estado Novo e à ideologia fascista:

Aquilo é que foi a causa do fascismo!
 Bem lhes valia aos brancos de segunda
 cantarem ‘Angola é Portugal!’

para um poder ir para lá havia que ter
 o passaporte em dia, havia que apresentar carta
 de chamada e contrato de trabalho

chegava-se à Alfândega, revistavam-nos todos,
 eram as malas, eram as apalpadelas, eram depois
 as multas. Angola é Portugal!? Essa
 é boa! Essa é... Fingia-se, fingia-se
 que se engolia
 (*op.cit.*, 1982, p.123)

Assim, o olhar depreciativo que os portugueses da metrópole dirigiam aos colonos retornados, vistos, todos, como cidadãos de segunda classe, é desvelado, caracterizando-se sobretudo pela afirmação de um discurso que, apesar de pretender-se revolucionário, mantém traços marcantes do pensamento colonialista, já aqui circundado pelo racismo (“brancos de segunda”...) e pelo estabelecimento de uma hierarquia que distingue puros e impuros, civilização e barbárie, cultura e natureza. Esse pensamento aparece criticamente revelado em outros momentos do texto, quando, por exemplo, ganha a cena a negra Bibola e seu malfadado amor por um colono branco que retorna a Angola casado com senhora branca “de vestido fino, brincos e colar, mas não de missanga” (1982, p.107).

Para além de estabelecer um painel sobre os Cravos de Abril, recorrendo a uma organização textual que mescla o narrativo, o lírico e o dramático para destacar em seu corpo a presença de uma escrita que também se quer libertária, o romance de Olga Gonçalves estabelece um processo no qual vários elementos fundamentais do imaginário salazarista são questionados, como a estrutura patriarcal daquela sociedade, moldada pelo modelo corporativista proposto pelo regime do estado novo. Os ideais *fascistas*, *racistas* e *colonialistas* que, segundo o que nos sugere Mário Soares, teriam sido pretensamente banidos de Portugal, revelam-se, por meio do texto da romancista portuguesa, ainda vivos, manifestando-se em sua resistência persistente, em sua presença pouco agônica e que precisa ser enfrentada.

Resistir à manutenção desse ideário, à sua existência mesmo que sub-reptícia, é, portanto, um trabalho a que textos como os de Saramago, Mário Cláudio, Almeida Faria e Olga Gonçalves, dentre outros, não se deixam escapar. Eles identificam a necessidade de lembrar os elementos mais vergonhosamente presentes e evidentes no corpo da ditadura – como a censura, a tortura e a repressão – e também a ardilosa doutrinação sistemática a que essa sociedade foi submetida, por meio de instrumentos ideológicos do estado, como a escola e a igreja. A arte e a escrita aparecem, dessa forma, como suplementos que se juntam a outros processos de armazenamento e divulgação da memória para dizer, em sua própria impossibilidade de representação, aquilo que se destina a mobilizar nas novas gerações o impacto sensível da violência, a percepção das articulações sombrias que propiciam formas desumanas, em sentido estrito, de se lidar com o outro. Ao atribuírem às vítimas da ditadura um rosto, mesmo que ficcional, esses textos colaboram para o estabelecimento da mediação entre passado e presente que afirma o vivido como experiência coletiva, a atingir a comunidade como um todo, impedindo que o manto do apagamento se estenda sobre os dias cinzentos do Salazarismo. Configuram-se, portanto, como escritas de resistência, uma resistência a se dobrar sobre o passado para iluminar o futuro, para garantir a sobrevivência de princípios éticos e morais que aproximem os homens de sua humanidade.

Referências

ARAUJO, M. P. N.; SANTOS, M. S. dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. *Revista crítica de ciências sociais*, n. 79, p. 95-111, 2007.

ARAUJO, M. P. N. Museus e memoriais na construção de narrativas sobre ditaduras: o Museu do Aljube em Lisboa e o Memorial da Resistência em São Paulo. In: ARAUJO, M. P.; PINTO, A. C. (orgs.). *Democratização, memória e justiça de transição nos países lusófonos*. Rio de Janeiro:

Autografia; Recife: EDUPE, 2017. p. 73-96.

ARENDR, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1982.

CLAUDIO, M. *Os naufrágios de Camões*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

_____. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

Diário da Assembleia da República, série I, n. 77, 24 de maio de 1978, p. 2777-2799. Disponível em <<http://debates.parlamento.pt/>>. Acesso em 21/05/2017.

FARIA, A. *Lusitânia*. Lisboa: Edições 70, 1980.

GIESEN, B. La construcción pública del mal y del bien. Sobre heróes, víctimas y perpetradores. *Puentes*, n. 5, p. 16-24, 2001.

GONÇALVES, O. *Ora esguardae*. Lisboa: Bertrand, 1982.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MORAES, J. R.; RAIMUNDO, F. Em nome da “verdade histórica”: a comissão do *Livro negro sobre o regime fascista*, uma comissão de verdade na democratização portuguesa (1977-1991). In: ARAUJO, M. P.; PINTO, A. C. (orgs.). *Democratização, memória e justiça de transição nos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Autografia; Recife: EDUPE, 2017. p. 97-129.

NICHANIAN, M. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (orgs.). *Escritas da violência, vol 1: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 13-49.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. São Paulo: Difel, 1982.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: _____. *Projeto história*, 30. São Paulo: 2005. p. 71-98.

SILVA, T. C. C. da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

UMBACH, R. K. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (orgs.). *Escritas da violência, vol 1: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 217-228.



A IDENTIDADE NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL CABO-VERDIANA

IDENTITY IN CAPE-VERDEAN YOUTH AND CHILDREN'S LITERATURE

Avani Souza Silva

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a obra infantil cabo-verdiana *1, 2, 3*, da escritora brasileira radicada em Cabo Verde Marilene Pereira. Com base nas noções de identidade e de identidade cultural de Hall (1996, 2006), o artigo examina como se constrói a identidade crioula por intermédio da escrita, em um contexto de resistência cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil cabo-verdiana; Marilene Pereira; identidade cultural; cultura cabo-verdiana.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the children's book *1,2,3*, written by Marilene Pereira, a Brazilian writer who settled in Cape Verde. Based on Hall's notion of identity and cultural identity (1996, 2006), this article examines the way creole identity is constructed through writing in a context of cultural resistance.

KEYWORDS: Cape-verdean children's literature; Marilene Pereira; cultural identity; Cape-Verdean culture.

Todas as culturas são híbridas.
(Serge Gruzinski)

Para falar em Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, sobretudo em se tratando da escritora brasileira Marilene Pereira, impõe-se definir primeiramente em que consiste a literatura cabo-verdiana, quais escritores ou publicações fazem parte dela: o conjunto da produção de escritores cabo-verdianos que vivem no Arquipélago; de escritores cabo-verdianos que vivem na diáspora; de escritores estrangeiros que vivem em Cabo Verde ou as obras de escritores nacionais ou estrangeiros que escrevem sobre Cabo Verde. Ou seja, qual característica permite a inclusão de tal ou qual obra ou autor como pertencente à série literária cabo-verdiana: a nacionalidade do escritor; o local da produção da obra; a residência do escritor combinada com a nacionalidade ou pelo conteúdo literário da obra, independentemente da nacionalidade do escritor.

Consideramos que a literatura cabo-verdiana é aquela que está ligada à tradição literária do país. Sabemos que a literatura aponta para um contexto, e não o contrário, como nos ensina Antonio Candido. Nesse sentido, podemos concluir que uma obra literária produzida em Cabo Verde, que aponta subsidiariamente para o contexto cabo-verdiano, que faz parte do *continuum* literário do país, mesmo que seja produzida por um estrangeiro, faz parte da Literatura Cabo-verdiana, de que citamos, como exemplo, as obras do português Manuel Ferreira, publicadas a partir de 1965, bem como a primeira obra conhecida de temática cabo-verdiana: o romance *O escravo*, do português José Evaristo d'Almeida, publicado em 1875 em Lisboa. A questão específica das publicações de forma contínua, e não esparsa, remete para a noção de sistema literário, concebido por Antonio Candido no livro *Formação da Literatura Brasileira* (1975, p. 23-4).

O sistema literário cabo-verdiano começou a configurar-se a partir de 1936, data da publicação do primeiro número da Revista *Claridade – de Arte e Letras*, que acionou as publicações literárias no arquipélago de forma sistematizada, iniciando uma tradição literária, tendo como postulado a difusão de textos literários, em prosa e em poesia, em português e em crioulo, e artigos versando sobre a cultura cabo-verdiana, para fortalecer a identidade regional dentro do projeto de cabo-verdianidade. Anteriormente à Revista *Claridade*, havia no Arquipélago e na diáspora manifestações literárias que, como afirma Antonio Candido, não pressupõem a existência do sistema literário respectivo.

Ao analisar a formação do sistema literário cabo-verdiano, Macêdo (2008) destaca três manifestações literárias importantes que antecederam essa formação e ao mesmo tempo convergiram para ela: os romances *O escravo* (1856), de José Evaristo d'Almeida, e *Amores d'uma creola* (1899), de Antonio Arteaga; bem como as obras poéticas e de jornalismo de Eugénio Tavares, tido como o precursor da cabo-verdianidade (final do século XIX ao primeiro quartel do século XX). Macêdo considera que a Revista *Claridade* (1936) engendra um movimento de consolidação do sistema literário cabo-verdiano. Porém, destaca como marco incontornável dessa consolidação a publicação de *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa, obra apontada como a do nascimento de uma poesia moderna na então colônia.

A Revista *Claridade* acionou uma tradição literária no arquipélago, com diversas publicações de forma contínua e sistematizada que tem seu ápice após a Independência Nacional, em 1975, a partir da qual se dá o início das publicações especialmente escritas para crianças e jovens.

Com essas considerações, concluímos que os livros infantis e juvenis escritos por Marilene Pereira, escritora brasileira radicada em Cabo Verde, pertencem ao macrossistema literário de língua portuguesa, como formulado por Abdala Junior (2003), que reúne os sistemas literários de língua portuguesa. A obra da escritora brasileira, produzida em Cabo Verde, e especialmente a que elegemos aqui para análise, traz forte ressonância do contexto cultural e identitário do arquipélago, contribuindo para o fortalecimento da identidade cultural crioula, como poderemos observar adiante.

Enfocamos o livro infantil *1, 2, 3*, no qual a escritora associa um número à quantidade de pingos de chuva que caem: *um pingo, dois pingos, três pingos*, artifício que ensina os números às crianças pequenas, levando-as a perceberem a importância da água na plantação do milho. É uma forma lúdica de ensino de matemática e de ciências – os pingos que caem do céu para umedecer a terra

e fazerem brotar o alimento, com a contribuição do sol que se vê na ilustração, iluminando tudo. A obra apresenta uma forma simples, porém criativa, de apresentação numérica, com a sua correlação material, para crianças pequenas, servindo ainda à reflexão do significado desses pingos de chuva dentro do contexto geográfico e social de Cabo Verde.

Os números estão associados aos pingos de água. Número 1, uma gotinha que cai; número 2, duas gotinhas; número 3, três gotinhas. Há uma dicotomia cromática na ilustração: o céu azul intenso, e a terra completamente árida, em tons pastéis. A última gotinha que cai, parece inundar o local de mais água, anunciando a chuva abundante na página seguinte. Essas representações ocupam um pouco menos da metade das páginas, mostrando a divisão espacial em céu e terra. A cada conjunto de pingos corresponde uma página do livro, em capa dura, com a dominância inicial de dois tons no livro, azul e marrom, correspondentes ao céu e à terra, culminando, no final do livro, com o verde da plantação que brota com a chuva.

Metonimicamente, os pingos representam a chuva, toda a água, a água que conhecemos, a água que bebemos, a água dos rios e dos mares e são o anúncio da chuva que virá no interior da narrativa, banhando os campos onde brotarão o milho. É importante notar que cada um daqueles pingos cai sobre a terra árida, anunciando as chuvas, que farão com que o milho brote em abundância.

Aqui convém uma explicação sobre a cultura do milho em Cabo Verde. No arquipélago, há um tipo particular de sementeira, chamada sementeira em pó em que as covas são feitas e os grãos de milho semeados na terra seca. Esse tipo de sementeira pressupõe a expectativa das chuvas nos dias subsequentes, o que nem sempre acontece, porém. As crianças participam ativamente desse processo agrícola, pois sobre cada cova é colocada uma pedra para impedir que os corvos esgaravatem a terra para roubar o milho, e são justamente as crianças que tomam conta dessa fase da plantação, jogando pedras com estilingues e assustando os corvos. Essa atividade das crianças se chama guarda-sementeira. Quando o milho brota, novamente são as crianças a tomarem conta dele para que os passarinhos não comam os brotinhos. Na guarda-sementeira, as crianças espantam os pássaros com pedradas, estilingadas e com frases de xingamento e esconjuro às suas espécies e mães. Essa atividade também é acompanhada de cantigas de trabalho chamadas *ensôta corvo*, *ensôta pardal* ou *gardá pardal*, respectivamente enxota corvo, enxota pardal ou cuidar do pardal, em crioulo ou língua cabo-verdiana.

A criança, portanto, participa ativamente da vida comunitária cabo-verdiana, seja nos festejos, seja nas cerimônias fúnebres e religiosas, seja nos pequenos trabalhos domésticos, e principalmente nos trabalhos agrícolas espantando os pássaros. Por isso há identificação da criança com a narrativa de Marilene Pereira. Assim, a concepção artística e a composição gráfica do livro convergem para a representação artística de um aspecto da realidade geográfica e social das ilhas agrícolas em Cabo Verde, realidade essa que reforça o reconhecimento e a identificação da criança com a identidade cultural crioula.

O livro é composto por 17 páginas, utilizadas em forma dupla, com o verbal ocupando o centro de confluência das páginas: *Um pingo* (PEREIRA, 2002, p. 6-7); *Dois pingos* (*Idem*, p. 8-9); *Três pingos* (*Idem*, p. 10-11); *É a chuva a cair na terra* (*Idem*, p. 12-13); *Para fazer o milho crescer* (*Idem*, p. 14-15). A narrativa fecha-se nas páginas 16 e 17 apenas com o visual. As imagens, compostas por desenhos utilizando caneta hidrográfica preta de ponta fina para o contorno e lápis-cera coloridos, traz um apelo para a criança ao imprimir olhos e sorriso na parte superior das espigas de milho desnudas da palha, antropomorfizando-as.

O mesmo procedimento é utilizado no sol, que sorri com os olhos fechados, coroado pelo arco-íris, indiciando a chuva. A presença do sol na ilustração ilumina a página e os montes despidos de vegetação, revelando a aridez da região em que começa a brotar o milho. Na página seguinte, a última do livro, vê-se em primeiro plano, precedido de um barrado verde, a plantação de milho com parte das espigas aparentes, já maduras, e os montes desnudos em profundidade. Os tons azul *dégradé* no céu sugerem a vastidão do espaço e simulam imagem em 3D. As ilustrações são realizadas com uma técnica muito simples e popular: desenhos quase que infantis, simulando o real, em que as gotas, o sol e uma espiga de milho são antropomorfizados: apresentam olhos e sorrisos.

A obra *1, 2, 3* indicia explicitamente a importância da água na plantação de milho. O milho é a base da alimentação do ilhéu e é considerado elemento identitário de Cabo Verde. Além de fazer parte importante de sua culinária, pilar o milho é quase uma atividade de gênero, ligada especialmente ao cotidiano das mulheres em Cabo Verde. Essa atividade é tematizada nas telas do cinema, na pintura, na literatura, em tecidos, peças teatrais, música, artesanato, compõem cenários artísticos, são objetos de cena e aparecem estilizados em demais bens culturais. O milho é, portanto, considerado um elemento identitário de Cabo Verde, fortemente presente na vida do cabo-verdiano.

Nas reuniões familiares e comunitárias e nas celebrações (casamentos, nojo, nascimentos etc.), o milho ocupa um papel central nas refeições que são servidas: cachupa, xerem, papa de milho, fonginhos, batancas etc. O principal prato da culinária cabo-verdiana é a cachupa, cozido feito a base de milho, favas, hortaliças e carnes, presente na mesa cotidiana dos cabo-verdianos. Classifica-se a cachupa em rica ou pobre, a depender dos ingredientes que são utilizados em seu preparo.

O milho é, pois, considerado o *epicentro* do ciclo da vida do cabo-verdiano, segundo Almada (1998, p. 78), e está presente tanto na vida doméstica como intelectual do povo, tendo, inclusive, marcado explicitamente presença na primeira bandeira nacional do país, posteriormente modificada (a espiga amarela deu lugar apenas à cor do milho).

O movimento claridoso, que gerou a Revista *Claridade*, revela em sua produção literária não só o sentimento da insularidade, mas também a dualidade de ter de partir e querer ficar, sentimento de divisão intrapsíquica ocasionado pelo desespero que impelia os cabo-verdianos à emigração como forma de luta e de resistência às graves crises econômicas e à fome que assolou o país de forma cíclica. O projeto literário dos claridosos, inspirado no Modernismo Brasileiro, postulava a defesa da língua e da cultura nacionais, e data dessa época o incremento à inclusão de termos em crioulo (hoje língua cabo-verdiana) dentro do texto literário. Antes, porém, da Revista *Claridade* os poetas Pedro Cardoso e Eugénio Tavares já escreviam em crioulo, no final do século XIX e início do século XX, promovendo a valorização da língua e da identidade regional, sendo suas obras consideradas manifestações literárias precursoras da cabo-verdianidade, movimento de afirmação e defesa da identidade cultural crioula.

A obra *1, 2, 3* tematiza diretamente as chuvas e a plantação do milho, alimento identitário de Cabo Verde, e subsidiariamente a seca que, juntamente com a emigração e a fome, formaram um trinômio temático que marcou a literatura cabo-verdiana. Podemos perceber que temas emblemáticos da literatura cabo-verdiana estão subjacentes à matéria literária da obra em questão, consoante projeto literário de afirmação da nacionalidade e da identidade cultural crioula com o qual os escritores cabo-verdianos se identificam.

Se é verdade que a literatura cabo-verdiana é fortemente marcada pela cultura, não é menos verdade que a Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana traz essa marca, de que destacamos os seguintes títulos como exemplos: *A história de Blimundo* (1982), *Unine* (1998) e *Capital Farel: a fabulosa história de Tom Farewell, o pirata de Monte Joana* (2006), de Leão Lopes; *Facécias e peripécias* (1990), de Orlanda Amarílis; *Bentinho Traquinas* (2000), de Marilene Pereira; *Minguim, o pirata* (2003), de António Luis Rodrigues; *Saaraci, o último gafanhoto do deserto* (1998), de Luísa Queirós; *A cruz do Rufino (s/data)*, de Fátima Bettencourt; *Cinco balas contra a América* (2007), de Jorge Araújo; e *Marianinha* (2008), de Giselle Neves, obra ganhadora do Prêmio Literatura Infanto-Juvenil do Instituto Camões-Centro Cultural Português Praia (Cabo Verde), em 2008.

Cabo Verde apresenta um clima semiárido devido à combinação de alguns fatores geográficos: a escassez de água, a origem vulcânica das ilhas, a proximidade com o deserto do Saara, de onde provém o vento leste, quente, que afugenta e carrega para o mar as chuvas que se precipitariam sobre o arquipélago. Essa realidade aproxima e identifica Cabo Verde com o nordeste brasileiro. Cabo Verde também é profundamente marcado pela emigração. É um dos poucos países a apresentar uma população diaspórica de um milhão de pessoas, o dobro da população que vive no arquipélago, de cerca de 500 mil pessoas, segundo o último censo de 2012.

O movimento migratório, decorrente do trinômio seca-fome-doenças foi intenso, principalmente a partir dos anos de 1940. Em 1964, houve uma saída maciça de cabo-verdianos, seguida pela de 1968/1969, provocada por uma grande seca que culminou para “o maior êxodo da história das ilhas, em todos os tempos”, de acordo com Carreira (1984, p. 167). Atualmente, os motivos fundamentais da emigração são se restringem mais às questões econômicas, mas a outros fatores de ordem intelectual, profissional e social.

Para dimensionar a gravidade dos ciclos de seca que atingiram o arquipélago e que resultaram em grandes mortandades devido à fome, pragas e doenças associadas, e que determinaram uma literatura fortemente marcada por esse tema, ou pelo tema correlato da chuva – que é abordado na obra sob análise, transcrevemos um resumo histórico desses dados, lembrando que de acordo com Antonio Carreira, entre 1903 e 1948, faleceram 82.177 pessoas (SILVA, 2015, p. 83):

Períodos de seca	Quantidade de vítimas
1864	30.000
1895-1897	17.000
1902-1904	13.700
1916-1918	18.000
1941-1943	37.000
1921-1922	23.000
1947-1948	30.000

Para uma criança de Cabo Verde que vive a realidade das secas, dos ventos, das árvores tortas cujos troncos se curvam na direção em que o vento sopra, do clima semiárido, do chão pedregoso, que vê sempre as mulheres com lenços coloridos amarrados na cabeça para protegerem os cabelos da secura provocada pelos ventos; que vivencia *as-águas*¹ e vê tudo verdinho brotando, essa criança pequena vai ter uma empatia imediata com o livro, porque ele retrata poeticamente o cotidiano de sua ilha em particular, ou de seu país em geral, trazendo subsidiariamente a escassez da água, porém reafirmando a esperança das chuvas. Referimo-nos à criança pequena de até cinco anos, o pré-leitor na classificação de Nely Novaes Coelho (2000, p. 114). Esse leitor ainda não domina o código verbal, mas lê as imagens, as reconhece e as associa à realidade circundante que as inspiraram.

Nesse particular, podemos destacar uma intencionalidade pedagógica na obra, focada no ensinamento da importância das chuvas para a agricultura. Isso, no entanto, não tira o valor artístico da concepção da obra, principalmente porque essa interface pedagógica se dilui na representação metonímica da chuva num crescendo de sobreposição de imagens, fazendo com que elas superem o verbal em autossuficiência.

A Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, bem como as dos demais países africanos de língua portuguesa, foram dinamizadas a partir de 1975, data da Independência política desses países do domínio colonial português, período em que o Brasil vivia o *boom* da Literatura Infantil e Juvenil. No entanto, no caso cabo-verdiano, podemos recuar o nascimento da Literatura Infantil e Juvenil a 1936, com a publicação dos primeiros números da Revista *Claridade* em que vieram a lume a narrativa oral de forte apelo identitário *O lobo e o Chibinho*, recolhida, traduzida do crioulo e reescrita literariamente por Baltasar Lopes e alçada ao espaço literário; bem como excertos do primeiro romance moderno cabo-verdiano *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, publicado posteriormente na íntegra, em Lisboa, em 1949.

Esses textos são considerados por nós os marcos fundadores da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana. Enquanto *O lobo e o Chibinho* faz parte de um verdadeiro ciclo de narrativas orais, o ciclo do lobo, contado indiscriminadamente a crianças, jovens e adultos, *Chiquinho*, romance de formação, apresenta inquestionável ressonância no público infanto-juvenil seja pela sua temática, contexto cultural da Ilha de São Nicolau, personagens e histórias contadas pelo narrador e pelas personagens, inserindo-se, na nossa opinião, como a primeira obra literária de Literatura Infantil e Juvenil no Arquipélago. Além disso, *Chiquinho* é considerado pelo povo cabo-verdiano como o melhor romance cabo-verdiano de todos os tempos e é a obra mais lida pela juventude crioula. Escolarizado, o romance é lido já a partir do 6º ano da Escola Básica, equivalente no Brasil ao Ensino Fundamental.

No caso particular de Cabo Verde, de um conjunto de aproximadamente 60 títulos de Literatura Infantil e Juvenil publicados no pós-independência, elegemos a obra, *1, 2, 3*, de Marilene Pereira, publicada em 2002, pelo fato de ela tratar de uma questão que, pela sua grande incidência dentro da literatura cabo-verdiana, poderíamos nomear de identitária de Cabo Verde: a problemática das secas ou a esperança das águas, e reforçada ainda pela cultura do milho.

¹ *As-águas* é o período de maior incidência de chuvas no país, que se inicia a partir de agosto e se estende até outubro.

A identidade é um traço de cultura e de identificação de um povo, e na Literatura ela indica de que povo se trata, de quem estamos falando, ou do que estamos falando e isso é uma nota dominante reconhecível em determinadas fases da Literatura, como ensina Candido (1975). Assim, a seca foi uma dominante na literatura cabo-verdiana. E Marilene Pereira resgata essa dominância ao trazer para o universo infantil essa questão, forjadora da identidade cultural cabo-verdiana, enfatizando a chuva.

Temos presente que, no mundo moderno, as culturas nacionais constituem-se nas principais fontes da identidade cultural. Para Hall (2006), as culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação, sentidos estes com os quais podemos nos identificar e que produzem identidades. Para Hall, “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2006, p. 51). Essa concepção ratifica a intencionalidade de fortalecimento da identidade cultural cabo-verdiana presente na narrativa em questão. A narrativa, ao trazer elementos da cultura, busca identificação com a criança, não só com aquela que trabalha na guarda-sementeira ou no *ensôta pardal*, mas com todas as demais que conhece essa cultura e esse ofício agrícola, mesmo que não o exerça, como é o caso das crianças que vivem nas ilhas não agrícolas do arquipélago. Nesse sentido, a obra reforça a cultura e a identidade cultural crioula, principalmente no mundo da globalização. A temática da cultura crioula tem um forte apelo identitário e de resistência cultural frente às culturas que interagem no mundo. Nesse sentido, emerge da leitura da obra o trinômio que a inspirou: arte-cultura-resistência.

Hall (2003) também destaca o caráter não fixo da identidade cultural, sendo que ela está em constante processo em razão das interações socioculturais e do intercâmbio econômico e cultural no mundo globalizado:

[...] a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida [...] por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode se constituir um “posicionamento” ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade (HALL, 2003, p. 433).

Para o sociólogo jamaicano, a identidade não é fixa nem imutável, está em constante processo de construção, o que aponta para a consideração de Boaventura Sousa Santos de que a identidade é uma identificação em processo, em curso ou em andamento, pois sofre modificações que de tempos em tempos se corporificam e aparecem (SANTOS, 1999, p. 119).

Segundo Hall (2006, p. 52), as identidades nacionais são construídas por intermédio da narrativa da nação tal como ela é contada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Considerando a noção de supermercado cultural representado pela globalização, também responsável pela ocorrência das múltiplas identidades de que fala Hall (2006), Marilene Pereira reforça a identidade cabo-verdiana e os processos de identificação da criança com a cultura crioula, utilizando para isso um elemento identitário por excelência na cultura crioula — o milho, e um tema identitário da literatura cabo-verdiana: *as-águas*.

A identidade cultural refere-se ao patrimônio histórico-cultural de um grupo ou de uma sociedade que a singulariza, diferenciando-o de outros grupos ou sociedades. O patrimônio cultural compõe-se de todos os elementos culturais produzidos por um povo: suas artes, sua filosofia, seus monumentos, arquitetura etc., bem como as produções de ordem coletiva e de natureza

imaterial, definidas anteriormente. Vincula-se à identidade cultural a memória histórica desses grupos ou sociedades em constante contato cultural com outros grupos e sociedades e com suas respectivas culturas que dinamizam o seu processo de crescimento e de desenvolvimento.

Assim como a identidade pessoal, a identidade cultural sofre impactos do processo de globalização, fenômeno econômico e cultural de trânsito transnacional, de bens, pessoas e serviços, que interfere na vida e nas culturas, deslocando as identidades. Por isso, não há como se estudar a identidade sem ter em consideração os impactos da globalização ou mundialização da cultura sobre ela. Como sabemos, a cultura não é algo estanque, isolado, ela está em constante transformação, por influxos internos e por influxos externos – no seu relacionamento com outras culturas (LARAIA, 1999), de modo que a identidade cultural também sofre mudanças, já que reflete a cultura.

Nesse sentido, reportamo-nos à definição de Stuart Hall a respeito das identidades culturais:

As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa “lei de origem” (HALL, 1997/1998, p. 70).

Para Hall (2006), as identidades não são fixas ou imutáveis, são antes celebrações móveis, múltiplas e em constante processo, tanto que ele prefere o termo identificação para designar a identidade em processo. Para o sociólogo português Boaventura Sousa Santos,

[...] as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1999, p. 119).

Essas afirmações nos aproximam da concepção de identidade de Édouard Glissant neste mundo de crioulização:

Penso que chegamos a um momento da vida das humanidades em que o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas “sendo” e que como todo “sendo”, muda. [...] um dia vamos admitir que não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável (GLISSANT, 2005, p. 33, aspas nossas).

Cabo Verde, e a literatura cabo-verdiana o demonstra, traz sempre à baila a questão identitária do país, e um dos temas que demonstram essa questão identitária é a seca como elemento responsável pelo caráter resistente do povo das ilhas. Ao trazer o tema das chuvas, do milho e subsidiariamente da seca para a Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, Marilene Pereira reforça os laços identitários da criança com o país, em consonância com o projeto de defesa da cabo-verdianidade, ideário anterior à Revista *Clareza*.

Para Tania Macêdo, a cabo-verdianidade vinculava-se “à redescoberta da realidade social e psicológica do Arquipélago” e é nesse sentido que os intelectuais claridosos utilizam a expressão

fincar os pés da terra como “expressão de seu empenho estético e político de escrever Cabo Verde” (MACÊDO, 2007, p. 148).

A obra *1, 2, 3*, de Marilene Pereira, pode à primeira vista parecer didático-pedagógica em consonância, inclusive, com um percurso da Literatura Infantil e Juvenil no seu caminhar ao longo do tempo no mundo inteiro. No Brasil não foi diferente. No entanto, essa obra traz uma concepção artística em seu bojo, reforçada pelas imagens, e profundamente ligada à identidade cultural crioula e às temáticas que marcaram a literatura cabo-verdiana. Sendo uma obra para crianças pequenas, demonstra afinidade com o projeto estético e político anterior à *Claridade*, mas reforçado pela revista e vigente até hoje.

Nesse sentido, oportuna a citação de Simone Caputo Gomes, que transcrevemos abaixo, das palavras da escritora angolana Maria Eugénia Neto no I Colóquio Sobre Literatura Infantil e Juvenil, em 1986, a propósito da afirmação identitária da literatura para crianças e jovens após a libertação nacional e que entendemos aplicável à obra em questão: “a partir de agora, deixar de falar de reis e de príncipes para falar das próprias histórias da nossa vida e das coisas que acontecem todos os dias com os homens” (NETO, *apud* GOMES, 2011, p. 268).

A participação da criança na vida comunitária, a expectativa das *as-águas*, a importância da plantação do milho e do seu valor alimentar e simbólico na cultura crioula são temas decorrentes da obra e da interação provocada pelas imagens. Lembramos que as crianças cabo-verdianas, em tempos idos, faziam bonecas com o sabugo do milho, como as crianças do interior do nosso país. Todos esses aspectos culturais são acionados na subjetividade da criança, fortalecendo sua identidade cultural.

A literatura é um instrumento privilegiado de formação identitária de um povo, já que produz uma narrativa da nação, ainda que ficcional, e a Literatura Infantil e Juvenil, como literatura, percorre o mesmo caminho de formação da identidade. Assim, o olhar analítico para a Literatura Infantil Cabo-verdiana poderá revelar toda a potencialidade da identidade cultural do país. Perceber a cultura cabo-verdiana, metaforizada na plantação do milho, reforça a identidade crioula funcionando como anteparo para as influências e o grande trânsito cultural promovido pela globalização. Neste sentido é resistência; é a defesa da própria cultura frente às outras culturas com as quais está em constante diálogo.

Sabemos que as culturas recebem influxos internos e externos, e estão em constantes mudanças devidas aos contatos interculturais. Esses contatos constituem um processo cultural que implica trânsitos e trocas de conteúdos culturais de uma cultura a outra. Como nos ensina Hall (2006), a globalização impacta e desloca as identidades, sendo a resistência cultural fator de empoderamento da cultura e de fortalecimento da identidade cultural. Nesse sentido, um dos caminhos para o fortalecimento da identidade cultural e consequentemente da resistência cultural é proporcionado pela Arte e pela Literatura em particular.

Com esse entendimento, concluímos que a obra de Marilene Pereira, *1, 2,3*, divulga não somente a cultura crioula, mas também as condições geográficas e climáticas das ilhas agrícolas, ao tempo em que fortalece laços comunitários da criança, construindo identificações que levam ao fortalecimento da identidade e resistência culturais.

Referências

- ABDALA JUNIOR, B. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2003.
- ALMADA, J. L. H. O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano. In: VEIGA, M. (org). *Cabo Verde: insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, 1998, p. 63-80.
- AMARÍLIS, O. *Facécias e peripécias*. Ilustrações de Avelino Rocha. Porto: Porto, 1990.
- ARAÚJO, J. *Cinco balas contra a América*. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Oficina do Livro, 2007.
- _____. *Cinco balas contra a América*. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: 34, 2008.
- BARBOSA, J. *Arquipélago*. Mindelo: Claridade, 1935.
- BETTENCOURT, F. *A cruz do Rufino*. Ilustrações de Felipe Alçada. Praia, Mindelo (Cabo Verde): Instituto Camões e Centro Cultural Português, s/data.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. v. I. São Paulo: Martins Fontes, Itatiaia, 1975.
- CARREIRA, A. *Cabo Verde – aspectos sociais, secas e fomes do séc. XX*. 2. ed., Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- D'ALMEIDA, J. E. *O escravo*. 2. ed. Cabo Verde: ALAC, ICL - Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.
- FERREIRA, M. (org.). *Claridade – Revista de Arte e Letras*. Edição Facsimilar. Lisboa: Plátano, 1977.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GOMES, S. C. Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa. In: OLIVEIRA, I. (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil – com a palavra o educador*. São Paulo: DCL, 2011, p. 253-270.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- _____. Identidades Mínimas. *Revista Nossa América*, Memorial da América Latina, São Paulo, edição 13, p. 22-29, 1997/1998.
- _____. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*, Rio de Janeiro, p. 68-75, 1996.
- LARAIA, R. B. *Cultura – um conceito antropológico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LOPES, B. *Chiquinho*. São Paulo: Ática, 1986.

LOPES, L. *A história de Blimundo*. Ilustrações de Leão Lopes. Praia, Mindelo (Cabo Verde): Instituto Camões e Centro Cultural Português, 1982.

_____. *Unine*. Ilustrações de Leão Lopes. Cabo Verde, Praia, Mindelo (Cabo Verde): Instituto Camões e Centro Cultural Português, 1998.

_____. *Capitão Farel – A fabulosa história de Tom Farewell, o Pirata de Monte Joana*. Ilustrações de Joana Campante. Mindelo (Cabo Verde): Ponto e Vírgula, 2006.

MACÊDO, T. C. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 13, p. 123-152, 2008.

_____. Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e seu diálogo com as literaturas do Brasil e de Portugal. In: TUTIKIAN, J.; ASSIS BRAZIL, L. A. (orgs.). *Mar horizonte: literaturas insulares lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 87-98.

NEVES, G. *Marianinha*. Ilustrações de Tchalê Figueira. Praia (Cabo Verde): Instituto Camões-Centro Cultural Português, 2008.

NOVAES COELHO, N. *A literatura infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

PEREIRA, M. *1, 2, 3*. Ilustração de Ivan Silva. Praia, Cabo Verde: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.

_____. *Bentinho Traquinas*. Ilustrações de Ivan Silva. Praia, Cabo Verde: Instituto de Promoção Cultural, 2000.

QUEIRÓS, L. *Saaraci, o último gafanhoto do deserto*. Ilustrações de Luísa Queirós. Praia, Mindelo (Cabo Verde): Instituto Camões e Centro Cultural Português, 1998.

RODRIGUES, A. L. *Minguim, o pirata*. Ilustrações de Zé Leopardo. Mindelo: Biblioteca Municipal do Mindelo, 2003.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SILVA, A. S. *Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.



A FRUIÇÃO DO INCONSCIENTE COMO GESTO DE RESISTÊNCIA EM *O CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO*, DE ONDJAKI

Carolina de Azevedo Turboli

RESUMO

Esse artigo é parte da pesquisa de dissertação de mestrado *A travessia do narrador transforma tempo em espaço em 'O céu não sabe dançar sozinho'* e busca analisar o espaço literário como fruição do inconsciente erotizado por escritor, narrador, leitor e pesquisador através, principalmente, do aparato teórico de Jung, Freud, Frayze, Barthes e Octavio Paz. O objetivo deste trabalho é provar o amálgama indissociável entre vida e obra que alguns consideram como autoficção na análise literária das obras de Ondjaki.

PALAVRAS-CHAVE: Ondjaki; psicanálise; inconsciente; fruição; erotismo.

ABSTRACT

This article is part of the dissertation research *A travessia do narrador transforma tempo em espaço em 'O céu não sabe dançar sozinho'* and seeks to analyze the literary space as fruition of the unconscious erotized by writer, narrator, reader and researcher. We mainly rely on the theoretical apparatus of Jung, Freud, Frayze, Barthes and Octavio Paz. The aim of this work is to prove the inseparable amalgam between life and work that some consider as autofiction in the literary analysis of Ondjaki's works.

KEYWORDS: Ondjaki; psychoanalysis; unconscious; fruition; eroticism.

A fruição e o Inconsciente: a literatura é um lugar onde tais forças podem habitar

O que leva um pesquisador a eleger determinada obra literária para estudo? Embora não exista uma resposta única ou definitiva para essa questão, estamos falando de afeto: nos deixamos afetar e construiremos caminhos na teoria para afetar aos nossos leitores através de uma leitura de tal obra. Tal é o desafio proposto: a partir de minha fruição de leitora diante da obra *O céu não sabe dançar sozinho*, sugerir leituras usando passagens da obra a respeito das dinâmicas espelhadas entre leitor e autor, obra e vida.

Eleger uma obra é, portanto, depositar energia de trabalho nela e coloca-la em evidência no meio acadêmico. É dar visibilidade, falar sobre ela entre amigos; é alimenta-la porque algo nela nos moveu e nos afetou.

A fruição do texto, conceito de Barthes, é elucidativo para essa linha de raciocínio já que, antes de nos tornarmos pesquisadores, somos inevitavelmente leitores. E, como leitores, estamos sujeitos à obra:

Ora este *contra-herói* existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz (BARTHES, 1987, p. 8, grifo nosso).

Ainda que não seja possível descrever cientificamente as motivações de uma pesquisa, ou de um texto literário, é possível fluir nas margens ou nos leitos da literatura sem precisar explicar nada. O fenômeno literário não exige provas científicas, nem de si mesmo nem de seu leitor. Por isso, para tantos, torna-se um prazer habitá-lo.

Habitar a literatura, no sentido heideggeriano e generoso que faz das palavras um lugar possível, é olhar de frente para o caos da linguagem (e da mente humana) sem, contudo, precisar domá-lo. No entanto, para o trabalho do pesquisador é preciso inventar rédeas para se mover no caos; há o esforço teórico de demonstrar equanimidade nas palavras, a fim de que o texto crítico possa comunicar algo que não a fruição, que é afeto intransferível de cada leitor e a cada leitura.

A fruição não provém de uma satisfação absoluta. Em vez disso, quando trata-se da fruição do leitor e do trabalho do pesquisador, muitas vezes ela está acompanhada ou inserida da sensação de estranhamento diante da obra de Arte, sobre a qual comenta Frayze (2005), retomando Freud:

Freud está em busca de um efeito específico da relação sensível com as obras de arte, que os profissionais da estética geralmente negligenciaram. Ele o nomeia: das *Unheimliche*, o estranho, e com esse termo designa certa dimensão quase onírica, mas também de pesadelo, engendrada pelo olhar em confronto com a obra de arte. Para a percepção não há nunca visibilidade absoluta (FRAYZE, 2005, p. 16).

A fruição do texto, agora em um sentido mais amplo, nos conduz a perceber um espelhamento: há um autor, há um leitor, há um *entre* que se cria entre essas duas estâncias e funda um espaço outro, feito de outra matéria que não letras, e que será diferente não só para cada leitor, mas também para cada vez que esse leitor experimentar o texto. Assim é que a partir do contato com o espaço físico -o das palavras em um livro ou em um dispositivo digital – são criados outros múltiplos espaços provenientes da escritura: do que ela suscita e do espaço gerado na interação entre leitor e palavras. A linguagem poética, ao abrir janelas e deixá-las abertas, não só nos convida para as janelas que abre; também nos convida para o próprio ato de abrir janelas. Isso significa que, embora a linguagem continue a ser limitada e delimitada pelo texto verbal, naquilo que abre é muito mais potente porque dialoga com as janelas de cada um. Essas janelas é o que metaforicamente estamos pensando como o Inconsciente Individual, conceito junguiano que abrange todas as manifestações psíquicas que não estão sob a luz da mente consciente, mais lógica e racional. A literatura é um espaço possível de habitação do Inconsciente sob a luz racional e binária das palavras no texto.

Mais do que dialogar com as janelas de cada Ser (referido com maiúscula para distinguir o ser uno e individuado, o que Jung chama de *self*, do ser que se identifica com seu ego), o texto literário

funda novas janelas, que não estavam nela e nem no Ser. Ou seja, a criação convida a mais criação, como o milagre da multiplicação ou da procriação. Esse espaço é o suficiente para que haja uma transformação do leitor que se propôs à leitura e, muito embora não possamos mensurar uma transformação do escritor a cada vez que um novo leitor abre as páginas ora escritas, o seu processo de escritura continua a ecoar nesse espaço inaugural, como no eterno retorno nietzschiano, que defende a ideia de que um acontecimento continua a acontecer na vida universal ininterruptamente.

Mas como se dá esse eterno retorno em relação ao escritor? Há, sem dúvidas, o retorno do afeto suscitado pela obra que volta para o escritor. Esse afeto imensurável, que é recebido pelo escritor, encontramos na imagem da abundância que aparece no texto de Ondjaki em relação a seu narrador-escritor: “– Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço.” (ONDJAKI, 2014, p. 107). A constatação desses possíveis duplos - aqui, leitores/escritor - alcança proporções incalculáveis devido ao fato de que os encontros entre leitor e livro, autor e leitor, autor e obra, pesquisador e obra se dão em tempos cronológicos diversos, construindo duplos e espelhamentos em progressão geométrica. Esses espelhamentos, é claro, afetam cada um dos seres envolvidos nessa cadeia virtual de uma maneira diferente; cabe ao pesquisador - que antes era somente leitor fruindo da obra - conseguir, meio à névoa do estranhamento descrito por Freud e Frayze, articular palavra que ilumine algum aspecto sobre a obra como contribuição, e talvez reverência, à fruição proporcionada, ou ao estranhamento necessário à vida. Como nos revela Benjamin:

Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Sabemos, portanto, que ser afetado não é um movimento pacífico. Dizer isso é ir além da ideia de sujeitos e objetos, aderindo às ideias de Frayze de que não somos sujeitos e objetos ao mesmo tempo. O arquétipo do elemento fogo invocado por Benjamin para elucidar o sentimento do leitor vai ao encontro do elemento ar, devido ao seu caráter volátil e de fácil expansão representa arquetipicamente as idéias e os pensamentos, o mundo intelectual. O ar alimenta o fogo; torna-o mais potente e, conseqüentemente, mais perigoso. O pesquisador tenta usar os atributos do elemento terra para controlar a explosão desse encontro através das limitações materiais - tempo, palavra, conceitos - ao menos com algumas palavras e, nessa empreitada, desperta sensações e sentimentos dialéticos que surgem durante a pesquisa e se refletem no trabalho, por vezes, apontando novas perspectivas; em outras vezes, problematizando aquilo que parecia simples e claro.

Nesse espaço edificado pelo gesto da leitura, há um espelho inevitável entre leitor e autor. Ambos se “precisam” e se imaginam livremente. Essa liberdade faz com que o espelhamento também possa ser uma invenção e uma experiência literária, visto que acontece na virtualidade da mente humana - esse órgão criador de poesia - onde tudo é possível. Sendo assim, apresentamos algumas possibilidades de espelhamentos que moram nesse texto que ora se constrói. A idéia de espelhamento é fundamental para ler o texto de Ondjaki, em que um narrador é escritor

que, em seus encontros, é reconhecido através dessa face, e que narra os espelhamentos visando construir seu espaço:

AUTOR – NARRADOR | LEITORA – PESQUISADORA
OBRA | PESQUISA

A escolha da obra está, portanto, ligada a esse ponto no qual os espelhos se encontram e, por ser esse ponto insustentável, surge um grito. Esse ponto de luz é cego e cega os olhos; e esse grito é, possivelmente, a motivação desse trabalho.

Fruir, essencial à experiência humana, é a ação responsável pela perpetuação desse espaço, como podemos ver em Barthes: “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 1978, p. 8). Nem o texto nem o leitor se entregam; porém, ao desvelamento. Não há chave possível para a escritura; ela só se permite ser observada por ângulos e brechas cambiáveis, líquidas, pessoais. É justamente esse tipo de fruição imanente ao texto literário (que cria um amálgama de arte e dor, autor e leitor, mistério e desejo) a causa de uma erotização verbal, ou de um erotismo textual, sobre a qual Octavio Paz comenta em relação à poesia:

A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora (PAZ, 1994, p. 12).

Quando falamos desse erotismo inerente à palavra, no entanto, não podemos esquecer do quanto ele é interdito no âmbito social, inclusive em artigos acadêmicos como esse. Podemos falar sobre o afeto da perspectiva de observadores de um fenômeno sem, contudo, nos identificarmos parte do mesmo. Para haver erotismo, não é preciso haver um leitor que erotize o texto? E para haver um pesquisador, não é preciso ter havido um leitor “erotizado”?

Seguindo paradigmaticamente esse raciocínio, da mesma forma é socialmente interdito que um leitor assuma seu afeto e o erotismo latente gerado por uma obra para o escritor, ainda que este se constitua parte do duplo escritor-narrador. Uma situação comum na vida de um escritor: um seu leitor, talvez muito assíduo e que, por isso, já carrega consigo uma vasta gama de memórias afetivas suscitadas por suas obras, o cumprimenta com profunda intimidade e aparente conhecimento desse escritor, como se tivesse lido os seus diários ou espiado por sua fechadura. Por mais que haja um espaço compartilhado de afetos esperado – e, por que não, desejado? – pelo escritor, não necessariamente ele estará aberto à transferência desse afetamento, ou do diálogo e da expressão desse erotismo, em uma interação social.

A fruição do leitor e a obra do narrador em *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki, como gesto erótico: resistência em segmentar vida e obra

O elo estabelecido com a visão da Psicanálise Implicada de Frayze tem por objetivo olhar para a obra como diante de um Inconsciente que insistentemente diz o mesmo e que, para dizer o *mesmo*, se transforma e transveste em personagens-facetas, no gozo e na dor de situações várias,

que estão sempre rodeando ou tentando tocar neste momento de espasmo que dura uma fração de segundo e fica para sempre eternizado; seja na memória, seja na palavra, seja no espaço-tempo. Este *mesmo* que é dito, já que se relaciona com a vida material, se faz matéria. Estas relações com a Psicanálise Implicada buscam reiterar o princípio poético em Ondjaki sobre a indistinção entre a vida e o escrito. Escrever é o que faz o escritor-vivente, impossível de ser encontrado na obra embora esteja em todos os lugares dela.

Ondjaki, escritor angolano nascido em 1977, radicado no Rio de Janeiro, saiu de Angola aos 15 anos. Sua obra ficcional é estudada como autoficcional por alguns pesquisadores. As referências espaciais e temporais na sua obra coincidem em diversos pontos com as de sua biografia. A fricção provocadora do autor aparece no romance de estreia *Bom dia camaradas*, narrado do ponto de vista de uma criança da primeira geração pós-independência em Angola, nos anos 80 do século XX. Caso o leitor esteja atento aos paratextos que a obra oferece na edição de Ndjira, de 2003, como a orelha em que Ondjaki fala de “seu antigamente” que sempre volta (sua infância) e anuncia o romance como uma estória ficcionada, ou quando na dedicatória da folha de rosto indica que os nomes dos personagens são nomes “verdadeiros” - “e os nomes verdadeiros que deixei nessa estória são para vos homenagear, só isso” - poderá questionar-se sobre a veracidade dos fatos, bem como tentar cruzar dados biográficos do autor com os do narrador-menino da obra. Assim é que, na página 88, aparece a personagem Ndalú, anunciado em 3ª pessoa pelo narrador, que descobrimos ser o nome do personagem-narrador; nome de batismo de Ondjaki. Da mesma forma, a troca de cartas entre o escritor e Ana Paula Tavares ao final do livro *os da minha rua*, apontando que enviara para a poetisa como ritual de encerramento da obra e início de um espaço-tempo de recolhimento, silêncio necessário após “sair de antigamente”, ou seja, de sua infância narrada.

Para a mente consciente, classificar, esclarecer e entender é necessário. Esse é o seu trabalho. Ondjaki, como mensageiro do Inconsciente, nos lembra que “as coisas” não estão tão bem separadas. Em nenhum momento declara que seus textos são autobiográficos, mas não deixa de referir fotos de seu acervo pessoal em seu site, como se as pessoas de sua infância fossem as personagens de *os da minha rua*. Ora, sabemos que essa transformação, que o poeta português Fernando Pessoa chama de fingimento poético, não pode deixar que seres humanos e personagens correspondam à mesma matéria física. Uns são feitos de carne e osso, outros são feitos de palavra. Mas quem disse que essas “coisas” não se misturam? Qual o limite que as separa, se nos deixamos erotizar pelas obras, fazendo com que elas sejam nos habitem o pensamento e até nos movam a escrever artigos sobre elas?

Muitas vezes com a aparência de um museu de memórias, Ondjaki traz para os paratextos de seus livros, para suas palestras ou para seu *website* a pertinência de acontecimentos pessoais e personagens “baseados em fatos reais”, principalmente nos textos que falam sobre uma infância em Angola, que seria a do próprio escritor. Como no romance *Bom dia Camaradas* e no livro *Os da minha rua* (2007) (que o autor anuncia como livro de estórias, não de contos) e até mesmo em *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008), a poética de Ondjaki inaugura uma estância: a da (sua) infância.

Essa estância é fonte inesgotável e única, embora gere córregos múltiplos em linguagem. Nós, seus leitores, nos enredamos textualmente e vamos seguindo as pistas deixadas nas diferentes

plataformas (livros, *website*, *twitter*), porque há nisso a fruição da leitura, da curiosidade, da descoberta. Livro a livro, Ondjaki instaurou uma poética própria, que conversa com as tradições romanescas como as de Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Paula Tavares, Luis Bernardo Honwana, Raduan Nassar, Manoel de Barros, Guimarães Rosa, dentre outros escritores consagrados que ele reverencia textualmente. Ondjaki não faz uma verticalização hierárquica de influências: ao lado dos escritores já conhecidos, estão as “personagens” da sua vida, as novelas brasileiras, as lendas urbanas angolanas, as *makas*, os chistes, as *estigas*. Versátil, há as produções de Ondjaki que se afastam das chaves infância-memória; peças de teatro, livros infanto-juvenis, novelas curta-metragens e livros de poesia. O livro *O céu não sabe dançar sozinho* está, dentro desse parâmetro, em outra margem: sai do lugar de conforto, a infância, para o desafio da travessia sem saber onde se vai chegar, como na jornada do herói. Acompanhando sua obra, é como se a necessidade de atravessar já tivesse sido plantada em outros livros, como provoca Bachelard com a imagem do caracol:

Robinet supunha que foi rolando sobre si mesmo que o caracol fabricou sua “escada”. Assim, toda a casa do caracol seria um vão de escada. A cada contorção, o animal mole faz um degrau de sua escada em caracol. Ele se contorce para avançar e crescer. O pássaro fazendo seu ninho contenta-se em girar (BACHELARD, 2008, p. 132).

Se o Inconsciente diz sempre o mesmo, o narrador ondjakiano já queria fazer sua travessia, ou seja, sua viagem em direção ao seu próprio centro, muito antes dessa viagem ser anunciada literariamente. Da mesma forma, o escritor busca a matéria do livro escrito longamente; não é possível determinar quando o livro começou a ser escrito nem quando passamos a incorporá-lo como leitura em vez do breve folhear de páginas. Sobre essa imprecisão inicial, questiona Octavio Paz:

Quando se começa a escrever um livro? Quanto tempo demoramos para escrevê-lo? Perguntas aparentemente fáceis, mas na verdade áruas. Se me atenho a fatos exteriores, comecei estas páginas nos primeiros *dias* de março deste ano e terminei em fins de abril: dois meses. A verdade é que comecei na minha adolescência (PAZ, 1994, p. 5).

Da mesma maneira, o caráter próprio de unidade múltipla que se espelha nos contos reiterará a importância da repetição que busca o diferente versando sobre o *mesmo*. O que fala Octavio Paz sobre a escritura de uma obra nos aponta, na outra ponta da corda, para o momento de compartilhá-la:

Lembrei-me do que Barthes dissera ao grupo do seminário, em 1973, sobre o livro que acabara de publicar: “Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia. É um livro sobre o pulsar do coração: medo, gozo, erupção da alteridade” (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 53).

O narrador, ponto emissor da narrativa, é um escritor. Ele não tem nome, é um narrador autoenunciado/anunciado: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente” (ONDJAKI, 2014, p. 35). Sua presença é povoada pelos caminhos apontados nos nomes dos contos, responsáveis por traçar a cartografia (internacional) dos *afetos* que circulam e se redizem no percurso das histórias. À exceção da Oceania, há espaços situados por todos os outros continentes (América do Sul, do Norte, África, Europa e Ásia), sendo eles: Buenos Aires, Budapeste, Madrid, Giurgiu, Gorée, Macau, Praga, Oaxaca, Nairóbi, Zanzibar, Shangai, Ouagadougou, Dar es Salaam, Siena, Moçâmedes, Laranjeiras, Tanger, Santiago de Compostela e Mussulo. A

única exceção de título que não é um lugar geopoliticamente nomeado, e sim um espaço outro, é Massoxiangango que, segundo o próprio conto, “é o lugar das mulheres chamadas Dissoxi” (ONDJAKI, 2014, p. 126); ou seja, um espaço cuja energia é feminina. Esse narrador-escritor circula por todos esses espaços como uma câmera-*voyeur* que não deseja ser identificada, mas que está sempre colocado em situações de berlinda nas quais deve sustentar as conseqüências do encontro com o Outro (em maiúscula fazendo referência ao Grande Outro dito por Lacan, oposto simétrico de nossa individualidade). Esse encontro, dentro do texto literário, entre duas personagens, é o espelho do encontro entre leitor e obra, narrador e leitor.

O caráter do narrador-escritor se duplica dialeticamente em paixão e ação: o escritor é patético-poético, a paixão movendo a ação e vice-versa. A paixão, aplicada aqui em seu sentido latino (do latim tardio *passio-onis*, derivado de *passus*, particípio passado de *patī* «sofrer») também remete ao sentido bíblico, bem como ao *pathos* observado nas relações entre as personagens, principalmente no que tange os *afetos*. Sendo assim, a medida da paixão fulgura como uma das poucas possibilidades de movimento em direção ao Outro e como sentido para a existência. Vale lembrar, através das palavras de Gerard Lebrun em *O conceito de paixão*:

A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma. Em termos aristotélicos, deve ser lançada à conta da matéria. Em segundo lugar, padecer consiste essencialmente em ser movido (LÉBRUN, 2009, p. 12).

Na narração, há na potência desse encontro uma resistência devido à sua força de transformação. No entanto, uma *hybris* heroica o direciona para esses encontros com o Outro. Podemos observar essa resistência, por exemplo, na citação do conto Madrid: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente. Pensei que ainda fosse possível descansar. Sentado junto à porta de embarque, tinha até posto o alarme para 20 minutos antes do vôo” (ONDJAKI, 2014, p. 35). É importante nessa passagem perceber a presença explícita do *eu* narrativo, que se caracteriza por um narrador-personagem – um narrador-escritor – que deseja trazer para si o eixo dos acontecimentos, embora a todo momento o controle lhe escape da caneta que deseja registrar o que vê/vive. Por que, afinal, o *eu* se encontra dentro dos parênteses? A assinatura em 1ª pessoa ali se faz necessária por conta de um tempo verbal que poderia gerar uma ambigüidade entre esse *eu* e o homem com o qual esse narrador encontra, mas por que a escolha dos parênteses? Gráficamente, parece algo que está encaixado onde não deve, em um caráter provisório, emergencial. Semanticamente, parece que esse “eu” deve se “esconder” entre parênteses, como se o foco narrativo estivesse equivocadamente e esse eu que se desnuda ao leitor devesse estar nos bastidores, atrás das câmeras ou atrás das palavras.

Apesar da aparente indisposição ao encontro, vislumbramos uma espécie de gozo e/ou gratidão no *ser-escritor* através das imagens que o narrador elenca para esse papel. Ele veicula o escritor à abundância no olhar do Outro. Vemos em “ – Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço. (Ibidem, p. 107) que a resposta ao trabalho da escritura é mais do que o escritor consegue carregar tendo apenas dois braços e um regaço. *Como se* as medidas do Amor se ampliassem a partir da palavra e do compartilhamento dela; da aceitação do Encontro e das vivências que surgem justamente a partir da caminhada desse

escritor-vivente, *flâneur* do mundo contemporâneo e cosmopolita; e também um ser que é todo o tempo impulsionado a sair de sua zona de conforto por uma espécie de dever sócio-cultural de escritor. Faria nos lembra o propósito último de toda a escrita, a grande energia por trás do empreendimento de narrar e que é a essência do encontro com o Outro:

A vida é imprevisível e não estabelece seqüências rígidas, sendo freqüentemente desviada pelo acaso. A única seqüência que vigora certa é a do amor, porque se agencia em consonância com uma Providência oculta e misteriosa que orquestra em sinfonia os acasos, de modo a deles extrair o rumo certo, que lá estava, mas se desconhecia (FARIA, 2005, p. 20).

Como podemos, então, nos aproximar dessa movimentação que tem início em uma posição estática e de inércia que de repente se vê movida a agir no Encontro, e que em algum momento inventa um ponto de equilíbrio no qual é possível lidar com os trancos do acaso, criando o Espaço da escrita como um lugar em que se guarda os “momentos de aqui” (lembramos que a última parte do livro se chama *Guardamos o lugar*)? Esse movimento de se desequilibrar para, logo depois, encontrar, em consonância com o Acaso, um equilíbrio, é análoga à dinâmica de movimentos da dança. Não por acaso, a dança está presente no título do livro, no qual o céu se personifica e precisa de um Outro porque não sabe dançar sozinho. Como vemos:

Denby caracteriza a dança como uma seqüência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio. (...) Pois a seqüência de movimentos em que o passo perde seu equilíbrio para então recuperá-lo é uma forma arcaica de movimento, que, segundo Denby, já está presente no movimento animal: no galope dos cavalos, no pulo dos cangurus, mas também nas formas de movimento coordenado de coletivos animais – basta pensar na maravilhosa imagem das constantes mudanças no contorno de uma passarada (GUMBRECHT, 2012, p. 108).

Ora, a dança é, denotivamente, **1. intransitivo** - movimentar o corpo, obedecendo a um determinado ritmo musical ou como forma de expressão subjetiva ou dramática (HOUIASS, 2009). O desequilíbrio provocado pelos Encontros está tecido a contrapelo em uma linguagem harmônica e de simples deglutição. Embora haja uma resistência do narrador-escritor em se entregar à dança, ele nos indica constantemente que sabe que deve se entregar. O título – *O céu não sabe dançar sozinho* – sugere a consciência de que a dança precisa de um par. Portanto, o elemento que desequilibra a trama – o Encontro – é justamente aquele que torna capaz a harmonia e a beleza da dança celeste que é encontrada nos ares dos aviões, aeroportos e cidades estrangeiras pelos quais circula o narrador.

Podemos nos recordar também de outras atribuições da dança. O tango, por exemplo, popularizado pela cultura argentina, era tradicionalmente dançado por dois homens que disputavam a primazia por meio da execução de passos cujos movimentos simulam a derrubada do “adversário”. A capoeira, luta originalmente de rua que utilizava muitos movimentos de dança, também utilizava os floreios da dança para enganar o adversário ou simular um falso golpe. Por último, lembramos uma metáfora muito cara aos escritores: dançar com as palavras. Essa dança remete à lapidação verbal, ao embate das palavras com o escritor, com o leitor, com o crítico e, por que não, ao equilíbrio entre palavra e silêncio, palavras e espaços em branco. Sobre a dança, comenta Perrone-Moysés:

A dança é o rastro de uma luta — não é por acaso que a palavra *dança* pode tomar, em várias línguas, o sentido coloquial de *briga* (“buena danza se armó!”). Ora, cada

escritor *tem seu modo* de se haver com a língua, suas táticas de luta. Mesmo os escritos mais desenvolvidos, mais harmoniosos (ou melhor: estes em particular), resultam de afrontamentos e esquivas resolvidos em dança. Na escritura, como na dança, a facilidade, a espontaneidade, o natural, são o efeito de um trabalho (*“c’est du gros boulot”*, dizia Céline numa entrevista) (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 66).

A personificação do elemento “céu”, por sua vez, pode nos levar a duas possibilidades de campos semânticos. Uma delas, mais concreta, tem a ver com o próprio deslocamento do escritor-vivente pelos espaços que nomeiam os contos; pelas horas em que passa suspenso, viajando no avião: no ar, aerado. Os três primeiros contos da primeira parte do livro – *Para onde eu vou* – se passam em um aeroporto ou dentro do avião. Não é despropositado, portanto, que o subtítulo mostre para onde o escritor vai: em direção ao mundo, nesse primeiro movimento de saída espacial difusa que, como veremos, terá um retorno e uma edificação de um lugar próprio na última parte do livro – *Guardamos o lugar*. A segunda possibilidade semântica é mais poética, pois nos leva ao universo de metáforas que tem o céu como lugar e caminho; religioso ou amoroso, de paz ou de êxtase. As conotações para céu, sabemos, são positivas, luminosas, amplas; solares. Se dizemos – *estou no céu* ou *quero te levar ao céu* ou *quero ir pro céu* ou *o céu é o limite*, todas as asserções tratam o céu como um lugar/destino edênico. Esse espaço extraordinário, que se contrapõe (fisicamente, inclusive) ao terreno, ao elemento terra, unido à graciosidade da dança, nos conduz e seduz a uma atmosfera onírica, entre o sono e a vigília, como quando o escritor-vivente é convidado à aventura, ainda que ensonado e com o alarme já ativado. Sobre essa energia especial e extraordinária, ainda, Denby e Gumbrecht sinalizam:

De acordo com Denby, o ritmo do corpo dançante produz uma energia especial, uma alegria, um tipo de ilusão de que o dançarino está voando e talvez nunca mais tenha de voltar à terra. Em Heidegger, a graciosidade é um predicado daquele momento em que o Ser se impõe contra o ente e assim se desvela. Esses momentos graciosos de “autodesvelamento do Ser” não dependem apenas das pessoas, de seus esforços para entender e de suas intenções; esses momentos de “autodesvelamento do Ser” – por mais estranho que possa soar – dependem, segundo Heidegger, do próprio Ser. É o próprio Ser que se dispõe da iniciativa para seu autodesvelamento (GUMBRECHT, 2012, p. 124).

Dessa forma, não é estranho inferir que há uma atmosfera onírica que se desvela a cada encontro, revelando a intimidade do narrador sempre que um acontecimento o afeta e o co-move. Esse incômodo em ser revelado é análogo ao nosso incômodo como leitores, ao estranhamento produzido pela obra de arte [sobre o qual comenta Freud e Frayze (2005)], onde mais uma vez podemos ver o espelhamento se reproduzir.

Conclusão: a vida é uma obra de arte, a arte é uma obra de vida. Fazer arte é resistir.

Para Jung, os sonhos são pontes importantes entre a mente consciente e a mente inconsciente. Se a mente inconsciente corresponde aproximadamente à 85% de nossa mente, somos muito mais Inconsciente do que mente consciente. Essa mente Inconsciente se manifesta através de sonhos e símbolos, dentre outras formas possíveis. A arte, por sua vez, também pode recorrer a símbolos e arquétipos. Como dito, não é preciso justificar seus processos; no entanto, há clara similaridade e, não à toa, sempre houve artistas, em todos os tempos. Ainda assim, há muitas culturas que não separavam artistas de não-artistas: a vida em si, como obra de arte individual, é

a prova viva de um artista e a noção de autoria veio com a palavra escrita e com a vivência mais individualista.

Não por acaso, o primeiro conto do livro se abre com a temática do sonho e da indistinção espaço-temporal dos acontecimentos. Em *Para onde eu vou*, ele tenta cochilar no voo e é acordado por um homem desconhecido em “Madrid”. Em “Buenos Aires”, já na primeira linha do texto, um homem começa a questionar sobre os seus sonhos, perguntando se o narrador-escritor já teria visto um homem chamado Oriegn Artse, no que ele replica “Gostaria de não ter respondido. De conseguir resistir e não dar continuidade à conversa. Mas talvez me fosse arrepender. Há dias – e pessoas – que se revelam mais poderosos do que bons momentos de ficção” (ONDJAKI, 2014, p. 17). Na segunda parte, *Ferve a luz*, no conto *Nairobi*, há também recusa em aceitar o recado do Acaso: “Quando se aproximou, a mulher trazia vestida no corpo a carga de uma notícia. Eu não quis acreditar. Pensei que (eu) estivesse a ler sinais inexistentes” (Ibidem, p. 67). Na parte *Sonhos azuis*, a terceira, no conto *Dar es salaam*, há mais uma vez o evitamento: “Arrasto o passo enquanto posso. Evito olhar – mas desconsigo. O velho não me viu. Nem verá (Ibidem, p. 87). Só na última parte de contos, *Guardamos o lugar*, é que o narrador revela seu intuito metaficcionalmente: “Falo com alguém que não conheço. Há meses que faço isso. Provoco diálogos absurdos para testar a resistência dos meus interlocutores. Se vejo uma fila, ponho-me nela, espero. Sem saber o quê” (Ibidem, p. 117).

Podemos verificar, então, que, embora a linguagem seja prosaica e conectada com o cotidiano, sem esconder o (eu)-escritor que se pronuncia durante os contos, o discurso aponta um desejo de permanecer dentro de parâmetros racionais que possam delimitar um (eu) – mais uma vez posto entre parênteses, como a se proteger e se destacar do corpo do texto – do que é o Outro, como se fosse possível não ser incomodado por esse Outro e ter o controle, assim, do rumo de suas próprias ações. Entretanto, a persistência do Encontro e a entrega, ainda que relutante, às conversas e ações desencadeadas pela alquimia (eu) + Outro é revelada na última parte, quando há um regresso e uma reverência ao público característica do teatro, onde as máscaras são retiradas e as “identidades reais” são reveladas. É conveniente evocar a visão de mundo alquímica: quando o alquimista fala das transmutações da matéria, a intenção é falar do processo de transformação que nele ocorre. Por não ter conhecimento exato da matéria no momento da transformação, esta se torna um espelho para o que ocorre em sua alma – como na experiência do transe, onde espaço e tempo se tornam um e o mesmo.

A relação com o Inconsciente, com a Psicanálise Implicada, com a noção de estranhamento cunhada por Freud, com o erotismo elucidado por Octavio Paz e a fruição do texto destacada por Barthes é demonstrar que não há separações ou barreiras claras entre escritor e escrito, leitor e escritor, pesquisador e leitor, narrador e escritor, bem como essas barreiras não existem na mente humana. O esforço comunicativo de elucidá-las nos ajuda a entender a nós mesmos e a criar formas de compreender o mundo, mas esse é um esforço criativo, bem como o é o do escritor. Assim, vida e obra não se distinguem, na medida em que somos todos pinceis e pincelados, afetados e afetadores. Criamos limites para que a sanidade seja possível, mas é no erotismo do Uno, de quando nos fundimos com a obra, que pode ser equiparada com a experiência do nirvana, que está no âmbito espiritual, ou com a experiência sexual, que está no âmbito romântico, que retornamos ao espaço-tempo da infância, esse “antigamente” relatado por Ondjaki, onde não é preciso distinguir as coisas e as limitações do tempo e da matéria não existem, fazendo

com que tudo se torne e pareça possível. São a esses tempos que desejamos voltar para repousar da vida, aquela cotidiana, quando abrimos uma obra, e quando falamos dela para um outro provável leitor.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Martins Editora, 2008.
- BARTHES, R. *Aula* seguido de PERRONE, Moyses. *Lição de casa*. Trad. Leyla Perrone Moyses. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BLUMENBERG, H. *Paradigmas para uma metaforologia*. Trad. Jorge Pérez. Madrid: Trotta, 2003.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. A. Ubirajara. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FARIA, M. L. G. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005; Tese (Doutorado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- FRANCO, R. G. O início era sempre assim: o sopro e a vida. *Anais do II CLUERJ-SG*, Rio de Janeiro, volume único, ano 2, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertaguimaraesfranco.pdf>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.
- _____. “Bom dia camaradas” é um retrato de uma (infância em) Angola. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, v. 1, n. 1, p. 88-92, agosto de 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, Dor*. Inquietudes entre estética e psicanálise. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2010.
- FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. ESB, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- _____. *Além do princípio do prazer*. ESB, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Escritores criativos e devaneio*. ESB, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O tema dos três escrínios*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. *Recordar, repetir e elaborar (1914)*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.
- HILLMAN, J. *Estudos de Psicologia Arquetípica*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- JUNG, C. G. *Estudos sobre Psicologia Analítica*. Petrópolis, Editora Vozes: 1978
- LACAN, J. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LEITE, I. F. S. *Criação, híbris e transgressão na mitologia heroica*. Disponível em: <http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%-C3%A7%C3%A3o,%20H%C3%BDbris%20e%20Transgress%C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%C3%B3ica.pdf>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.

ONDJAKI. *E se Amanhã o Medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

_____. *Os da Minha Rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

_____. *Dentro de Mim Faz Sul Seguido de Acto Sanguíneo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

_____. *Bom Dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Editora Njira, 2006.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.



ENTREVISTA COM A ESCRITORA PAULINA CHIZIANE

Cintia Acosta Kütter

RESUMO

Entrevista com a escritora moçambicana Paulina Chiziane, autora de *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), *Nas mãos de Deus* (2013), *Por quem tocam os tambores do além* (2013) e *Ngoma Yethu* (2015), os três últimos em regime de co-autoria. A romancista conhecida por fazer de sua arte uma forma de resistência, concede esta entrevista à pesquisadora em 25 de março de 2017, no Rio de Janeiro e nos fala sobre suas obras, sobre mulheres e sua participação na FRELIMO.

PALAVRAS- CHAVE: Paulina Chiziane; entrevista; literatura; Moçambique; resistência.

RÉSUMÉ

Entretien¹ avec l'écrivaine mozambicaine Paulina Chizine, auteur de *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), *Nas mãos de Deus* (2013), *Por quem tocam os tambores do além* (2013) et *Ngoma Yethu* (2015), les trois derniers livres avec co-auteur. La romancier, célèbre pour faire de son art une forme de résistance, donner cette interview à la chercheuse le 25 Mars 2017, à Rio de Janeiro, et elle nous parle de ses oeuvres, des femmes et de leur participation à FRELIMO.

MOTS-CLÉS: Paulina Chiziane; entretien; littérature; Mozambique; résistance.

Cíntia Kütter² - Primeiro, gostaria que você nos falasse um pouco como a literatura surgiu na sua vida. Você já mencionou em outras entrevistas “ter se inspirado em sua avó”; “nas histórias que ouviu a volta da fogueira”; “que iniciou o curso de linguística na universidade”; etc. Mas em que momento surge a escritora Paulina Chiziane? O que te impulsionou para esse movimento?

Paulina Chiziane - Não sei (risos). Sinceramente, não sei. Porque eu acho que sempre existiu a

1 Esta entrevista é parte da tese de doutorado da pesquisadora.

2 A seguir, na entrevista, a sigla CK refere-se a Cíntia Kütter, e PC a Paulina Chiziane.

escritora, a minha natureza tem a ver com isso. Eu gosto de viver em grupo, mas também gosto de viver sozinha, desde pequena. Durante o dia, às vezes participava nas brincadeiras dos outros, mas eu sempre fui da noite. Todos dormem, eu fico lendo um livro, fico ouvindo música e, sempre gostei de ser assim. Mesmo com o trabalho de casa: engomar a roupa, esfregar, eu sempre fazia o trabalho a noite. E gosto de estar com muita gente, mas estou sempre só. Isso me permite observar, e quando chega a noite pra lembrar tudo o que observei, comecei a fazer notas bem pequenina, e fui andando. E quando naquela fase da vida em que o livro começa a exercer uma certa magia! Eu pegava num livro e sentia o êxtase de estar a pegar num livro. Então a minha infância foi isso, não tinha muitos livros, mas a minha relação com o livro, quer dizer, era como se estivesse a mexer um objeto sagrado. Daí comecei a ler e a tendo que apanhar para frente, e já fiz de tudo, assim, de roubos de livros, para poder ler, e quantas vezes não fizemos isso, em feiras, em livrarias, em tabacarias, fizemos isso mas pela leitura. Eu não estava a perceber muito bem para onde me conduzia essa maneira de estar, e pronto, dei por mim registrava memórias. A primeira coisa que eu fiz foi o diário dos sonhos, que me custou muita sova em casa, porque eu sempre atrasava a escola. Acordava de manhã e a primeira coisa que fazia era sentar para registrar o sonho, em um diário, e quando chegava a hora de ir para escola não tinha ainda tomado banho, enfurecia meu pai que teve que ter uma mão dura para controlar, então, perdi esse diário, porque meu pai queimou. Mas hoje eu lhe dou razão (risos), então essa foi uma das minhas primeiras manifestações de vontade de escrever. Mas eu pintava, gostava de pintar, assim nessa beira dos doze anos, eu gastava tudo que era papel pintando e me deu também muita sova porque estava a gastar o papel, que devia ser para estudar. Éramos oito filhos com um pai que era alfaiate de rua, então não havia muitos recursos. Então eu fui experimentando várias maneiras de estar, e acabou vingando a escrita, porque eu ficava a escrever e meu pai acreditava que eu estava a estudar (risos), então pronto. E foi assim que acabei ficando com a escrita, era mais barato, não gasta papel e o pai nem sempre desconfiava daquilo que eu fazia. Deixei de fazer o diário dos sonhos, que fazia de manhã, mas comecei a rabiscar durante a noite, e acordava tarde na mesma, mas essa era uma guerra que meu pai nunca venceu, eu nunca consegui acordar cedo. Porque as mulheres da noite era sempre, sei lá, dos meus delírios...

CK - Você já afirmou que não é feminista, mas concede o protagonismo de suas obras as mulheres. Esse “lugar” de protagonismo e de resistência da personagem Sarnau em seu primeiro romance *Balada de amor ao vento* (1990) surgiu de forma proposital ou como você diz “a escrita veio e tomou o seu lugar”?

PC - Eu nem sabia, quer dizer, eu conhecia as teorias de emancipação da mulher, mas a palavra “feminismo” ainda não me tinha soado aos ouvidos. Eu contei uma história apenas, e a história de uma mulher que é aquilo que eu sei, mais nada. Depois de publicar o livro foi que comecei a compreender a dimensão do feminismo, daí comecei a perceber algumas leituras e fui consolidando algumas ideias sobre o feminismo. Mas foi assim, a vontade de contar uma história de uma mulher, e em todos os meus livros falo de mulheres, e a razão é tão simples, eu estou sempre rodeada das minhas amigas, da minha família, mesmo da minha família, minhas irmãs, minhas primas, então, o mundo que eu conheço, melhor, é o mundo das mulheres. Foi por isso que as coisas saíram desse jeito.

CK - Em seu romance *O alegre canto da perdiz* (2008), somos apresentados a três gerações de mulheres que buscam, a seu modo, resistir ao regime patriarcal, a violência e a elas mesmas. O que motiva uma mãe a prostituir sua filha, e esta, que por sua vez, vender a sua filha? Estas mulheres que repetem o colonialismo, além de estarem a vender a “própria carne” estariam a vender suas almas? Foi esse o seu objetivo ao apresentar essas mulheres, mostrar esse outro lugar ocupado por elas?

PC - *O alegre canto* é a verdadeira imagem do colonialismo. Tanta repressão ao ponto de criar-se este santo mundo de alta rendição porque, pronto aquelas mulheres achavam que não tinham valor nenhum, que só podiam dar algum valor se servissem ao opressor. Então o colonialismo é isso mesmo. E para dizer que o processo de libertação da mente vai levar muitas gerações. Nós já não temos a bandeira colonial, mas ficamos com graves sequelas em nossas mentes. Como que o livro surge? Eu vivia na Zambézia e conheci esta família, esta velhota que teve dois maridos: um branco e um negro, e teve filhos negros e mestiços. Conheci, mas conheci através dos filhos mestiços, que são donos de restaurantes. E, de repente aparece a cozinheira e a faxineira, que são irmãs dela, e eu perguntei: que se passa? É tua irmã? E a faxineira de uma empresa? Sim. Então comecei a perseguir a história.

CK - A irmã é negra?

PC - Sim, sim. Comecei a perseguir a história, e fui dar a mãe, que ainda tinha orgulho em dizer que durante toda vida só bebia vinho do porto do marido branco. Ai que realidade! Naquele dia fiquei muito chocada. E então tranquilamente eu ia visitando a velhota, levava aquela garrafa de vinho que ela gostava (risos), e ela ia me contando as histórias, incrível! A Zambézia tem muito disso.

CK - Quando a personagem fala: *Meu objetivo é branquear o negro da minha pele, em contrapartida nós temos o caso da neta, mulata, que não possui um “lugar”, porque para os negros ela é branca e para os brancos ela é negra. Qual é o espaço do mulato?*

PC - Esse é o outro lado. Para mim foi interessante descobrir a imagem do mestiço, porque eu sempre via, eles não nos ligam muito, pelo menos em Moçambique. O mulato não liga muito ao negro, tá quase sempre em grupos de mulatos. Mas eu nunca tinha percebido o que ia dentro da alma. Foi esse trabalho me fez ver o quão sofredores são.

CK - Paulina, eu gostaria de perguntar sobre uma obra pouco referida até hoje, *O livro da paz da mulher angolana* (2008) que foi uma recolha feita por você e Dya Kassembe, com o subtítulo de “heroínas sem nome”. De lá pra cá, essas heroínas tem aparecido ou ainda continuam sem nome?

PC - É uma questão melindrosa. O livro é de Angola, eu não posso falar muito sobre a questão angolana, mas não é muito diferente da questão moçambicana. Uma das senhoras que eu entrevistei vendia amendoim na rua. Portanto, ela era uma vendedora ambulante de rua, que foi uma combatente da guerrilha pela independência. E, ela diz tranquilamente: “olha, o meu colega que

era o comandante responsável por aquele campo, ele que devia guarnecer o campo, segurança, etc. Quando havia ataques dos portugueses, ele fugia, porque ele tinha medo”. Mas essa mulher, que porque tinha lá os filhos dela e os filhos das outras mulheres, ela virava uma leoa. Então, todos os combates naquela região foram dirigidos por ela. E quando chegou a altura de patentear alguém, as patentes não foram para ela, porque ela era mulher, foram patentear o homem que sempre fugia. E na altura em que fizemos as entrevistas, ele já era um general muito rico, mas a mulher que dirigiu a guerra, estava vendendo na esquina. Então, foi uma coisa que me chocou. E voltei a Moçambique, comecei a conversar com outras mulheres, que são muitas que estiveram na luta armada. E a situação não é muito diferente, então são essas heroínas, no verdadeiro sentido que não tiveram nome porque são mulheres.

CK - Pelo visto até hoje são heroínas sem nome.

PC - Sem nome e vão morrer com a sua história. Pouco escolarizadas a maior parte delas e mesmo que tenham a possibilidade, ou a capacidade de escrever, não sei esses livros serão alguma vez publicados. Há um fenômeno, em Moçambique agora, que aqueles que fizeram a guerra contra os portugueses, agora estão a escrever as suas memórias, mas aquelas memórias para mim tem um sabor assim, de um fardamento. Todos escrevem coisas iguais e não há nada que se escreva diferente, porque senão o chefe não gosta, perdem os seus privilégios. Então é daquelas literaturas que... é interessante ler, mas não me dizem muito. Porque todos repetem a versão oficial da história, e a mulher por muito que escreva tem medo de dizer: “Olha quem dirigia os combates era eu, o comandante que era homem fugia porque tinha medo.” Então, talvez, daqui a algum tempo, depois dessas pessoas morrerem, porque esses generais ainda estão vivos, se elas começam a denunciar...

CK - A participação da mulher na guerra ainda é pouco abordada?

PC - Muito pouca, quer dizer, há uma abordagem oficial muito romântica do tipo: “a mulher participou na guerra”, “a mulher é uma heroína”, “porque nós temos que promover a mulher”. A mulher é uma heroína, mas quem é a heroína? Onde está o nome dela?

CK - E essas mulheres hoje, onde estão elas?

PC - Tá na cozinha, estão vendendo amendoim nas ruas, estão no campo, no trabalho tradicional das mulheres. Mas foram mulheres que fizeram a guerra.

CK - Como foi essa experiência de trabalhar em parceria e o que motivou você e Dya Kassembe a desenvolver esse projeto?

PC - Foi um trabalho encomendado, da Ajuda Popular da Noruega que trabalhava em Angola na desminagem. Então, havia uma parte social, que o chefe deles tinha que fazer recolher as histórias dessas pessoas que participaram dessa guerra, cuja a desminagem estava a ser feita por eles. Então, escolheram a mim e a Dya Kassembe, e fomos andando, fomos a trabalhar, foi muito bonito, mas o livro não teve muito impacto. Porque nós, nas nossas entrevistas, fomos impar-

ciais entrevistamos mulheres da UNITA, mulheres do MPLA e isso não foi muito bom. Porque ou tínhamos que escolher mulheres da UNITA, com todas as consequências, ou tínhamos que trabalhar só com mulheres do MPLA, nós fizemos um trabalho onde colocamos todas as mulheres e no fim produzimos o livro. Não teve muita aceitação. Sei que logo a seguir, uma outra equipe, do partido do poder, que partiu para o campo de urgência para entrevistar as “heroínas verdadeiras”, e publicou-se com muita pompa, um livro, não sei como se chamava, mas acho que era uma coisa como “As heroínas verdadeiras de Angola”, mas enfim, isso é uma outra história. Não sou angolana, eu.... (risos)

CK - Quanto tempo levaram essas entrevistas?

PC - Somando os dias todos, eu acho que as entrevistas levaram mais ou menos uns cinco meses e o processamento do texto, porque aquilo foi um trabalho mesmo coletivo, com as mulheres, eram grupos de mulheres angolanas. Então, o projeto durou um ano, então eu ia, vinha, ia, vinha. Conheci Angola quase de norte a sul nesse projeto, foi interessante, mas o livro não sei dele.

CK - Você afirmou em palestra conferida recentemente ter feito parte da FRELIMO e sobre seu papel dentro do partido. O que motivou uma moça tão jovem na época a participar de forma tão ativa desse movimento?

PC - Não sei, mas por outro lado, eu lia muito desde pequena, então tinha muitas referências na cabeça. E contrastava com muitas meninas num tempo que não tinham acesso a leitura, então eu conversava mais com rapazes do que com meninas, por conta do nível de estudos e intelectual que tinha. Então, de repente os rapazes fazem a oferta: que tal essa noite sairmos para fazer um determinado trabalho?

CK - E seu pai nunca te surpreendeu?

PC - Pegou uma vez, levei uma sova! (risos). Mas o trabalho estava feito. Então, foi assim, tranquilamente eu sempre tive amizades masculinas, desde pequena. Eu acho que o problema é exatamente esse, eu lia mais do que as outras mulheres, isso ainda acontece até hoje. E pronto. Fugia de casa, fugia pela janela.

CK - Naquela época como era a participação feminina na FRELIMO? Tinham muitas mulheres no movimento?

PC - Uma coisa foi a luta armada nas matas, outra coisa foram os grupos clandestinos urbanos. No grupo era assim, mais ou menos vinte no grupo e mulheres eram quatro, só. Sim, dezesseis, eram rapazes.

CK - A que você atribui isso Paulina?

PC - A época, estávamos em plena época colonial, a tradição e a própria estrutura colonial, porque a mulher na estrutura colonial o lugar é de subordinação. Então, a minha tradição também,

a região também, e eu era atrevida, chamavam-me “Maria-rapaz”, porque nunca me consideravam mulher.

CK - Você via esse apelido como um elogio ou não?

PC - Não. Não ligava. Eu desafiava, subia em árvores, fazia tudo o que as mulheres não faziam a essa altura.

CK - Paulina, o que você lia nessa época?

PC - “6 balas”. Espera, eram aquelas coisas de “6 balas”,... bang-bang.... depois apareceu o “Coe-lhinho pelado”, acho era brasileiro, não? “Fotonovelas” e os Disney que já são mais antigos. Mas também havia muito Jorge Amado, nós lemos Jorge Amado em livros de bolso, em livros maiores, em tamanho assim, tamanho a quatro, mas livro de bolso era muito, muito forte. Então tava acessível, não sei porque, mas o sistema colonial liberava o Jorge Amado, para nós, Vinicius de Moraes também, eram dois autores que circulavam, os outros só depois da independência.

CK - Em seus últimos três projetos: *Nas mãos de Deus* (2013), *Por quem tocam os tambores do além* (2013) e *Ngoma Yethu* (2015), você opta pela estrutura de co-autoria. O que te motivou a mudar sua estratégia de escrita? Isso repercutiu de que forma no mercado editorial? Fale-nos um pouco sobre esses projetos, ainda pouco conhecidos no Brasil, e como essas propostas surgiram.

PC - As editoras formais não aceitaram, os temas não iam muito com as suas políticas editoriais, então tive que procurar alternativas. Há uma editora que se criou só para publicar um livro e já morreu (risos). *Na mão de Deus*, criou-se uma editora só para publicar o livro, depois trabalhei com um outra, e depois vou trabalhar com uma outra, porque esses temas questionam muita coisa e com muita profundidade, então não queriam correr o risco. Agora, passado algum tempo, os livros viraram sucesso e algumas dessas editoras já estão interessadas em publicar, porque viram que afinal, esses assuntos são, como se diz, é produto para mercado, por exemplo, *Ngoma Yethu*, circula.... aí meu Deus! Circula!

CK - E o que te levou a escrever *Nas mãos de Deus* (2013) que foi o primeiro escrito a quatro mãos?

PC - São várias coisas. É muito interessante entrar na psiquiatria, foi uma grande escola de vida. Nós temos a ilusão de que somos humanos, ilusão daquelas coisas bonitas, românticas que nós temos. Quando se entra na psiquiatria que a gente entende a verdadeira essência do ser humano. É o filho que abandona a mãe, porque teve uma crise psicótica; é a mãe que espanca o próprio filho, porque o filho teve uma crise psicótica; é a família que se junta, que se separa, quer dizer, a doença mental é um dos maiores dramas. A medicina faz o melhor, mas há uma série de preconceitos a volta da pessoa que tem uma crise psicótica. Eu entrei em crise, mas depois a crise passou, levou muito mais tempo a recuperação. A recuperação da memória, a recuperação dos movimentos do corpo é que levou mais tempo, mas a crise em si durou pouco tempo. E vol-

tei a mim, e naqueles momentos que estava sentada, aproveitei a ocasião para conversar com muita gente, e tentar perceber o mundo que há por detrás de doença. São verdadeiros dramas. Lembro-me de uma moça que entrou, violada sexualmente, não se sabe por quem, e nas mãos ela tinha marcas de que tinha sido amarrada com arames, ferros, estava cheia de feridas e nas costas tinha levado chicote. Porque deu-lhe uma crise, ela cometeu qualquer coisa, mudança de comportamento, a pessoa não sabe o que faz. Então o pai amarrou, o irmão espancou e alguém sexualmente violou. Isso dentro da família! Então, quando aquela menina entra ela devia ter dezessete, dezesseis... dezessete anos, eu olhei para ela e deixei estar até ela ficar melhor. Eu tive alta, mas eu voltava para conversar com os amigos que eu tinha feito. Sentava perto dela, para ouvir a história dela, e depois vim a saber que ela estava grávida. Uma gravidez que ela não sabe de onde veio, se foi o irmão, se foi o pai, se foi um vizinho, se foi alguém que saltou a cerca, então são tantos os dramas, porque infelizmente temos uma tradição que diz que a doença mental, enfim, podem ser espíritos maus, maldições, espíritos, isso é o que a tradição diz. Depois aparecem as igrejas evangélicas: “É o diabo! É o diabo! Se apossou da pessoa!”, e depois temos a própria medicina. Bom, a pessoa chegou eles pegam dão o que tem a dar e depois a pesquisa do problema. Foi interessante porque no meu caso, eu saí sem diagnóstico, quando eu voltar ainda vou procurar um psiquiatra para saber o que era. Pronto, quando se chega é tal coisa é psicose, é crise psicótica, é tendência de esquizofrenia, é tendência de demência, vai se andando a procura. E então, é a religião, é a tradição, é a ciência tudo isso cria um conflito a volta do mesmo indivíduo. Essa menina foi espancada porque era preciso mandar embora o diabo, o irmão espancou selvaticamente, agora aquele que a violou não sei bem o que queria tirar. E quem a amarrou também acreditou que tinha um espírito maligno nela, enfim, a menina simplesmente teve um transtorno. Ela ficou bem, ficou grávida, depois da doença teve que suportar a gravidez anônima e ficou com marcas muito feias nos braços, teve que fazer fisioterapia. Isso é um exemplo dos milhares que existem. Então, eu comecei a perguntar: o que é uma mãe? o que é um pai? o que são relações familiares? É um livro muito deprimente exatamente por causa disso, este vai e vem, e a pessoa no lugar de melhorar até piora.

CK - Nesse contexto as mulheres são sempre culpabilizadas.

PC - Eu acho estranho. Para mim, isso é um colapso do pensamento ocidental, do pensamento judaico cristão, porque para o europeu a mulher é a face da eva, ela que é culpada, no nosso caso, em Moçambique, mesmo com as tradições do Moçambique mais interior, mais profundo, que é patriarcal é semelhante aos ritos judaico cristãos onde a mulher tem que ser culpabilizada. E eu conheço casos em que a mulher era espancada, simplesmente espancada. Pergunta-se ao marido: porque espancou a mulher? E ele diz: olha, não fiz nada, mas eu estou a espancá-la para ela saber o que pode lhe acontecer se fizer alguma coisa. Então eu acho que a Europa, as religiões que se chamam de universais é que trouxeram este modelo que colapsou. Mas continua a persistir.

CK - E até que ponto isso também não é reflexo dessa história da colonização.

PC - Olha, o que eu posso dizer é que as lutas de libertação africanas, dos países de língua portuguesa, trouxeram consigo o feminismo marxista que libertou as mulheres portuguesas. Então

o movimento das mulheres em Angola, em Moçambique, etc., trouxe algo que despertou a consciência da própria mulher portuguesa que era tão reprimida como nós.

CK - Na cena brasileira, a escritora Carolina de Jesus, tem sido alvo de muitas críticas, no sentido de que sua obra “não deve ser considerada literatura”. Sua obra *O quarto de despejo* (1960) fora traduzido para mais de 13 línguas e estudado no mundo inteiro, abordando a temática dos que vivem “a margem”. Em suas obras, suas personagens também são fruto dessa margem onde buscam resistir e sobreviver. Você se identifica com essa escritora?

PC - Eu não sei se tenho esse direito de me identificar com outras pessoas, porque eu acredito que cada pessoa é singular. Eu li *O quarto de despejo*, da Carolina, e há um texto dela que me comove muito, quando ela deseja feliz aniversário a velha Alice? Olha, não consegui ler mais para além desse texto, porque quando cheguei ali parei, porque minha dor foi muito forte, e tenho um grande respeito por essa mulher pelas suas origens e pela luta que ela travou para sobreviver e o registro que ela fez. E eu faço esse questionamento: O que é literatura? Quem criou? Quem inventou? Para que serve? Então, a Carolina Maria de Jesus construiu um espaço e produziu um movimento que vinha da sua própria alma, um movimento de muito valor. Agora, quem são os outros para questionar? E colocar etiquetas sobre o sentimento humano, é por isso que de vez em quando eu me zango com as academias, porque preocupados em colocar etiquetas e nomes, e arrumar em gavetas, às vezes perde-se o melhor a vida tem. Eu não estou a imaginar o que tenha sido a vida dura daquela mulher, e aqueles que sabem o que é literatura e que sabem escreverem todos os meios, não sei se teriam capacidade de interpretar a vida com a real dimensão da Carolina Maria de Jesus. Então de vez em quando eu digo: acadêmicos, vão a fava! Para mim, Carolina Maria de Jesus escreveu e quem escreve chama-se escritor, o resto é história. Agora, eu colocar-me no lugar dela, não sei, não seria capaz, eu acho a Carolina uma mulher suprema. O mundo que ela viveu, os preconceitos que ela rompeu, a guerra que ela travou eu não me sinto com estrutura, nem capacidade de chegar aos pés dela. Sempre tive casa, sempre tive pão e sempre tive amparo. E o pouco que eu faço, eu faço até muito pouco, deveria fazer mais, porque tive condições para existir. A Carolina estava só. E eu respeito essa força interior que ela tinha, educou-se a si mesma e tornou-se o que ela é.... Jesus! Os acadêmicos, por favor, que parem de incomodar.

CK - Em sua última obra *Ngoma Yethu* (2015), em co-autoria com a curandeira Mariana Martins, vocês elencam questões como: colonialismo, curandeirismo e cristianismo. Fale-nos um pouco mais sobre essa obra e como Mariana Martins entrou em sua vida.

PC - Os acasos (risos) os acasos determinam às vezes as nossas reações. Tive uma crise psicótica, fiz um tratamento médico, mas havia outra medicina alternativa, que ela domina que são as plantas que prepara. E pronto, depois do tratamento médico, que eu cumpri, comecei a fazer um tratamento com as ervas, e para mim foi mais saudável porque não me dava cabo do corpo. E surpreendeu-me o fato de que cada vez que vai colher a planta, não, que colhe a planta, não; cada vez que prepara, eu não sei que planta é, não mostrou-me, cada vez que prepara: reza. Chama Deus, chama Jesus, chama antepassados. Então eu dizia: olha, que eu saiba todo mundo diz que vocês são o diabo. Então, começou a desenrolar muita conversa. Por fim, quando eu já estava

melhor, quando estava bem, eu disse: olha é preciso fazer justiça, porque são muito poucas as pessoas que compreendem o vosso trabalho. Vocês têm coisas más, isso é um problema vosso, mas o que eu percebi é que vosso trabalho é baseado na prece, sempre rezando. E aprendi coisas muito interessantes com ela. Porque ela diz: olha, tu é quem tem que dizer se o que te faço é diabólico ou não. O efeito que tu sentes é bom? Eu digo: olha é uma maravilha essa planta! E ela me pergunta: Curar-te é um trabalho do diabo ou não? E então, a nossa conversa começa assim. E ela diz: olha, chamam-me diabólica, os evangélicos, eu fui buscar a planta, quem criou essa planta, foi Deus ou foi o diabo? Foi Deus, então tu escolhes, faças juízo do que tu quiseres, mas se tu ficasse bem com uma planta, foi quando eu pedi: por favor, mostra-me a planta! Ela me disse: Jamais te darei! Eu protejo essa planta que vem sendo protegida desde os tempos mais antigos, porque a imposição colonial, portanto chamam-nos diabos, mas vem sempre a correr para vir buscar aqui o que é nosso conhecimento. Não dou! Já fiz isso, mostrei uma planta a alguém, que foi logo a correr aos brancos que levaram, processaram, patentearam. Tiraram de nós o conhecimento, que para além de nos humilhar, excluir, ganham dinheiro com o saber dos nossos antepassados. Não te dou a planta! E eu entendi.

CK - Em entrevista publicada em 11/7/16 no site “Geledés”, há uma fala sua afirmando que você está a “se despedir de seus leitores”. Com essa afirmação você se refere a projetos a “duas mãos”? Você pretende continuar engajada em projetos de co-autoria? Ou pretende parar de escrever?

PC - Eu não sei exatamente (risos) o que vai acontecer, mas a atividade de escrita tem as suas, como se diz, suas questões de saúde. Eu já não posso mais ficar tanto tempo no computador, eu trabalho trinta minutos, depois tenho que fazer um intervalo de dez minutos. Então, vou fazendo uma literatura aos bocadinhos, já não é com aquela dinâmica antiga. Mas isso não me impede de publicar trabalho, mas é uma outra questão também. De vez em quando é importante a gente dar um basta as pessoas que incomodam, porque assim de repente a sociedade moçambicana, não, uma boa parte dos moçambicanos achavam que eu era propriedade pública que podiam fazer e desfazer. Quem quer escrever, escreve; quem quer dizer, quem não quer não diz. Eu vivi em situações muito incomodadas, assim, do tipo: a Paulina está sempre a viajar, ela está a tirar o lugar a nova geração. Eu disse: a, é? Só isso? Tchau! Vai tu escrever! A porque o trabalho dela, não é, o gosto de muita gente era dizer: a Paulina julga-se escritora, mas ela não escreve nada, o trabalho dela não tem qualidade. A é? Vai tu, escreve! A mais vai dar confusão, não, esse tipo de pronunciamentos cria um tipo de opinião pública muito incômoda. Eu vivi muito tempo incomodada com isso, chegou um dia que eu disse: meu amigo, tchau! Vou embora! A mas... Chega de guerras! Querem me dar, aqui papel caneta, comprem, façam, produzam, e então mandei assim, as favas! Mas foi interessante que a partir dali as pessoas murmuram, conversam, dizem o que lhes vai na alma, mas depois recuam, refletem sobre o que se passa. Chega de abusos. O trabalho é meu, o tempo é meu, o que vocês têm que saber da minha vida, então quem quiser que se ir ao facebook, encontraram um erro gráfico, um erro ortográfico no trabalho dela, assim as coisas mais incríveis. Eu disse não, boba de festa eu não fui, o que eu fiz foi por amor, chega! Vá vocês! Então vem esta agressão pública, mas eu acho que foi muito bom e eu acho que outros escritores vão se beneficiar disso. Eu até disse: olha, eu não disse que era escritora, eu nunca

disse, eu disse que contava histórias e contei e encantei, por isso a guerra que vocês fazem não tem alma, o que vocês querem aqui? Saiam de mim e pronto. Então foi mais ou menos assim a sequência desse mal-estar, mas sem dúvidas que eu já não vou fazer a corrida da grande publicação, vou trabalhando devagar (risos).

CK - E como tu falaste: Fazer aquilo que gosto, no tempo que posso.

PC - Sim, eles têm que respeitar o trabalho das pessoas, pelo menos em Moçambique. Eu venho de uma época em que a escrita era um lugar dos homens. É verdade que houveram mulheres que escreveram antes de mim a Glória de Sant'anna que era portuguesa, fez contos, a Lília Momplé, fez contos, a Noémia de Sousa, fez poesia... disso nunca mudou. Existem muitas pessoas que começaram a perseguir a minha carreira só para destruir, chegou o um ponto de dizer chega não quero guerra com ninguém, vou escrever aquilo que me der na cabeça, como sempre.

CK - E por favor continue “incomodando” e inspirando outras escritoras.

PC - Mas a sociedade moçambicana precisa parar e respeitar. O que aconteceu foi, bateram numa conversa do Whatsapp: quem vai ser o próximo prêmio Camões? Então uns diziam: a Paulina vai ser. Porque não sei o quê, não sei o quê. Outros diziam: não pode ser, porque não sei o quê, não sei o quê. Uma coisa muito suja, chega a ofender assim essa mulher passa a vida a circular pelo mundo o que é que ela vai mostrar? Eu olhei para aquilo assim, epa, isso é uma zona quente, é preciso cortar isso com um machado. Fiz a minha declaração e toda essa onda de Whatsapp, Facebook, não sei o quê, caiu. Então, todos me procuram: Paulina, e agora, e agora? Porque até jornais já estavam nisso, não, preferi cortar, e assim se seu publicar... É engraçado que nenhum jornalista voltou para me perguntar mais nada, porque eles sabem o que estavam a tramar, eles querem vender o jornal, vez em quando inventam um escândalo, então percebi logo e preferi cortar.



O EXÍLIO COMO DESTINO

Zuleide Duarte¹

RESUMO

O texto lê as questões da migração e do exílio no romance *O ventre do Atlântico* (2004) da escritora senegalesa Fatou Diome, focalizando uma dupla visão apresentada no texto: a leitura dos que efetivamente migram, com seus conflitos e decepções e a perspectiva equivocada que ocupa o imaginário dos que permanecem na terra natal, para quem o país de “acolhimento” representa, não raras vezes, o mítico Eldorado que moveu os viajantes nos séculos XV e XVI em busca da árvore das patacas ou do mítico reino de Prestes João. Com base nos estudos de Sayad (1996), Said (2007), Kristeva (1994) e Wilson (1986), busca-se evidenciar a experiência do exílio narrada em um texto que mescla autobiografia e ficção, que permite, pelo seu caráter ficcional, a denúncia de abusos e crimes cometidos contra esses sonhadores de outros mundos, empurrados por um destino incerto para o Mar, porta de saída da condição de insularidade.

PALAVRAS-CHAVE: exílio; mar; migração; retorno.

ABSTRACT

This work deals with the questions of migration and exile in the novel *O ventre do Atlântico* (2004), written by the Senegalese author Fatou Diome. The focus is on a double vision presented in the text: the reading of those who effectively migrated, with their own conflicts and deceptions as well as the wrong perspective that occupies the imaginary of those who remain in their homeland, to whom the “host” country represents, not rarely, the mythic Eldorado that moved the voyagers from XV and XVI centuries in the search of the tree of Money or the mythical reign of Prestes João. Based on the studies of Sayad (1996), Said (2007), Kristeva (1994) and Wilson (1986), it is sought to evidence the experience of the exile narrated in a text that mingles autobiography and fiction, which allows, for its fictional character, the delation of abuses and crimes committed against these dreamers of other worlds, pushed by an uncertain destiny to the Sea, exit gate from insular condition.

KEYWORDS: exile; sea; migration; return.

¹ Professora Doutora da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande-PB. zuleide.duarte@hotmail.com

Eu sei por experiência que os exilados se alimentam de esperança.
(Ésquilo. In: *Agamenon*, 458 a.C.)

Introdução

O tema do mar perpassa a literatura como as outras expressões artísticas, de um modo geral, exercendo um fascínio a que não escapam produtores e consumidores. A relação do pélagos revoltado ou sereno, pleno de embarcações e marulho ou imenso, sonoro e vazio, continua inspirando cenas capturadas pelo pincel, pelo cinzel, pelos acordes da canção e pela palavra de autores e autoras que retratam desejos, saudades, êxtase e desespero na contemplação, através da memória, no desejo de arrebatamento, como expressou o poeta Charles Baudelaire no poema *Moes-ta et Errabunda* (Lamer, *la grande mer console nos labeurs*) ou, como tão bem cantou o poeta Charles Trenet, na canção *La mer* (*La mer, a bercé mon coeur pour la vie...*), traduzindo a ânsia de infinito, a aura de encantamento e grandiosidade emanada do mar. Se fôssemos abordar as metáforas marítimas restringindo-nos, por exemplo, às literaturas ocidentais, já escreveríamos muitos volumes. Mas não é somente deste mar inspirador de poetas que falamos aqui. O mar de que trata o texto de Fatou Diome, para além da magia, é testemunha de sofrimento, lágrimas e sangue de homens e mulheres que se aventuram na sua travessia para um porto além.

O mar conecta-se com o homem e com o artista, em particular, sugerindo, na sua grandiosidade, mensagens de dor e alegria, de fuga para o invisível, de retorno para um tempo irrecurável. Tenebroso, *levado*, como nas cantigas de amigo, primordial, ventre dos refugiados na bíblica arca, “desde sempre o mar”, nas palavras da poeta Cecília Meireles, esse mar de atlânticas voragens é palco do romance *O ventre do Atlântico* (2004), da escritora senegalesa Fatou Diome, texto incontornável, objeto destas considerações.

Da travessia do Atlântico desde Niodior, no Senegal, para a França (Estrasburgo), a narradora desenha painéis com imagens em que coloca o oceano Atlântico como, e de fato é, ponte entre dois mundos: cais de partida, ligado aos cortes, agruras, saudades, e porto de chegada, depositário de esperanças, de religação e reencontro de memórias: vida suspensa em registro afetivo, cristalizado no olvido temporário do ser dividido em que se tornou o homem/mulher que partiu na diáspora, sacudido pelas revoltosas ondas da insegurança, da fome, do medo da morte: emigrante/exilado atrás de um devir nem sempre seguro.

Cheio de sortilégios, o mar acena com promessas fantásticas e interpõe um abismo entre presente e passado. Mar e mãe, metáforas do líquido menstrual e amniótico, símbolo do feminino e, portanto, gerador da vida, o mar ambivalente de Fatou Diome é um similar do *salso argento* e do *mar irado* de Camões, do *mar anterior a nós*, de Fernando Pessoa e do mar de Cecília Meireles: “o mar é só mar, desprovido de apegos/ matando-se e recuperando-se”, ou o mar de Sophia de Melo Breyner: “Não apenas este mar que reboia nas minhas vidraças [...] e entre água e estrela estudo a solidão”.

Nas poetisas mencionadas lemos o mar, motivo e inspiração. Em Fatou Diome, o mar está inalienavelmente atrelado ao destino dos ilhéus, condicionamento geográfico e afetivo, inevitável passagem. Nas palavras da narradora,

Nenhuma rede poderá impedir as algas do Atlântico de vogar e buscar o seu sabor nas águas que atravessam. Rasurar, varrer os fundos marinhos, molhar nas tintas de choco, escrever a vida na crista das ondas.

[...] A partida é o único horizonte oferecido aos que procuram os mil escrínios onde o destino esconde as soluções dos seus mil erros (DIOME, 2004, p. 210).

Esse mar cúmplice que testemunhou a partida de seres escravizados, vendidos no desumano comércio escravocrata, testemunha, contemporaneamente, a fuga de pessoas que vítimas de uma situação insustentável, vivem outro de tipo de escravidão: a busca de um indefinido e desejado oásis no deserto das desumanidades que por aí grassam. Inevitável busca, pontilhada de incertezas e decepções, única alternativa, para incerto amanhã. É esta a grande inspiração do texto de Fatou Diome, que sugerimos uma leitura.

Vivendo à prestação

As ondas migratórias que se têm sucedido contemporaneamente, trazendo fugitivos, expulsos pelas adversidades enfrentadas em países convulsionados por guerras ou por condições miseráveis de sobrevivência, vêm provocando uma avalanche de revolta no mundo, que assiste ao apelo desesperado desses emigrantes, que partem com um destino incerto, sem porto de chegada onde possam, seguros, reiniciar a vida interrompida de forma tão brutal. Fatou Diome tem sido uma voz em favor desses desvalidos da sorte, cidadãos que fazem o caminho inverso ao dos navegadores que buscaram explorar as terras do chamado *oriente*, invocando aqui a expressão utilizada pelo escritor palestino Edward Said (2007), para discutir e verberar a ação nefasta dos impérios contra as culturas ditas orientais e presuntivamente *carentes* do apoio do Ocidente. As intervenções de Fatou Diome viralizaram nas redes sociais e vêm ensejando reflexões sobre a acolhida a esses refugiados em outros cantos do mundo, não raro carregadas de atitudes racistas, preconceituosas e por que não dizer (?) covardes. É dela a reflexão:

A União Europeia, com a sua frota da marinha e da guerra pode resgatar os migrantes no Atlântico e no Mar Mediterrâneo, se quiserem, mas eles esperam até que os migrantes morram. É como se deixá-los se afogar funcionasse como um bloqueio para impedir os imigrantes de partirem para a Europa. Mas, deixe-me dizer uma coisa: isso não vai dissuadir ninguém porque o indivíduo que está migrando com instinto de sobrevivência, que acredita que a vida que estamos vivendo não vale muito, não tem medo da morte. É a representação que a Europa faz para o outro que alimenta o racismo (DIOME, 2015).

Fugindo da morte e enfrentando-a, contraditoriamente, o emigrante busca um raio de esperança em meio ao caos do momento. Isto remete ao romance *A esperança é uma travessia* (2007), da autora marroquina Laila Lalami, que narra a tentativa de fuga para a Espanha de cidadãos marginalizados no seu país natal, enfrentando o mar em um barco sem estabilidade, superlotado de fugitivos.

É dessa esperança e da travessia do Atlântico que Fatou Diome trata no seu *O ventre do Atlântico* (2004). As intervenções da escritora nas discussões sobre essas ondas migratórias e a recepção que as esperam nos países de *acolhimento* denunciam a identificação da autora, ela mesma também migrante. A natureza autobiográfica do romance, mesclado de elementos ficcionais, faculta uma certa liberdade que a personagem Salie utiliza para exortar seu meio-irmão Madické, con-

tra o que assistimos escondidas nas palavras de pessoas que sonham com a migração ou, em situação mais radical, contra o discurso do *homem de Barbès*, senegalês que se divide entre a França e Niodior, vivendo duas situações absolutamente opostas, que ele teima em obscurecer. Na França, vivendo no bairro Barbès, tradicional reduto de africanos em Paris, leva uma vida miserável, fazendo os mais humildes serviços para, nas férias, com sua moeda forte, que tudo compra, dar curso ao singular jogo da vida, narrado em muitas partidas, tempos e adiamentos.

A vida é um jogo?

Fatou Diome é natural de Niodior, ilha situada a sudoeste do Senegal, no delta do Saloum. A autora enfrentou enormes dificuldades na sua ilha natal, a começar pela condição de filha natural que miraculosamente escapou da morte, sorte que não teve a criança da personagem Sankèle, atirada às águas por aquele que deveria protegê-la, o avô. Fatou foi criada pela avó e acabou por ir estudar em Dakar, quando contraiu matrimônio com um francês, o que a levou para a França. A condição de subalternidade da mulher, destinada ao paraíso da cozinha (pela tradição de seu povo), e à decisão de estudar, a despeito das dificuldades encontradas, renderam à autora, como à narradora Salie, a condição de “outsider” (WILSON, 1986), estrangeira na sua terra. Completando o perfil, o divórcio chegou cedo, agravos que uma sociedade tradicional não consegue assimilar. Lemos, ainda, no texto, as desventuras do casamento/descasamento em Estrasburgo, onde decidiu permanecer para seguir os estudos, condição que a expôs a enorme preconceito na França também, mas que ela manteve com o trabalho de *femme de ménage* durante seis anos. Com o doutorado em letras modernas na Universidade de Estrasburgo, Fatou tornou-se docente da mesma universidade em que estudou.

A situação da mulher discriminada, vitimizada, sujeita à poligamia e aos casamentos *arranjados* pela família tem lugar na escrita de Fatou, ela mesma filha natural, criada pela avó. Idas e vindas, atlânticas travessias entre o Senegal e a França alimentam o romance que se equilibra entre o ficcional e o autorreferente, com as tintas fortes da biografia da autora, que reconta as histórias de migrantes e migrações, situações inconciliáveis de exílio na metrópole, exílio na terra natal, e, principalmente, na imaginação equivocada de insulares, que sonham idilicamente com um paraíso além-mar. O trânsito por esses mundos, mediado pelo Atlântico, alimenta a gestação e recolhe os abortos de sonhos e desilusões.

29 de junho de 2000. Campeonato europeu. Transmissão de um jogo de futebol entre Itália e Holanda. Este é o pontapé deflagrador da narrativa *O Ventre do Atlântico*. Assim é que Salie, narradora do romance, obriga-se a assistir ao jogo de futebol do campeonato europeu para dar conta do desempenho da seleção italiana, onde brilha o ídolo do seu meio-irmão Madické, o jogador Maldini, da seleção italiana. A personagem sente-se responsável pelo adolescente e quer poupá-lo das decepções que perpassam sua própria história. Como emigrante, ela conhecia sobrejamente as condições ultrajantes em que viviam a maioria dos emigrantes na antiga metrópole. Pierre Bourdieu, no prefácio do livro *A imigração* (1998), do sociólogo argelino Abdelmalek Sayad, ratifica a ideia de emigrante adotada por Salie:

Como Sócrates, o imigrante é atopos, sem lugar, deslocado, inclassificável... Nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o “imigrante” situa-se nesse lugar “bastardo” de que Platão também

fala, a fronteira entre o ser e o não-ser social. Deslocado, no sentido da incongruente e de importuno, ele suscita o embaraço; e a dificuldade que se experimenta em pensá-lo – aténa ciência, que muitas vezes adota, sem sabê-lo, os pressupostos ou as omissões da visão oficial – apenas reproduz o embaraço que sua existência incômoda cria. Incômodo em todo lugar, e doravante tanto em sua sociedade de origem quanto em sua sociedade receptora, ele obriga a repensar completamente a questão dos fundamentos legítimos da cidadania e da relação entre o Estado e a Nação ou a nacionalidade. Presença ausente, ele nos obriga a questionar não só a relação de rejeição, que, ao considerar o Estado como uma expressão da Nação, justificam-se pretendendo fundar a cidadania na comunidade de língua e de cultura (quando não de “raça”), como também a generosidade assimilacionista, que, confiante em que o Estado, armado com uma educação saberá produzir a Nação, poderia dissimular um chauvinismo do universal... (BOURDIEU, 1998, p. 11-12).

Este conflito é evidenciado na repressão policial contra os senegaleses por ocasião da vitória do time daquele país. Na França, os imigrantes foram repelidos e expulsos. A narradora analisa o tratamento dispensado aos imigrantes e compara a tolerância dos cidadãos de Dakar quando os franceses expatriados comemoraram ruidosamente a sua vitória. O texto fala por si. O tratamento desigual conferido aos migrantes revela-se em passagens como esta:

[...] ritmaram o sono dos cidadãos com os seus múltiplos concertos de buzinações, sem que alguém lhes fizesse qualquer reparo sobre os excessos das suas bebedeiras. Dispensados de visto, estão em suas casas, de acordo com a tétanga, a hospitalidade local, e as leis que a França impõe aos nossos dirigentes fazendo-lhes sentir a sua superioridade (DIOME, 2004, p. 198).

Mesmo os que tem de regressar ao país com as malas repletas de fracassos, humilhações e decepções, saíram dos cantos da cidade onde vivem como gado, para berrarem o seu orgulho reencontrado no hexágono. Chegavam até a esquecer-se de que nunca se fala de reconhecimento nem de uma simples cidadania a propósito deles, mas de tolerância e integração no molde de uma sociedade-peneira da qual são apenas os grumos. Enquanto os senegaleses de Paris se regozijavam desfilando pelos Campos Elíseos, foram apanhados pela situação de imigrados e pelo respectivo corolário: o desprezo. O Arco do Triunfo não é para os Pretos! Vamos, circulem! Mas em 1998, em Dakar, os franceses expatriados tinham obstruído todas as grandes avenidas antes de se apropriarem dos melhores restaurantes. Bebendo à Taça até ao fim da noite (DIOME, 2004, p. 99).

Não se pode deixar de referir o tratamento discriminatório e subalternizador impingido pela França, ex-colonizador do Senegal, aos cidadãos que teimam em buscar ali refúgio, emprego, melhores condições de vida. Falamos da França mas, de modo geral, essa *política* é mais ou menos encontrada nos antigos impérios colonizadores.

O irmão de Salie e outras pessoas de Niodior consideram-na bem posta financeiramente. No entanto, ela é estudante e prestadora de serviços domésticos que se sacrifica para financiar os caríssimos telefonemas para o posto dos Correios de Niodiore ouvir os comentários sobre o futebol, além de esforçar-se para atender aos pedidos do irmão. De férias, na ilha, a parentela e alguns ditos amigos assediam-na com pedidos incompatíveis com seus recursos que eles não acreditam serem poucos. Esta distorção incomoda Salie. A personagem desabafa: “quem fica não sente as dores do exílio nem as entende” (DIOME, 2004, p. 58.).

Vítima dos costumes tradicionais, Salie esvaziava a bolsa para gratificar os ávidos parentes que não entendiam a situação de uma divorciada, imigrante, em um país idealizado, pois, ligada a

Niodior pelo afeto, sobretudo pela avó e pelo meio irmão-irmão, a personagem encarna a emigrante que se sente em dívida para com os que ficaram. Na ilha, as pessoas alimentam uma ideia distorcida da real situação do migrante. Não percebem as dificuldades enfrentadas nas grandes cidades. Problemas materiais e de identidade que não tornam fácil a vida ali. Não imaginam que a situação do emigrante que, por mais bem-sucedido, será sempre alguém que não faz parte de forma integral de uma comunidade. Ao texto de Fatou, tão marcado por referências de culpa, também se liga o sentimento nostálgico diante da necessidade de abandonar as raízes e carregar essa mácula aonde for, fundamentada na ideia de que o emigrante sai não apenas da pátria, mas com ela.

Discutindo sobre a nostalgia que prostra o exilado, Abdelmalek Sayad (1996) pondera:

A nostalgia, no fundo diz bem o que é o exílio: uma busca de impossível ubiquidade, o sonho de estar aqui e lá ao mesmo tempo e todo o tempo. Ele se nutre desta duplicidade entre duas vidas simultâneas, vividas sobre dois registros diferentes, o da realidade e o do desejo. A realidade de uma vida ativa, no presente, pesada de materialidade, de imediatismo, de cotidianidade; e o desejo que traduz uma vida toda interior, secreta, feita de lembranças e de imaginação daquilo que não é mais, mas será talvez de novo amanhã, vivida em superposição sobre a vida efetiva. (SAYAD, 1996, p. 11, tradução nossa).

O cientista argelino, discutindo as causas das dores que acompanham o exilado, imobilizando-o no sofrimento e na impossibilidade de realização do desejo de retorno, considera que os emigrantes, em geral, são vítimas da crença de que voltando às origens recuperarão o tempo e o espaço perdidos. Para ele, o exilado tenta retornar a si próprio, ao tempo anterior ao exílio. E, no afã de recuperar uma identidade fragmentada pela dor de ser estranho a todos os lugares ao mesmo tempo, possui uma identidade que, no dizer de Julia Kristeva (1994), é móvel e desenraizada, acumula decepções e frustrações na busca inútil de uma impossível ubiquidade.

A personagem Salie tenta *justificar* a atitude dos seus conterrâneos ilhéus em relação à sua generosidade, para aplacar a culpa de não voltar vitoriosa ou, mais radicalmente, de não poder levá-los a uma vida de prazeres, onde as dificuldades desaparecem, como por encanto. Ela sabe, por experiência, a vida de lutas que leva o já citado *homem de Barbés*, personagem do livro que vive entre a ilha e a França. Em Niodior, ele ostenta luxo e riqueza; em Paris, um vendedor, sem a visibilidade mínima nem a importância com que se apresenta na ilha. Necessita *vender* a imagem do vitorioso e criminosamente aguça o desejo e a curiosidade dos jovens em relação à metrópole.

A narradora lastima a cristalização da mentalidade insular, a propósito do tratamento dispensado ao professor Ndétare, senegalês mas não insular, tratado sempre como estrangeiro, de *fora*, esquisito, na sua postura intelectual, na mentalidade esclarecida que revelava com palavras e ações. Inimizado com o *homem de Barbés*, Ndétare treinava o time de Niodior e funcionava como uma espécie de conselheiro daqueles jovens sonhadores.

Entrando, sorrateiramente, na sua sala de aula, a menina Salie estudou, a princípio. Depois, reconhecendo a aplicação da estudante clandestina, o professor empenhou-se na sua educação. Destoando do discurso dos iludidos da ilha, o professor tornou-se amigo de Salie. Mas...

Esta sociedade insular, mesmo quando se deixa abordar, permanece uma estrutura monolítica impenetrável que nunca digere os corpos estranhos. Aqui todos se parecem uns com os outros. Há séculos que os mesmos genes percorrem a aldeia, se encontram a cada união, se encadeiam para desenhar o relevo da ilha, produzindo as diferentes

gerações que, uma após outras partilham as mesmas terras segundo regras imutáveis (DIOME, 2004, p. 75).

A imutabilidade na forma de ver o mundo leva a narradora a refletir sobre a inutilidade de alertar Madické, o irmão, para a visão equivocada da França nutrida por ele e por quase a totalidade dos insulares. Imbuída da certeza de uma responsabilidade que, mesmo involuntariamente, assumiu ao emigrar, a personagem submete-se ao teatro encenado pelos que lhe cobram:

Apesar dos subtendidos, faziam-se humildes me sacarem uma nota, ou uma tee-shirt, em nome de um costume que impede muitos emigrados de fracos recursos de irem passar férias no seu país de origem: a pessoa que regressa deve oferecer prendas cujo valor é estimado consoante a distância da sua proveniência e o laço que o liga ao beneficiário [...] Elaboravam-se planos insensatos a meu respeito. Alguns diziam que eu ia levar o meu irmão... (DIOME, 2004, p. 50-51).

Ao partir, a personagem levou na memória todos os que amava, mas não conseguiu descartar as decepções e os desafetos. Narrar a ilha permite manter viva a lembrança de sua origem, útero primordial. A relação do exilado com a comunidade de origem está bem delineada no seu discurso, que destaca a importância das recordações bem como o desejo de fixá-las através da palavra, forma de mantê-las vivas. Ausente do país, é através da posse de outro objeto amado – a linguagem – que a mulher se relaciona com o mundo. Parece ser essa a problemática que está por trás da palavra exílio, duplamente entendida como a impossibilidade de se voltar ao ponto de origem, a não ser pela memória ou pela manutenção da língua materna como idioma de expressão afetiva, mesmo que se fale/ escreva em uma outra língua majoritária, que no caso da senegalesa, por mais incrível que pareça, ao falar o francês insular, marcado por registro de línguas nacionais, minoritárias, parece muitas vezes, o registro numa outra mesma língua. Nas suas palavras, “identitários é a dopamina o orgulho dos exilados” (DIOME, 2004, p. 133). Daí a necessidade de alimentos, roupas e cheiros do país natal. Para ela, a escrita funciona como um salvo-conduto para expressar livremente as críticas sem, necessariamente, assiná-las com o seu nome civil. O pacto ficcional lhe permite assumir os papéis apropriados ao discurso híbrido que elaborou. Como Paulo Honório, personagem de São Bernardo, do brasileiro Graciliano Ramos, Salie, a narradora, mescla o texto de comentários que se podem atribuir à autora ou à personagem por ela criada.

Outsider, Salie vivia em Estrasburgo dividida. Quando a saudade era demais, retornava para sua ilha, saboreava um bule de chá, ao som de Yandé Coudou, cantora senegalesa e se deixava embalar nas vagas do Atlântico. A música de Coudou levava Salie a um estado nostálgico, que a faz desabafar: “A nostalgia é o meu fado; de relíquias, tal como as fotografias dos meus, para sempre deitados tenho de domesticá-la, guardar a música das minhas raízes nas minhas gavetas na areia quente de Niodior” (DIOME, 2004, p. 50).

Imbuída da necessidade de sobrevivência, Salie lutava para não sucumbir à solidão, pacificada pelas ligações para o irmão que, embora cheias de cobranças e parcas de afetos, levavam-na a sua Niodior natal, para onde não planejava retornar, mas sempre presente no coração. O alto preço das ligações faz com ela reflita sobre a ingenuidade do presidente Leopold Senghor que, “Ao elaborar minuciosamente a francofonia, [...] devia ter-se lembrado que o francês é mais rico que a maioria dos francófonos e ter negociado para evitar os extorsivos preços praticados nas

telecomunicações” (DIOME, 2004, p. 32).

O retorno não se punha como hipótese para Salie, atitude incompreensível para o jovem irmão. Por que insistia ela em mantê-lo na ilha se não admitia a hipótese de retornar? Como bem disse Said: “O *pathos* do exílio está na perda do contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 52).

Madické não compreendia o pecado de sonhar novos mundos. Não percebia que a irmã, diferentemente da coleguinha que na escola projetava o seu futuro a “fazer de mamã”, único caminho, desejasse fugir das arraigadas crenças tradicionais, trajetória possível e desejável para uma mulher, segundo as já aludidas tradições insulares, e sonhasse com Sokhna Dieng, primeira jornalista da televisão senegalesa, a fascinante mulher que “tinha direito à palavra” (DIOME, 2004, p. 156), que a protagonista avaliava como exemplo de mulher, inspiração para a vida.

Por este ideal tão distanciado do caminho já determinado para as mulheres de Niodior, por rejeitar “a poligamia e a caterva de miúdos, medidor da virilidade masculina e da servidão da mulher, por não aceitar a primitiva ciência do marabuto” (DIOME, 2004, p. 38), cansada de viver submissa à espera vã do amor dos outros, Salie expressa sua vontade de deixar a terra natal:

[...] desejosa de respirar sem incomodar, para que o batimento do coração deixasse de ser considerado um sacrilégio, embarquei e das minhas malas fiz escrínios de sombra...O além atrai-me, pois, virgem da minha história, ele não me julga com base nos erros do destino, mas em função do que decidi ser; para mim ele é a garantia de liberdade, de autodeterminação. Partir é ter todas as coragens de se parir a si próprio; nascer de si mesmo é a mais legítima das nascenças (DIOME, 2004, p. 187).

Este discurso da personagem entra em conflito com o desejo de emigrar que para o irmão, tornou-se obsessivo. Instigado pelo insidioso *homem de Barbés*, Madické pressionava a irmã, pondo em cheque o seu discurso, convidando-a a retornar à ilha, já que ela alegava não viver confortavelmente como se supunha. Para o adolescente não era elucidativo o trágico destino de Moussa, senegalês que emigrou para jogar futebol e, não logrando êxito ao cabo de um ano acabou por ter que pagar as despesas realizadas com ele, foi deportado e, na ilha, não suportando o peso do fracasso, acabou por se matar. O meio-irmão de Salie recorria aos métodos mais tradicionais para conseguir realizar o que julgava ser seu mais legítimo direito. Assim, “muito enraizado na sua cultura, [Madické] conservava uma fé inabalável nas práticas ancestrais e resolveu consultar o marabuto” (DIOME, 2004, p. 91).

O adolescente tentava persuadir a irmã a bancar sua emigração alegando o êxito obtido por ela com a publicação de um livro (aqui a vida se intromete também nos interstícios da ficção). À ilha não chegavam muitas notícias dos insucessos e desgostos sofridos no processo, salvo a emblemática narrativa do já mencionado Moussa ou de Ndétare, impedido de regressar a França. Tristes exemplos, entre os milhares que se poderiam contar. De desgostos e fracassos dessa natureza, Salie tenta poupar Madické que, na verdura de seus anos não é capaz de perceber quão utópica é a visão difundida na metrópole entre os ilhéus. Sonhadores de outros mundos, é mais fácil acusar o outro de egoísmo, avareza ou mesmo, pela transformação resultante da suposta vida de luxo e conforto, uma certa vergonha de expor as origens insulares. A queixa sentida do jovem toma corpo no desabafo:

Como não me queres ajudar, deixa-me dizer-te uma coisa: tornaste-te uma europeia, uma individualista. Um rapaz da aldeia, regressado de França, diz que tens tido muito

êxito, que publicaste um livro. Jura que até te viu na televisão. Aqui, as pessoas dizem que um jornal local também publicou coisas sobre o teu livro. Portanto, com todo o dinheiro que agora ganhas, se não fosses egoísta já me terias pago o bilhete, já me terias convidado para tua casa (DIOME, 2004, p. 129).

Mas Salie ama demais o irmão para patrocinar o seu provável desencantamento com a França. Ela conhece, por experiência, que o malogro dos sonhos e projetos aguarda o migrante logo nas filas de identificação dos aeroportos. Ela própria já experimentara a desconfortante sensação de fora do lugar, mesmo falando a língua da metrópole e com passaporte francês. Ela aprendera a ler a surpresa e a censura velada nos olhos dos funcionários ao examinarem sua documentação. Na França, ela, o irmão ou outro qualquer ilhéu nunca seria um cidadão em pleno gozo de seus direitos. É da autora o comentário abaixo, corroborando o comentário acima:

Quando você é um canadense branco ou um argentino e você vem viver na França, você é um expatriado. Mas, se você é africano, ou indiano, ou afegão, e você vem para a França ou a Alemanha, você está como imigrante, não importa as circunstâncias. É a representação que a Europa faz para o outro que alimenta o racismo (DIOME, 2015).

Desejando poupar o irmão à condição de emigrante, trabalhador que não faz parte da comunidade, embora contribua para o seu crescimento, Salie o persuade, com um montante em dinheiro, a manter-se na ilha. O jovem recebeu o dinheiro, mas manteve-se silencioso por longo tempo. Salie intuía que o irmão estaria magoado, punindo-a com um silêncio acusador. Ela sofria com a ausência de contato e até desejava pagar os caríssimos telefonemas do irmão para falar de assuntos ligados diretamente aos seus interesses de jovem, sem permitir à irmã alargar-se em questões sobre o restante da família. Em pleno estado de indignação afetiva, ela aguardava um telefonema, mesmo que fosse pleno de cobranças e recriminações. Para sua alegria, o irmão, entendendo, afinal, que podia realizar-se em Niodior, após longo período de silêncio, telefona a Salie e a surpreende com o seu tom conciliador, contido, quase amoroso. Mudara de planos e tinha um projeto de vida em Niodior e até uma proposta. Salie lê nas palavras de Madické, uma carícia tímida, um reflexo de amor, sentimento. Diante do novo, a narradora comenta:

Na nossa terra, o amor não se confessa abertamente, ele tem de brotar dos corações e, como os braços do Atlântico, cavar os seus próprios sulcos para regar terras ávidas. Temos, portanto de adivinhá-lo na volta de uma frase, no espaço de um olhar que se semicerra muito devagar, num sorriso que paira num canto dos lábios... (DIOME, 2004, p. 78).

Um certo pudor para maiores expansões leva o irmão a medir as palavras. Contido, ele lhe diz da satisfação de ter sua lojinha e a convida para retornar. Afeto tímido, quase medroso, mais intuitivo que verbalizado, medido. Salie se comove, mas sabe que para ela já não há retorno possível. Quando saiu, perdeu o caminho da volta. A ilha era o passado, porto anunciado pelas algas do Atlântico, caminho de ir, que podia ser de retorno, mas não era. Ponto de passagem nas visitas com data e tempo marcados. O orgulho de pertencer e viver naquele pedaço de terra da África esvaíra-se nas muitas perdas que colheira pelo caminho. Aquela constatação já fora evidenciada durante as férias, ao ser cumprimentada como uma estrangeira:

Seja bem-vinda à nossa terra, como se não fosse o meu país natal! Com que direito me tratava como estrangeira, quando lhe apresentara um bilhete de identidade semelhante ao dele? Estrangeira em França, era acolhida como estrangeira no meu próprio país, era tão ilegítima como a minha carta de residente em França como com o meu bilhete de identidade! (DIOME, 2004, p. 163).

As boas-vindas soaram para Salie, com uma lembrança dolorosa: a condição de estrangeira. O exílio roubara-lhe o direito de pertencer a sua antiga comunidade. O vestuário, os modos, a forma de impostar a voz, tudo a denunciava com *ger*, estrangeira, de fora, em situação radical de *outsider* no seu antigo lugar de pertença. Como poderia cogitar um retorno? Não havia para onde retornar. “Doía-lhe a ferida que cobre a nostalgia” (DIOME, 2004, p. 160). Exilada para sempre, a partida representava o destino. Nunca estaria verdadeiramente na sua casa. O território, a acolhida, o lugar de pertença só a escrita lhe propiciava:

[...] cera quente que faço correr por entre os sulcos cavados pelos construtores de tabiques de separação de ambos os lados. [...] que loide onde os homens, ao traçarem suas fronteiras, feriram a terra de Deus (DIOME, 2004, p. 209).

Procurando o seu território em uma folha branca; um caderno cabe num saco de viagem. Portanto, onde quer que ponha as minhas malas, estou em casa. Partir, viver livre e morrer, com uma alga do Atlântico (DIOME, 2004, p. 210).

Convencida da impossibilidade de recuperar a pátria para sempre perdida, a narradora inscreve seu nome no rol dos escritores da contemporaneidade que, exilados, produzem uma literatura que traduz a experiência e o desejo de fixar a imagem do seu lugar de pertença, na configuração de um mundo onde a labilidade das fronteiras desfaz os antes fortes muros e suplanta os toques de silenciamento pelas vozes que não se calam. A presença dessa expressão literária original em luta contra os vícios da dependência, conquista um lugar de atuação, falando para o mundo. É para o mundo que a autora lança seu grito de inconformismo e de revolta, analisando o caráter duplo do exílio, diferentes faces de uma mesma moeda. A personificação do Atlântico, mãe, cujo ventre está continuamente prenhe de sonhos e desesperança, pode simbolizar a necessidade de crescimento e reconhecimento de milhões de pessoas que se equilibram na corda bamba do porvir incerto. Histórias de migrantes, exilados, náufragos na vida, em terra ou no mar, tangidos pelos ventos como folhas mortas, em busca da manhã que é recusada.

Referências

BOURDIEU, P. In: SAYAD, A. *A Imigração*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

DIOME, F. In: ADUR, L. A escritora senegalesa Fatou Diome expõe a visão de um africano sobre a recente e intensa onda de imigração para a Europa. *Homo Literatus*, 14 de setembro de 2015. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/fatou-diome-sobre-a-migracao-e-como-se-deixa-los-se-afogar-funcionasse-como-um-bloqueio-para-impedir-os-imigrantes-de-partirem-para-a-europa/>>. Acesso em: 9 de outubro de 2016.

DIOME, F. *O ventre do Atlântico*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2004.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LALAMI, L. *A esperança é uma travessia*. Trad. Márcia do Amaral Prudencio. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOURENÇO, E. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 19 volume 1, p. 63-73, Jan-Jun 2017.

_____. *O Labirinto da Saudade*. 4. ed. Lisboa: Ed. D. Quixote, 1991.

SAID, E. *Orientalismo*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reflexões sobre o exílio*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAYAD, A. *A imigração*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Le pays où l'on n'arrive jamais*. Courier de L' Unesco, 1996.

WILSON, C. *O Outsider: o Drama Moderno da Alienação e da Criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.



A REMINISCÊNCIA DE UMA BURGUESIA NEGRA EM ANGOLA E A RESISTÊNCIA DE VAVÓ XÍXI, OUTRORA CECÍLIA DE BASTOS FERREIRA

Marco Antonio Fuly

RESUMO

Este artigo mostra a reminiscência de uma burguesia negra que floresceu em Angola a partir da segunda metade do século XIX, mas que sofreu a falência financeira e o declínio social por conta da nova fase do colonialismo português que passou a vigorar no início do século XX. Colocando em relevo o quase desconhecido episódio da ascensão de negros e mestiços que, pela atividade comercial de pequena extensão, galgaram relativo prestígio, apontaremos as motivações que levaram este grupo à ruína. Por outro lado, no plano literário, será mostrado o sentimento de quem passou por esse processo. No conto Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos, o escritor José Luandino Vieira, retoma esta breve parte da História e transforma em ficção um fato real que lhe chegou aos ouvidos. Deste modo, na premiada obra Luuanda, ele cria uma narrativa tensa, dolorida e comovente, na qual realça a força, a resiliência, a resistência e a sabedoria de vavó Xíxi, outrora, Dona Cecília de Bastos Ferreira. Esta, uma legítima representante da falida burguesia negra, cuja vida encontra-se em estado de miséria absoluta. Contudo, a despeito do infortúnio dessa guardiã da cultura ancestral africana, a cena literária destaca o seu humor, a sua esperança e o seu protagonismo.

PALAVRAS-CHAVE: reminiscência; burguesia; História; ficção; esperança.

ABSTRACT

This article shows the reminiscence of a black bourgeoisie that flourished in Angola starting from the second half of the nineteenth century, but which suffered financial collapse and social decline due to the new phase of Portuguese colonialism that came into force in the early twentieth century. Putting into relief the almost unknown episode of the rise of blacks and mestizos who, on account of the commercial activity of small extension, obtained relative prestige, we will point out the motivations that led this group to ruin. On the other hand, on the literary plane, the feeling of those who went through this process will be shown. In the story of Vavó Xíxi and

his grandson Zeca Santos, the writer José Luandino Vieira takes up this brief part of History and then turns into fiction a real fact that came to his ears. Thus, in the award-winning work *Luuanda*, he creates a tense, painful and moving narrative in which he emphasizes the strength, resilience, endurance and wisdom of grandmother Xíxi, once Mrs. Cecilia de Bastos Ferreira. This one was a legitimate representative of the failed black bourgeoisie, whose life is in a state of complete misery. However, in spite of the misfortune of this guardian of the African ancestral culture, the literary scene highlights its humor, hope and protagonism.

KEYWORDS: reminiscence; bourgeoisie; History; fiction; hope.

Até os anos de 1950, ainda ecoava em Angola a reminiscência de uma burguesia negra, a qual, passados os anos de sua marcante representação no espaço urbano, amargou a decadência financeira e o declínio social. Os dois infortúnios, há muito fomentados pelos grupos dispostos a barrar a ascensão dos indivíduos negros dentro do regime colonial, acentuaram-se com a implantação dos novos ditames da administração portuguesa naquele país. Tomemos o início do século XX, então, como o momento em que os ataques àquela classe ficaram mais intensos. Destaca-se nesse episódio infeliz da história de Angola a gestão do Alto Comissário, Norton de Matos.

Esse gestor, um colonialista convicto, administrou a colônia angolana em dois momentos: de 1912 a 1915 e de 1921 a 1924. Ele exerceu os seus mandatos com total autoritarismo e disposição para impor as mudanças que julgava necessárias. Na prática, seu intuito era fazer valer os interesses da metrópole a qualquer custo. Segundo ele, “Portugal sem as suas colônias deixará de ser uma Nação” (*apud* MOURÃO, 1978). Norton, assim, proporcionou uma série de medidas que vieram a favorecer diretamente a vida dos colonos portugueses em Angola. Por outro lado, entretanto, tais medidas prejudicaram substantivamente a vida dos colonizados. Não obstante, credita-se às ações do Alto Comissário o resultado do sensível distanciamento entre os indivíduos negros e brancos. Dito de outra maneira, até então, a despeito do convívio dentro do mesmo território, obviamente motivado pelas variadas circunstâncias que lhes aproximavam, africanos e europeus, gradativamente, passaram a se conceber como estranhos uns aos outros. O resultado disso foi que, em pouco tempo, o estranhamento étnico revelou uma das faces mais cruéis desse novo formato da colonização: a intolerância racial. Mas cabe lembrarmos que, mesmo veladamente, o racismo do europeu sempre existiu. Em alguns momentos ele foi mais áspero, em outros, mais ameno. No avanço da inter-relação, como mostra a História – endossada por alguns relatos, ou mesmo a Literatura –, o continente africano jamais deixou de ser discriminado pelo ocidente. O desejado ambiente de tolerância, desde os primeiros contatos com o velho mundo, reservou-se à esfera da utopia; salvo os episódios pontuais, nunca foi alcançado. A realidade dos dois mundos, diferentes em praticamente todas as possibilidades de comparação, destacou-se mais pela marca da oposição do que pela aproximação. Neste sentido, o que se testemunhou na África lusófona, na tão complexa relação entre colonizador e colonizado, não se encaixa em qualquer forma de compreensão. Sem exagero, deu-se a barbárie racial acobertada pelo discurso institucionalizado da colonização. Não há dúvida, a respeito deste assunto, as pesquisas históricas ainda têm muito a nos revelar.

Retornando ao tema inicial, as circunstâncias em Angola, na segunda metade do século XIX, foram bastante favoráveis para o surgimento da burguesia negra. Esta elite, digamos assim, for-

mou-se essencialmente pela marcante presença de angolanos negros e mestiços habilitados nos negócios de pequenas vendas. Atuando nos limítrofes das cidades, logo nos momentos seguintes à abolição do tráfico negreiro, em 1836, esse grupo de comerciantes locais começou a ganhar projeção social. A motivação de sua existência, na época, justificou-se pelo vazio deixado pelos colonizadores, que não tinham interesse em se envolver com as atividades de menor ventilação financeira. A partir da proibição do comércio de escravos, os negociadores europeus que atuavam neste segmento dentro da África se viram obrigados a fomentar outras práticas econômicas iguais ou mais lucrativas. O caminho então ficou aberto para que alguns dos naturais da terra pudessem desenvolver atividades comerciais de pouca extensão, já que a quantidade de indivíduos brancos nas colônias, naquele período, era bastante reduzida. Mourão interpreta esse período da seguinte forma:

Foi a fase áurea do processo de mestiçagem, em que mestiços e negros dividiam entre si uma parte das posições sociais, a par da minoria de brancos que habitavam circunstancialmente ou, em porcentagem menor com permanência, a capital angolana. O pequeno comércio, a par de boa parte dos cargos mais humildes e intermediários da administração colonial, estava nas mãos de negros e mestiços (MOURÃO, 1978, p. 14-15).

Essa pequena burguesia negra acumulou recursos através de um tipo de prática de comércio que não interessava à elite branca de Angola. E, dada a condição de paridade social com a “minoridade de brancos que habitavam circunstancialmente” aquele território, atraiu para si a projeção de elite negra. No entanto, havia mais duas burguesias no mundo colonial: a média e a grande. Estas, mais adiante no processo colonial, tomariam o espaço que aquela havia ocupado. No capítulo intitulado *Desenvolvimento da colônia até ao fim do período da resistência*, o Grupo de Trabalho História e Etnologia (1965) reporta-se à atuação dessas outras elites – a média e a grande – dentro da administração colonial. Segundo este grupo (doravante GTHE), os interesses financeiros e os consequentes prestígios sociais ligavam as duas burguesias brancas aos negócios nas fazendas de cultivos de cana-de-açúcar, de café e de algodão, bastantes valorizados naquela ocasião. O GTHE cita também que alguns representantes dessas burguesias aventuravam-se em caravanas comerciais empreendidas pelo interior do território angolano, de onde se negociavam marfim, borracha, produtos agrícolas e até mesmo, de maneira clandestina, mão de obra escrava. Mas, como vimos, as novas orientações coloniais no início do século XX foram também a oportunidade de a média e a grande burguesia distanciarem-se da burguesia negra. Assim, a curta duração da paridade social observada por Mourão, em que negros e brancos experimentaram a possibilidade de uma convivência, pelo menos, respeitosa, deu claro sinal de instabilidade. Antes mesmo da segunda metade do século XX, a relação colonizador/colonizado ganhou novos contornos. Emergiu na colônia angolana a medição de força entre as burguesias. E, como bem pontua o dito popular a respeito do lado em que a corda arrebenta, o lado mais fraco da disputa, o do colonizado, sucumbiu. Neste sentido, a chegada de Norton de Matos na cena colonial serviu claramente para ratificar que a burguesia negra angolana fora preterida pela burguesia branca dentro da sociedade angolana. Os pormenores da ruptura, que pôs fim ao ambiente pacífico entre as duas etnias que outrora conviviam, ficam um pouco mais esclarecidos na análise do GTHE:

Por outro lado, para que os monopólios tivessem o campo livre foi preciso aos colonialistas tomarem medidas para que as pequenas e médias burguesias coloniais

não se elevassem à grande burguesia e foi preciso que os elementos africanos que faziam parte da burguesia que nascera perdessem o seu lugar na administração, na cultura, na produção, isto é, que passassem a ser um grupo social pouco mais abastado que os africanos em geral, mas reprimido, desunido e incapaz de fazer reivindicações (GTHE, 1965, p. 160).

Como se vê, foi o receio da ascensão dos comerciantes negros e mestiços que gerou nos colonialistas o desejo de diminuir os seus espaços de atuação. Sem força política e distanciada pela representação administrativa, a *pequena burguesia negra* perdeu gradativamente o lugar de atuação no mundo colonial. Com efeito, na metade do século XX, o que se tem em Angola, com relação àquele momento de glória da elite negra, é a memória de algumas personagens que dele participaram ou ouviram de alguém. Portanto, o apogeu do passado, que conferiu o status de elite a um seleto grupo de negros e mestiços, diluiu-se nas páginas da História. O retorno ao episódio, eclipsado pela generalização dos fatos, requer apuração mais minuciosa. Sendo assim, resta-nos entender que a reminiscência que ecoava em Angola revela o zelo africano em preservar, na narrativa da memória coletiva, o seu ponto de vista sobre o ocorrido.

O premiado escritor angolano, José Luandino Vieira, retorna à história da burguesia negra e sua bancarrota, ao destacar na ficção a experiência real de Vitória. Esta senhora, a quem ele atribui o nome de vavó Xíxi, ao que parece, pertenceu a esse segmento social que floresceu e arruinou-se dentro do sistema colonial. Conforme nos esclarece o próprio autor:

Vavó Xíxi é um personagem verdadeiro. Chamava-se Vitória [...]. Em Luanda havia uma camada de angolanos, africanos, que tinham chegado ao comércio [...] durante os anos 20-30 e que, portanto, digamos que vavó Xíxi era uma senhora burguesa nacional. E o processo histórico fez com que ela progressivamente fosse destruída, se fosse proletarizando e, claro, até chegar àquela situação que é verdadeira, de depender, para matar a fome durante a semana, de uma refeição que um neto jovem, perdido numa cidade moderna como Luanda, tinha que angariar de qualquer maneira, inclusive deitando mão daquilo que a lei chamava delinquência, criminalidade (LABAN, 1980, p. 24).

A contento, a moderna literatura africana de língua portuguesa, investida do compromisso de escrever a nação, inseriu também na sua pauta a releitura da História. No caso de Angola, tais tendências, entre outras, se alinham à proposta deste artigo, que pontua o paradigma da resistência. Ao mesmo tempo, necessidade e vocação, a resistência, bem como a resiliência, destacam-se pelo desejo pulsante de municiar a narrativa com as experiências do natural da terra; este, verdadeira testemunha do martírio pelo qual passou o colonizado. Dito de outra maneira, a moderna narrativa angolana buscou privilegiar a história vivida e sentida pelo povo; colocou o seu cotidiano na pauta e lhe deu voz. Deste modo, aquilo que o discurso oficial optou por negar, a literatura se propõe a valorizar. Os escritores que fazem parte deste período mesclaram-se nas histórias que escreveram, fazem parte delas. Mais ainda, eles não se esquivaram da responsabilidade de imprimir a identidade do país: a identidade assentada na cultura angolana. Ou seja, aquela que, negando as marcas dos valores ocidentais do colonizador europeu, se alinha na orientação da matriz ancestral africana.

José Luandino Vieira, seguindo a sua “vocação de narrar”, como declarou a Michel Laban, em 1970, elegeu esse capítulo da história de seu país, entre tantos outros que lhe chegaram ao conhecimento, e o redimensionou pelo exercício da literatura. O resultado é uma obra-prima. O escritor em questão habilmente revisita ficcionalmente o que se passou em Angola, após a der-

rocada da burguesia negra, e nos presenteia com o conto *Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*. Esta narrativa é uma das três histórias que compõem o também premiado livro, *Luuanda*, publicado inicialmente em 1964.

Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos é um conto complexo, tanto na proposta estética, como na estruturação da linguagem. Como em várias outras nativas luandinas, o hibridismo entre o idioma português e o código linguístico bantu presenteia o leitor com uma linguagem literária autônoma, desafiadora, rara. Na história em si, nos deparamos com a comovente situação de Dona Cecília de Bastos Ferreira, a vavó Xíxi. Negra, viúva de um rico comerciante, o mulato Bastos Ferreira, esta personagem, outrora pertencente à burguesia negra angolana, perdeu toda a sua condição econômica e passou a residir, com o neto Zeca Santos, numa cubata no interior do musseque, em Luanda.

Provavelmente, a história de vavó Xíxi se passa nos anos de 1940 ou um pouco mais tarde. A narrativa evoca o estado de penúria e dor a que chegaram os ex-comerciantes negros e mestiços dentro do mundo colonial. Nos tempos áureos da sua trajetória de vida, dona Cecília, como era conhecida, morava com o marido no bairro Coqueiros, “em casa de pequeno sobrado, com discípulas de costura e comidas, com negócio de quitanda de panos, [era] gorda e suada, sentindo o bom vento do abano que Maria está abanar” (p. 24-25).

A ex-quitandeira, abastada e bem-quista, que chegou a ter empregada para lhe abanar, passou a residir em local insalubre, onde, em dia de chuva, “as paredes deixavam escorregar barro derretido” (p. 17). Outrora gorda e suada, a “cara dela [agora é] magra e chupada de muitos cachimbos” (p. 18). O contraste entre o passado glorioso e o presente decadente mostra-nos o quanto a *pequena burguesia negra* foi atingida em cheio pelo intento dos colonialistas. A anulação da representatividade do negro e do mestiço configurou na impossibilidade da ameaça ao poder imposto e, por extensão, afastou o receio da ascensão e do compartilhamento da economia. Todos os esforços da administração colonial, quer através de suas agências, quer pela utilização de armas, foram empregados nesse propósito. Não obstante, os incentivos à imigração em massa de portugueses de pouco poder aquisitivo para Angola, com o argumento de que tal ação resultaria na oportunidade de sustentar a família, e, como já destacamos, as próprias reformas político-administrativas implantadas a partir da gestão do comissário Norton de Matos, a partir da primeira década do século XX, também surtiram expressivos efeitos.

Assim, ao levar para a pauta literária a história verdadeira de Vitória, a quem é conferido na ficção o nome de Dona Cecília de Bastos Ferreira, o escritor angolano colocou em relevo a resistência do povo de Angola. A despeito do passado glorioso, degradado pelo processo colonial, a capacidade de resistir, para não sucumbir, sobressai na narrativa como um legado dentro daquele contexto de opressão. Percebemos isso na estrutura emocional da própria vavó Xíxi; trata-se, sem dúvida, de uma personagem psicologicamente muito forte. Admira-nos que, mesmo depois de perder o marido, a riqueza, o conforto, a residência ampla e o prestígio social, ela encontrou forças e bom humor para seguir a vida: “Vavó Xíxi Hengele, velha sempre satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia...” (p. 21). A sua satisfação não era porque tudo ia bem. Pelo contrário, sua vida estava em absoluta miséria. Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos não tinham o que comer! Aliás, este tema dentro desse conto, por si só, despenderia uma sequência de reflexões. Basta reportarmos à análise do *processo histórico*, como recorda José Luandino Vieira, que fez com que a

burguesia nacional fosse progressivamente destruída. Porém, frente a este quadro de desalento, a resiliência angolana se fez traduzir na figura de uma senhora magra e espirituosa. Vavó Xíxi era uma guardiã da cultura ancestral africana, a autoridade moral e espiritual dentro do musseque. Logo, uma senhora profundamente admirada neste lugar. Todos a ouviam e respeitavam. “A curiosidade, essa mania de vavó saber mesmo tudo como era, de pôr sempre sua fala, sua sentença, sua opinião dela saía logo-logo [...]” (p. 29). Quando o país passou por um período longo de estiagem, foi ela quem renunciou o momento em que a chuva cairia e “toda a gente deu razão em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo” (p. 15). O que ela dizia tinha peso de lei naquele lugar: “Vavó Xíxi tinha avisado, é verdade, e na sua sabedoria de mais-velha custava falar mentira” (p. 16). O estado de miséria que lhe acometia não era obstáculo para o seu valor de ânsia sábia dentro daquele território, o musseque.

Outro ponto que se destaca em vavó Xíxi é a sua coragem. Quando o seu neto ousou falar mentira para ela e levantar-lhe a voz, a pequena senhora se agigantou diante dele com toda a sua autoridade de mais-velha; Zeca Santos, calado, apequenou-se:

[Vavó Xíxi] tinha se levantado, parecia as palavras punham-lhe mais força e juventude e ficou parada na frente do neto. A cabeça grande do menino toda encolhida, via-se ele estava procurar ainda uma desculpa melhor que todas desses dias que vavó adiantava xingar-lhe de mangonheiro ou suinguista [...] (p. 18).

Em outro momento, vavó Xíxi relembra a coragem que teve no dia em que rebateu os argumentos do agente de segurança do estado, na ocasião em que este fora prender o seu marido: “... Su-kuama! Mas ninguém mesmo que me diz quando vai sair, nem nada. Falei no chefe, jurei mesmo meu homem não é terrorista, não senhor, dormia comigo sempre na cama, como é estava andar em confusões e essas coisas que eles querem?...” (p. 28). Vavó Xíxi, com toda a sua história de perdas e dor, conseguiu resistir para não sucumbir. Mulher de espírito elevado, desenvolveu a capacidade de não se deixar abater com as circunstâncias. Com a sua aparência de pessoa frágil, debilitada pela falta de alimentação, ousou desprender-se da realidade massacrante e encarou com humor a necessidade eminente. Por meio dela, podemos entender a maneira como José Luandino Vieira retratou a resistência e a resiliência do povo angolano. Mais ainda, como estas habilidades, por assim dizer, serviram de instrumentos de preservação identitária, uma vez que mantiveram muitos indivíduos firmes diante das intenções do colonizador em promover a desqualificação do ente colonizado. Vavó Xíxi, assim, configura-se como um arquétipo dentro do sistema colonial. É a referência do seu neto e dos habitantes do musseque, o território que se impõe como preservação da cultura ancestral africana. Vavó Xíxi, portanto, dentro desse topônimo, representa o legado cultural do seu povo. Concordando com Cármen Tindó Secco, ela, na condição de ânsia, tem o conhecimento ancestral.

Os velhos têm um papel importante na filosofia africana: são os guardiões da memória, os gliots, ou seja, os velhos contadores de histórias que passam aos mais jovens a tradição e os conhecimentos ancestrais (SECCO, 2008, p. 62).

Seguramente, são muitas as histórias que José Luandino Vieira ouviu ou testemunhou desde que chegou ao musseque, acompanhado de seus pais, quando tinha pouco mais de três anos de idade. Naquele lugar, passou a infância, a adolescência e a juventude, desde a primeira metade da década de 1930. Logo, estamos a analisar a obra de um escritor totalmente inserido no mundo

africano. Assim sendo, ao destacar os atributos culturais e a representatividade de vavó Xíxi para com a sua comunidade, o autor confere à sua narrativa uma característica de depoimento, já que o musseque, onde ele mesmo viveu, sempre se alçou como espaço de resistência e preservação identitária. Lá residem a memória, o canto, os contos, as adivinhas, as brincadeiras, as divergências, as línguas nativas, a identidade e toda a tradição do povo de Angola.

Zeca Santos, o neto de vavó Xíxi, é o oposto de sua avó. Jovem, desempregado e inquieto, a questão da fome e a falta de perspectiva mexem bastante com o seu emocional: “– Vamos comer é o quê? Fome é muita, vavó! De manhã não me deste meu matete. Ontem pedi jantar, nada! Não posso viver assim...” (p. 18). Não se sabe qual foi a circunstância que o levou a morar com a avó, mas a narrativa menciona a existência de seu pai, que se encontrava preso: “[Zeca Santos] só pensava em bailes e nem respeito mesmo no pai, longe, na prisão, ninguém mais que ganhava para a cubata [...]” (p. 18). Este rapaz, Zeca Santos, é uma personagem totalmente desajustada socialmente, comete pequenos delitos para sobreviver. A respeito dele, José Luandino Vieira comenta: “[É um jovem] perdido numa cidade moderna como Luanda, tinha que angariar de qualquer maneira, inclusive deitando mão daquilo que a lei chamava delinquência, criminalidade” (*apud* LABAN, 1980, p. 24). Sua trajetória é marcada pelas desventuras. Irresponsável, gastava o dinheiro que ganhava em coisas e diversões fúteis. É o que deduzimos pela bronca que leva da vavó Xíxi: “Todos dias nas farras, dinheiro que você ganhaste foi na camisa e agora vavó quero comer, vavó vamos comer é o quê?! Juízo, menino!” (p. 19). Sua atitude de delinquir, ainda que negasse, lhe causava transtornos sociais, como a surra que levou do branco sô Souto. Para a avó, Zeca Santos apresenta outra versão: “– ... me arreou-me não sei porquê então, vavó! Não fiz nada! Quando eu fugi, ficou me gritar ia pôr queixa no Posto, eu era gatuno como o Matias que andava lhe roubar o dinheiro da gasolina quando estava trabalhar lá...” (p. 21).

Negro, pai preso, meliante, Zeca Santos herda todos os estigmas do fracassado social. A considerar o mundo colonizado no qual vivia, esta personagem é uma figuração do quão danoso à alma do angolano foi o *processo histórico* iniciado lá nas primeiras décadas do século XX. No contexto da narrativa, seu avô, o bem-sucedido comerciante Bastos Ferreira, não poderia prever o que as diretrizes políticas do seu tempo, que já impunham limites à progressão econômica dos negros e mestiços, trariam de dano à sua descendência. Sua esposa, outrora Dona Cecília de Bastos Ferreira, ainda guardava o resquício do tempo de fartura na memória:

Mas essas ideias, aparecidas durante o sono, não querem lhe deixar, agarram na cabeça velha, não aceitam ir embora, e a lembrança dos tempos do antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala... (p. 26-27).

Todavia, o neto do senhor Bastos Ferreira, Zeca Santos, tornou-se um predestinado ao infortúnio: a avó está na miséria, o pai distante e preso, e ele flagelado. A dura realidade que se apresentava a eles todos exigia-lhes forças para não sucumbir. Mais do que nunca, resistir a dor da fome – e outras dores – era preciso! Não gratuito, o final do conto é comovente. Neto e avó – ele encostado ao ombro dela, local de aconchego ante a uma realidade tão dura – se permitem dividir o que de mais humano lhes resta: o consolo familiar. Zeca Santos, ali, desprende-se a *chorar um choro de grandes soluços*, conforme a descrição do narrador. Um choro que traduz o sentimento de quem está retido na impotência de nada poder fazer para mudar os rumos da circunstância. Ao mesmo tempo, esse choro não traz consigo nenhuma outra marca – por exemplo, a vontade

de morrer –, é simplesmente um choro de quem, no dia seguinte, tem que continuar a viver. Resistir!

[...] Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda (p. 51).

Fica bem claro que a dor da fome e a degradação social do colonizado são as pautas condutoras do conto *Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos*. Ao revisitar o processo histórico, que mostra como se deu a destruição das aspirações do negro e do mestiço no mundo colonial a partir dos anos 20 e 30 do século XX, a narrativa luandina lança luz na resistência de vavó Xíxi e no flagelo social de seu neto Zeca Santos. O percurso dessas personagens e a densidade desse conto ratificam a análise que José Luandino Vieira faz dos danos sociais desse processo na vida dos que viram seus negócios ruírem e, também, na vida das gerações seguintes. Estas, por extensão da conjuntura político-ideológica fomentada pela elite branca na colônia, já nasceram sob o signo da opressão. O *choro de grandes soluços* de Zeca Santos ao ombro de sua avó mostra-nos bem a dimensão do que representou tudo aquilo.

José Luandino Vieira escreveu esta obra de dentro da prisão, onde estava encarcerado há dois anos, em 1963. *Luuanda* foi publicado em 1964 e neste mesmo ano recebeu o prêmio literário Mota Veiga (em Angola); no ano seguinte, 1965, foi contemplado com o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (em Portugal). A alegria da publicação e da premiação do livro contrastava com o ambiente tenso que se via em Angola na década de 1960. Nessa ocasião, conforme o escritor relata em um de seus cadernos, datado de 31 de julho de 1964, o escritor estava em vias de ser transferido para o presídio em Cabo Verde. Confiante em suas convicções e mantendo-se em postura de resistência contra o regime colonial, escreve:

Encerro aqui esta parte do diário. Agora outra fase se iniciará com esta viagem e depois a permanência em Cabo Verde. Voltarei vivo? Morto não posso voltar... Parto calmo e confiante no futuro. Tenho a K [esposa], o Xexe [filho], a minha terra, o meu povo e uma luta que é uma das últimas em prol da futura vida nova no nosso planeta. Possa eu, agora, em 1964, Angola, África, ser digno sempre desses homens futuros (VIEIRA, 2015, p. 540).

Como se observa, a resistência foi um tema caro a Luandino Vieira. Preso desde 1961 sob acusação de terrorismo, ele manteve-se ativamente combativo através de sua obra. Aliás, a maior parte da sua produção literária ocorreu dentro dos presídios pelos quais passou ao longo dos doze anos de sua condenação. Com as notícias das premiações de *Luuanda* – ainda hoje considerada pela crítica a mais importante da sua bem-sucedida carreira de escritor –, chegavam também os tristes relatos da luta pela independência de Angola. O confronto armado, iniciado em 1961, demonstrou a disposição do povo em resistir. Em contrapartida, a austeridade do regime autoritário português pesou a mão sobre a colônia, principalmente nos musseques e no campo. Era, de fato, tempo de resistir e lutar! Luandino Vieira tinha certeza disso. Como disse, lutava *em prol da futura vida nova no nosso planeta*. Ele mesmo precisava resistir à dor de ser afastado da esposa, do Xexe (seu filho de apenas três anos de idade, na ocasião), dos familiares e dos amigos. Sua escrita, ao mesmo tempo, arte e arma, provava para o mundo que era relativamente fácil manter o homem aprisionado, mas absolutamente impossível reter as suas ideias. Literalmente,

José Luandino Vieira consolidou-se, até 1972 – quando ganhou o direito à liberdade condicional, em Lisboa –, como um escritor preso portador de uma escrita livre. A respeito da sua obra, Rita Chaves (1999) comenta:

No plano da narrativa, surge, então, a obra de José Luandino Vieira, que, ao assinalar uma mudança de perspectiva no ato de narrar, provoca alterações extraordinárias no interior do sistema literário angolano. Em sua obra, o poderoso lastro da experiência se vai enformando e o texto literário faz-se espaço onde se transfiguram produtivamente as sombras da realidade concreta. Com um excepcional trabalho de depuração da linguagem, ele mistura as pontas de uma identidade em conquista e consegue abstrair a circunstância imediata dos domínios do cotidiano para convertê-la em material estético (CHAVES, 1999, p. 159).

Dessa feita, a história da senhora Vitória que chegou ao conhecimento de Luandino Vieira foi como um alento à sua vocação de narrar. Ao transformá-la em ficção, o escritor levou para a cena literária a experiência de vida de uma personagem que fez da resistência a sua credencial. É o que se pode chamar de *sombras da realidade concreta* (CHAVES, 1999). Naquele contexto, a narrativa luandina, como a de outros escritores,

exigia um novo pacto, que, assumido no encontro do homem com a História, precisava banir qualquer apego ao saudosismo passadista, sem, no entanto, renunciar à energia transformadora guardada em suas raízes (CHAVES, 1999, p. 158).

Por vários mecanismos, a pequena burguesia negra foi perdendo seus espaços de convivência e suas economias no mundo colonial. As consequências, como ilustra a pauta literária, foram desastrosas. Com essa obra, na qual José Luandino Vieira torna viável o *encontro do homem com a História*, observamos o ponto de vista de quem foi vítima das intenções imperialistas da elite burguesa branca. Assim, percebemos, sem *qualquer apego ao saudosismo passadista*, o quanto as versões oficiais sobre a história de Angola deixaram lacunas. Um exemplo, o conto em questão já nos mostra. Vavó Xíxi, então Dona Cecília Bastos Ferreira, insurge-se contra o agente do estado para defender o marido da acusação de terrorismo. No seu argumento, apelou para o fato de que dormia com o cônjuge na mesma cama, logo, o conhecia na intimidade, no seu caráter. Afirmou que *seu homem* não era dado a confusões. Essa acusação do agente foi uma das manobras do sistema colonial para incriminar inocentes. O mulato Bastos Ferreira foi preso. O pai de Zeca Santos, mais tarde, também. E, na sequência da narrativa, vemos o martírio de uma avó e seu neto, marginalizados naquela sociedade excludente, e tendo que resistir para não perecerem.

Para concluir, não é redundante afirmar que o território angolano nos anos 60 passava por intensas agitações. Não só no contexto histórico-social, como vimos. Na esfera íntimo-emocional, o autor, por motivos diversos, atravessava tormentas incessantes. Em anotação de 03 de fevereiro de 1964, ele cita:

Tenho andado um pouco deprimido. Noto que gradualmente me encerro cada vez mais em mutismo devido a esta situação de isolamento em que vivo. E quanto mais sozinho mais dado a pensamentos idiotas que me vêm da depressão e que a originam e fazem avançar (VIEIRA, 2015, p. 432).

No conjunto das circunstâncias, as questões externas e internas municaram a sensibilidade artística. A escrita, então, livre e revestida da estética que lhe é peculiar, apropriou-se da *energia transformadora guardada em suas raízes*. José Luandino Vieira, com destacada perícia, utilizou-se, como matéria-prima, dos fatos que marcaram a si mesmo, seu país, a África e o mundo. Com

tamanha inspiração e inventividade artística, foi capaz de colocar a arte literária angolana em diálogo com os signos universais. É neste sentido que, longe de reduzir a obra à simples observação e à experiência do autor, *Luuanda* se alça como celebração à resistência do povo de Angola. A resiliência de vavó Xíxi, a mais-velha sábia que conduzia com humor atípico as mazelas daquela realidade de fome e dor, confere força a esta narrativa. Força que a personagem demonstrou na defesa de seu marido ante ao agente do estado português. A considerar a sua condição de mulher e negra, naquele tempo de autoritarismo e repressão, sua ousadia transcendeu o limite da subserviência. Sua coragem, no entanto, não a poupou, tampouco a sua família, da condição de penúria; afinal, a administração colonial tinha toda a máquina do estado a seu favor. Contudo, a considerar a grandeza de alma dessa senhora, que colocou em evidência a disposição dela em não perecer, fica difícil aceitar que a história do grupo social que ela representava havia se encerrado. Pelo contrário, o advento da independência de Angola prova isso. Neste particular, tal como cita o Grupo de Trabalho História e Etnologia: “A História de Angola é, pois, a História da luta das massas angolanas contra o avanço do colonialismo, do capitalismo, do imperialismo e, portanto, da exploração do homem pelo homem” (p 179).

Referências

CHAVES, R. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Col. Via atlântica, 1999.

Grupo de Trabalho História e Etnologia. *História de Angola*. Porto: Ed. Afrontamento, 1965.

LABAN, M. *Luandino – José Luandino Vieira e a sua obra*. Col. Signos nº 32, Edições 70, Lisboa, 1980.

MOURÃO, F. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

SECCO, C. T. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008.

VIEIRA, L. *Luuanda*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *Papéis da prisão – apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Ed. Caminho, 2015.



NEORREALISMO E O ANÚNCIO DA PALAVRA-AÇÃO

Mariana Custodio

RESUMO

O artigo busca compartilhar as reflexões derivadas da investigação em andamento acerca de uma necessária revisão teórica da literatura neorrealista em Portugal, a fim de contribuir para o alargamento das discussões sobre os conceitos tensionados nessa corrente estética. Diferente do modo como costuma ser reduzido por parte da crítica especializada, o neorrealismo pode ser pensado a partir do pressuposto da heterogeneidade congênita. O desvio do olhar, na busca pelo distanciamento das visões correntes acerca do neorrealismo, permitirá o redimensionamento de alguns de seus conceitos fundamentais.

PALAVRAS-CHAVE: Neorrealismo português; literatura e política; revisão teórica.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to share some of the results achieved by the ongoing research on a necessary theoretical review concerning Portuguese Neorealism, in order to contribute to the broadening of discussions on such aesthetic concepts.

KEYWORDS: Portuguese Neorealism; literature and politics; theoretical review.

Aço na forja dos dicionários
as palavras são feitas de aspereza
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.

Carlos de Oliveira, *Mãe pobre*.

As revisões recentes acerca do neorrealismo em Portugal evidenciam a diversidade como marca essencial do movimento. Vê-se a *pluralidade*¹ ocupar um lugar de destaque nas pesquisas sobre as expressões artísticas desse período, destacando-se como palavra-chave para o entendimento das complexas questões que envolvem essa geração. Tal perspectiva de leitura advém, principalmente, do novo caminho interpretativo proposto por António Pedro Pita para os estudos sobre o neorrealismo português ao levantar a hipótese da heterogeneidade congênita para uma melhor compreensão acerca da principal problemática que caracterizaria esse movimento. Em resumo,

1 Cf. Trindade (2004).

a diversidade teórica das interpretações do marxismo teriam como consequência a produção de expressões artísticas bastante diversificadas, além de implicar uma heterogeneidade conceitual acerca do que teria que ser, ou de como teria que ser, o neorrealismo. Assim, “o neorrealismo é menos um facto que um problema – um campo de tensões, um conjunto de possibilidades, uma pluralidade que a ideia de *um* neorrealismo inevitavelmente limita” (PITA, 2002, p. 26).

No prefácio do livro *Conflito e unidade no neorrealismo português: arqueologia de uma problemática*, Pita (2002) destaca que a sua perspectiva de leitura sobre o tema teria surgido do *incômodo* de sempre encontrar nas revisões teóricas sobre o neorrealismo argumentações construídas sobre os mesmos problemas e sobre as mesmas soluções. Desse reiterado encontro com o mesmo resulta, invariavelmente, certa “infecundidade teórica de qualquer análise neorrealista do neorrealismo” (PITA, 2002, p. 29). Observa-se, portanto, que a possibilidade de buscar uma nova perspectiva de investigação para a literatura neorrealista necessitaria de um afastamento do que comumente passou a ser considerado o neorrealismo.

A leitura das reflexões apresentadas por António Pedro Pita no livro em questão evidencia que um dos problemas centrais em torno do neorrealismo teria sido a homogeneidade da sua teorização, não só no que diz respeito às revisões conceituais publicadas após o seu término, mas também no que tange às aspirações à homogeneidade teórica apresentadas por alguns intelectuais à época da efervescência do movimento. Já no primeiro capítulo do seu livro, o autor apresenta observações atentas sobre as perspectivas de leitura acerca do neorrealismo que se encontram no cerne argumentativo de importantes estudos como *O movimento neorrealista em Portugal na sua primeira fase* (1977), de Alexandre Pinheiro Torres, e *O discurso ideológico do neorrealismo português* (1983), de Carlos Reis.

O movimento literário português denominado neorrealismo é resumidamente compreendido como uma literatura de ação contra a situação em que se encontrava o país sob o regime ditatorial. Em geral, seguindo a divisão em períodos associada a ele, o neorrealismo se mostraria, em sua primeira fase, como um movimento de denúncia e conscientização, que se baseava, principalmente, na valorização do conteúdo em detrimento da forma. Do livro de Carlos Reis, desprende-se que a textura ideológica do neorrealismo implicaria, necessariamente, a concepção de que a linguagem seria um *meio neutro* e não uma *matéria significante*². Seguindo essa teoria, acusada de demasiada preocupação com o conteúdo e de desatenção à forma, o neorrealismo apresentaria, em sua suposta segunda fase, uma forte revalorização estética.

A proposta de Pita (2002) no primeiro capítulo do seu livro é reavaliar as considerações emblemáticas de Torres (1977) e Reis (1983) a respeito da divisão do neorrealismo em fases e do primado do conteúdo em detrimento da forma. De acordo com Pita, “identificar uma primeira fase do neorrealismo pela sobrevalorização do conteúdo é pressupor, ou reconhecer, uma homogeneidade artística e teórica que presumo inexistente” (PITA, 2002, p. 238).

Já em 1971 (seis anos antes da publicação do seu livro mencionado acima), Alexandre Pinheiro Torres divulga o artigo *Repensar o neorrealismo*. No texto, aparece a sugestão de que os escritores neorrealistas (mais especificamente a expressão literária neorrealista) teriam sido os responsáveis pela distinção entre forma e conteúdo. A afirmação é questionável, pois, ao atentarmos

2 Cf. Pita (2002, p.14-15).

para os textos que debatem o tema da expressividade neorrealista à época da sua efervescência, o que chama a atenção do leitor é que tanto os escritores quanto os intelectuais preconizavam, desde a gênese das formulações que fomentaram o movimento, a união dos dois elementos ou a reflexão das duas esferas como um campo de tensão e não como pontos separados e distintos. Nas palavras de Pita (2002), “a recorrente afirmação do primado do conteúdo e da arte como espelho deve ser considerada desde o início em polémica tensão com a valorização da forma e da arte como construção” (PITA, 2002, p. 238).

Desconsiderando o dinamismo dessa tensão fundante, o autor de *O movimento neorrealista em Portugal* propõe uma distinção entre dois tipos de neorrealismo: um *ideal* e um *real*. Na linha de frente dessa querela estariam Mário Dionísio e Alves Redol, respectivamente³. Para Alexandre Pinheiro Torres,

O Neorrealismo, porém, que se *queria* fazer, aquele que se foi largamente doutrinando durante muitos anos, o Neorrealismo *ideal*, não pressupunha como dogma qualquer obscura separação entre a *forma* e o *conteúdo* (TORRES, 1997, p. 11).

A tese apresentada pelo crítico aponta para as obras de literatura neorrealista como as culpadas pela separação entre conteúdo e forma. A distinção proposta por Torres (1977) não considera o fato de que, no interior desse movimento que se forjava simultaneamente em várias frentes, as expressões literárias, as revisões críticas, os prefácios às obras, as propostas de definição filosófica e estética estavam paralelamente polemizando e ajustando conceitos, de tal modo que todo esse conjunto formaria um grande espaço de interlocução, mas não necessariamente de limitações.

Dessa perspectiva, as obras literárias e os textos doutrinários encontram-se em estado de polémica, não numa relação de obediência da literatura aos paradigmas sugeridos pelos textos teóricos. Diante do exposto, duas perguntas podem ser levantadas: quando se coloca a necessidade de uma nova expressão artística, por que esta deveria se submeter aos limites e às imposições teóricas de pensadores que simultaneamente estavam produzindo reflexões embrionárias sobre os ainda desconhecidos modelos de homem, de sociedade, de cultura e de arte? Deve a expressão literária e artística seguir os parâmetros fixados pela crítica ou deveria a crítica buscar compreender a manifestação artística de modo mais amplo e com maior sensibilidade para as singularidades das expressões?

Na coletânea *Entrevistas (1945-1991)*, observa-se nos relatos de Dionísio (2010) uma constante defesa do neorrealismo contra a acusação de ter sido um movimento ortodoxo e homogêneo. Entre os diálogos presentes no livro, é possível destacar a diversidade na recepção das teorias marxistas pelos intelectuais portugueses, bem como as várias tendências de expressões literárias dentro do grupo de escritores consagrados no neorrealismo.

Há uma lenda que eu venho tentando desfazer com dificuldades, porque há quem não esteja interessado em desfazê-la; o neorrealismo não foi encomendado por ninguém, por nenhuma força política, surgiu espontaneamente. Como? Guerra de Espanha, uma consciência política que foi nascendo, a princípio apenas um sentimento de revolta. Eu comecei a escrever coisas que o exprimiam, e ao mesmo tempo começavam também

3 Uma reflexão mais detalhada sobre as relações entre a crítica de Mário Dionísio e a obra de Alves Redol foi apresentada no artigo: CUSTÓDIO, M. A literatura, o sonho e as mãos. In: GOMES, R. C.; MARGATO, I. (Org.) *Políticas da Ficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 189-215.

peças que só conheci depois – o Redol em Vila Franca, o Manuel da Fonseca em Santiago do Cacém, o Joaquim Namorado em Coimbra, o Ramos de Almeida e o Afonso Ribeiro no Porto. E foi o que escrevemos, que apareceu neste ou naquele jornal, que nos vai aproximar uns dos outros e constituir um grupo (DIONÍSIO, 2010, p. 111).

Nessa entrevista intitulada “Fui sempre anti-stalinista”, que foi ao ar no programa de rádio *Café-Concerto* em 1981⁴, Mário Dionísio chega a chamar de *lenda* a concepção de que o neorrealismo teria sido *encomendado* por um determinado partido político. Neste ponto, Dionísio argumenta especificamente contra a tese levantada por Torres (1997) em *O movimento neorrealista em Portugal na sua primeira fase*. No livro, Torres (1997) sugere que os escritores portugueses teriam tido acesso às noções do Congresso do Partido Comunista de 1934 e que o neorrealismo em Portugal seria uma maneira de dizer *realismo socialista*.

Nota-se, ao longo da edição que reúne as suas entrevistas, um incômodo crescente de Dionísio (2010) diante da insistência de seus interlocutores em trazerem à tona aspectos que ele sempre buscou desvincular da ideia do neorrealismo. É este o caso da entrevista “Não percebo como é que se pode viver sem utopia”, publicada n’*O Diário* em 1988, na qual, mais uma vez perguntado sobre o neorrealismo, Dionísio responde:

A ideia precisa do neorrealismo para mim não vou dá-la, já a dei tantas vezes... É um dos meus motivos de amargura; porque se diz mais de mil vezes certas coisas e se continua sempre a dizer o contrário? (DIONÍSIO, 2010, p. 211)

O entrevistado refere-se à *amargura* de ter sempre defendido uma visão abrangente, ampla e até diversificada do neorrealismo e, no entanto, seus interlocutores insistem em buscar no movimento aspectos homogêneos, que acabam por configurar uma visão simplista e reducionista sobre ele – definindo-o, em última instância, a partir de elementos que não deveriam servir para caracterizá-lo de forma restrita. O principal perigo de tais interpretações simplistas sobre o neorrealismo parece ser o de que elas acabariam por reduzi-lo a algo que ele não foi.

Precisávamos de muito tempo para ver primeiro o que é o neorrealismo. É uma coisa de que hoje se fala bastante, de pontos de vista bastante opostos, [...] mas eu vou responder assim de uma maneira um bocadinho bruta, e incisiva e rápida: o neorrealismo podemos defini-lo, com a dificuldade de todas as definições, evidentemente, como a expressão estética duma visão marxista do mundo. Claro que isto é tão amplo, tão amplo, que todas as acusações que têm sido feitas aos neorrealistas, sobretudo de “antigamente”, de quererem primeiro uma escola, e depois ser uma visão muito limitada, e depois ser só falar dos pobrezinhos, e depois dizer mal dos patrões, o banqueiro gordo de charuto e a pobre criada de servir e não sei que mais, não tem qualquer sentido. Eu próprio desmenti isso numa entrevista que ficou mais ou menos célebre, ao Primeiro de Janeiro, em 1945, chamada “Que é o neorrealismo?”, e onde isso se põe de lado. Portanto, qualquer confusão com obra de intervenção social, sim, mas encarada na posição esquemática dos bonzinhos de um lado e os mauzinhos do outro, sem análise psicológica de espécie nenhuma, sem interesse pela qualidade da linguagem, etc., é realmente uma das tais coincidências que não tem nada a ver com a realidade (DIONÍSIO, 2010, p. 82-83).

O desvio do olhar, na busca pelo distanciamento das visões correntes acerca do neorrealismo, pode auxiliar na reconfiguração de alguns de seus conceitos fundamentais. As reflexões teóricas acerca da geração neorrealista não se encontram restritas ao debate sobre uma suposta *batalha pelo conteúdo* em detrimento da forma – o que acabou se tornando um lugar comum nos

4 A entrevista teve sua primeira publicação no jornal *Expresso*, em 24 de Abril de 1982.

estudos sobre esse movimento literário. Investigar com profundidade o movimento cultural e artístico que abrange o chamado período neorrealista é refletir sobre a batalha da busca de novas formas para se dizer novos conteúdos. Daí a metáfora “Queria dizer amor e faltava-me a língua” para explicar o drama estético-literário dos que tentaram fazer uma nova *língua*, neste caso, estar na linha de frente de um combate por um novo tipo de expressão literária⁵.

Nos dois artigos da série “A música e o nosso tempo”, publicados por João José Cochofel na revista *Seara Nova* em julho de 1943, destaca-se a argumentação a respeito da estética e do conceito de belo numa expressão artística que abraça e enfrenta a complexa dialética do real. Logo no início do primeiro artigo, Cochofel conceitua o modo como o termo estética será considerado para os fins da sua argumentação. De acordo com o autor, a palavra estética é empregada no texto “não só tendo em vista o belo na obra de arte, mas também e muito principalmente aquilo que esta nos faz sentir ou apreender, ou seja, que nos comunica” (COCHOFEL, 1943a). Nota-se que Cochofel destaca na arte principalmente a sua característica de comunicabilidade, a sua possibilidade de compartilhar entendimento e atingir a sensibilidade de outrem.

Uma nova arte ensaia agora os primeiros passos, procurando atuar sobre o homem, interferir na sua conduta, e não simplesmente diverti-lo ou emocioná-lo. Para o conseguir, o artista olha o mundo de frente, fazendo por abranger a totalidade e a multiplicidade dos seus aspectos, sem falsear uns e esconder outros. [...] É que o conteúdo da obra de arte já se nos não apresenta como um mero pretexto de criar beleza, mas sim como aquilo mesmo que lhe dá corpo e justifica a sua existência (COCHOFEL, 1943a).

A nova expressão em arte, ou seja, a expressão neorrealista, tem no conteúdo que abrange a multiplicidade e a complexidade do real a justificativa da sua existência. A atitude do novo artista é sempre olhar o mundo de frente, é olhar o mundo questionando-o e enfrentando-o. Essa nova arte encontra-se amalgamada com a esfera da vida, pois atua sobre o homem, na medida em que as experiências humanas, que lhe dão corpo, atravessam o texto para interferir na vida, como ação. Vemos evidenciada, então, a dimensão da partilha e do contato proporcionados pela experiência estética. No artigo que dá sequência a essas formulações, Cochofel (1943b) afirma que “agora não se trata somente de exprimir, mas sim de exprimir para agir”. De acordo com o autor, estaria nas mãos da literatura a responsabilidade por comunicar esse plano de comunidade humana, uma vez que “nenhuma arte poderá traduzir com maior objetividade do que a literatura a tumultuária complexidade do mundo em que vivemos” (COCHOFEL, 1943b).

Há uma polémica entre João José Cochofel e António José Saraiva acerca das suas opiniões divergentes em torno dos problemas levantados por ambos em alguns dos seus artigos⁶. Porém, não vamos nos deter sobre ela. Para os fins do levantamento proposto neste artigo, vale destacar em linhas gerais que, diante das argumentações propostas por Cochofel a respeito das formas como o artista se apropria do real para expressá-lo, Saraiva o teria acusado de um certo formalismo. No texto “Problema falseado”, publicado na Revista *Vértice*, em 1952, João José Cochofel se defende publicamente das acusações do seu interlocutor:

5 Cf. Redol (1989).

6 A esse respeito, ver os seguintes textos de António José Saraiva: “Problema mal posto”. In: *Vértice*, ano XII, n. 109, Setembro de 1952; “Comentários: a propósito de um lugar comum.” In: *Vértice*, n. 124, Janeiro de 1954; “A ponte abstracta.” In: *Vértice*, n. 128, Maio de 1954; “Uma carta do nosso colaborador António José Saraiva.” In: *Vértice*, n. 133, Outubro de 1954.

Limitarme-ei a remeter o leitor [...] a verificar se alguma vez admiti o “progresso da forma sobre um conteúdo estático”. Quis unicamente chamar a atenção para a importância, tão frequentemente esquecida, que a técnica artística desempenha na eficiência da formulação artística.

Para Saraiva tresandarà isto a formalismo, tenho a certeza. Mas eu fio mais do testemunho de um conhecido romancista contemporâneo: “o formalismo não é o cuidado da forma, mas sim a ausência de conteúdo”. (COCHOFEL, 1952)

O excerto é bastante curioso se considerarmos a importância da inserção e do pensamento de João José Cochofel no âmbito da defesa e do debate sobre o neorrealismo. Para Cochofel, no entanto, como para muitos outros pensadores e escritores da época, a separação evocada por Saraiva não poderia existir, uma vez que na literatura de ação, de apropriação do real e de intervenção sobre ele, a preocupação com uma nova técnica e com novas formas encontra-se estritamente relacionada com a necessária expressão do novo homem.

O escritor neorrealista busca, assim, comunicar o real através da arte. Porém, as formas como irá fazê-lo devem ser diferentes dos antigos meios que a arte utilizou para se relacionar com a realidade, uma vez que um homem que se pensa de modo diferente invariavelmente se expressa também de forma nova. Nas palavras de Pita (2012),

só a expressão artística neo-romântica de base neo-realista permite perceber sem equívocos o “regresso à realidade” proclamado por Aragon: só ela garante que voltar à realidade não seja voltar ao conhecido, mas consista em valorizar a realidade presente como ponto de partida e mediação (sobretudo mediação) para o conhecimento, que é transformação, de uma realidade histórica (PITA, 2012, p. 16).

É importante destacar que a *realidade presente* é evidenciada não só como ponto de partida, mas também como mediação para o conhecimento sobre o homem na sua historicidade. Por conseguinte, o neorrealismo distancia-se absolutamente de uma visão homogeneizadora, já que deve ser considerado como uma problemática que abrange todos os campos envolvidos na dimensão humana, ou seja, os domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política.

De acordo com Bento de Jesus Caraça na conferência intitulada “Algumas reflexões sobre a Arte”, proferida em 1943:

Ciência, filosofia, arte, religiões [...] reflectem conseqüentemente, nas mentalidades diferenciadas, nos eus intensificados, as condições gerais do meio físico e social em que foram criadas. Mas não procuremos, na maneira como essa reflexão se dá, uma relação estreita de causa e efeito, como aquela a que estamos habituados a ver em certos fenómenos físicos – abandonamos uma pedra no ar e a pedra cai. [...] Não, aqui as coisas não tem a mesma simplicidade; a passagem das impulsões básicas às consciências individuais realiza-se em condições muito largas, sujeitas a múltiplas interferências e variando de indivíduo para indivíduo (CARAÇA *apud* PITA, 2002, p. 208).

De modo geral, o pensamento de Bento de Jesus Caraça evidencia a Arte como fenómeno cultural imerso numa complexa rede de relações com outros campos da esfera humana. A ênfase na dialética das relações humanas nas considerações sobre a cultura já estava presente nas reflexões apresentadas por Caraça na famosa conferência “A cultura integral do indivíduo – problema central do nosso tempo”, de 1933. Bento de Jesus Caraça traz de Tolstói o que considera ser o princípio fundamental da arte: o próprio da arte é a sua capacidade de gerar comunidade. Haveria, assim, dois modos de a arte gerar comunidade: a arte de via reduzida, que “é dispersiva, alimenta as singularidades e as distâncias porque toca o sentimento dos homens num plano de

imediatidade que dispensa o trabalho da mediação racional” (PITA, 2011, p. 24); e a arte de via longa, que gera comunidade reforçando um comum inatual através de um cuidadoso e exigente trabalho com a linguagem. Neste sentido,

dispensar o trabalho da mediação racional significa desvalorizar o trabalho específico da arte – o trabalho da linguagem e a importância da forma, que reaparece na “arte de via longa”, intelectualizada e exigente de uma atenção que aproxima os homens e os reúne em torno de uma racionalidade sensível (PITA, 2011, p. 24).

Observa-se que a convicção de que a arte gera comunidade está presente nos pressupostos mais longínquos do neorrealismo. A relação entre a arte e o modo como é capaz de gerar comunidade, ou seja, o problema da comunicabilidade, destaca-se, portanto, desde o início do levantamento das questões relativas à necessidade de se apropriar da realidade dialética e compartilhá-la através de uma nova expressão artística. Logo, “a preocupação com a forma pelo trabalho com a linguagem está inscrita no código genético do neorrealismo” (PITA, 2011, p. 24). Tais argumentos nos levam a concluir, juntamente com António Pedro Pita, que a identidade do neorrealismo é constituída na tensão entre o primado da comunicabilidade e o primado da mediatidade das construções formais.

Fernando Piteira Santos, em artigos para a Revista *Sol Nascente*, publicados entre maio e agosto de 1939, também chamou a atenção para a questão da relação entre a cultura e a vida. No primeiro deles, intitulado “Cultura e juventude”, o autor já destaca na cultura a sua intrínseca relação com a esfera da ação em oposição a um prazer passivo. E afirma enfaticamente: “Para nós a cultura não é um prazer do espírito é um dever de acção que se desdobra em múltiplos problemas, em múltiplos deveres de acção” (SANTOS, 1939a).

Ressalta-se nesta tomada de posição a ideia da produção de cultura como um dever, como um imperativo, como uma necessidade, não como algo secundário. No artigo seguinte, o primeiro da trilogia *A cultura e a vida*, Piteira Santos desenvolve a argumentação sobre as relações entre a cultura e a vida defendendo o estreito vínculo entre ambas e a impossibilidade de uma existir sem a outra. Finalmente, em “A cultura e a vida II”, o autor enfatiza que “porque conhece a realidade, a nova geração sabe que a cultura é uma manifestação da vida, porque nasce na vida, existe na vida e exerce a sua acção sobre a vida” (SANTOS, 1939c). Aqui, ganha força a capacidade de transformação derivada do conhecimento proveniente da experiência e da realidade.

Na gênese do neorrealismo encontra-se a tensão indissolúvel entre a necessidade de comunicação do conteúdo real e o primado da mediatidade das construções formais, de modo que nenhum dos dois pode ser colocado em segundo plano. De acordo com António Pedro Pita, a identidade do neorrealismo está nessa tensão fundante da arte como um imperativo que faz da escrita ação. Finalmente, a mediação proposta pela literatura neorrealista mostra-se bastante enriquecedora uma vez que a arte não é aqui um mero mecanismo de tradução do mundo, mas sim uma forma altamente elaborada de pensá-lo artisticamente. Na palavra literária como ação, há, portanto, uma materialidade específica que se impõe ao escritor e se revela na superfície dos textos.

Referências

- COCHOFEL, J. J. A música e o nosso tempo. *Seara Nova*, ano XXII, n. 832, 1943a.
- _____. A música e o nosso tempo II. *Seara Nova*, ano XXII, n. 833, 1943b.
- _____. Problema falseado. *Vértice*, n. 109, 1952.
- DIONÍSIO, M. *Entrevistas (1945-1991)*. Lisboa: Casa da Achada, 2010.
- REDOL, A. Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: _____. *Gaibéus*. 18ª ed. Lisboa: Caminho, 1989.
- PITA, A. P. *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. A arte de via longa e a arte de via reduzida. In: GOMES, R. C.; MARGATO, I. (Org.) *Literatura e Revolução*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: GOMES, R. C.; MARGATO, I. (orgs.) *Novos Realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- REIS, C. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- SANTOS, F. P. Cultura e Juventude. *Sol Nascente*, n. 36, 1939a.
- _____. A cultura e a vida. *Sol Nascente*, n. 36, 1939b.
- _____. A cultura e a vida II. *Sol Nascente*, n. 37, 1939c.
- _____. A cultura e a vida III. *Sol Nascente*, n. 38, 1939d.
- TORRES, A. P. Repensar o neo-realismo. *Seara Nova*, n. 1575, p. 13-16, 1977.
- _____. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1997.
- TRINDADE, L. *O espírito do Diabo: Discursos e Posições Intelectuais no Semanário O Diabo, 1934 – 1940*. Porto: Campo das Letras, 2004.



CORPO E RESISTÊNCIA: MARIA TERESA HORTA E A POÉTICA DO “BASTA!”

Maximiliano Torres¹

RESUMO

O artigo apresenta, com base na compreensão de fascismo, apontada por Michel Foucault, e de literatura como “trapaça salutar”, entendida por Roland Barthes, uma leitura feminista de poemas selecionados da escritora portuguesa contemporânea Maria Teresa Horta, presentes nos livros *Espelho inicial* (1960) e *Mulheres de abril* (1977), levando, a partir das cenas de violência apresentadas, a um questionamento sobre as construções de sujeitos, corpos e hierarquias nas cenas sociais. Com isso, percebe-se que o corpo da escrita de Horta, eivado de lirismo, militância e resistência, monta-se pela escrita de corpos, nos quais o erotismo e o engajamento político estarão sempre articulados, revelando um compromisso com as mulheres, as suas sexualidades, direitos e participação política.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; poesia; violência; feminismo.

ABSTRACT

Based on Michel Foucault’s understanding of fascism and Roland Barthes’ concept of literature as ‘salutary trick’, the article presents a feminist reading of selected contemporary poems written by the Portuguese writer Maria Teresa Horta, found in her books *Espelho inicial* (1960) and *Mulheres de Abril* (1977). The present work highlights questions about the constructions of subjects, bodies and hierarchies in social scenes of violence presented in those books. Thus, it can be seen that the body of Horta’s writing is full of lyricism, militancy and resistance, as well as being constructed by the writing of bodies, in which eroticism and political engagement will always be articulated, revealing a commitment to women, their sexualities, rights and political participation.

KEYWORDS: bodies; Poetry; violence; feminism.

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária e de Literatura Brasileira e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP-UERJ). maxitorres@uol.com.br

O panorama político, econômico e social contemporâneo, época, como nos diz Michel Foucault, “de dispersão e de especialização, em que a ‘esperança’ desapareceu”² (FOUCAULT, 1994, p. 134), nos leva a pensar e agir, visando a única possibilidade de atravessamento: Resistir!

Resistir para ultrapassar a situação nebulosa na qual o mundo, em cataclismo, está inserido. Resistir para o quanto menos, emocional e fisicamente, sermos afetados por essa fase negativa. Resistir para alcançarmos uma saída. Resistir para sobreviver... Talvez esse seja o principal propósito do ato de resistir: a tentativa de sobrevivência.

Nesse sentido, muitos são os caminhos a seguir. Estes vão desde o enfrentamento corporal, passando pelo discursivo e até mesmo para o silencioso que, em muitos casos, aparece como uma forma de insurreição.

Não é novidade a abrangência do fascismo, “o inimigo maior, o adversário estratégico”³ (FOUCAULT, 1994, p. 134), nas práticas políticas que visam a manter as sociedades disciplinadas e assujeitadas ao império dos regimes de verdades, implantados como naturais e absolutos. Essa concepção reacionária e opressora emerge, de tempos em tempos, no palco social, pois o mundo não é um espetáculo democrático com algumas cenas ditatoriais. Ao contrário, o mundo é um espetáculo extremamente ditatorial com ínfimas cenas democráticas. Desse modo, é na passagem de uma cena a outra que a resistência se mostra e atua de várias formas e em vários sentidos.

Foucault, no prefácio do livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, “O Anti-Édipo: introdução a uma vida não fascista”, elenca uma série de “princípios essenciais”⁴ (FOUCAULT, 1994, p. 135) como forma de um manual para a vida cotidiana ou, como ele mesmo intitula, uma “arte de viver contrária a todas as formas de fascismo”⁵ (FOUCAULT, 1994, p. 135). E cabe aqui lembrar sobre “o fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz gostar do poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e explora”⁶ (FOUCAULT, 1994, p. 134):

- Liberem a ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante.
- Façam crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, não por subdivisão e hierarquização piramidal.
- Livrem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, as castrações, a falta, a lacuna) que por tanto tempo o pensamento ocidental considerou sagradas, enquanto forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade.
- Não imaginem que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo se o que se combate é abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga nas formas da representação) que possui uma força revolucionária.
- Não utilizem o pensamento para dar a uma prática política um valor de Verdade; nem a ação política para desacreditar um pensamento, como se ele não passasse de pura especulação. Utilizem a prática política como um intensificador do pensamento e a análise como multiplicador das formas e dos domínios de intervenção da ação política.

2 “[...] de dispersion et de spécialisation d'où l'“espoir” a disparu” (FOUCAULT, 1994, p. 134)

3 “l'ennemi majeur, l'adversaire stratégique” (FOUCAULT, 1994, p. 134).

4 “principes essentiels” (FOUCAULT, 1994, p. 135).

5 “art de vivre contraire à toutes les formes de fascisme” (FOUCAULT, 1994, p. 135).

6 “le fascisme qui est en nous tous, qui hante nos esprits et nos conduites quotidiennes, le fascisme qui nous fait aimer le pouvoir, désirer cette chose même qui nous domine et nous exploite.” (FOUCAULT, 1994, p. 134).

- Não exijam da política que ela restabeleça os “direitos” do indivíduo tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é produto do poder. O que é preciso é “desindividualizar” pela multiplicação e o deslocamento, o agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o liame orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”.
- Não se apaixonem pelo poder.⁷ (FOUCAULT, 1994, p. 135-136)

Pensador das *estéticas da existência*, Foucault, voltando-se para o universo histórico da Antiguidade Clássica, discute sobre como as práticas políticas atuais são entendidas e colocadas em ação, diferenciando-as das dos gregos, que se orientavam pela autonomia, pela temperança e, sobretudo, pela liberdade. É a partir dessas reflexões que apontará sobre a possível elaboração de modos libertários de vida. Uma das formas que tem dado sentido à sobrevivência é o ato de resistir, potencializando os desejos e as ações criadoras, por meio da escrita literária.

A literatura, para Roland Barthes, nunca é sentido e sim processo de produção de sentidos: significação. Também como a vida humana, ela é sutil, sabe algo das coisas, “sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1996, p. 19). E esse saber é um saber em festa, posto que “[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhe dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1996, p. 18). Assim, não é de se estranhar que o literário, como potência do desejo, seja um espaço privilegiado para se pensarem as relações inscritas no palco político-social, não só pela legitimidade que retém, mas, sobretudo, por ser “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” e, mais ainda, “o jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1996, p. 17). Nesse sentido, ao representar a realidade, encenando “a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita” (BARTHES, 1996, p. 19) e permite o reconhecimento dos exercícios cotidianos e de suas experiências, pois, “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (BARTHES, 1996, p. 19).

No cenário da literatura portuguesa contemporânea, Maria Teresa Horta dispensa qualquer apresentação. Dona de um discurso lírico e intimista, mas também militante e de resistência, sua projeção como poetisa acontece com a associação ao grupo da *Poesia 61*, do qual também fizeram parte Fiamma Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz.

7 “– libérez l’action politique de toute forme de paranoïa unitaire et totalisante;
– faites croître l’action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale;
– affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la tale, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisé comme forme du pouvoir et mode d’accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l’uniformité, les flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n’est pas sédentaire mais nomade;
– n’imaginez pas qu’il faille être triste pour être militant, même si la chose qu’on combat est abominable. C’est le lien du désir à la réalité (et non sa fuite dans les formes de la représentation) qui possède une force révolutionnaire;
– n’utilisez pas la pensée pour donner à une pratique politique une valeur de vérité; ni l’action politique pour discréditer une pensée, comme si elle n’était que pure spéculation. Utilisez la pratique politique comme un intensificateur de la pensée, et l’analyse comme un multiplicateur des forme et des domaines d’intervention de l’action politique;
– n’exigez pas de la politique qu’elle rétablisse les “droit” de l’individu tels que la philosophie les a définis. L’individu est le produit du pouvoir. Ce qu’il faut, c’est “desindividualiser” par la multiplication et le déplacement les divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit des individus hiérarchisés, mais un constant générateur de “desindividualisation”;
– ne tombez pas amoureux du pouvoir.” (FOUCAULT, 1994, p. 135-136)

Em 1971, escreve em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa as *Novas cartas portuguesas*. A obra é publicada em abril de 1972, com a chancela da Editorial Estúdios Cor, naquele momento dirigida pela escritora Natália Correia que, apesar das ordens de cortes para as partes *proibidas*, decidiu lançá-la na íntegra. A chegada dos livros ao mercado causou um reboliço na tradicional sociedade portuguesa da época, conduzida pelo regime doutrinário e normativo da ditadura fascista do governo de Marcelo Caetano, substituto de Salazar. Com isso, os livros foram retirados de todas as livrarias pela Polícia Internacional de Defesa do Estado, a PIDE, e suas autoras foram levadas a julgamento sob a acusação de atentado ao pudor. A partir daí, Maria Teresa Horta, pela sua produção literária anterior e pela que viria a seguir, começa a ser reconhecida como a expoente do feminismo em Portugal.

Numa reescritura das conhecidas cartas seiscentistas da freira portuguesa Mariana Alcoforado, a produção das “três Marias” não só “articula com extrema competência a temática do erotismo com as diversas formas de opressão a que as mulheres portuguesas (não só elas) eram submetidas através dos séculos” (DUARTE, 2015, p. 12), mas aparece também como um manifesto panfletário atemporal contra a ideologia reacionária e fascista, que denuncia os colonialismos e as situações de abusos aos subalternos, bem como um grito em favor da justiça, da igualdade e do respeito às diferenças. A importância política das *Novas cartas portuguesas* se desponta igualmente na sua composição estética, pois, ao ultrapassar as fronteiras dos gêneros narrativo, poético e epistolar, desvincula-se dos limites preestabelecidos, imposições de qualquer ditadura. Por tudo isso, após mais de quarenta anos de sua primeira edição, é legítimo afirmar que se trata de uma obra fundamental da literatura e da cultura portuguesa, o que se pode perceber, para além do que já foi dito, não somente pela quantidade de traduções para outras línguas, mas, sobretudo, pela atualidade dos temas abordados.

Apesar de seu nome estar bastante associado às duas obras anteriormente citadas, a estreia literária de Maria Teresa Horta se dá com o livro de poemas *Espelho inicial* [1960], no qual já traz tatuada em seus versos a configuração embrionária de um projeto intenso e fiel ao que se chama de produção hortea: “uma escrita poética nascida de uma exigência radical de liberdade” (REYNAUD, 2009, p. 22). Assim, na montagem do corpo da sua escrita, a partir da escrita de corpos, o erotismo e o engajamento político estarão sempre articulados, revelando um compromisso com as mulheres, as suas sexualidades, os seus direitos e a sua participação política. Tais posicionamentos, voltados a princípios éticos, estiveram sempre marcados nas atitudes da autora. Basta lembrar o episódio em que se negou a receber o Prêmio D. Diniz, atribuído ao romance *As luzes de Leonor* [2012], pelas mãos do Primeiro Ministro de Portugal, por entender que a política econômica implementada por ele era prejudicial ao país. Uma postura marcada na biografia e que se reproduz imgeticamente na bibliografia. Vejamos o que nos diz “Inquietação”:

quero-me inquieta
de sol

a intransigência da vida
penetrou-me
bastarda de mim mesma

noites completas
onde me exijo urgência (HORTA, 2009, p. 53)

Os versos do poema apresentam, logo de início, um discurso centrado no feminino (“quero-me inquieta”). A mulher que se quer inquieta não aparece como uma constituição abstrata, mas como um ser concreto, que, ao contrário do que foi construído pela tradição, reclama “a intransigência da vida”, numa ousadia de escolha e elaboração do próprio destino, *onde se exige com urgência*.

O eu feminino e individual, que aparece diversas vezes e de diversas formas na produção poética de Maria Teresa Horta, cria sempre um diálogo em espiral com outros tantos *eus*, também femininos e individuais, que surgirão em clamor coletivo por liberdade, numa expansão de vozes militantes nos movimentos emancipatórios das mulheres. Em “Enquanto calas”, de *Mulheres de abril* [1977], percebe-se a crítica à constituição do discurso feminino como subordinado ao masculino, numa dinâmica de fala (poder) e silêncio (submissão), a partir do imperativo da ordem falocêntrica:

Enquanto calas
dobas o medo
que te cresce na fala

E a solidão bordas
a ponto de silêncio (HORTA, 2009, p. 467)

Numa estrutura masculinista a naturalização e a biologização sustentam o sistema de sexo-gênero que, impostas por inúmeras “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228), se vinculam à base do imaginário social, determinando papéis específicos para homens e mulheres.

O medo que *cresce na fala* e os pontos do silêncio que se bordará em solidão apontam para questionamentos sobre as estruturas de privilégio. Estas posicionam concretamente um sexo em desigualdade ao outro, bem como as relações intersubjetivas, a partir de práticas cotidianas, tanto no espaço privado quanto no espaço público. Assim, pela metáfora do bordado, atividade atribuída ao universo feminino, o poema, pela força impactante de sua brevidade, nos estimula diretamente a pensar tanto sobre o caráter opressivo do silenciamento das mulheres quanto sobre os seus lugares de enunciação e de identidades.

A literatura de Maria Teresa Horta nos volta o olhar para imagens de violência e tirania contra mulheres que, por vezes, se revestem em elaboradas metáforas, mas também, por outras, se mostram com uma crueza absoluta, causando no leitor uma identificação, aproximação e um posicionamento perante a situação mimetizada. Tal engajamento lírico-participante integra explicitamente a coletânea *Mulheres de abril*, sobretudo nos textos que Angélica Soares denominou como poemas-reportagens (SOARES, 1997). A série se inicia com um poema intitulado “Quem?” e a dedicatória vai “A todas as mulheres anónimas destruídas-assassinadas. Diariamente aniquiladas”:

Quem te disse
e propagou
perdida?

Quem usou
abusou
da tua voz?

Quem se cansou te abandonou	na vida?
Quem se esqueceu te perdeu	e em seguida
te acusou do crime	mais atroz?
Quem te tirou dos braços	tua filha?
Quem mandou pôr teu nome	no jornal?
Quem destruiu o riso	que ainda tinhas?
Quem te matou te assassinou	te envenenou de mal?
Quem recusou de ti tudo o que	vinha?
Quem te meteu no corpo	este punhal? (HORTA, 2009, p. 454-455)

O pronome interrogativo *quem* que aparece como título e que sequenciará por dez versos todo o poema, como inquirição dos atos violentos, traz uma alusão às necessidades de respostas sobre pensamentos e atitudes que colocam o masculino como a norma e o feminino como o desvio. Os versos iniciais (“Quem te disse / e propagou / perdida?”) denunciam as cristalizações que impunham as mulheres como culpadas e pecadoras. Em seguida, com metáforas que vão tomando contornos mais concretos, apontam tais verdades indiscutíveis, impostas pela cultura patriarcal, que são inscritas nos corpos e nas mentes, fechando-se com a indagação “Quem te meteu / no corpo / este punhal?”.

Vale ressaltar que, ao termo *punhal*, empregado no poema, cabe, além da leitura em sentido denotativo, a percepção como a metáfora de uma introdução violenta, na carne, pelos aparelhos ideológicos do patriarcalismo. Na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu, a violência simbólica se funda na produção contínua de crenças no processo de socialização que induzem os indivíduos a se arranjar no espaço social, seguindo os critérios e padrões do discurso dominante. Nesse sentido, abre-se uma reflexão sobre as possíveis explicações de como e quem continua contribuindo para as constituições de modelos hegemônicos na separação entre os sexos.

Em “Tinha 38 anos”, a incomensurabilidade da violência aparece explícita. Nesse poema, a dominação ultrapassa o discurso e se concretiza como ato. Maria Teresa Horta transforma a crueza

do texto jornalístico em construção lírica para, apoiada nos paralelismos, retornar a indignação de uma vida covardemente arrancada, em tenra idade:

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Quando de braços
caiu
por duas balas varada

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Um fardo sem importância
que ali ficou enroscado...
e nem um grito saiu do seu peito estilhaçado

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Pelas costas e a frio
com arma de morte
e caça

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Eram 3 horas da tarde
na varanda
em sua casa...

“Maria Odete Lopes Rodrigues, de 38 anos, morreu assim em sua própria casa, atingida a tiros de caçadeira pelo marido. Trabalhadores da Construção Civil que se encontravam num prédio fronteiro presenciaram o crime: a Maria Odete tentou fugir, mas foi apanhada por duas descargas, vindo o corpo a tombar na varanda. Então o Silva encostou a espingarda à parede e acendeu um cigarro, sem se preocupar com o cadáver (...).”

“Muitas pessoas se encontram revoltadas com o silêncio que se fez à volta do crime, que nem sequer foi noticiado nos jornais, atribuindo tal crime ao facto de o Silva ser muito conhecido na vila, onde é ativista do CDS”.

Diário de Lisboa

17-06-1977

(HORTA, 2009, p. 455-456)

Pela construção do poema, ou seja, a partir da recriação de um fato anteriormente publicado num veículo jornalístico, fica evidente a vontade de afirmar que a banalidade dirigida ao assassinato de mulheres não é meramente ficção. A violência de gênero é uma verdade que precisa ser denunciada. Corpos femininos, cujas vidas são retiradas por seus companheiros, não podem ser entendidos como “Um fardo sem importância / que ali ficou enroscado...”, intensificando a situação de objeto das mulheres.

Apesar de estar baseado em um fato verídico, o sentido hediondo não se valoriza mais por isso. Ainda que fosse uma produção meramente fantasiosa, o horror que pontua a violência sádica (“Pelas costas e a frio / com arma de morte / e caça”) na atitude covarde do marido não se mostraria

menos intenso na musicalidade da palavra poética: “Eram 3 horas da tarde / na varanda / em sua casa”. Essa modalidade de recepção também se mostra no poema “Estavas curvada a cavar”:

Estavas curvada
a cavar
tendo teu sossego em ti

e o homem
te foi matar...

Estavas curvada
a cavar
de consciência deitada em meigo gosto de estar

Estavas curvada
a cavar
sem o mal percebido
tão alheia do ciúme espalhado no teu vestido

e o homem te foi
matar..

Estavas curvada
a cavar
quando o corpo te foi ferido
punhal de te enterrar a morte por teu marido

“Ontem, em Macinhaba do Vouga, próximo de Oliveira de Azeméis, o operário Joaquim Andrade da Costa, de 57 anos (...), esfaqueou mortalmente a mulher Maria Augusta da Silva, de 47 anos, que na altura trabalhava no amanho das suas terras. O tresloucado utilizou uma faca de matar porcos (...)”
(Diário Popular 27/10/77)

“(...) Segundo opinião dos vizinhos, eram injustificados os ciúmes de Joaquim, que há alguns meses vinha mostrando um procedimento estranho para com a mulher (...).”
Diário de Lisboa
28/10/77
(HORTA, 2009, p. 459-460)

À cada poema dessa série, como já dito, são reproduzidas partes de notícias de jornais, localizadas e datadas. Transportando o texto referencial para o literário, a terceira pessoa da reportagem dá lugar à fala de um sujeito poético, que releva na repetição dos versos (“Estavas curvada / a cavar”) a ingenuidade da vítima – a esposa – e a covardia e a brutalidade do assassino – o marido. Com isso, recria-se, a partir dos fatos reais noticiados pelo jornal, não só o excesso de violência cometida, mas acima de tudo a extremidade do poder masculinista, que considera o opressor – homem – como o senhor da vida e da morte do oprimido – a mulher (“Punhal de te enterrar a morte por teu marido”).

Os dois poemas-reportagens aqui apresentados levantam questionamentos que precisam ser discutidos. Um deles está ligado à temática dos assassinatos das esposas pelos maridos; o que, na linguagem do Direito, será intitulado de crime passionnal. Mas o que significa isso? Por que passionnal se o ódio presente em tais atrocidades é muito mais evidente? O que a configuração de tais atitudes como passionais revela é o apontamento de um resultado violento a um princípio relacional, ou seja, que foi gerado a partir de uma relação, no caso, conjugal: do homem (marido

/ assassino) com a mulher (esposa / vítima). Nesse sentido, o feminicídio, simbolicamente, sai da esfera pública e parte para a esfera privada, pois se torna um *problema de casal*. Afinal, para o imaginário coletivo, “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”.

No cruzamento intertextual dos discursos jornalístico e poético, Maria Teresa Horta retoma a forma hedionda do feminicídio ao estabelecer um jogo de revelação e permanência: os relatos e as imagens poemáticas se complementam, garantindo a estabilidade da revelação sobre a violência de gênero, uma vez que o texto literário se faz o mais adequado a garantir tal permanência.

Desse modo, a literatura horteana aparecerá com um caráter de engajamento, voltada não somente para a denúncia da hierarquização dos papéis sociais e sexuais, mas principalmente para os modos de construção e localização das hierarquias. Ana Luísa Amaral, comentando uma passagem das *Novas cartas portuguesas* sobre a indagação do que podem a literatura e as palavras, lembra que, assim como as outras duas Marias, Teresa Horta sabe que “as palavras têm poder, reificam o mundo e as coisas, são dos instrumentos mais poderosos e letais que o ser humano detém e a sociedade humana utiliza, capazes de efetuar a convivência e o horror” (AMARAL, 2015, p. 28).

Outra forma de resistência que aparece constantemente na escrita horteana é o forte vigor erótico, eivado de prazer e fruição. Segundo Maria João Reynaud, o “erotismo que percorre sua poesia começa por ser um ato de rebeldia contra a repressão sexual que pesa violentamente sobre a mulher portuguesa na década de sessenta e no início dos anos setenta” (REYNAUD, 2009, p. 22). E torna-se um contínuo fluxo de subversão quando utiliza, com recorrência em seus versos, palavras consideradas tabus, como vagina, aborto, menstruação, pênis, língua, coxa, descrevendo não só cenas sexuais, mas também experiências sensuais de individualidades.

Assim, entendendo, com Barthes, que o fascismo está para além dos códigos e das ações sociais, mas na constituição dos códigos e das ações linguísticas, pois a “língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista” e que, ao ser proferida, “entra a serviço de um poder” (BARTHES, 1996, p. 14), de uma ordem social e política discriminatórias, pode-se perceber a poética horteana como agente transgressor no cerne da ordem simbólica. Numa luta contra a servidão e o poder da língua, que marca a diferença sexual e social, a poetisa portuguesa, num jogo de trapaças salutares e logros magníficos, nos permite, pela sua produção, “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1996, p. 16).

Com isso, cabe perceber a literatura de Maria Teresa Horta, desde o seu início, como um projeto de virada na escrita de autoria feminina portuguesa, pela sua composição de elementos transgressores, pela exposição de vozes femininas, pela denúncia da violência de gênero e, principalmente, pela estratégia de desconstrução dos paradigmas da diferença processados no interior da poesia. Uma escrita que concentra a ideia de que o corpo é matéria de resistência, que clama por liberdade e que se constitui como uma poética do “Basta!”.

Referências

- AMARAL, A. L. Maria Teresa Horta: escrever ao lado, ou de um centro sem centro. In: FLORES, C. (Org.) *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta*. Natal, Rio Grande do Norte: Jovens Escribas, 2015. p. 25-38.
- BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- DUARTE, C. L. Maria Teresa Horta: uma poética da liberdade. In: FLORES, C. (org.). *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta*. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015. p. 11-16.
- FOUCAULT, M. Préface. In: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista*. Trad. José Fagundes Ribeiro. Disponível em: <<http://letrafilosofia.com.br/wp-content/uploads/2015/03/foucault-prefacio-a-vida-nao-facista.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- HORTA, M. T. *Poesia Reunida*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.
- LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Trad. Susana B. Funck. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- REYNAUD, M. J. Perfil poético. In: HORTA, M. T. *Poesia Reunida*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009. p. 21-25.
- SOARES, A. *Mulheres de Abril*, de Maria Teresa Horta: matrizes de um novo Portugal. In: CUSATI, M. L. (Org.). *Atti del Congresso Internazionale Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*. V. 2. Napoli: Liguori Editore, 1997. p. 45-57.



**“DA MÁGOA, SEM REMÉDIO, DE PERDER-TE”:
O LUTO COMO TRABALHO DA LINGUAGEM NA POESIA DE CAMÕES
“THE SORROW, WITHOUT REMEDY, OF LOSING YOU”
MOURNING AS A WORK OF LANGUAGE IN CAMÕES’S POETRY**

Mônica Genelhu Fagundes

RESUMO

Ao abordar a arte, especificamente a poesia, como meio (espaço e ato) de resistência, este ensaio parte de duas constatações e de uma confissão. As constatações: (1) para além de todo poder de ordem histórica, de todo instrumento de coerção, seja político, econômico, ideológico, moral ou cultural a que o homem esteja submetido e deva resistir, está a certeza da finitude – a sua e a daqueles que ama. Também (sobretudo, talvez) diante da consciência dessa condição mortal que limita, oprime e fere o humano, cabe resistir. O luto, como modo de lidar com a morte, é, portanto, ato de resistência; (2) Se a resistência se organiza no campo da arte, ela deve se valer das armas próprias dessa linguagem, pelo que aqui importa, tanto quanto a temática abordada na poesia elegíaca de Camões, a forma poética como elaboração de um trabalho de luto. A confissão: este texto é em si mesmo um trabalho de luto, que se vale do exercício de pensamento próprio do ensaio como forma para elaborar a perda que motiva sua escritura. A partir desses pressupostos e desse lugar de fala, realiza-se nas páginas que seguem uma leitura atenta de três sonetos camonianos que compõem o assim chamado ciclo a Dinamene, pondo-os em diálogo com as reflexões de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Jean Allouch sobre o luto, bem como com a teoria de Maurice Blanchot sobre a linguagem, que a concebe como trabalho de luto.

PALAVRAS-CHAVE: luto; elegia; Luís de Camões; Dinamene.

ABSTRACT

By approaching art, specifically poetry, as a means of resistance, this essay takes two observations and a confession as its starting points. The observations: (1) the certainty of finitude – of man and of those he loves - is beyond every power of historical order, and every instrument of coercion, be it political, economic, ideological, moral or cultural to which man is submitted and must resist. Also (above all, perhaps) one must resist the consciousness of mortal condition that limits, oppresses and hurts the human being. Mourning, as a way of dealing with death, is therefore an act of resistance; (2) If resistance is organized in the field of art, it must rely on the

weapons of its own language. Therefore the poetic form as a work of mourning matters as much here as the theme dealt with in Camões's elegiac poetry. The confession: this text is in itself a work of mourning, which uses the exercise of thought proper of the essay as a way to elaborate the loss that motivates its writing. From these assumptions and from this place of speech, the next pages present an attentive reading of three Camonian sonnets that compose the so-called cycle to Dinamene, and put them in dialogue with the reflections proposed by Sigmund Freud, Jacques Lacan and Jean Allouch on mourning, as well as with Maurice Blanchot's theory of language, which he conceives as a work of mourning.

KEY-WORDS: mourning; elegy; Luís de Camões; Dinamene.

Para Maud

[...] Devo olhar com uma grande
memória aquilo que se acaba na violência
triste
do poema.

Herberto Helder. Elegia múltipla VII

Vejo que a morte é como romper uma
palavra e passar

a morte é passar, como rompendo uma
palavra,
através da porta,
para uma nova palavra.

Herberto Helder. Elegia múltipla III

Muito se escreveu sobre a lírica do luto em geral e sobre a poesia elegíaca em particular como modos de afirmação da vida: meditações sobre a perda, mas compostas por vivos e para vivos. Triunfo sobre a morte, que é sempre a morte de um outro, experiência de vitória, de superação, de conquista. Escrever a morte seria, portanto, sobreviver. Na raiz dessa leitura está uma profunda confiança depositada na poesia, transferida aos próprios poetas elegíacos como o valor fundamental que teria animado suas composições; confiança no seu poder de conservar a memória, de sublimar a dor, de superá-la por meio da escrita. O canto de luto se revela, assim, como rito iniciático de que o sujeito sai curado e pleno novamente. E de onde pode oferecer a cura a quem o ler: “ouçam a longa história de meus males / e curem sua dor com minha dor; / que grandes mágoas podem curar mágoas”, escreve Camões (1994, p. 185).

Não é este o caminho que tomo neste texto para refletir sobre alguma poesia de tom elegíaco do poeta. Não porque não me pareça coerente e aceitável a inteligente virada dialética que faz da elegia, triunfo. Mas porque o meu lugar de fala tem de ser aqui marcado com radicalidade: é um lugar de luto; bem como este texto é, em si mesmo e de partida, uma vivência de luto. E um modo de resistir, que não se quer nem evitação nem superação, mas experiência, com o que trazer de saber.

“Grandes mágoas podem [sim!] curar mágoas” e elegias no mais largo sentido do termo – poemas, romances, canções, depoimentos, filmes, peças teatrais, textos teóricos – me fizeram valio-

sa companhia nos meses que antecederam e prepararam a escrita deste ensaio. Por isso quis trazer para cá a sua melancolia solidária. Pois o que nelas encontrei não foi o conforto das soluções, a cartografia das saídas, mas contemplações de abismo em parceria; convites ao convívio com o vazio; interrogações sem perspectiva de resposta – *Ubi sunt? Ubi nunc?* – um dizer difícil, por vezes recalcitrante, feito de silêncios insondáveis, dilaceramentos, numa linguagem que, para dizer desde já com Blanchot, “é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 323).

Ao refletir sobre o luto, Freud o descreve como um trabalho que consiste numa série de operações de desligamento. Confrontado com a realidade da morte do objeto amado, o ego é compelido a dele desistir pelo incentivo de continuar vivo. Essa exigência não se cumpre, porém, sem resistência ou num único lance. Todos os laços que afirmam a relação com o objeto perdido devem ser desfeitos, um a um, numa incumbência que

será cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas, e nelas se realiza o desligamento da libido (FREUD, 2013).

Relendo criticamente a abordagem freudiana do luto, Allouch (2004) atenta para a perspectiva de cura ideal aí inscrita, na previsão de uma *restitutio ad integrum*, pela qual o enlutado, tendo evocado e rompido, um a um, seus elos com o objeto amado, retornaria ao estado inicial, anterior à perda. A fórmula não parece sensata a Allouch, pelo que vem contrapor a essa versão médica do luto (segundo a qual a cura equivaleria à plena recuperação) a revisão proposta por Lacan, que confirma a economia do processo como descrito por Freud, mas inverte o seu sentido. Para Lacan, a rememoração empreendida pelo enlutado não visa ao rompimento, mas antes à manutenção do laço:

Freud nos chama a atenção para o fato de que o sujeito do luto está diante de uma tarefa que seria, de certo modo, consumir uma segunda vez a perda. (...) Será que o trabalho do luto não nos aparece numa luz a um só tempo idêntica e contrária, como o trabalho que é feito para manter, para sustentar todos esses vínculos de detalhe? – e Deus sabe o quanto Freud insiste a justo título no lado minucioso, detalhado, da rememoração do luto com respeito a tudo o que foi vivido do vínculo com o objeto amado (LACAN *apud* ALLOUCH, 2004, p. 194).

Dando sequência a sua reflexão – fundada ela mesma numa experiência pessoal de luto – Allouch retorna a Freud, acompanha Lacan e recorre finalmente ao escritor japonês Kenzaburô Ôe (“Desta vez, ainda, os poetas terão precedido”, diz a primeira frase do livro do filósofo francês), para “situar o luto enquanto experiência erótica” (2004, p. 277). Experiência de perda, sim, e que pela perda se estabelece como vínculo indelével: “o luto não é somente perder alguém, é perder alguém perdendo um pedaço de si” (2004, p. 387). O luto se converte, assim, em sacrifício, pelo qual o enlutado efetua sua perda oferecendo graciosamente (é um termo de Kenzaburô Ôe) um pequeno pedaço de si – “esse pedaço nem de ti nem de mim, de si; e, portanto, de ti e de mim, mas na medida em que tu e eu permanecem, em si, não distintos” (2004, p.12). E, em contrapartida, dispara um movimento de infundável perseguição: “O enlutado está às voltas com um morto que está indo embora levando consigo um pedaço de si” (2004, p. 30). A busca se sabe

inútil, mas se funda em sua impossibilidade mesma para instituir, entre o vivo e o seu morto, a dinâmica do desejo. Consciência do vazio, da distância, e postulação de um contato sempre suspenso na insistência da rememoração.

Os poetas terão *sempre* precedido: “Transforma-se o amador na coisa amada”, diz Camões, e está certo – mas não se trata já de ter em si a parte desejada, como um outro que se ganha para estar consigo, em completude; e sim de perder, com o outro, uma parte de si, e tornar-se, a si mesmo, obra desta perda: “é a vida que carrega a morte e nela se mantém”.

Como uma definição da linguagem este poema ecoa aqui e no ensaio “A Literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot. Dele o filósofo vai partir muitas vezes para empreender uma reflexão sobre a linguagem literária que a compreende como trabalho de luto. Não um meio instrumentalizado para falar do luto, como de outro assunto qualquer; ou mesmo para dizer o luto em clave confessional, mas operação que é em si conscientemente sustentada por uma perda; que parte dela, que a expõe como vazio e a concretiza numa obra que presentifica ausências, que as constrói e as consolida numa forma. Arquitetura de cisões que produz obras de perda. “Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser” (BLANCHOT, 1997, p. 323).

Muita poesia de Camões – não apenas as composições referidas propriamente como elegias, mas sonetos vários, canções, élogos e mesmo o discurso do Adamastor n’*Os Lusíadas* – encontraria lugar no cânone elegíaco ocidental. Neste conjunto, a figura de Dinamene tem posição de destaque. Misteriosa, surge em versos que se ressentem da sua perda e suscitam uma mitologia em que se mesclam pesquisa filológica, interpretação literária, investigação (ou invenção) de episódios biográficos. Seria uma personagem imaginária, Nereida emprestada da cultura clássica; ninfa protetora dos homens do mar na *Ilíada* de Homero? Ou uma adaptação do nome Tin Nah Men, modo de fazer caber no léxico da lírica amorosa europeia a chinesa por quem Camões teria supostamente se apaixonado; aquela mesma que o poeta teria deixado afogar-se no tão falado naufrágio na foz do rio Mekong, para salvar o manuscrito d’*Os Lusíadas*? Ou, ainda, seria este nome um criptograma de Dona Ioana Noronha de Andrade e Meneses, mais uma possível amante do poeta, filha de D. António de Noronha, Conde de Linhares, que teria sido enviada a Oriente como castigo e, também ela, morrido em viagem?

Não importa quem seja: ser de fantasia, fragmento de real ou ficcionalização deste. Tornada nome, ela se converte tão-somente em sentido, em vazio de ser, neste que é, segundo Blanchot, um primeiro trabalho de morte da linguagem, que promove a metamorfose da existência em significação:

O vazio penetra [as palavras]. Esse vazio é seu próprio sentido. Naturalmente, um escritor sempre pode se dar como ideal chamar um gato de gato. Mas o que não pode obter é crer-se então no caminho da cura e da sinceridade. Pelo contrário, é mais mistificador do que nunca, pois um gato não é um gato, e aquele que o afirma não tem mais nada em vista do que essa hipócrita violência (BLANCHOT, 1997, p. 300).

Seja quem tiver sido, Dinamene torna-se “o corpo amado e perdido” (como a Eurydice de Sophia de Mello Breyner Andresen) nos lamentos do poeta:

Ah! Minha Dinamene, assi deixaste
quem não deixara nunca de querer-te!
Ah, Ninfa minha, Já não posso ver-te,
tão asinha esta vida desprezaste!

Como já para sempre te apartaste
De quem tão longe estava de perder-te?
Puderam estas ondas defender-te
Que não visses quem tanto magoaste?

Nem falar-te somente a dura morte
me deixou, que tão cedo o negro manto
Em teus olhos deitado consentiste!

Ó mar, ó céu, ó minha escura sorte!
Que pena sentirei, que valha tanto,
Que inda tenho por pouco o viver triste?
(CAMÕES, 1994, p.175)

Rememorando a cena extrema do desaparecimento da amada, o poema postula como absurdos o abandono, a separação imposta. E como não se pode enfrentar a morte, cobrar-lhe sentido, inquire-se a morta: Eurídice deve contas a Orfeu por esvanecer. Haveria nesse discurso estranho, de culpabilização da vítima, um esforço de denegação, ou uma confissão às avessas do poeta, que perde Dinamene e salva a obra? Talvez não se devesse formular a decisão em termos de uma escolha – ou a amada ou a obra –, mas como procedimento, sequência necessária de ações: perder a amada para, assim, aceder à obra. Conforme a leitura de Blanchot para o mito órfico: “[Orfeu] perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto” (BLANCHOT, 2011, p. 188).

Esta perda que faculta o acesso ao canto se incorpora e se traduz verbalmente no poema camoniano – trabalho de luto vertido em operação de linguagem. No plano temático, o eu-lírico, enlutado, revisa as lembranças e as expectativas que o prendem à mulher amada para desligar tais vínculos, como previa Freud. Na elaboração formal da composição, os dois sujeitos implicados – eu e tu, amador e amada – compartilham o verbo *deixar*, que indica, porém, ações opostas para um e outro: o abandono, da parte da amada, e a perseverança do desejo, da parte do eu-lírico. Processo semelhante se verifica no segundo quarteto, em que o sentido de distância se anuncia em *apartaste* (ela) e *tão longe* (ele), sugerindo, porém, a separação decidida por Dinamene que se contrapõe ao propósito de união sustentado pelo poeta. O vínculo é evocado e reinvestido, seja pela coincidência lexical, seja pela proximidade semântica das expressões, apenas para ser rompido drasticamente (cruelmente) no desdobramento dos versos.

Curiosamente, as expressões que virão desenganar a cumplicidade entre o amador e a amada são “de querer-te” (“[...] assi **deixaste** / quem não **deixara** nunca **de querer-te**”) e “de perder-te” (“Como já para sempre te **apartaste** / de quem **tão longe** estava **de perder-te**?”). Desejar e perder, perder e desejar: o trabalho do luto sintetizado em suas ações fundamentais. O objeto dos verbos, referido pelo pronome oblíquo *te*, é o índice gramatical de uma Dinamene já desaparecida. Um vestígio sintático seu que resta no poema e conserva ainda a relação daquele objeto perdido com o sujeito que o ama: Dinamene fora um tu para aquele eu. Esvaziado de referente

real e de significado, porém, a massa sonora do que fora um pronome, já agora destituído de sua função, se propaga pelo poema, dispersando-se como fragmento da desinência verbal de segunda pessoa ou sílaba final dos substantivos *morte* e *sorte* e do adjetivo *triste*. Sílaba repetida no final de doze versos do soneto, mas sílaba átona, descartada na escansão dos versos graves que o compõem, a sumir-se na articulação do canto mesmo em que ecoa, esvanecendo. Presente e ausente, nessa hesitação que define o objeto de luto.

A meio do poema, o eu-lírico se ressentido de não ter podido sequer despedir-se da amada antes de sua morte, pelo que se confirma que o apelo inicial se dirige ao nada e não pode ter qualquer esperança de réplica: “Nem falar-te somente a dura morte / me deixou [...]”. Mas esta impossibilidade de falar-lhe é apenas o ponto de partida para um silêncio de outra ordem, terrível silêncio de resposta à interrogação elegíaca, que se abre qual abismo aos pés da forma fixa e supostamente estável e equilibrada do soneto petrarquiano: “Ó mar, ó céu, ó minha escura sorte! / Que pena sentirei, que valha tanto, / que inda tenha por pouco o viver triste?”

A lacuna da resposta é incógnita de um problema trágico que não pode ser resolvido pelo leitor ou pelo sujeito lírico. Pois há um ou outro poeta que propõe enigmas aos seus leitores, sendo, como a Esfinge, detentor da resposta que poderá salvá-los com uma solução de sentido; não é o caso de Camões, que tão-somente compartilha conosco a angústia do seu não-saber. Vítima também do absurdo e das investidas de uma esfinge que nele e em seu discurso vai abrindo feridas.

Assim se estrutura – ou se dilacera – uma escritura sustentada pela perda, pela impossibilidade do resgate de um corpo para sempre perdido, pela impossibilidade de se comunicar com ele, pela impossibilidade de se comunicar com quem quer que seja, e que termina na falha consciente de uma linguagem que não pode identificar, delimitar ou estimar a dor, pois é da esfera do infável esta pena experimentada pelo sujeito enlutado, estando, portanto, para além de todo consolo. A desmesura de um sofrimento que não chega a consumir-se, por mais que se viva em tristeza, lembra aquela outra discrepância constatada pelo poeta no soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”: “para tão longo amor tão curta a vida!” (CAMÕES, 1994, p. 192). Este amor que não cabe na vida converte-se num luto que tampouco pode se inscrever nela ou no poema.

A pena indescritível do poema de Camões, esta pena que se espria além de sua acepção primeira de sofrimento para ser também e simultaneamente condenação e instrumento necessário ao escrever, traduz de modo extremo – incorporando-a e encenando-a – aquela constatação de Blanchot sobre a linguagem que já mencionamos, mas que caberá agora aprofundar. O poema é motivado pela ausência de Dinamene, é forma constituída por essa perda, invólucro desse vazio. E no nome mesmo de Dinamene, no ato de nomeá-la está operada – reencenada – a sua morte. Tornemos a Blanchot, pedindo licença para uma citação longa, mas necessária, que poderá completar este passo da reflexão.

todos aqueles cuja poesia tem como tema a essência da poesia viram no ato de nomear uma maravilha inquietante. A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: *essa mulher*, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. [...] Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade

dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluto a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem.

Separada por completo de seu referente real e metamorfoseada, num outro soneto Dinamene reaparece em sonho diante do poeta:

Quando de minhas mágoas a comprida
maginação os olhos me adormece,
em sonhos aquela alma me aparece
que para mim foi sonho nesta vida.

Lá numa soidade, onde estendida
a vista pelo campo desfalece,
corro para ela; e ela então parece
que mais de mim se alonga, compelida.

(CAMÕES, 1994, p. 177)

A saudade – presentificação da ausência, vazio corporificado de ser – se espacializa, convertendo-se na distância, que é em si mesma a transposição do desejo do eu-lírico para uma dimensão física. O luto se cumpre realmente como perseguição, conforme explicava Jean Allouch, atribuindo-lhe uma disposição cômica, ou, mais precisamente, tragicômica: “O enlutado está às voltas com um morto que está indo embora levando consigo um pedaço de si. E o enlutado corre atrás, com os braços estendidos para a frente, para tentar alcançá-los, ambos, esse morto e esse pedaço de si, sem deixar absolutamente de saber que não tem chance alguma de conseguir” (ALLOUCH, 2004, p. 30).

Já a amada está determinada por uma lei de horizonte: é o limite do sujeito; sua medida e sua limitação; a potência do alcance, o impulso da ação e a consciência antecipada da impossibilidade de chegada, de conquista; o porvir feito corpo, próximo e longínquo, anunciado e adiado. Esta cisão numa dupla distância se concretiza na linguagem, na quebra do nome que, já sabidamente ausência de ser, passa a exibir na sua materialidade de palavra a violência do seu dilaceramento, do atentado a que sucumbe. Obra prodigiosa da linguagem que Camões traduz na cena prosaica, mas traumática, de um despertar que é desengano:

Brado: “Não me fujais, sombra benina!”
Ela, os olhos em mim cum grande pejo,
como quem diz que já não pode ser,

torna a fugir-me; e eu gritando: “Dina...
antes que diga: “mene”, acordo e vejo
que nem um breve engano posso ter.

(CAMÕES, 1994, p. 177)

É terrível o impasse: o nome, desde sempre negação do ser, mas de uma negatividade que a fala corrente suspende pelo pretexto da alusão, da identificação entre ideia e existência, revela subitamente a falácia dessa coincidência. Voltemos a Blanchot e seu gato:

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a

ausência, o que ele não é. [...] Essa é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o gato ressuscite plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência. [...] Mas a linguagem literária [...] observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou palavra, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva (BLANCHOT, 1997, p. 313).

No poema de Camões, a simulação do ato de vocalizar o nome da amada, que chama atenção para sua massa sonora, e a fragmentação desse nome, cujos cacos se espalham pelos versos, tornam inevitável a consciência da sua materialidade. A fissura da palavra implica também uma fissura entre significante e significado. Fraturada, a forma exhibe os passos do seu *pathos*: de realidade do ser, à sua ausência, a uma realidade puramente de linguagem. Se a ilusão da identidade entre nome e ser se podia supor ainda quando o sujeito grita “Dina”, é o som mesmo deste nome – feito *apenas* som, ruído incômodo, destituído de sentido – que despertará o eu-lírico para a consciência, para um estado de vigília em que sabe muito bem que é inútil dizer “mene”. No interior mesmo da palavra, na fenda que nela se abre, opera-se a perda do ser: vai-se do grito ao silêncio, da presença à ausência, do engano ao desengano.

Coincidindo com esta violência de abertura e esvaziamento, que acaba por implodir mesmo a paisagem onírica do poema, surge, porém, um novo elemento de real: a materialidade da linguagem. E a palavra que fora lugar de supressão, de sacrifício da existência, poderá, talvez, ser percebida como o seu último refúgio. Bisbilhotando o nome Dinamene, segmentando-o – aceitando a provocação ou, melhor dizendo, seguindo a pista dada pelo poema –, reduzindo a palavra aos elementos mínimos da sua concretude mais gráfica – as letras e sua ordenação – encontraremos aí escondido pelas artes do acrônimo o nome de uma possível amante de Camões: aquela Dona Ioana Noronha de Andrade e Meneses, cuja existência, por muitos apontada como peça de ficção, parece mais plausível e mais provável pela escrita lúdica de Camões do que pela própria genealogia de sua (suposta) família.

Ainda mais bem disfarçada estaria Dona Ioana no soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”, cena dramática em que Camões se aproxima muito do discurso tradicional da elegia para desconstruí-lo, apresentando um mundo em desconcerto.

O céu, a terra, o vento sossegado;
as ondas, que se estendem pela areia;
os peixes, que no mar o sono enfreia;
o nocturno silêncio repousado...

O pescador Aónio que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado.

“Ondas – dizia – antes que Amor me mate,
Tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita”.

Ninguém lhe fala. O mar, de longe, bate;
move-se brandamente o arvoredo...
Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.
(CAMÕES, 1994, p.174)

A meditação no seio da natureza é um tópico frequente na poesia elegíaca e se faz presente em outros poemas de Camões dominados pela poética do luto. Um caso exemplar é a *Écloga V*, “A quem darei queixumes namorados”. Infeliz no amor, um pastor sofre e se lamenta pela indiferença da amada, tanto mais cruel quando denunciada em vivo contraste com uma natureza que se compadece e compartilha da dor do eu-lírico:

Co ouvir meu mal, as rosas matutinas,
de dó de mim, se cerram e emurhecem;
co meu suspiro ardente, as cores finas
perdem o cravo e lírio, e não florecem.
Coa roxa aurora, as pálidas boninas,
em vez de se alegrarem, se entristecem;
deixa seu canto Progne e Filomena;
que mais lhe dói que a sua a minha pena.

Responde o monte côncavo a meus ais,
e tu, como áspide, cerras-lhe o ouvido;
as árvores do campo, os animais,
mostram sentir meu mal sem ter sentido;
e a ti, as minhas dores desiguais
não movem esse peito endurecido.
Por mais e mais que chamo, não respondes,
e quanto mais te busco, mais te escondes.
(CAMÕES, 2002, p. 259)

A correspondência entre a natureza e o estado de espírito do sujeito, “falácia patética” (“pathetic fallacy”), como a chamou Ruskin, realiza-se plenamente nessa passagem do poema, em que a paisagem desempenha o papel que lhe era tradicionalmente atribuído na elegia: a consolação. No soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”, porém, a natureza não participa do luto da personagem, o pescador Aónio, cujo desespero não encontra abrigo, empatia ou resposta num cenário que se mantém inabalado em sua calmaria de *locus amoenus*; numa natureza que não se comove ou se transforma diante da dor do sujeito, mas só faz realçar, por oposição, o seu desespero. Acentua-se deste modo a solidão do enlutado, e ainda mais para conhecedores da tradição poética portuguesa, que não deixarão de se lembrar, lendo o poema de Camões, de cantigas de amigo em que moças saudosas recebiam o consolo tranquilizador dos elementos naturais.

O divórcio entre homem e mundo abre mais uma cisão e exhibe um novo vazio desta consciência poética do luto, percebida como isolamento do sujeito, justamente no espaço que lhe seria mais próprio. As ondas, o mar revelam-se inimigos do pescador: levaram-lhe a amada e parecem de todo indiferentes aos seus queixumes e aos seus apelos:

“Ondas – dizia – antes que Amor me mate,
tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.”

Ninguém lhe fala. O mar, de longe, bate;
move-se brandamente o arvoredo;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

Em duas composições explicitamente classificadas como elegias e publicadas na *editio princeps* das *Rhythmas*: “O Sulmonense Ovídio, desterrado” e “O poeta Simónides, falando”, encontram-se também sujeitos poéticos dirigindo-se às ondas, com apelos. No exílio “em terra estranha”,

Ovídio lamenta a distância que o separa da família e da pátria, e projeta nas ondas, que se vão, a esperança de retorno futuro ao lar, por impossível que isso lhe pareça.

Ó fugitivas ondas, esperai!
que pois me não levais em companhia,
ao menos estas lágrimas levai;

até que venha aquele alegre dia
que eu vá onde vós is, contente e ledado.
Mas tanto tempo quem o passaria?
(CAMÕES, 2002, p.144)

Em “O poeta Simónides, falando”, ressurgem o descompasso entre o eu-lírico e a natureza, expresso pela construção em quiasmo que dá conta de representar, com prodigiosa economia, a cisão entre sujeito e mundo, na imagem de um reflexo imperfeito:

Eu, trazendo lembranças por antolhos
trazia os olhos na água sossegada,
e a água sem sossego nos meus olhos.
(CAMÕES, 2002, p.156)

Do impasse representado formalmente pelo quiasmo, o poema escapa pela via mítica, personificando as águas em Ninfas, que poderiam compreender o sofrimento do eu-lírico, comovendo-se e acolhendo a sua súplica:

dizia: ó claras Ninfas! Se o sentido
em puro amor tivestes, e inda agora
da memória o não tendes esquecido;

se, porventura, fordes algũa hora
aonde entra o grão Tejo a dar tributo
a Tétis, que vós tendes por Senhora;

ou por verdes o prado verde enxuto,
ou por colherdes ouro rutilante
das tágicas areias rico fruto;

nelas em verso heroico e elegante,
escrevei cúa concha o que em mim vistes:
pode ser que algum peito se quebrante.

[...]

Elas, que já no gesto me entendiam
nos meneios das ondas me mostravam
que em quanto lhes pedia consentiam.
(CAMÕES, 2002, p. 157)

Acolher a súplica já não significa, porém, abater-se com a dor humana, incorporá-la ou oferecer consolo por ela traduzindo-a em imagens empáticas, como ocorria na écloga “A quem darei queixumes namorados”, onde o canto triste do pastor “mil vezes fez parar no ar o vento / e apiadou no Céu o coro santo; / as circunstantes selvas abaixaram / de dó das tristes mágoas que escutaram” (CAMÕES, 2002, p. 265). O que o eu-lírico pede às Ninfas e elas concordam em fazer por ele é dar expressão à sua dor por meio da escritura, e da escritura poética – “[...] em verso heroico e elegante / escrevei cúa concha o que em mim vistes” –, de que não se espera, tam-

pouco, cura ou solução para o mal, mas um efeito de compaixão (“pode ser que algum peito se quebrante”) intermediado – e a intermediação é aqui fundamental – por uma forma que presente com justeza o amor e a perda. Cabe à linguagem cumprir o luto de que a natureza se exime.

Na elegia epistolar “Aquele que de amor descomedido”, endereçada a D. António de Noronha (pai, talvez, da elusiva Dinamene), a escritura é, mais uma vez, o modo possível de dar alguma forma e algum sentido ao “mal de ausência”:

E, se uma pouca vida, estando ausente,
me deixa Amor, é por que o pensamento
sinta a perda do bem de estar presente.

Se, Senhor, vos espanta o sentimento
que tenho em tanto mal, para escrevê-lo
furto este breve tempo a meu tormento;

porque quem tem poder para sofrê-lo,
sem se acabar a vida co cuidado,
também terá poder para dizê-lo.

Nem eu escrevo mal tão costumado,
mas n’alma minha, triste e saudável,
a saúde escreve, eu traslado.
(CAMÕES, 2002, p. 147)

O luto, “mal tão costumado”, é definido mesmo como uma escrita da saudade, que o poeta transcreve, ou traduz, pois é mister registrá-lo, torná-lo inteligível ao pensamento e comunicável aos outros. É preciso saber furtar tempo ao sofrimento para dedicar-se a escrevê-lo. A suportaçãõ converge-se, assim, em engenho; a experiência, em discurso; a perda, em dádiva: “quem tem poder para sofrê-lo [...] também terá poder para dizê-lo”. O luto é elevado ao estatuto de ato (ALLOUCH, 2004, p. 12) e se assume como potência criadora. Ocorre-me, então, perguntar: seria a escritura uma modalidade daquele “gracioso sacrifício de luto”, evocado por Allouch? A oferta de um “pequeno pedaço de si” (“na medida em que tu e eu permanecem, em si, não distintos”) corporificado em linguagem, lugar de ausência e desejo, falta e perseguição? E o que resta desse sacrifício no poema? Não seria a palavra mesma, em sua materialidade, o signo vestigial da morte de um tu e da entrega de um eu, e, portanto, o refúgio último de um vínculo? Volto a Blanchot:

Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um bloco concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel [...] A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] é a presença das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada (BLANCHOT, 1997, p. 315-6).

Numa sinopse de “O céu, a terra, o vento sossegado”, aponta Hernâni Cidade: “Rápidas impressões de cenário noturno, de infinita calma [...] Depois, rasgando o espaço mudo, a invocação de Aônio, logo abafada no silêncio da natureza impassível. E, rematando no último terceto, a viva sensação daquela imensa melancolia onde os ruídos parecem apenas avivar o silêncio” (CIDADE *apud* CAMÕES, 1992, p. 174). Não seria porém, o contrário: o silêncio a avivar os ruídos,

delegando à linguagem a responsabilidade do luto? No soneto de Camões, o artifício da narração em terceira pessoa propicia um efeito de deslocamento interessante e promove a ocorrência de uma duplicidade de vozes discursivas. Se no primeiro terceto (“Ondas – dizia – antes que Amor me mate, / tornei-me a minha Ninfa, que tão cedo / me fizestes à morte estar sujeita”) manifesta-se o pescador em discurso direto recuperado pelo poema – o que certamente contribui para a sua intensidade dramática –, no quarteto que o antecede temos ainda acesso ao que diz a personagem, mas via discurso indireto, de modo que aí ouvimos a sua fala por intermédio do narrador, ou, dito de outro modo, ouvimos aquilo que o narrador ouve dessa fala.

O pescador Aónio que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado.

Três vezes referido – no substantivo *nome*, na forma do indicativo presente do verbo *nomeia* e no seu particípio passado *nomeado* – o nome em si não se faz ouvir no poema na sua inteireza de palavra. Inteireza enganosa, é certo, pois, como o sabemos nós, Blanchot e Camões, esta palavra carrega em si a morte daquela mulher que, ao ser nomeada, tinha prevista sua aniquilação no “assassinato diferido” da linguagem; essa mulher que está de fato morta quando seu nome já “não pode ser mais que nomeado”. É vazio de ser, abstração sem corpo esse nome, palavra que a voz deita ao vento ao final do poema, num ritual fúnebre como o de espargir cinzas: este não-gato, este não-corpo, esta materialização metamorfoseada da sua ausência. Matéria ainda, porém, que tem peso; que tem – diz Blanchot:

a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido. A metamorfose aconteceu. Mas nessa metamorfose reaparecem, além da transformação que solidificou, petrificou e estupefez as palavras, o sentido dessa metamorfose que as ilumina e o sentido que elas ganham com seu aparecimento como coisa, ou ainda, se isso acontece, como existência vaga, indeterminada, impalpável, em que nada aparece, seio da profundidade sem aparência (BLANCHOT, 1997, p. 318).

Algo resta e permanece, como eco de uma voz entrecortada pelo choro, levada pelo vento, disseminando pelo poema fragmentos de um nome, não mais o seu sentido abstrato e vazio, mas a morte de ser que carrega, o seu dilaceramento, o desaparecimento desta ideia de ser num vazio de existência, na linguagem. E depois, novamente, a sua metamorfose numa materialidade outra: o aparecimento da palavra como coisa, massa sonora, maciço silábico sem sentido; palavra que se rompe – é isto a morte, ensina Herberto Helder – que se rompe e passa para uma outra palavra; que se faz eco: essa duração em ausência, essa permanência do que já não dura. Na voz, no fôlego com que o pescador sustém ainda a sua amada, o sacrifício, a perseguição, o desejo – um pequeno pedaço de si (de mim e de ti): letras e sons embaralhados no anagrama que dá nome ao próprio pescador... Aónio, Ioano, que ama Ioana. Meneses, recuperada em sua perda e em sua metamorfose, feita linguagem, carne que se faz verbo: **meneia** (rimado com **nomeia**); e age ainda, como lemos há pouco em Blanchot: “A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas”. Água que com o vento se meneia, na cena erótica de uma natureza que recusa o luto do pescador, mas que a linguagem faz acolher o seu desejo. Água que toca, uma e outra vez, interminavelmente, o pescador que chama pela amada: Ioana que se meneia, Dona Ioana Meneses, Dinamene. Esta tortura de uma ausência presente, esta saudade.

Referências

- ALLOUCH, J. *Erótica do luto no tempo da morte seca*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- BLANCHOT, M. A Literatura e o direito à morte. In: _____. *A Parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O Espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMÕES, L. V. de. *Lírica completa II* [Sonetos]. Ed. Maria de Lurdes Saraiva. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 1994.
- _____. *Lírica completa III* [Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, éclogas, epigramas]. Ed. Maria de Lurdes Saraiva. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- RELÂMPAGO. *Revista de Poesia*. Elegias. Ed. Carlos Mendes de Sousa. Lisboa, n. 27, 2010.
- SARAIVA, J. H. *A Vida ignorada de Camões: Uma história que o tempo censurou*. 3ª Ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.
- SILVA, V. A. e. A elegia na lírica de Camões. In: PEREIRA, S. & FERRO, M. (Coord.) *Actas da VI Reunião de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 19-31.



**A CONDENAÇÃO DE NGUNGA E A APOTEOSE DO
MANIQUEÍSMO: UMA INTERPRETAÇÃO DO *ELOGIO DA
IGNORÂNCIA* DE PEPETELA**

**NGUNGA'S CONVICTION AND THE APOTHEOSIS OF THE MANICHAISM: AN
INTERPRETATION OF PEPETELA'S *ELOGIO DA IGNORÂNCIA***

Pedro Paulo Machado Nascimento Gloria

RESUMO

O *Elogio da Ignorância*, o primeiro dos dois segmentos em forma dramática do romance *O Cão e os caluandas* do escritor angolano Pepetela, será interpretado como a não realização e até negação, por parte da trajetória angolana até então, daquele ideal humanista personificado no personagem Ngunga de *As Aventuras de Ngunga*. Mostraremos, também, o quanto a crítica pepeteliana contida nesse segmento crucial da obra, algo como que uma miniatura dela mesma, dialoga de maneira bem próxima com o pensamento do educador brasileiro Paulo Freire na obra *Pedagogia do Oprimido*, acerca do fracasso dos movimentos libertadores ao buscarem mudar um estado social sem atentar em remover certos padrões maniqueístas de julgamento herdados da estrutura social anterior. A falta de diálogo, resultante da visão do outro como “coisa” útil a ser manipulada para um fim maior, também será brevemente abordada a partir da consideração das relações Eu-Tu e Eu-Isso na obra *Eu e Tu* de Martin Buber em diálogo com o texto pepeteliano.

PALAVRAS-CHAVE: literatura angolana; Pepetela; *O cão e os caluandas*; diálogo; alteridade.

ABSTRACT

In this text, *Elogio da Ignorância*, the first of two segments in dramatic form, found in the novel *O Cão e os caluandas*, written by the Angolan writer Pepetela, will be seen as the non-realization, and even the denial by part of the Angolan trajectory until now, of the utopian ideal personified in the character Ngunga in *As Aventuras de Ngunga*. We will demonstrate how the pepetelian criticism dialogues, in a close manner with the thoughts of the Brazilian thinker Paulo Freire, regarding the failure of the liberator movements seeking a change in the welfare state without attempt of removal of certain Manichean judgement defaults inherited by the previous social structure. The lack of dialogue, as resulting of the view of the other as a “thing”, useful to be manipulated, aiming a higher order, will be also approached from considerations of the relations I-Thou and I-it in the Martin Buber's work *I-Thou*, in a dialogue with the pepetelian text.

KEYWORDS: Angolan literature; Pepetela; *O cão e os caluandas*; dialogue; otherness.

Um povo ignorante é um instrumento cego da sua própria destruição.

(Simón Bolívar)

Esta geração realizou parte do seu projeto, a independência. Mas nós lutávamos também pela criação de uma sociedade mais justa e mais livre, por oposição à que conhecíamos sob o colonialismo. Por razões várias (constantes interferências externas, desunião e erros de governação), este objetivo não foi atingido e hoje Angola ainda é um país que procura a paz e está destruído, economicamente desestruturado e com uma população miserável, enquanto meia dúzia de milionários esbanja e esconde fortunas no estrangeiro.

(Pepetela)

Muitos equívocos se cometem em relação à dialética quando utilizada como justificativa de uma única doutrina ou visão de mundo. Nesse caso, a *dialética* não passará de um brutal maniqueísmo, onde a doutrina escolhida é tida como correta e todas as outras são homogeneizadas na esfera do errado. Isso não constitui dialética, visto que, nesse caso, não se distingue contrários para diálogo ou até síntese, mas para combate e posterior vitória de um deles, geralmente identificado com o bem. A partir desse ponto de vista pseudo-dialético, maniqueísta por excelência, toda a realidade é julgada com base nos padrões determinados pela doutrina *correta*: o que se encaixar rigorosamente neles é tido como bom, e pode sobreviver, o que escapa em um só ponto desses padrões é relegado ao *errado*, destinado a ser eliminado para que um dia haja finalmente a vitória do bem. É nesse âmbito que acontece a ação do segmento *Elogio da Ignorância*, o primeiro dos segmentos dramáticos de *O cão e os caluandas*, romance do escritor angolano Pepetela.

O Cão e os caluandas é um texto diferenciado em vários sentidos. Classificado como um romance, apresenta uma estrutura narrativa aparentada com uma seleção de segmentos independentes narrativos, documentais e até teatrais, que possuem em comum a presença de um cão andarilho da cidade de Luanda. Cada um desses segmentos, cada qual com seu narrador próprio, foram colhidos, escolhidos e dispostos por um narrador-organizador sob o pretexto de procura desse cão.

A figura do cão mediatiza todo o discurso; embora não possua voz narrativa, sua escolha como personagem simbólica não pode ser subestimada. Seu significado é extremamente importante, não só nas culturas africanas, mas também nas mitologias das mais diversas civilizações. Ele pode incorporar, desde a imagem do herói, entre alguns povos, como os bantos, até a figura do interdito e do imundo nas sociedades muçulmana e cristã. No texto em questão, ele assume nomes de origem grega, portuguesa, latina e africana, ao longo dos vários capítulos: Jasão, Leão dos Mares, Cupido, Lucapa. Seu caráter polivalente abre-se, portanto, a inúmeras interpretações: como cão de guarda, simboliza a proteção, a defesa; mas como cão policial encarna a repressão, o controle; é marca do poder colonial, porém representa, também, a marginalidade e a vadiagem dos cães sem dono. À medida que ele circula pela cidade de Luanda, vêm à tona as diversas contradições sociais, econômicas, políticas, e/ou afetivas, das personagens envolvidas nas situações.

(SALGADO, 2009, p. 268)

Nesse contexto literário e social, o *Elogio da Ignorância* se inscreve como parte integrante, e mesmo central, da obra. As palavras do Apresentador da *peça* começam com um erro que talvez não merecesse atenção, não fosse ele recorrente em outros segmentos de *O cão e os caluandas*:

Erasmus escreveu a peça Elogio da Loucura. Vocês não viram, nem eu. Aliás, não interessa. Parece que Erasmo era contra a Santa Inquisição naqueles anos lá da Europa. A peça em que vão atuar chama-se O Elogio da Ignorância. Qualquer semelhança de ideia, conotada ou denotada, com Erasmo é pura maledicência e vontade de queimar os autores-atores, isto é, vocês.

(PEPETELA, 2006, p. 63)

O *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdã é, na verdade, um ensaio. As palavras do apresentador deixam claro que nem ele nem nenhum dos presentes leram a obra de Erasmo. Em *O Cão e os Caluandas* há outros exemplos desse conhecimento *por ouvir falar* de obras da cultura ocidental, geralmente relacionadas ao pensamento marxista. Ironicamente, o pensamento de Marx é seguido pelos personagens de maneira fanática e intransigente sem que se tivesse lido pessoalmente qualquer linha de alguma das suas obras. Criticar uma obra sem antes ter lido, nada mais próprio para iniciar um *Elogio da Ignorância*. Nessa atitude transparece mais do que o simples equívoco de alguém que ignora uma obra, torna-se evidente que, assim como o europeu estereotipou as culturas africanas, entre elas as diversas existentes em Angola, como reação a isso, também muitos angolanos desenvolveram uma imagem estereotipada e hostil das culturas europeias. Trata-se do perigo da visão de mundo maniqueísta, em que só é possível reagir a uma opressão com uma opressão contrária, ou seja, mudando-se o oprimido e o opressor. A ideologia de opressão, porém, permanece intacta. A grande denúncia desse segmento talvez seja análoga a uma das grandes reflexões do pensador e pedagogo brasileiro Paulo Freire:

O seu conhecimento de si mesmos, como oprimidos, se encontra, contudo, prejudicado pela “imersão” em que se acham na realidade opressora. “Reconhecerem-se”, a esse nível, contrários ao outro não significa ainda lutar pela superação da contradição. Daí esta quase aberração: um dos pólos da contradição, pretendendo não a libertação, mas a identificação com o seu contrário.

[...]

Até as revoluções, que transformam a situação concreta de opressão em uma nova, em que a libertação se instaura como processo, enfrentam esta manifestação da consciência oprimida. Muitos dos oprimidos que, direta, ou indiretamente, participaram da revolução, marcados pelos velhos mitos da estrutura anterior, pretendem fazer da revolução a sua revolução privada. Perdura neles, de certo modo, a sombra testemunhal do opressor antigo.

(FREIRE, 2011, p. 44-45)

A denúncia é do fracasso das lideranças pós-independência angolanas em educar o povo ao diálogo. Importante destacar que, no momento de escrita de *O Cão e os Caluandas*, Pepetela é Ministro da Educação no governo de Agostinho Neto. Essa denúncia, por trás do seu bom humor e tom de paródia, tão caros a Pepetela, não só alerta para o fato de que várias das estruturas de opressão do recém extinto sistema colonial português permanecem intactas, mas também que adquiriram novas roupagens. Acerca de *O Cão e os Caluandas*, o autor afirmou, em entrevista a Michel Laban, o seguinte:

Os aspectos críticos que aparecem nesse livro não são fundamentalmente críticas estruturais, são de comportamentos – que eu considerava, e considero comportamentos errados... e aí já a conciliação é mais possível – é vista em termos de militante, militante

que critica comportamentos errados, de maneira que havia o fim de atingir um objetivo – objetivo esse que o governante percebe também. A conciliação fazia-se a esse nível. (LABAN, 1991, p. 779-780)

No entanto, ao se ler *O Cão e os Caluandas*, percebe-se claramente que os *comportamentos errados* são apenas aspectos externos e visíveis dos pensamentos ainda formados pelos *velhos mitos da estrutura anterior*. Embora a crítica de *O Cão e os Caluandas* não tenha sido fundamentalmente estrutural, mas de uma motivação de escrita quase moralística e de objetivos situados historicamente, sua crítica satírica de costumes acaba por fornecer os sintomas claros de um inegável equívoco a nível estrutural. Em nenhuma outra parte de *O Cão e os Caluandas* esses sintomas aparecerão de maneira tão evidente e sem meios termos como no *Elogio da Ignorância*.

A relação da Loucura do Elogio de Erasmo com a Ignorância do Elogio de Pepetela só fica clara se levamos em conta que, no ensaio de Erasmo, quem fala é a Loucura feita indivíduo. O ensaio é a voz da própria Loucura personificada.

Embora os homens costumem ferir a minha reputação e eu saiba muito bem quanto o meu nome soa mal aos ouvidos dos mais tolos, orgulho-me de vos dizer que esta Loucura, sim, esta Loucura que estais vendo é a única capaz de alegrar os deuses e os mortais. [...]

Sou eu mesma, como vedes; sou eu aquela verdadeira dispenseira de bens, a que os latinos chamam *Stultitia* e os gregos *Moria*. E que necessidade haveria de vo-lo dizer? O meu rosto já não diz o bastante?

(ROTTERDÃ, 1979, p. 7)

Já no *Elogio da Ignorância*, esta não se personifica para fazer ouvir a sua voz. Antes, a voz da Ignorância é uma voz coletiva, torna-se mesmo até a própria voz de um coletivo que “ainda que de ignorantes, se quer inquestionável” (HILDEBRANDO, 2006, p. 328).

4ºACTOR – Está bem identificado o inimigo de classe. Esses que andaram na escola. [...]

3ºACTOR – Já ouvimos o bastante. Porque andou na escola, pensava que já podia ser Diretor da peça.

4ºACTOR – Como se um coletivo de ignorantes não fosse capaz de encenar esta peça sobre a ignorância... [...]

APRESENTADOR (*quase chorando*) – Mas eu não aprendi nada na escola. Ou antes, já esqueci tudo.

6ºACTOR – Os vícios nunca se esquecem.

APRESENTADOR – Juro-vos que esqueci. Com vosso benéfico contato permanente... [...]

4ºACTOR – Ele tem razão. O coletivo acima de tudo. Nada de individualismos.

(PEPETELA, 2006, p. 69-70)

Enquanto a obra de Erasmo assume por vezes a aparência do monólogo de um indivíduo que dá voz à Loucura, o *Elogio* de Pepetela torna-se um monólogo de muitos que nunca chega a ser diálogo, e é essa a voz da Ignorância: um coletivo que se compõe de indivíduos que só falam e não ouvem, a impossibilidade total de diálogo entre indivíduos que já tem suas visões de mundo totalmente cristalizadas e, portanto, qualquer palavra que se afaste da sua cartilha do que é certo já se torna motivo para a discórdia e a hostilidade.

[...] a “incoerência” esconde, na realidade, uma crítica mordaz ao desvirtuamento do conceito de coletivo, em que este não mais significa a junção instável de várias

individualidades, mas sim uma autoridade responsável pela supressão de qualquer individualidade. Toda originalidade passa a ser condenável. Assim, por exemplo, numa sociedade onde o analfabetismo é regra, o personagem chamado de apresentador, por ter estudado até o quinto ano, passa a ser irrevogavelmente culpado. A peça se torna julgamento.

(HILDEBRANDO, 2006, p. 328).

Nesse âmbito, há uma possível afinidade histórica (embora não uma equivalência, obviamente) entre a posição de Erasmo, que escreve na sociedade cristã europeia do início do século XVI, e a de Pepetela, que escreve em um regime socialista da segunda metade do século XX. Os polos que se colocaram à época de Erasmo, exigindo-se a escolha de um deles, foram o catolicismo romano e o protestantismo nascente. Erasmo rejeitou a escolha, antes denunciou o absurdo da situação dessa escolha que, na verdade, nada mais era que a falsa liberdade de se optar onde estar preso. *O Elogio da Loucura* foi a obra de Erasmo em que essa visão se evidenciou de forma mais acessível ao leigo, tanto por sua natureza humorística quanto pela dramaticidade como tratou alguns temas pela boca da própria Loucura, que afirma sem pudor ser ela a mestra desses dois pólos aparentemente conflitantes. Por isso, tornou-se essa obra um símbolo do humanismo que não reduz o humano a nenhuma teoria ou doutrina sobre o que esse humano é ou que deva ser. É a esse humanismo que as obras de Pepetela apontam e que indica a posição de sua obra dentro da Angola independente, de regime socialista. Se a Loucura de Erasmo denuncia que em seus domínios estão os fanáticos da religião, a Ignorância de Pepetela denuncia pelos seus ignorantes que em seus domínios estão os fanáticos do coletivo.

Mais uma vez, entra-se nos domínios do maniqueísmo, cujos equívocos em relação à compreensão do outro e da realidade permanecerão de forma inexorável durante todo o *Elogio da Ignorância*. Essa visão maniqueísta já se pressupõe na primeira fala, quando o apresentador adverte que não há semelhança com a obra do europeu Erasmo, já que saber algo da cultura europeia e de qualquer outro tipo de erudição em matéria de cultura, como ficará claro mais adiante no segmento, é visto como uma forma de orgulho e tentativa de se sobrepor arrogantemente ao coletivo. Anular-se no coletivo se torna a lei, e é nesse âmbito que a voz da Ignorância se fará ouvir. Não ignoramos aqui o fato de que a cultura europeia foi imposta durante os quase quinhentos anos de colonização em Angola, porém não se deve ignorar também que o próprio Pepetela entende a literatura angolana como uma ponte e possível síntese entre as culturas africanas, americanas e europeias, a começar pelo próprio uso da língua portuguesa de forma completamente angolana.

Evidentemente, eu penso que a nossa literatura precisa de ir à tradição – e eu, sempre que posso, tento ir, procurar raízes. Isto é uma sociedade com muitas fontes – não só fontes propriamente africanas, mas que são diversas, conforme as regiões, conforme as culturas e etnias; mas, depois toda a influência europeia, quer de Portugal, quer do resto da Europa, quer do próprio Brasil etc. Há um caldear de culturas, aqui, e nós temos de ir procurando raízes daquilo que faz uma certa identidade.

(LABAN, 1991, p. 779-780)

A uma visão de mundo maniqueísta não são necessárias pontes e diálogos, mas a obrigação da escolha de um lado ou de outro; para tal, é preciso um absoluto cerco ideológico que, primeiramente, convence da impossibilidade de qualquer diálogo e, segundo, determina a coletivização do pensamento, condenando qualquer *desvio* individual como uma agressão ao coletivo. Obviamente, há uma identificação equivocada por parte dos personagens entre coletivo e povo, quanto, na verdade, a coletivização seria a repressão da individualidade dos indivíduos que jun-

tos formam o povo, ou seja, uma uniformização, a transformação do múltiplo em um só. Já o povo é o conjunto de individualidades que convivem, ou seja, uma unidade, a convivência de múltiplos em um só. Esse equívoco entre unidade e uniformidade acarreta total indiferença dos personagens à liberdade do indivíduo, sendo ora chamada com desprezo de *originalidade*, ora de *individualismo*. O personagem Apresentador, que havia iniciado a proposta da peça sem enredo e texto prévio, livre, é acusado do seguinte modo:

4º ACTOR – Desde o princípio que está armado em original. A desprezar o coletivo, a querer individualizar-se. [...] O coletivo acusa o Apresentador com todas as provas. Desviou o rumo da peça pela sua introdução individualista. Intelectualista! Isso é contrário à nossa linha. [...]

4ºACTOR – O réu não reconhece a sua culpa?

APRESENTADOR – Claro que não. É crime fazer uma apresentação original?

3ºACTOR – Já confessou o crime. [...]

4ºACTOR – É verdade, é. O réu quis substituir-se ao coletivo no julgamento sobre as capacidades de um ator-autor.

3ºACTOR – Julga-se muito culto, com certeza. Muito conhecedor das coisas.

(PEPETELA, 2006, p. 67)

A liberdade de pensamento do indivíduo torna-se uma ameaça ao coletivo, aos conceitos com que se quer instituir o coletivo. Paradoxalmente, a conquista dessa mesma liberdade de pensamento permitiu que se forjassem e aplicassem tais conceitos coletivistas. É a contradição de muitas das revoluções, iniciadas como busca da liberdade e consolidadas como busca do controle. Especialmente no momento de escrita dessa obra, Pepetela consegue perceber isso com mais clareza, o que em obras anteriores aparecia apenas como alerta e intuição. A luta contra a liberdade é, antes, luta contra a educação libertadora, é a luta contra Ngunga, aquele guerrilheiro que é formado tanto pelo conhecimento quanto pela experiência em *As Aventuras de Ngunga*, obra escrita por Pepetela ainda nos tempos de guerrilha.

No tempo do colonialismo, ali nunca tinha havido escola, raros eram os homens que sabiam ler e escrever. Mas agora o povo começava a ser livre. O Movimento, que era de todos, criava a liberdade com as armas. A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. O povo devia ajudar o MPLA e o professor tem tudo. Assim, o seu trabalho seria útil. As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. Para bem defender a Revolução, que era para o bem de todos, tinham de estudar e ser disciplinados.

(PEPETELA, 1980, p. 24)

Essa fala do Comandante Mavinga em *As Aventuras de Ngunga*, são a total antítese da realidade do que se tornou a Revolução, conforme a contundente denúncia do *Elogio da Ignorância*. Ela é feita da paródia e do absurdo, porque a absurda realidade que se fez no pós-revolução não passava de uma cruel paródia dos ideais que animaram a utopia que Ngunga personificou. O *Elogio da Ignorância* denuncia que a mente da Angola pós-colonial acaba voltando-se contra os princípios que inspiraram a luta contra o colonialismo e pela liberdade de Angola. Em *O Cão e os caluandas* acontece a percepção de que a utopia da unidade, personificada anteriormente na figura do jovem Ngunga, além de não ter se realizado, encontra resistência tanto no senso comum de muitos angolanos quanto nas práticas do próprio estado burocratizado.

Acreditamos que Ngunga, em função do contexto em que é gestado, espelha todas as virtudes essenciais ao modelo de identidade angolana com que o escritor em questão

deseja ver formadas as novas gerações de sua terra que deverão sustentar as conquistas já alcançadas e dar continuidade ao aprofundamento das lutas pelas quais se garantirá o futuro da nação que naquele momento está sendo construída.
(CAMPOS, 2009, p. 230)

Mais que o Apresentador posto em julgamento pelos outros personagens, é o ideal personificado em Ngunga que é julgado e condenado no *Elogio da Ignorância*. Trata-se do Ngunga que dá ouvidos ao professor União e ao Comandante Mavinga nos seus insistentes ensinamentos de que, para mudar sua sociedade de forma realmente estrutural, Ngunga precisa, além da indignação e da vontade, do conhecimento.

— Hei-de lutar para acabar com a compra das mulheres – gritou Ngunga, raivoso. – Não são bois!

— Para isso precisas de estudar. Eu não sei sobre o alambamento. Sempre se fez, os meus avós ensinaram-me isso. Mas, se achas que está mal e é preciso acabar com ele, então deves estudar. Como aceitarão o que dizes se fores um ignorante como nós?
(PEPETELA, 1980, p. 45)

Ngunga é julgado e condenado no *Elogio da Ignorância* em nome da mesma liberdade pelo qual lutava. A Angola de *O Cão e os caluandas* parece não compreender a Angola da verdadeira aventura de Ngunga, que não se constituiu de fatos guerreiros nem de propagandas ideológicas, mas é “o processo de conscientização que o leva a querer aprender mais e lutar para que o ‘mel’ seja de todos” (HILDEBRANDO, 2006, p.320). A educação, que antes da independência, n’ *As Aventuras de Ngunga*, era estimulada como arma contra o regime colonial, passa a ser considerada, no regime de viés socialista da Angola independente de *O Cão e os caluandas*, uma arma contra qualquer regime. Essa educação passa então a ser hostilizada e a sua liberdade torna-se temida pelo próprio regime que ajudara a construir. Já toma forma aqui a desilusão que tomará sua mais acabada forma literária no romance *A Geração da Utopia*, nas palavras do autor, “estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais” (BUENO, 2000). Ngunga passa a ser temido e visto com desconfiança em vez de ser uma face da utopia angolana. A reflexão de Paulo Freire se torna aqui mais uma vez oportuna, acerca daqueles que, tendo vencido a luta pela sua liberdade, agora temem que a liberdade destrua o roteiro que escreveram para a história, de tanto que ainda são “marcados pelos velhos mitos da estrutura anterior”:

Os oprimidos, que introjetam a “sombra” dos opressores e seguem suas pautas, temem a liberdade, na medida em que esta, implicando a expulsão desta sombra, exigiria deles que “preenchessem” o “vazio” deixado pela expulsão com outro “conteúdo” – o de sua autonomia. O de sua responsabilidade, sem o que não seriam livres. A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem.

[...]

Enquanto tocados pelo medo da liberdade, se negam a apelar a outros e a escutar o apelo que se lhes faça ou que se tenham feito a si mesmos, preferindo a gregarização à convivência autêntica. Preferindo a adaptação em que sua não liberdade os mantém à comunhão criadora a que a liberdade leva, até mesmo quando ainda somente buscada.
(FREIRE, 2011, p. 46-47)

O medo da liberdade, mais que o medo de que o roteiro que se escreveu para a história seja contrariado, é medo de uma história sem roteiro, de uma história que tenha que ser recriada a cada dia. Trata-se do temido caos, da história sem ordem instituída para prevê-la e dirigi-la. Caos esse que, longe de ser entendido simploriamente como bagunça ou destruição, é possibilidade

de novo. Para irromper esse caos, ou antes torná-lo evidente, como acontece em todos os outros relatos de *O Cão e os Caluandas*, deverá surgir o cão na peça. Quando surge, a peça já se erigiu em julgamento. Como já havia uma noção considerada a única correta da história, a da supremacia do coletivo, nada mais natural que a história se transforme em julgamento e condenação de quem destoou dessa ideologia. Realmente, os livros de história escolares tem sido ainda, apesar dos esforços de vários historiadores, o julgamento dos vencidos por parte dos vencedores, que contam a história. Nesse âmbito, as obras de Pepetela tornam-se uma reação na História às histórias dominantes que a querem monopolizar e moldar segundo interesses egoístas travestidos de ideais e utopias.

É uma consciência histórica que leva a que a obra romanesca de Pepetela funcione com uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agônicos da revolução e do nacionalismo – e, claro, da cidadania, que nem logrou vingar. E isso, por um lado, pela “vulgaridade” das suas personagens (personagens comuns: mesmo as figuras históricas têm uma postura simplesmente humana) e também através do despertar de vozes e memórias que na utopia político-social não tinham lugar. Pelo processo de vigília dessas vozes, antes silentes e marginais, resgatadas da História, descobrem-se as sombras do outro lado da realidade, vai-se modificando a paisagem da cidadania e a nação começa a emergir diversa, colorida.

(MATA, 2006, p. 49)

O Elogio da Ignorância torna-se, assim, também uma metáfora das histórias humanas que tentaram e tentam se impor como a única História Humana. Mesmo, porém, quando fazem dela um julgamento e a violentam como justificativa ideológica, ela permanece sem roteiro e sem texto prévio. À frente de cada movimento histórico que se quer o definitivo, sempre há um impulso ao caos que permitirá a criação do novo. Sempre há o cão. A participação dele é pequena nesse segmento da obra, porém altamente simbólica. Antes de aparecer fisicamente na peça, ele já era presente na primeira fala do apresentador:

[...] Para os atores que nunca tenham comparecido antes, devo dizer que esta peça não tem texto escrito. Como seria possível se o cão não sabe ler? E o cão reage de maneira imprevisível, por isso cada representação é sempre diferente da anterior. Ainda não aconteceu ele morder alguém. Seria interessante improvisar um final com um dos atores agarrado a uma canela. Final sangrento.

(PEPETELA, 2006, p. 63)

É por causa da presença do cão que a peça não terá roteiro, que a História não pode ser determinada. Durante todo o segmento, tentará se prever o momento da entrada do cão, ainda que o Apresentador já o tenha dito imprevisível. O cão acaba por não entrar fisicamente na *peça*, só se ouve seu latido do lado de fora. Em nenhum momento ele aceita fazer parte da peça imprevisível, que é composta da situação de seus personagens tentarem prevê-la e a transformarem num julgamento de acordo com suas ideias (paradoxalmente, individuais) do que é o coletivo.

CÃO (*de fora da cena*) – Ao, ao, ao.

5º ATOR – Já chegou, já chegou. O meu amigo já chegou. Naturalmente!

3º ATOR – Chama-o então, 5º. Que entre depressa. Temos de acabar o julgamento para executar rápido o réu.

6º ATOR – Que se passa com esse meu inimigo? Não quer entrar? Não costuma ser assim tão lento.

4º ATOR – Vai entrar. Ele não foge ao coletivo, é um cão muito inteligente e disciplinado. Compreende melhor que o Apresentador o peso do coletivo. [...]

5º ATOR – E o cão?

6º ATOR (*indo até a boca da cena e olhando para fora*) – Parece que foi embora. Hoje não vou poder chateá-lo. [...]

2º ATOR (*olhando também para fora*) – Foi embora, sim. Não quer ser cúmplice dessa injustiça.

5º ATOR - Mas eu sou amigo do cão. Sinceramente! Por que ele não é meu amigo? (PEPETELA, 2006, p. 70-71)

Na citação acima, em que ocorre a *participação* do cão, ocorre uma metáfora da sua presença em todo *O Cão e os caluandas*: sua participação é justamente não participar, desencadear todo narrar sem que interfira nele. Nota-se durante todo o *Elogio da Ignorância* que o 5º e o 6º Atores só sabem interpretar a partir da antinomia *amigo* e *inimigo*, o cão só pode ser interpretado de acordo com o relacionamento que tem com eles, ou seja, o eu deles é a medida para interpretar-classificar o outro. Também pode-se notar a curiosa participação do 2º Ator, que parece ser o único lúcido dos seis atores, porém seu posicionamento é apenas mais uma espécie de ignorância diante dos ignorantes que querem julgar a seu bel prazer o outro e a história: ele reclama e se indigna, porém aceita o veredito final, a *injustiça*. Na verdade, sua indignação perante a injustiça é apenas um meio de deixar a consciência limpa, de *lavar as mãos*, não uma vontade efetiva de mudar a situação. Isso é provado pela sua última fala na peça onde, prostrado após a votação *democrática* que termina com aprovação da *injustiça*, diz: “inclino-me à vontade do coletivo”.

Pouco antes, durante a votação, pergunta-se ao Apresentador se ele não aceita a posição do coletivo, ao que ele responde: “da maioria, não do coletivo”. Já aí há a crítica tanto à passiva *consciência limpa* do 2º Ator quanto à falsa democracia que se acha justa apenas por obter maior número de votos, ou seja, apenas por servir à maioria e não à coletividade que ela tanto diz defender. A democracia, se não baseada do diálogo, pode se transformar numa mera ditadura da maioria. O que não há em todo o *Elogio da Ignorância* é o diálogo, há apenas palavras trocadas, há conversa, porém não diálogo, que implica relacionamento, cuidado com o outro. A conversa traz a fala como estabelecimento da posição do falante, mas o diálogo pressupõe a escuta.

O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto na relação eu-tu.

Esta é a razão por que não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não a querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. É preciso primeiro que os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue.

Se é dizendo a palavra com que, pronunciando o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens.

Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes.

(FREIRE, 2011, p. 109)

A relação eu-tu, citada por Freire, pode ser uma referência ao pensamento do judeu Martin Buber na obra *Eu e tu*, em que se pensa os pares *eu-tu* e *eu-isso* como símbolos das duas relações que o ser pode estabelecer com o outro. O *eu-tu* é diálogo, relação, já o *eu-isso* pressupõe o outro como objeto de experiência subjetiva, onde o subjetivo dita o que deve ser e o que não deve ser, independente do que realmente seja ou não. O *Elogio da Ignorância* pode também ser interpretado como uma realização dramática do *eu-isso*.

O mundo como experiência diz respeito à palavra-princípio EU-ISSO. A palavra-princípio EU-TU fundamenta o mundo da relação. [...]

O experimentador não participa do mundo: a experiência se realiza “nele” e não entre ele e o mundo.

O mundo não toma parte da experiência.

Ele se deixa experienciar, mas ele nada tem a ver com ISSO, pois, ele nada faz com ISSO e nada DISSO o atinge.

(BUBER, 1979, p. 6)

No *Elogio da Ignorância* realiza-se como que uma paródia do mundo como experiência, ou seja, do primado da visão subjetiva do mundo sobre a própria existência do mundo. Cada um dos personagens tenta impor ao mundo sua visão subjetiva de como o mundo deve ser; por isso, tudo que há nesse mundo torna-se *coisa* a ser administrada ou julgada por essa visão subjetiva, que se apresenta como teoria ou utopia social. Não é possível relação, diálogo, com uma *coisa* que compõe o mundo, ela não pode ser chamada de *tu*, pois quem assim a considera *coisa* não se rebaixaria a ela tratando-a como um igual. Só seria possível chamá-la *isso*, o que implica distanciamento, ao mesmo tempo que pressupõe uma falsa objetividade. Pelo contrário, é o auge da subjetividade, já que tudo é classificado e colocado abaixo de um *eu* que confunde sua altiva visão de realidade com a própria realidade, como se esta estivesse nele e não o contrário. Importante notar que, no pensamento de Buber, de modo algum o mundo como experiência é ligado ao mal, nem se trata de um oposto cujo outro oposto seria o mundo da relação, do diálogo. Antes, o mundo da experiência, do *eu-isso* é necessário e pertence à existência humana, ele torna-se nocivo apenas quando se torna o sentido último dessa existência, quando o técnico, o burocrático, o doutrinário e a ordem são mais valorizados que o humano, a multiplicidade e o diálogo. Quando o *eu-isso* reconhece a primazia do diálogo, do *eu-tu*, na construção e percepção dos sentidos da existência, ele é útil como instrumento de relação. Em *O Cão e os caluandas*, porém, Pepetela começa a denunciar o quanto a relação *eu-isso* tornou-se o centro e o fim de toda atividade na Angola independente. Isso é mostrado não só no uso de uma doutrina social ridiculamente inflexível a qualquer movimento não previsto do homem e da realidade, mas principalmente na burocracia que será representada em uma série de segmentos de *O Cão e os caluandas* que se constituem de documentos burocráticos, cuja estrutura formal, padrão linguístico de distanciamento, impessoalidade e fidelidade a um sistema social fechado não conseguem acompanhar o fluxo da realidade. O final do julgamento no *Elogio da Ignorância*, aparentemente cômico, torna-se altamente simbólico tanto da visão da realidade nessa obra em especial quanto da percepção pepeteliana da relação entre ficção e realidade.

A sentença, tão inusitada quanto todo o resto, é proferida por todos, em coro: “O réu é condenado à pena máxima. Paga uma grade de cerveja”. Em meio aos gritos desesperados do réu, que é arrastado pelos outros, avisa-nos o autor: “Cai o pano. Esburacado”.

Através dessa melancólica cortina esburacada que esconde e revela, Pepetela passa a limpo, com seus personagens sem nomes, numerados, o que ficou por realizar do projeto socialista que a revolução angolana preconizava.

(HILDEBRANDO, 2006, p. 328-329)

O buraco na cortina, indicação final da cena dramática, significa muito mais que um símbolo de pobreza ou uma simples indicação de viés cômico. Primeiramente, o buraco permite que a cortina, mesmo se fechando, não deixe de revelar: a denúncia e o ridículo do *Elogio da Ignorância*.

cia são feridas expostas, que nenhuma cortina ideológica e ideal pode esconder. Também, por conta desse buraco, a cortina deixa uma brecha na sua função de separar drama e realidade. A realidade do *Elogio da Ignorância* e o drama da sociedade angolana não se distinguem. O buraco na cortina se torna uma metáfora da própria obra, pois *O Cão e os caluandas* não será a obra que as cortinas escondem e revelam, mas foi escrita para ser justamente um revelador e incômodo buraco na cortina. O ciclo utópico pepeliano que tivera seu auge em Ngunga e em *Mayombe* chega ao fim. A utopia, porém, permanecerá, após *O Cão e os caluandas*, não como projeto de luta, mas como resistência da chamada geração da utopia, “uma geração impedida de desistir de sonhar, talvez por escolha, destino, ou quem sabe, por condenação” (GONDA, 2007, p. 23)

O saldo intensamente negativo do *Elogio da Ignorância* é o diagnóstico do que se tornou a sociedade angolana do pós-independência às portas da guerra civil: inexistência de diálogo e de incentivo ao conhecimento e à conscientização do social, resultando na presença constante do julgamento maniqueísta do outro, da realidade e da história. É o julgamento e a condenação à morte de Ngunga, e seria também a execução e o epitáfio, não fossem as aparições do cão a abrirem brechas insuspeitáveis para o diálogo e a ternura em outros segmentos da obra.

Referências

BUBER, M. *Eu e tu; tradução do alemão e notas de Newton Aquiles von Zuben*. 2ª ed. rev. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

BUENO, W. “O Escritor Pode Apoiar uma Guerra”, diz Pepetela”, “Caderno 2”, O Estado de S. Paulo, 11 jun. 2000. In: CHAVES, R; MACÊDO, T. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CAMPOS, M. do C. S. As Aventuras de Ngunga: Nas trilhas da Libertação. In: CHAVES, R; MACÊDO, T. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 50ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GONDA, C. Pepetela – A Permanência da Utopia. In: *Teia Literária - revista de estudos culturais, Brasil, Portugal, África*. Jundiaí, SP: Editora In House, 2007.

HILDEBRANDO, A. Pepetela – “A parábola do cágado velho”: construindo pontes. In: SEPÚLVEDA, M. do C.; SALGADO, M. T. (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

LABAN, M. *Angola – Encontro com Escritores*. V. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

MATA, I. Pepetela e a sedução da História. *Metamorfoses*, n. 7, p. 37-44, 2006.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2006.

_____. *As Aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

ROTerdã, E de. *Elogio da loucura; tradução e notas de Paulo M. Oliveira*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SALGADO, M. T. O Cão e os Caluandas: O Texto, o Leitor e o Mundo. In: CHAVES, R; MACÊDO, T. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.



CORPO, MELANCOLIA E ESGOTAMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

Tatiana Pequeno¹

RESUMO

É muito comum verificar que a poesia portuguesa contemporânea tematiza um esgotamento que se presentifica no corpo e numa linguagem da melancolia. Neste sentido, pretendemos verificar como tal poesia operacionaliza esta relação, utilizando para isso uma cartografia de obras que tenham sido publicadas da década de noventa até o presente. Nossa principal questão será pensar em que medida a relação de nossa temática configura(ria) ou não uma forma ativa de resistência diante de um quadro perene de crise, fruto da radicalização das variadas formas de violência surgidas no século XX. Pretendemos, ainda, a partir de aportes teóricos interdisciplinares que discutam o entrelaçamento corpo-melancolia – esgotamento – pensados nesta proposta de artigo sobretudo a partir das propostas de Peter Pál Pelbart em *O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento* (2016), analisar o modo como a poesia contemporânea publicada em Portugal articula uma (im)provável resistência, ainda que tal palavra venha sendo sistematicamente esvaziada pela urgente e insistente necessidade de seu uso.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea portuguesa; corpo; esgotamento; melancolia.

ABSTRACT

It is very common to verify that contemporary Portuguese poetry thematizes an exhaustion that is present in the body and in a language of melancholy. In this sense, we intend to verify how such poetry operates this relation, using for this a cartography of works that have been published from the decade of ninety to the present. Our main question will be to think to what extent the relation of our thematic constitutes or not an active form of resistance in the face of a perennial crisis, resulting from the radicalization of the various forms of violence that emerged in the twentieth century. We intend, furthermore, on the basis of interdisciplinary theoretical contributions that discuss the interweaving of body-melancholy - exhaustion - thought in this article proposal mainly from the proposals of Peter Pál Pelbart in *O avesso do niilismo – cartografias do*

¹ Professora do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF/ Niterói – RJ). Contato: tatianapequeno@gmail.com

esgotamento (2016), analyze the way as contemporary poetry published in Portugal articulates an (im) probable resistance, even if such a word is systematically depleted by the urgent and insistent necessity of its use.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; body; exhaustion; melancholy.

As palavras são para as ocasiões,
o luto é quotidiano.

Não passou por aqui o amor.

(Manuel de Freitas, “Haiku do Beco de
São Miguel”)

Introdução & digressão

Há cerca de vinte anos uma banda inglesa de rock alternativo chamada Radiohead lançou um álbum que acabou entrando para a história de uma certa contracultura. Trata-se do trabalho *Ok computer* que, na sua visada pessimista de mundo, oferecia não apenas alguma musicalidade fora das obviedades mercantilizadas pelo pop, mas cantava aquilo que – em princípio – não comungava da facilidade e da felicidade vendáveis dos bons sentimentos e do otimismo. Finalizavam a década de noventa as ameaças digitais, o desapontamento, a falência e a solidão radical diante de todas as tentativas mais contemporâneas dos *chats*, das primeiras notícias trocadas por *e-mails* e das cidades que, contrárias a todas as promissoras tecnologias para o afeto, acimentaram mais as distâncias entre a natureza, os humanos e suas classes. Com efeito, as canções do Radiohead, verdadeiros poemas que se fizeram resistentes ao clamor tácito dos significados fáceis da lógica comercial, embalaram algumas gerações com versos *you look so tired and unhappy/ bring down the government/ they don't, they don't speak for us* da balada *No surprises* ou da melancólica *Let down* que, depois *da mais vazia sensação* (*the emptiest of feelings*) remetia para a capa do disco com suas estradas e avenidas esvaziadas.

Poesia, corpo, melancolia e esgotamento

O espírito deste tempo – um *zeitgeist* europeu do final da década de 1990 para cá – parece encontrar eco também na poesia portuguesa da mesma época, evidenciando aquilo que pretendemos chamar de uma poética do esgotamento. Esta proposição, por conseguinte, pode ser entendida como uma produção que, enquanto crítica da cultura, procura dar sinais de experiências calamitosas, ao mesmo tempo em que operacionaliza pequenos e tímidos textos que ensaiam propostas cujos conteúdos evocam a ideia de que a arte, mais especificamente a poesia, configura um canal de manutenção da vida que atrita contra a lógica do apagamento.

É o caso, por exemplo, do livro *Este mundo, sem abrigo* (2003), de Jorge Gomes Miranda, cuja epígrafe é extraída de um diálogo de um filme de Terrence Malick (*Barreira Invisível*, em Portugal; *Além da linha vermelha*, no Brasil) em que dois militares, num contexto de guerra, conversam sobre a destruição do mundo e a possibilidade de haver ou não qualquer possibilidade de

redenção para a perecibilidade cada vez mais contínua e intensa da nossa humanidade. Vejamos um dos poemas do referido livro:

“Prospecto turístico”

Anestesia os pássaros
com árvores plantadas no cimento.
Abate o rio com vazadouros poluentes.
despeja o lixo em monturos
habitacionais.
Afixa cartazes políticos
nos olhos das crianças sonolentas.
Coloca arame farpado
nos muros das escolas,
nas palavras
em que dantes confiávamos.

Esta cidade.
O que faz às pessoas.
(MIRANDA, 2003, p. 15)

O poema examina a transformação do espaço num objeto com fins lucrativos – mercadoria – cuja função seria a de vender uma imagem pasteurizada e asséptica livre da sua condição negativa de lugar opressor e destruidor de seu núcleo e de seus entornos. Para o prospecto turístico, não importa o impacto da fetichização do espaço e a consequente degradação daquilo que abriga a humanidade: a natureza. A imagem do arame farpado convoca para o poema a ideia de que mesmo os ambientes mais humanizados foram corrompidos por um sistema cuja permeabilidade só é possível se for conjugado ao projeto do prospecto turístico, isto é, sob a lógica da compra e da venda de serviços e imagens sedimentadas pela cultura. Esta poesia, parece nos remeter a um cenário de devastação conjugada: nós, humanos, ceifando o que houver de vivo e, por conseguinte, sendo nós mesmos assolados pelo espírito desolador dessa atividade destruidora que a já referida banda inglesa de rock alternativo cantava na década de 1990 e cantará na década seguinte.

O que o poema de Jorge Gomes Miranda denuncia, portanto, é a corrupção do espaço e a sua decorrente degradação cuja relação é rapidamente estabelecida com uma noção atomizadora também do tempo: vive-se a era do desamparo. Entre o espaço e o tempo atomizadores, destaca-se a humanidade entrincheirada pelos arames, muros e rodovias tecnologicamente funcionais que desenham a arquitetura das cidades desumanizadoras, como já aventaram as bandas de rock do final do século passado. Se, portanto, espaço e tempo foram dimensões necrologicamente politizadas pelas governanças para incidirem sobre as pessoas como categorias garantidoras da ordem e da vigilância subjetiva, a poesia funciona(ria) como modo de responder às exigências desse poder assujeitador e silenciador.² A poesia poderia, através da mão – metonímia do corpo escrevente –, ser uma resposta ao silêncio de todas as forças domesticadoras que nos condicionam sob os efeitos do que a cidade (e suas metáforas) “(...) faz às pessoas” e a seus corpos.

Em *O avesso do niilismo – Cartografias do esgotamento*, Peter Pál Pelbart anota que todas as estratégias de adensamento do esgotamento são encarnadas pelo corpo, lugar de ancoragem da subjetividade:

2 O pesquisador Julio Cesar Cattapan, mestre em Estudos da Literatura pela UFF (Niterói/ RJ, Brasil), possui uma dissertação de mestrado (orientada pela professora e pesquisadora Ida Alves) que se dedica profundamente ao estudo da relação entre a poesia de Jorge Gomes Miranda e a escrita da cidade.

(...) o que é que o corpo não aguenta mais? Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Por exemplo, o adestramento civilizatório que por milênios abateu-se sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em *Para a genealogia da moral*, ou Norbert Elias, ao descrever de que modo o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos. Mas também, a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, hospitais, pela máquina panóptica... Tendo em vista o que se mencionou acima, deveríamos acrescentar: o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática, o entorpecimento. Em suma, e num sentido mais amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. (PELBART, 2016, p. 31)

Com efeito, o que se verifica na poesia contemporânea portuguesa diz respeito a um modo de procurar responder ao esvaziamento da linguagem e da sua relação de afetação com os corpos. O que quer o nosso tempo? Que escrevamos poesia ou que calemos as angústias e os entraves que provocam as disputas subjetivas de nossas sociedades narcisistas e competidoras? Pelbart é claro quanto a isso: nosso tempo nos deseja sujeitos mais que docilizados, o tempo demanda de nós uma mutilação silenciosa que a poesia, felizmente, tenta negar. Vejamos como tais questões podem ser ilustradas poeticamente na poesia de Carlos Alberto Machado:

Traficamos palavras na ausência dos corpos separados
pelo pudor ainda necessário e pela memória da dor
que noutros corpos sentimos quando todas as palavras falharam
ou dizes tu alta noite para não repeties outro em mim
por isso atravessamos noites e noites e noites a procurar a palavra
aquela que já despida de corpos passados possa de novo ser [pronunciada
enrolamos e desenrolamos falas e memórias obscurecendo [repetidamente os dias
esgotados percebemos que a palavra jamais se oferecerá assim
e resolvemos tentar decifrar os sinais dos corpos espelhados um no [outro
(passa um gato com o rabo entesado a miar saudando o alimento)
depois descansamos um pouco e dizes-me de olhos semi-cerrados
uma boa noite sonha comigo
e eu deixo que o meu corpo seja o teu corpo
apenas com uma palavra ainda presa na noite.
(MACHADO, 2013, p. 85)

Deste modo, a *palavra ainda presa* parece conduzir todo o poema pela urgência da sua revelação, como se a busca obstinada por tal significante destensionasse a condição de sobreviventes de ambos os personagens deste poema, “por isso atravessamos noites e noites e noites a procurar a palavra” redentora que afinal interceptará os corpos, possibilitando a reabilitação mínima ou a separação definitiva que garantiria a superação dos impasses, das repetições e dos esgotamentos. Também Pelbart (2016) defende que ao contrário do cansaço – consequência máxima do excesso de produção –, o esgotamento é caracterizado pela aderência do sujeito à paralisação e à inação pois ele

desata aquilo que nos liga ao mundo, que nos prende a ele e aos outros, que nos agarra às suas palavras e imagens, que nos conforta no interior da ilusão de inteireza (do eu, do nós, do sentido, da liberdade, do futuro) da qual já desacreditamos há tempos mesmo quando continuamos a ele apegados. (PELBART, 2016, p. 50)

É curioso observar como alguns títulos da poesia portuguesa contemporânea nos dão alguns sinais da rarefação por que passa a contemporaneidade: *Requiem* (2005), de Jorge Gomes Miranda; *Vida extenuada* (2008), de Fátima Maldonado; *Game Over* (2002) e *Terra sem coroa* (2007), de Manuel de Freitas; *Alimentos* (2009), de Bénédicte Houart, dentre outros. Os títulos revelam uma atmosfera de esgotamento, cansaço, desmoronamento, destruição, marcas que serão constitutivas de um tempo paradigmático que acaba por relacionar e fazer protagonizar a crise, o esgotamento e a distopia em diversas manifestações culturais que se configuram, evidentemente, também na literatura. Deste modo, a poesia parece tentar dar conta e forma a uma angústia.

E difícil é a tarefa dos poetas que, munidos de uma expertise anacrônica e diante da violência sem linguagem do papel em branco e o confronto com o seu próprio Nada, o poeta é aquele que procura se equilibrar entre o dito e o maldito porque na seara dessa linguagem, tudo será usado contra a sua própria humanidade. Acredito que pensando nisso, a poeta Orides Fontela também tenha vaticinado: *Tudo/ será difícil de dizer:/ a palavra real/ nunca é suave (...)* (*Toda palavra é crueldade*). Nesse sentido, toda palavra em poesia passa a ser crueldade porque sua representação está sempre aquém daquilo que é. Há sempre uma falta, uma fratura na palavra, porque ela é exatamente aquilo que **não é**: preenchimento do furo, aplacamento da falta, reabilitação completa da fratura. Diz o poema *Sem abrigo*, de Jorge Gomes Miranda:

Não há lugar, disseste, para o incerto.
Tudo restrito, compartimentado.
Vê: as casas, o mar, o vento.
A vigilância dos que cantam
sobre os que sofrem.

Ninguém, disse, faz do alheio
pranto preocupação.
Terça as armas conosco.
Mais depressa sonega
o que um dia prometeu.

Este mundo, sem abrigo.
(MIRANDA, 2003, p. 17)

O poema de Miranda parece querer tratar de um mundo que conhecemos bem, que é o das oligarquias empresariais, das cidades compartimentadas em grandes condomínios onde se vende a segurança das populações em profunda diferença em relação ao compartilhamento da violência, da pobreza e da miséria entre as vidas mais nuas (para lembrar Agamben). É neste universo da exterioridade – no universo em que não há lugar para a incerteza, diz o primeiro verso – com que os sujeitos confrontam as suas subjetividades ou seus mundos interiores: “Tudo restrito, compartimentado”. Lugar nenhum para os exilados, lugar abandonado para os refugiados – metáforas correntes da nossa condição humana. Que linguagem elaborar diante da lógica necropolítica da indiferença?

Pode ser desse modo entrincheirado que a poesia procure uma linguagem alternativa ao fascismo da língua ou de qualquer máquina que nos obrigue a dizer, como propõe Barthes na *Aula*. Assim, se a poesia é um fazer centrado na linguagem verbal que se utiliza, de um modo geral, de dois procedimentos ou de dois movimentos não necessariamente conjugáveis: um de escrita, rigor, relação normativa de organização do verso, das sílabas e de uma sonoridade e de outro movimento

de absoluta passividade e assujeitamento que nos coloca a serviço de algo imperioso e urgente para acontecer que seja o da ordem do imperativo de escrever. Numa atividade sisífica, herdeira do absurdo, do vazio e do inexplicável, o poema coloca as mãos a serviço de uma tarefa ingrata, a de dizer diferentemente, sem os mesmos mecanismos e sentidos da língua e com a ciência de que seu exercício seja visceral porque exige a concentração lógica do poeta ou porque o corpo deixa sua marca no suor do papel, no apagamento progressivo das letras das teclas de um computador. A poesia também é o que o poeta não quer que seja: às vezes desconjuro, pura cifragem, jogo de palavras incompreensível que não cede à obrigação do imperativo dos significados. Talvez por isso o poema *Passageira*, de Inês Lourenço, evoque algumas de nossas questões:

O poema que não
surpreende nem afirma
a inutilidade de si, nem ensina
a olhar a certa dissolução
das coisas, nem interroga
o desencanto

É uma espécie de prurido
nas nossas costas, coisa
irritante e passageira
que logo se esquece.
(LOURENÇO, 2007, p. 10)

Esta proposição metapoética apresenta, de algum modo, o projeto poético desta geração pós-1990, problematizando inclusive aquilo que seria considerado a má poesia, aquela que também afeta o corpo (É uma espécie de prurido) nas costas, enquanto uma poesia que interrogasse o desencanto seria uma obra muito mais frontal e visceral, no sentido de provocar o que é íntimo e circunscrito à lógica do silenciamento (como já dissemos a partir do que evoca Pelbart).

A psicanalista Urania Tourinho Peres, no fundamental *Depressão e Melancolia* (2006, p.10) lembra:

Se somos herdeiros de uma perda, se a falta é o elemento central que impulsiona a nossa entrada no universo simbólico (pois a palavra é sempre representante de uma ausência) não é de se estranhar a incessante procura desse elo significante que se materializa, muitas vezes, na criação artística, em encontrar a nota azul, captar a imagem inexistente e a palavra do indizível.

Em outras palavras, Peres nos diz que cabe ao artista a busca e a criação de uma linguagem incessante e obstinada cuja procura parece constituir outro fazer que, no nosso caso, parece ser a tentativa de encontrar abrigo ou descanso para seu corpo extenuado e sua vida esgotada.

E se a poesia – como o fio de Ariadne – permite que encontremos saídas para o espírito labiríntico e distópico de nossos tempos, ao poeta insistente neste ofício ela também parece muitas vezes insuficiente, na medida em que somos herdeiros de tamanha Falta. Lembremo-nos de Jorge de Sena, num dos poemas mais contundentes de seu livro *Arte de Música* (1968) e sua obra, “*La cathédrale engloutie*”, de Debussy, da qual destacamos os versos “(...) Música literata e fascinante,/ nojenta do que por ela em mim se fez poesia,/ esta desgraça impotente de actuar no mundo,/ e que só sabe negar-se e constranger-me a ser/ o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros” (SENA, 1968, p. 08). Em outras palavras, a poesia também não basta porque sua linhagem e sua efetividade estão aquém das demandas do mundo pragmático a que também se refere Jorge de

Sena. Ela é esta desgraça impotente de atuar no mundo porque não cabe na funcionalidade sistêmica de nossos horizontes programados e sobretudo porque não se oferece facilmente à lógica dos significados. Como lembra Jean-Luc Nancy em *Resistência da poesia*, a poesia não cede facilmente, nem na dificuldade (do leitor, por exemplo).

É Giorgio Agamben, em *Estâncias*, que vai problematizar a questão da melancolia imortalizada pela famosa gravura de Albrecht Dürer, *Melancolia*, de 1514. O filósofo italiano, ao analisar a presença do anjo na referida imagem, entende que esse encarnaria “o emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido” (AGAMBEN, 2007, p.55, grifos nossos). Parece conveniente insistir que dar corpo, numa prática artística, funcionaria, a partir de outras possibilidades a partir do que propõe Agamben, como modo de estruturação e organização num outro sistema cuja ancoragem parece estar conectada ao próprio artista. Dito de outro modo, teríamos dois corpos – o do artista e o da obra de arte; pensemos aqui no corpo do poeta e no corpo de sua obra, a poesia – em alguma medida fusionados e onde o segundo corpo, depois de concebido a partir de um imperativo de tradução e significação.

Ainda por esta trilha, basta que pensemos na produção discursiva sobre a melancolia anterior ao século XIX³. Antes dos oitocentos, o excesso de bÍlis negra explicava a mitologia que associou o ensimesmamento, a contemplação obstinada do vazio e a tristeza ao universo da produção artística ou da genialidade⁴. A partir do nascimento da psicanálise, a melancolia passa a ser compreendida como ora como uma neurose narcísica, ora como estrutura psicótica cuja síntese poderia ser explicada pelo sentimento de perda radical.

O livro *Requiem* (2005), de Jorge Gomes Miranda, ilustra algumas das questões que ora pontuamos. Leiamos o poema *A morte*:

A alma escala as montanhas do frio e vai
abandonando o corpo,
do qual foi chama;
quando atinge o cume
contempla um céu sereno, benigno
onde se irá acolher;

ou navega junto ao círculo polar
até chegar a uma baía
de água límpida e quente?

3 Urania Tourinho Peres lembra, na obra já referenciada, o quanto é difícil determinar exatamente o que defina a melancolia mas anota enfaticamente que o século XIX – e seu apreço pela linguagem (pseudo)cientifcante muito contribuiu para patologizar de modo mais agressivo tal acometimento: “De alguma maneira, o surgimento dos asilos muito contribuiu para a transformação de uma doença da grandeza da alma e do gênio em miséria afetiva. Verdadeiramente, o caráter “sublime” da melancolia entra em declínio.” (PERES, 2006, p.19).

4 É claro que a questão da genialidade – e a do paradigma da originalidade – surgidas a partir do contexto da *Sturm und Drang* na Alemanha, ao final do séc. XVIII, e depois irradiadas para os outros países europeus, continua sendo uma questão relevante para a poesia, embora não seja de nosso interesse discutir e conectar mais profundamente, aqui, tais questões com a tradição dos antigos de relacionarem melancolia à genialidade, sobretudo a partir do surgimento do *Problemata XXX*, texto atribuído a Aristóteles. Sobre a possibilidade de se rediscutir a genialidade na poesia dos séculos XX – XXI, sugerimos *O gênio não original*, de Marjorie Perloff, publicado pela Editora da UFMG em 2013 e pela primeira vez em 2010 pela Universidade de Chicago.

Na escuridão da caverna
 um medo vigia os nossos actos,
 medo de que a vida seja apenas isto –
 sombras projectadas na parede,
 dor pelos caminhos,
 até findar um dia, no sem sentido
 de um corpo perecível.

Necessidade de saber, derradeiro
 e redentor o desejo
 ao acender no peito a ilusão da vitória vida
 sobre o nada.

Na inútil função consoladora da poesia.
 (MIRANDA, 2005, p. 10-11)

Trata-se de um poema cujos versos estão centrados em discorrer sobre a ação de morrer não apenas como um modo imediato de perder a vida, mas como uma lenta atividade cadenciada, que de modo contínuo e repetitivo vai *abandonando o corpo*. Fica evidente, na penúltima estrofe, as imagens do escurecimento radical – o corpo tomado pela bílis negra – e a dor consumindo *o medo de que a vida seja apenas isto*.

A morte, deste modo, parece ser o gesto final de uma contemplação precípua do melancólico, como se o horizonte da melancolia, em alguma medida, reconhecesse desde sempre a *inútil função consoladora da poesia*. Ou seja, há escrita, mas essa também opera diante de um abismo radical, para o qual a queda do corpo parece iminente.

Considerações finais

Conhecer a poesia portuguesa, lê-la também como fenômeno de uma crise *globalizada* pode ilustrar aos leitores brasileiros alguma sintomatologia daquilo que os nossos trópicos já conhecem bem e que, talvez por esse mesmo motivo, paralise a nossa percepção e o nosso juízo. Certamente a literatura, na sua relação direta e sempre tensa com a imitação do mundo, possa nos fazer suportar e simbolizar o Absurdo que, deste outro lado do oceano, instaurou-se como única verdade. Talvez a poesia seja a decodificação de uma voz de despenhadeiro e simplesmente nos apresente um modo de amortecer a Queda:

“Despenhadeiro”

O que perdi, ainda o trago dentro de mim,
 tal o som do mar que reabilita as margens desta ilha
 que sou eu, ao entardecer de nenhum sul;
 ou o pinhal calcinado, a memória das árvores
 à sombra das quais caminhamos
 outrora juntos e nada resignados.

Mas o que virei a ser nos dias seguintes
 a esta calamidade, será humanamente distinto
 do despenhadeiro que na paisagem
 clama por um voo de ave?

Esta a difícil pergunta

para a qual em ninguém encontro resposta,
pois náufragos quase todos somos de
uma luz erguida na infância, inconciliável.

(MIRANDA, 2005, p. 16)

O corpo esgotado, a melancolia e a poesia buscando respostas, respondendo com perguntas para formular pequenos pontos luminosos, como no clipe da canção *No surprises*⁵, do Radiohead, em que o vocalista da banda inglesa é impedido de cantar por um volume de água que silencia o seu canto. Dividido entre cantar e sobreviver, o artista cala, esperando o deságue que desfaça seu sufocamento. Náufragos que “(...) quase todos somos” dos pontos luminosos da infância e de sua ética idílica, permanecemos tentando bordar as letras com que fazemos perguntas através de buscas. No clipe pode-se ouvir uma voz paralela ao refrão que diz algo como *tirem-me daqui*. Impossível conciliar aquilo que somos – seres afetados por uma perda inominável e irreparável que é potencializada pelo espírito melancólico de nosso tempo – com as exigências embotadoras do mundo, por isso *O que perdi, ainda o trago dentro de mim*.

Felizmente, insisto, há arte, há poesia. Para que ao menos permaneçamos questionando as calamidades, e o espírito do tempo que nos encaminha a passos largos rumo aos desfiladeiros. A poesia é a linguagem que nos atravessa nesta passagem trágica já admitida há tanto tempos pelos gregos, como belamente lembra Orides Fontela em *Esfinge*: “Não há perguntas. Selvagem/ o silêncio cresce, difícil” (FONTELA, 1988, p. 233). Talvez essa escrita seja resistência. Poesia: furo contra o furo do difícil e do impossível. Poesia: isso “(...) Ao invés de ganhar diante do Nada” (HILST, 2001, p. 17).

Referências

- AGAMBEN, G. *Estâncias*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- CATTAPAN, J. C. R. *Como não morrer na cidade – elegia, memória e deslocamentos na poesia de Jorge Gomes Miranda*. Niterói: UFF, 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura, Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2016.
- FONTELA, O. *Trevo*. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- HILST, H. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2001.
- LOURENÇO, I. *A disfunção lírica*. Lisboa: &etc, 2007.
- MACHADO, C. A. *Portugal, 0 – 7*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- MIRANDA, J. G. *Este mundo, sem abrigo*. Lisboa: Relógio d'água, 2003.
- _____. *Requiem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- PELBART, P. P. *O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- PERES, U. T. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

5 O clipe pode ser acessado e assistido através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=u5CVsCnxyXg>
Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 19 volume 1, p. 126-134, Jan-Jun 2017.



**AS DOBRAS DO TEMPO E O JOGO: AGUSTINA BESSA-
LUÍS E VIEIRA DA SILVA**

**THE DOUBLES OF TIME AND THE GAME: AGUSTINA BESSA-LUÍS AND VIEIRA
DA SILVA**

Viviane Vasconcelos

RESUMO

Em *Longos dias têm cem anos*, os elementos biográficos não são tão evidentes, levando a escritora Agustina Bessa-Luís a procurar e eleger fatos considerados por ela como relevantes na formação da biografia da pintora Maria Helena Vieira da Silva. Se consideramos os temas frequentemente abordados na obra de Vieira da Silva, como o jogo de xadrez, as cenas em que retrata seu próprio ateliê e o seu trabalho, revelando uma preocupação com a perspectiva e com a autoria da obra, poderíamos pensar em muitos romances da escritora Agustina Bessa-Luís. Alguns desses temas, como o jogo e o labirinto, já foram apontados nos dois últimos capítulos do livro da pesquisadora Silvina Rodrigues Lopes (1992), em que a autora propõe uma teoria do romance em Agustina Bessa-Luís visando interrogar o pensamento de um mundo que é construído singularmente, segundo a pesquisadora, na obra da escritora. Se o caminho é aberto pelas considerações agustinianas sobre a obra de Vieira da Silva, feitas na biografia, que é o nosso primeiro passo para a aproximação entre as duas, as semelhanças entre os temas direcionam a um outro movimento, que é o de pensar como a obra de Vieira da Silva pode permitir uma leitura da obra de Agustina, ou melhor, como essas duas formas de manifestação artística, a pintura e a literatura, se aproximam.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; literatura portuguesa; jogo.

ABSTRACT

In *Longos dias têm cem anos*, the biographical elements are not so evident, leading the writer Agustina Bessa-Luís to look for and to choose facts considered by her as relevant in the formation of the painter Maria Helena Vieira da Silva biography. If we consider the themes frequently addressed in Vieira da Silva's work, such as the game of chess, the scenes in which she portrays her own studio and her work, revealing a concern with the perspective and the authorship of the work, we could think of many novels of the writer Agustina Bessa-Luís. Some of these the-

mes, such as the game and the labyrinth, have already been pointed out in the last two chapters of researcher Silvina Rodrigues Lopes (1992), in which the author proposes a theory of the novel of Agustina Bessa-Luís, in order to interrogate the thought of a world that is singularly constructed, according to the researcher, in the work of the writer. If the way is opened by the Augustinian considerations on the work of Vieira da Silva, made in the biography, which is our first step towards the rapprochement between the two and reflection, the similarities between the themes point to another movement, which is to think how the work of Vieira da Silva can allow a reading of the work of Agustina, or rather, how these two forms of artistic manifestation, painting and literature, are approached.

KEYWORDS: painting; Portuguese literature; game.

Na biografia da pintora Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís observa que o jogo de xadrez é um “ponto essencial na obra” (BESSA-LUÍS, 2009, p.69) e que começa a ser explorado de forma mais sistemática na década de 40. No referido período, a artista começou a desenvolver alguns dos seus principais temas, como o quadro que dará início à famosa série de bibliotecas, outro tema recorrente na carreira da pintora. A primeira obra que terá o jogo como tema é *Habitação Axadrezada*¹, de 1935, e, depois, no final da década de 30, o primeiro *Le jeu de cartes*², quadro que tecnicamente já revelava o encantamento da artista pela ilusão de ótica, que também é uma maneira de exploração do jogo e que resultará, em 1937, n’*A Máquina Óptica*³.

A exemplo do que aconteceu para a criação dos quadros sobre as bibliotecas, muitas das formas presentes nas obras cujos temas são os jogos também aparecem em quadros em que os temas não estão evidenciados nos títulos, como o que ocorre em *Intérieur ou L’harmonium, L’oranger*⁴ e, depois, em *Enigme*⁵. A utilização de losangos de cores e de formas que criam um ilusionismo, que é uma influência dos surrealistas, será responsável por uma indisciplina geométrica, acentuando com mais intensidade o tema. Ao lado dos quadros citados, encontramos esboços e desenhos que já revelavam caminhos para o entendimento dos processos de trabalho de Vieira da Silva. No acervo presente na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva⁶, em Lisboa, estão desenhos, alguns sem data, que aludem ao tema e recebem o título de *Les Joueurs d’échecs*⁷. Segundo Eric Corne, em *La Intuición y la Estructura - De Torres-García a Vieira da Silva 1929-1949* (2008), ensaio que integra um livro que foi resultado de uma exposição sobre os dois artistas, as obras do final da década de 30 são tentativas de abarcar multiplicidades de pontos de vista. Afirma o crítico: “(...) ela enfrentou o caos, mas fixou-lhe um espaço de concentração, de onde parece brotar o universo, surpreendido em todas as suas dimensões” (CORNE, 2008, p.38). A

1 Óleo sobre tela, 60 x 92 cm. Coleção J. Trevelyan, Londres.

2 Óleo sobre tela, 34 x 37 cm. Paris, Galeria Jeanne Bucher.

3 *Movimento Óptico* ou *A Máquina Óptica*. Óleo sobre tela, 65 x 53,7 cm, 1937, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

4 Óleo sobre tela, 24 x 37,2 cm, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa.

5 Óleo sobre tela, 89 x 116 cm, Coleção Particular, Lisboa.

6 Em pesquisa realizada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa, que abriga um centro de documentação importantíssimo.

7 As seguintes dimensões, respectivamente: 20,8 x 26 cm e 21 x 26,8 cm.

definição de Corne parece servir para que possamos pensar nos caminhos escolhidos por Vieira da Silva para a criação de sua obra, como a predileção pela tensão entre as mais variadas formas de linhas (curva plana, reta, semirreta, por exemplo) e pela inserção de formas geométricas que preenchem os espaços, mas que também são necessárias a sua construção. Os procedimentos técnicos revelam a necessidade da criação de telas em que o movimento é contínuo, a exemplo do desenho abaixo:

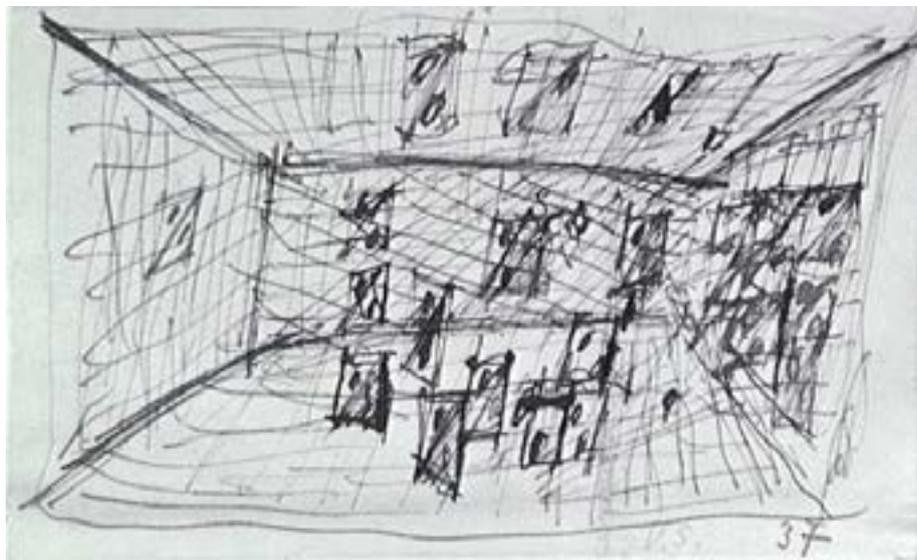


Figura 1: desenho, *Les joueurs d'échecs*, 1937.

Em 1942, Vieira da Silva pinta outro quadro com o mesmo título da obra de 1937, *Le jeu de cartes*⁸ e, em 1943, *La partie d'échecs*⁹. Segundo críticos, as obras são uma maneira de provocação em relação aos episódios que marcaram a vida da pintora¹⁰. No lugar de transportar a guerra para os seus quadros, como faz, por exemplo, em *Le desastre*¹¹ ou *La Guerre*¹², em que percebemos uma estrutura de composição mais sólida e uma dramatização do assunto, ou, ainda, em diálogos mais evidentes com a história portuguesa, a exemplo de *História trágico-marítima ou Naufrage*¹³, de 1944, em que as tragédias que cercaram o período das navegações servem como uma metáfora para pensar o tempo das guerras do século XX, Vieira escolhe o jogo.

Sob o ponto de vista temático, os quadros exploram o assunto por meio da variedade de significados que o tema tem. Estarão presentes nas obras a possibilidade lúdica do artista de intervir na ação do tempo, nas suas diversas acepções, e a provocação do pensamento que é produzida pela ação de jogar, a exemplo do que ocorre no primeiro quadro citado no parágrafo anterior.

8 Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Paris, Galeria Jeanne Bucher.

9 Óleo sobre tela. 81 x 100 cm. Museu de Arte Moderna, Paris.

10 Vieira da Silva e Arpad Szenes chegam ao Brasil em 1940, em função da Segunda Guerra e da ditadura Salazarista, e permanecem exilados no país até 1947.

11 Óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Museu de Arte Moderna, Paris.

12 Arpad Szenes conta a Alberto Lacerda, que registra o relato em julho de 1982, que Vieira da Silva começou o quadro com um desenho feito à mão, com uma caneta Parker. Cobrindo o desenho, foi pintando o quadro. O desenho não se encontra no acervo dos pintores, mas na mesma confissão sabemos que a tela é resultado de três pedaços que surgem depois que a pintora rasga a tela, dando-lhe uma dimensão ainda mais dramática.

13 Óleo sobre a tela. 81,5 x 100 cm. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Em *Metamorfose do labirinto ou a pintura de Vieira da Silva*, publicado no Diário Popular de 8 de agosto de 1968, a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen afirma que o quadro de Vieira da Silva é como o percurso da onda que sempre regressa ao interior de si própria, em uma referência quase inevitável à embarcação do referido quadro.

Em *Homo Ludens* (2000), Johann Huizinga propõe que o jogo é uma das formas de compreensão do homem, pois irá pressupor sempre a ideia de sociedade. Huizinga afirma que mesmo nos animais, que também inserem ações do jogo em suas brincadeiras, a atividade lúdica não pode ser explicada somente em um nível fisiológico ou de um reflexo psicológico. Tem uma função, segundo o autor, que produz significado, “transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa” (HUIZINGA, 2000, p.5). Segundo o autor, diferentes disciplinas, como a psicologia e a fisiologia, tentam explicar o significado e a utilidade do jogo, porém nenhuma será definitiva:

Todas elas se interrogam sobre o porquê e os objetivos do jogo. As diversas respostas tendem mais a completar-se do que a excluir-se mutuamente. Seria perfeitamente possível aceitar quase todas sem que isso resultasse numa grande confusão de pensamento, mas nem por isso nos aproximaríamos de uma verdadeira compreensão do conceito de jogo. Todas as respostas, porém, não passam de soluções parciais do problema. (HUIZINGA, 2000, p. 6)

O jogo permanece nas artes, no discurso, no pensamento, e funciona como uma solução para refletirmos acerca de muitas questões relativas à compreensão da vida humana. Ao pensar no mesmo movimento lúdico, Nietzsche irá interpretar o tempo como um movimento incessante de subida e descida, de fazer e desfazer. Assim como uma criança constrói e desconstrói, o universo também brinca com a inevitável força do devir. Segundo Eugen Fink (2010), a ideia de jogo, central na obra do filósofo alemão, estará fundamentalmente em *O Nascimento da Tragédia*. Por outro lado, em *Assim falou Zaratustra* (2008), o filósofo insere outra visão de jogo, em uma fase mais madura de sua obra e que nos interessa mais diretamente. Nietzsche retorna ao exercício do jogo para defender a ideia de que para gerar a vida, o homem deve optar pela criação além de si, retornar ao jogo e saber jogar. Compreende-se por jogar a capacidade de autossuperação, de produção de sentido no inevitável acaso que é viver.

No quadro *Le jeu de cartes*, conforme notamos a seguir, a dama de Copas e o rei de Ouros estão em um plano superior. Os símbolos que indicam os naipes estão suspensos. No canto esquerdo da tela, está um enorme corredor que se abre infinitamente, característica de muitos outros corredores que são explorados na sua profundidade, formando uma espécie de galeria estática de outros reis, damas e valetes. Em uma posição inferior estão aqueles que não possuem coroas. Assim, quando olhamos o quadro, não só observamos o lugar que cada um ocupa, como também nos confunde a repetição de figuras que, embora não sejam idênticas, pois há sempre um detalhe que distingue uma das demais, oferecem-nos a sensação de que estamos diante de um cenário com os mesmos elementos que parecem seguir um fluxo que se expande no canto esquerdo. Há uma sugestão interessante em relação às duas figuras centrais da obra: elas não duelam. Ao contrário, parecem encantadas, mesmo que os símbolos tenham se desapegado das suas vestimentas. Estão fora do retângulo, da moldura que enquadra as outras figuras: desprendem-se. É possível pensar na ironia que o quadro traz, pois toda a competição criada na tela e na própria definição do jogo de cartas se desfaz com um duelo que não existe. As figuras que estão à esquerda da tela assistem ao espetáculo sentadas e não podemos quantificá-las, pois, mais uma vez, a profundidade criada em muitas das obras de Vieira da Silva sugere a ideia de infinito. Duas figuras, que parecem ser um rei e um valete, cercados dos símbolos de copas e espadas, estendem as mãos. Todas as cartas estão misturadas e todas as figuras que são dependentes, rainhas, reis, valetes e damas, formam uma única ideia de jogo, um grande baralho.



Figura 2: *Le jeu de cartes*, 1942.

A próxima obra, *La partie d'échecs*, é o primeiro dos quadros cujos temas são os jogos a pôr duas figuras na ação de jogar. O poeta Murilo Mendes afirma que o quadro também integra a parte da obra da pintora em que podemos refletir sobre a guerra. Segundo Mendes¹⁴: “Trata-se de dois homens ou de dois autómatos? Estão a decidir um jogo de xadrez ou o destino do mundo”. É interessante perceber que são duas figuras centrais que aparecem novamente, mas dessa vez parecem ocupar posições distintas. Ao contrário do valente e do rei, que não duelam, as figuras centrais de *La partie d'échecs* parecem tomar uma decisão. Vieira da Silva acentua o embate agônico que o jogo tem, mas acrescenta um elemento diferente do outro quadro: os jogadores. Ser jogador é um papel que se confunde com a existência do próprio homem. Se concordamos com Murilo Mendes quando diz que os quadros sobre os jogos também são uma forma de evidenciar o conflito da guerra, o artista, por meio do trabalho, também põe em prática a *trapaça* definida por Roland Barthes. À compreensão metafísica do tempo, que é associado à ideia de jogo, podemos acrescentar uma outra ideia sobre a relação jogo-tempo. Recorremos às observações de Barthes, em *Aula* (2007), para ampliar a reflexão, dessa vez sobre a linguagem. O crítico e pensador francês compreende que a força da liberdade da existência está na literatura. Essa força, segundo o autor, não dependerá de nenhum posicionamento político, nem de um engajamento do escritor, civil, mas da forma como se escreve. Por meio do trabalho com a linguagem é que o escritor pode ser capaz de desenvolver essa força livre que está e sempre esteve na literatura. Como observa Barthes: “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 2007, p.17).

14 O poeta Murilo Mendes escreveu textos e dedicou poemas a Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Sabemos que Mendes tornou-se um importante crítico da obra da pintora, além de amigo do casal, e foi fundamental no período em que eles moraram no Brasil: “Foi a partir de seus contatos na sociedade artística carioca que organizou a primeira individual da artista no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro” (2013, p.81). Além disso, Vieira foi responsável pelos desenhos das capas dos livros *Mundo Enigma* (1945), de Murilo Mendes, e, antes, de *Vaga Música* (1942), de Cecília Meireles, de quem se tornou também amiga.

Segundo Barthes, essa transformação por meio da literatura é possível porque ela permite trapaçar a linguagem e provocar uma revolução permanente. Ao *desmecanizar* a língua e intervir nos sentidos, o escritor joga com as palavras e confere ao texto uma existência que sempre engendrará outros significados. Essa prática, à qual muitos leitores estão acostumados, não será simples. É evidente que, ao tomar consciência do ato de *trapaçar*, mas nunca da trapaça, o leitor também quer ser inserido no jogo, que será a estratégia de combate no interior da própria língua, o *como*, na medida em que a literatura sempre será um convite eterno ao jogo. Nesse sentido, é evidente que o jogo, enquanto uma revolução constante com a linguagem, usará de artifícios que provocarão as mais diferentes intenções e reações com o texto.

Retornando à obra de Vieira da Silva, no lugar de um espaço que reproduz o quadriculado confuso de um imenso tabuleiro disperso, temos os detalhes de um espaço preciso e detalhado. Aliás, a única imagem clara diante de uma composição extremamente ilusionista. A posição das peças é nítida e os jogadores parecem ter entrado nessa esfera interior proporcionada por um outro tempo do jogo. Calmos, um olha fixamente a jogada, enquanto o outro, de pernas cruzadas, observa a posição das suas peças. Mais uma vez, há a relação do jogo com o tempo metafísico. A tela desestabiliza a unidade temporal, pois há a continuidade de um tempo que se abre da parte central da tela para o interior, numa referência a uma continuidade do jogo.

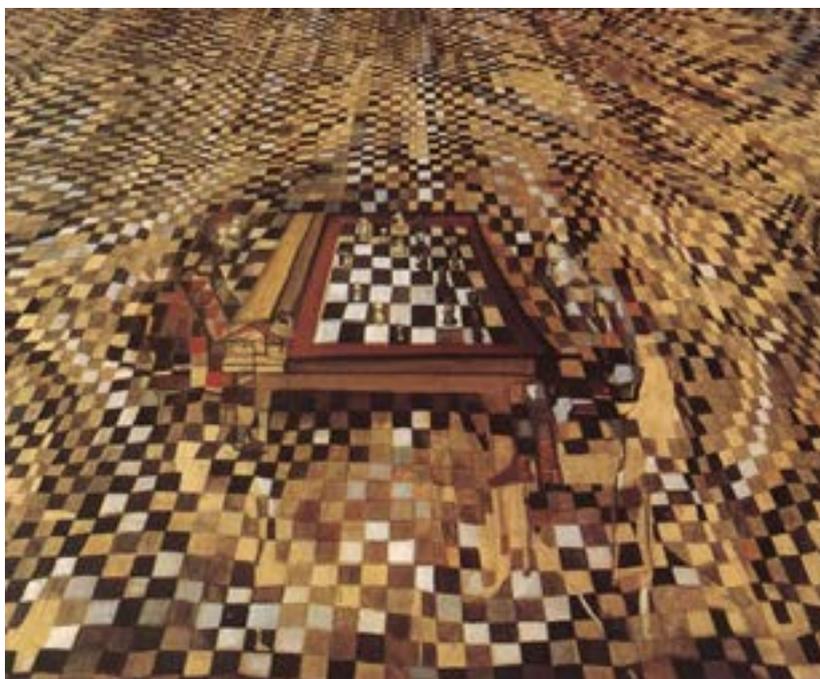


Figura 3: *La partie d'échecs*, 1943.

É, portanto, uma brincadeira com as diversas dimensões do tempo dadas pelo jogo. A tela se abre para um tempo infinito, confirmando que este também é o tempo da atividade lúdica. Essa mesma observação parece acontecer no quadro *Joueurs de cartes*¹⁵ (1945-46), que reabilita certas variações de cor e retira a importância central dos jogadores, fazendo com que também sejam interpretados pelos contrastes das cores, que não mais indicam a escuridão ou a claridade, mas estimulam um ambiente desintegrado no qual os elementos dos jogos de cartas e de xadrez se misturam, desa-

15 Óleo sobre tela, 24 x 33 cm. Seattle Art Museum, Seattle.

fiando o entendimento do observador. O tempo só pode ser compreendido na profusão de todos os objetos que ilustram a criação do jogo. Tudo se comunica e não se articula mais uma correspondência entre o real e o plástico. Tudo passa a ser também o jogo, motivo figurativo de todas as telas e que não deixa de ser composto pela instabilidade e mobilidade das figuras.

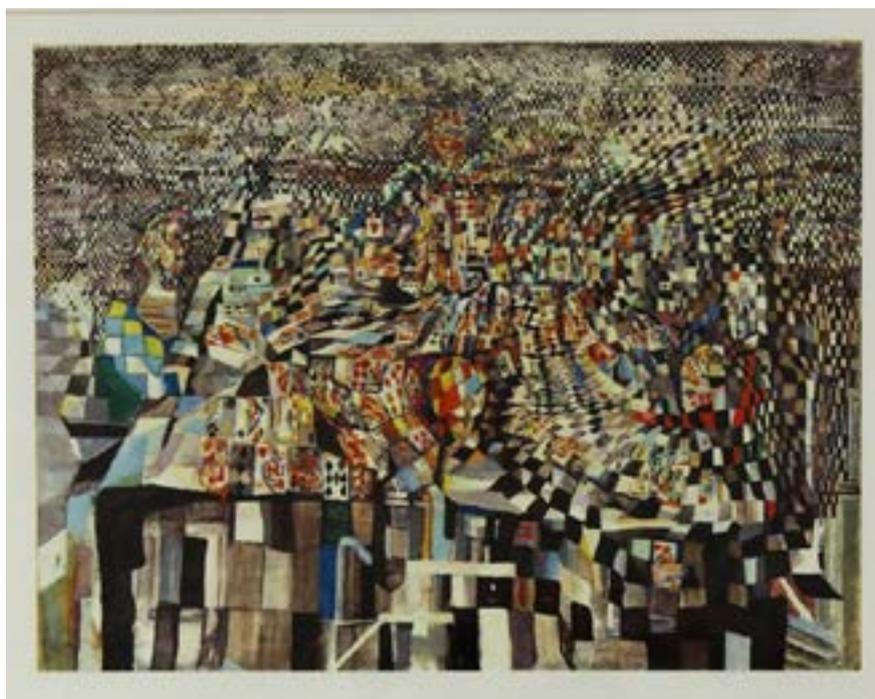


Figura 4: *Joueurs de cartes*, 1947.

Para pensar em *Echec et mat*¹⁶ (1949-50), recorreremos a Eduardo Lourenço quando o pensador português afirma que há uma grande preocupação na obra de Vieira da Silva, que é o da relação entre tempo e espaço:

Mas esse tema igualmente basta para explicar a ambiguidade e a fascinação dessa pintura que é jogo com o que a experiência sensível oferece aos homens de mais presente (pois nele tudo está) e de mais ausente (ele em nada está). (LOURENÇO, 1983, p. 66)

Eduardo Lourenço nos auxilia na fundamentação de que os quadros sobre os jogos ajudam a explicar a luta, sobre a qual fala Eric Corne, que está desenvolvida nas obras. O jogo, como imagem e como estratégia da artista, que também joga, conforme notamos, permite a exploração de uma experiência potente de interpretação da existência humana, característica, segundo Huizinga, própria do jogo enquanto exercício lúdico. Mais uma vez, a exemplo do que já apresentamos com o jogo de cartas, os elementos se confundem. Tudo, novamente, é um imenso tabuleiro, um grandioso jogo, ou seja, uma forma de entendimento da vida da qual o homem não consegue fugir.

Vieira da Silva e Agustina Bessa-Luís, como veremos na segunda parte deste artigo, nas suas respectivas áreas, parecem ser investigadoras de um mesmo tema que se desenvolve através de determinadas imagens e estruturas. O jogo se constrói como metáfora e como estratégia permitida pelo uso da linguagem.

16 Óleo sobre tela, 91 x 77 cm. Coleção particular.

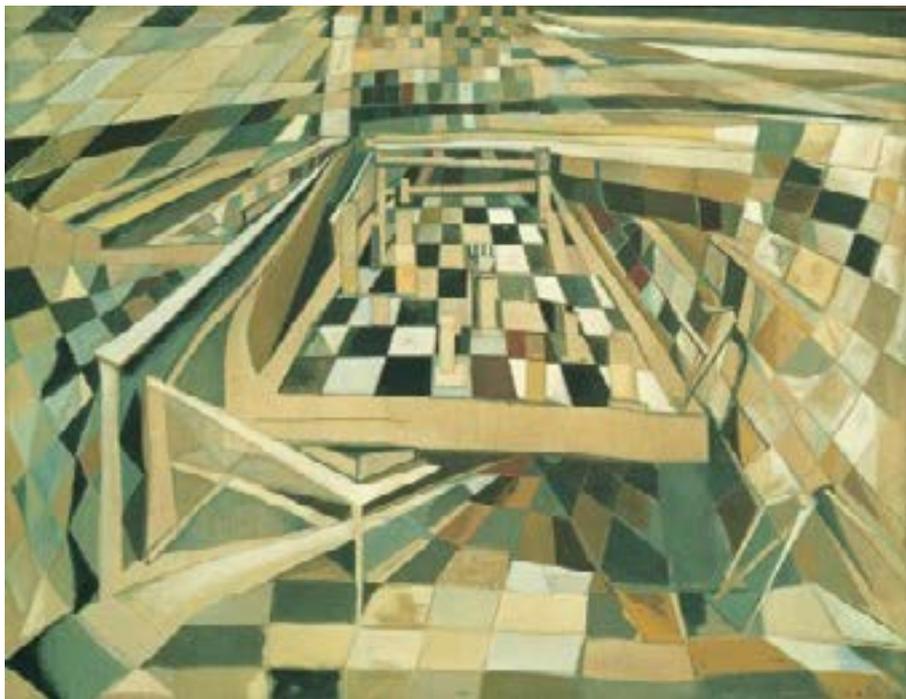


Figura 5: *Echee et mat*, 1949-50.

Em *Tabuleiro de Xadrez*¹⁷, de 1962, todas as figuras também se confundem em um imenso tabuleiro disperso: os jogadores não lembram mais as figuras humanas, mas as peças do jogo. Em toda a extensão física da tela há uma ideia que alude à imagem de uma cidade. Isso ocorre pela acentuação das linhas e dos limites e no tabuleiro da parte central da tela, ou seja, pela criação de um tabuleiro gerado dentro de um imenso tabuleiro¹⁸. As peças estão posicionadas da mesma forma que a situação de xeque-mate do quadro anterior, mas sugerem uma velocidade maior.

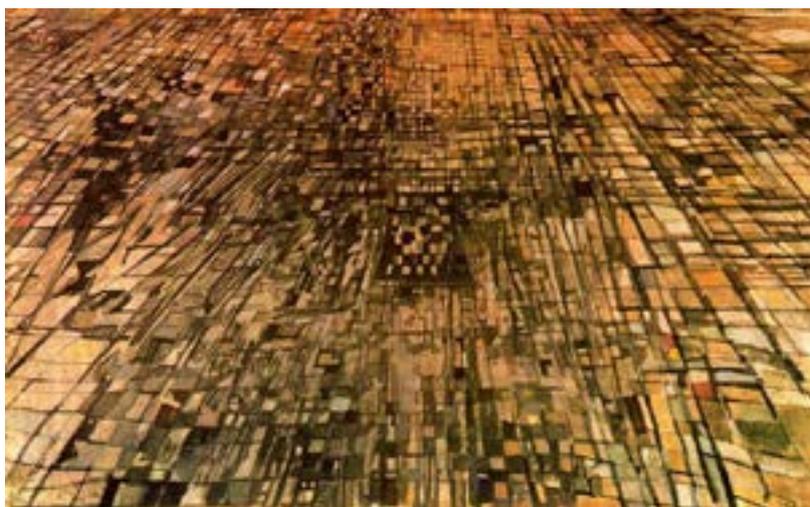


Figura 6: *Tabuleiro de Xadrez*, 1962.

17 Óleo sobre tela. 24 x 33 cm. Coleção particular.

18 O quadriculado do tabuleiro servirá à caracterização de outros espaços, como o que ocorre em *O quarto cinzento* (65 x 92 cm, 1950, Tate Gallery, Londres). No entanto, assim como ocorre com composições que lembram as bibliotecas, as figuras geométricas lembram os temas como se eles ecoassem por toda a obra, mas não são retomados inteiramente, pois, no caso do quadro referido desta nota, as demais peças que integram o tema do jogo não aparecerão.

Os jogadores não estão mais presentes, mas o tabuleiro permanece, mais definido e com as peças que apontam para a situação final do xadrez. Não sabemos quem movimentará as peças, como também não temos nenhuma informação acerca de quem as movimentou, pois o jogo, ao mesmo tempo que parece ter sido vencido por alguém, pode ser recomeçado por alguém que não localizamos precisamente dentro do espaço pictórico. No fim do jogo, há a ideia de recomeço ou da movimentação possível das peças, o que nos indica uma supremacia do jogo-tempo em relação aos jogadores, quase sempre invisíveis dentro de um espaço, mais uma vez, representando com as formas geométricas do tabuleiro.

Mais do que refletir sobre o rei, vencido, e sobre a conquista sempre parcial da partida, podemos pensar no lugar da encenação, nas possibilidades do ato de jogar, que parecem ser maiores do que as derrotas ou vitórias, que sempre acontecerão. Dos jogadores ausentes, podemos apenas inferir que estamos diante da ambiguidade apresentada por Lourenço: parecemos inseridos no jogo, mas estamos, por vezes, fora dele, pois nem sempre teremos conhecimento da movimentação total da ação, nem da sequência que resultou na jogada final. Fica o reconhecimento do lúdico, assim como da encenação.

Em *Longos dias têm cem anos* (2009), em muitos momentos, seja na biografia ou nos ensaios que foram anexados à última edição, Agustina Bessa-Luís menciona a importância do jogo, sobretudo a relevância do xadrez na pintura de Maria Helena Vieira da Silva: “A sua pintura é uma mandala; nela aparece com insistência o tabuleiro de xadrez, e o xadrez é uma mandala. Sabe-se que, de origem indiana, o tabuleiro do xadrez representa o mundo (...)” (2009, p.181-182). Segundo a afirmação de Agustina Bessa-Luís, o xadrez e a pintura são mandalas e representam o mundo. Eles não são o mundo em si, mas a alegoria mais próxima dele.

Nesse sentido, parece Agustina, como crítica e biógrafa de Vieira da Silva, concordar com os estudiosos da obra da pintora. O xadrez, que aponta para uma reflexão sobre o jogo, é a alegoria a partir da qual podemos pensar no funcionamento do mundo. Sendo uma mandala, contém, como ela, a energia do mundo por meio da relação do homem com o tempo. A ideia parece ser a mesma sobre a possibilidade do jogo se relacionar intrinsecamente com o tempo, conforme apresentamos.

É interessante pensar na mandala. Estruturalmente, sabemos que no centro da mandala há um símbolo, que normalmente representa a totalidade, uma consciência superior. Há uma quantidade expressiva de formas geométricas dispersas ao redor do centro, que indicam as manifestações da personalidade humana. A referência de estudo mais próxima de nós está localizada em obras de Carl Gustav Jung, como em *O Simbolismo da Mandala*, texto inserido n’*Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2002), para quem a mandala se relaciona diretamente com a ordem psíquica do homem, o que é possível através da interpretação simbólica do círculo que, para alguns, é a própria imagem do universo cujo sentido é sempre desconhecido. A mandala, na sua definição, representaria o círculo do mundo.

O jogo se mostra na sua essência como o próprio tempo: aparentemente nos liga a uma ordem do mundo, controlável e manipulada, mas, por outro lado, ratifica que a única forma de entender é por meio da sua capacidade de brincar, de se fazer tempo, de destruir e construir, a exemplo do que Nietzsche observou. Esse primeiro aspecto do jogo aparecerá na obra de Agus-

tina Bessa-Luís, não só por meio do tema¹⁹, – o jogo quase sempre surge em suas narrativas, de maneira explícita, por meio dos jogadores e de citações sobre o assunto –, mas também como estratégia da escrita.

Em *Antes do Degelo* (2004), que dialoga com *Crime e Castigo*, o conhecido romance de Fiódor Dostoiévski, parecemos estar diante da intriga de Raskólnikov, o jovem estudante que comete um assassinato, mas as pistas deixadas pelo narrador agustiniano para que seja tecida a verossimilhança se desfazem no jogo como estratégia literária por meio da intertextualidade, que faz com que a narrativa seja uma representação de outra representação, a de Dostoiévski.

Com características semelhantes às do romance russo, o leitor pode cair na armadilha de que a utilização do conhecido texto pode fornecer elementos importantes para a leitura do romance agustiniano, a começar pelas inúmeras vezes em que há uma associação entre as duas tramas, seja pela aparição dos amigos José Rui e Genaro e a relação deles com Raskólnikov – “És como Raskólnikov. Se ele soubesse falar com velhas não matava a usurária (BESSA-LUÍS, 2004, p. 35)” –, seja pelo assassinato que também ocorre no enredo agustiniano ou, ainda, pela construção detalhista do romance – “Gosto dos detalhes – disse José Rui – São necessários para se fazer ideia do nosso poder de adaptação” (BESSA-LUÍS, 2004, p.133) –, mais uma vez dividido ilusoriamente em capítulos que parecem lhe conferir uma ordem. Um quebra-cabeça se forma na tentativa de se compreender não o crime, mas o próprio romance, que dissimula, fazendo com que acreditemos que a motivação principal é o crime quando, na realidade, se um crime houver, só poderá ser o da linguagem, que denuncia uma visão existencialista do mundo na qual o homem só consegue existir se for entregue às suas paixões e vícios, como pode ocorrer no jogo.

Quem possibilita essa leitura é o jogo que é feito com a forma do romance, que subverte a própria estratégia que anuncia, a intertextualidade. Isso ocorre porque todas as correspondências com a obra russa são inseridas para que o leitor possa realizar associações mais claras. Então, o grande tema também será o jogo. A narrativa permite, por meio das características do gênero policial, uma investigação com base nos indícios da narrativa russa, que é camuflada e fragmentada. Alguns elementos, além dos já citados, são pormenores que indicam esses vestígios, como o capítulo V, que começa com a alusão ao machado, o mesmo utilizado pela personagem da obra russa para assassinar a velha agiota. O assassinato de Cláudia, que ocorre na narrativa agustiniana, serve apenas para que a estratégia seja mantida. No romance de Dostoiévski, depois de matar a velha usurária, a personagem principal se dá conta de que havia, na realidade, assassinado um princípio, algo que o atormentava na sua angústia de fazer algo importante. O crime, portanto, motivado pelo desejo de ultrapassagem dos limites da própria natureza humana, acaba colocando a liberdade acima de qualquer coisa, pois a tentativa de cumprir um destino livre é superior aos próprios limites humanos ou uma maneira de compreendê-los: “Os diálogos de *Crime e Castigo* entram pelos nossos ouvidos como um rumor absurdo e, lá longe, percebe-se o vento que se aproxima e nos vai arrastar” (BESSA-LUÍS, 2004, p.201).

No caso dos dois romances em questão, a reflexão sobre a imagem do homem nas suas respectivas demandas pessoais, - a pobreza e a dificuldade do ex-estudante de Direito, na figura de

19 Em *O livro de Agustina* (2012), tendo como referência o livro *Breviário do Brasil*, a escritora afirma: “o jogo era um campo de acesso à fortuna e às relações perigosas. Meu pai falava pouco desse tempo que lhe descobriu a vocação, senão o vício” (BESSA-LUÍS, 2012, p.69).

Raskólnikov, que também pode servir para definir as personagens do romance de Agustina, por exemplo -, permite pensar também nas angústias humanas e na iminência do crime que qualquer homem sempre está sujeito a cometer. Quem joga, assim como observamos nos quadros de Vieira da Silva, é o artista, pois sabe que o jogo é uma alternativa para a reflexão sobre questões que não encontrarão uma única saída, que é a angústia do homem diante do tempo, por exemplo:

E se tudo começasse com uma rebelião? Um pequeno efeito num ritual perdido e que marcava o início de alguma coisa. Na memória, a rebelião ficava inscrita e sujeita a uma constante repetição. Todas as oportunidades são aproveitadas até ao osso para assumirem o caráter da repetição. Isso faz a guerra explodir, a guerra. Às vezes o que dá origem à guerra não tem importância de maior. Pode ser um ataque de hemorroidas e não um ataque de armas de destruição maciça. O que importa é imitar a rebelião, fazer com que ela se reconheça mais uma vez no fundo da alma ou, se quiserem, no fundo, muito fundo, da onda obscura da nossa origem. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 281)

Na tentativa de se chegar a uma origem ou a uma investigação sobre o tempo, a narrativa tocará em algumas questões, como as que fascinam e impulsionam o homem para o seu fim. As relações entre origem e reconstituição inacabada, vida e morte, parecem se relacionar com a necessidade de entendimento do tempo em que as marcas cronológicas não existem. Imitar a rebelião, proposta feita pelo narrador do romance, parece manter uma relação com a energia da cabala-pintura que Agustina Bessa-Luís observa sobre a obra de Vieira da Silva, pois é a mesma estratégia de tentar manipular a linguagem de modo que ela possa demonstrar vários níveis de entendimento sobre o tempo. Em entrevista ao *Jornal de Letras*²⁰, na ocasião do lançamento do livro, afirma a escritora: “O meu romance anda à volta da necessidade do crime, que dá origem à culpa. (...) De certa maneira, o crime quase foi necessário até hoje. Alguma coisa tem de o substituir, mas ainda não sabemos o quê”.

Na narrativa agustiniana, assim como no funcionamento geral dos quadros de Vieira da Silva sobre o jogo, alguns personagens parecem deter um certo poder de decisão sobre o seu próprio destino. A observação do poeta Murilo Mendes sobre as figuras ou autômatos no quadro *La partie d'échecs* parece poder ser aplicada a José Rui/Genaro: estão eles a desvendar os mistérios sobre um crime ou sobre os mistérios do mundo? Ao pôr nas duas figuras, ou no duplo, a chave de entendimento do romance de Dostoiévski, dos crimes, desta obra e da que é construída, e da própria linguagem que utiliza uma forma enigmática, o romance parece ser conduzido da mesma maneira que as duas figuras de Vieira da Silva. A pintura-mandala, que traz o jogo, também é uma narrativa-mandala que, igualmente, traz o jogo como uma maneira de compreensão dos princípios que formam o homem. É a possibilidade da morte que dá a ver uma outra, que se coloca como um problema essencial desde que começamos a nos compreender como seres de linguagem. Dessa forma, a única alternativa para se driblar a vida é por meio do lúdico, que se confunde com a ação do próprio tempo, que não nos oferece uma outra forma de lidarmos com ele.

Todas as versões para o crime são dadas pelo narrador, que é assertivo e monta uma rede de fatos. Muitos desses fatos são fornecidos pelas inserções da narrativa de Dostoiévski. Através deles, o narrador vai apresentando hipóteses, mas sempre pondo o questionamento da verdade em primeiro lugar: “A verdade não é assim tão necessária, nem tão interessante, para que se faça

20 Disponível online em <http://visao.sapo.pt/agustina-bessa-luis-a-culpa-prodigiosa=f796969>.

dela uma moral dos povos. E se a verdade não existe? (2004, p. 325). Se o verdadeiro jogo não consiste em mascarar o sujeito, mas o próprio jogo, tudo será permitido para que isso aconteça: “a máscara, o arrebatamento, os diálogos falsos e verdadeiros, a desvergonha total que se impunha a nudez absoluta” (BESSA-LUÍS, 2004, p. 325), conforme enfatiza o narrador ao falar do processo carnavalesco de *Crime e Castigo*. Portanto, mascarar o próprio jogo é o que realmente faz sentido dentro de um jogo narrativo, procedimento que encontra diálogo nas composições em abismo de Vieira da Silva, nas duplicações dos espaços no interior do quadro, por exemplo.

A narrativa provoca a ilusão de que é possível traçar uma verdade para se chegar à conclusão dos crimes, mas o narrador destrói essas possibilidades com novas provas. Silvina Rodrigues Lopes (1992), mesmo analisando outra narrativa de Agustina, oferece-nos uma importante observação sobre a movimentação do enredo da escritora quando diz que, embora em termos policiais haja uma decepção, é essa estratégia (a presente em *A Corte do Norte*, mas pode ser a de *Antes do Degelo*) que faz da narrativa uma “multiplicação de perspectivas sedutoras” (LOPES, 1992, p.86). Essa sedução, produzida pela ilusão que cada nova versão traz, parece ser a mesma de quando reproduzimos as formas geométricas do tabuleiro ou das cartas: é como se a cada nova possibilidade de jogada, através da investigação de um sentido, menor que seja, pudéssemos ter a sensação do recomeço e de domínio do tempo que o jogo sempre cria.

Em *Longos dias têm cem anos*, Agustina parece também nos oferecer uma resposta com uma definição acerca do jogo:

Nos quadros de Vieira da Silva podemos observar um comportamento visionário dentro duma concretização absoluta. Um tabuleiro de xadrez é um objeto dentro da representação da ordem universal, que por sua vez é um jogo inteligível em todos os seus pormenores, mas sem saída. A vontade particular do artista tende à renovação; a vontade universal é natureza realizada. A renovação não passa de aproximações à natureza realizada. Posto isto, a vontade particular e a vontade universal são uma só coisa; na obra de Vieira da Silva está contida a experiência de uma, assim como o conhecimento da outra. (BESSA-LUÍS, 2009, p. 133-134).

Dessa maneira, através do procedimento técnico que alude às ideias de jogo, podemos pensar que pintora e escritora resistem por meio da tarefa de fabricação de um mundo em que a reflexão sobre o tempo é uma necessidade humana e, portanto, do trabalho do artista. Nesse sentido, um outro ponto de merecida aproximação apontado pelos críticos de Vieira da Silva em relação ao jogo é a história²¹, representado pela ideia do tempo. O jogo também é uma forma de pensar a história humana, diacronicamente e sincronicamente, com os seus corredores de personagens, fatos e figuras sendo retomados, e dependerá da movimentação de elementos adequados ao resultado que o artista pretende chegar. Em muitos dos romances de Agustina Bessa-Luís, existirá, aparentemente, uma preocupação histórica central, mas que será tecida por meio de ruínas, de fragmentos, de cenas que irão se reunir para a composição de um extenso quebra-cabeça.

Destacamos o romance a *Crónica do Cruzado Osb* (1976) porque, mais uma vez, Agustina, ao parecer fazer referência a um fato histórico, trazendo-o como mote para o desenvolvimento da

21 Como, notadamente é sabido, também ocorre com Agustina Bessa-Luís. Como afirma Catherine Dumas: “a história representa para a romancista um interesse crescente, a tal ponto que o facto histórico invade os romances mais recentes” (DUMAS, 1981, p.147). A professora e pesquisadora francesa destaca, por exemplo, o livro *As Terras do Risco*, em que o personagem central é um professor e pesquisador de história que se dedica à investigação de um evento histórico enigmático. É uma incessante busca pela origem.

narrativa, deforma-o, reinventa-o, dando-lhe uma plasticidade bem próxima da desintegração do jogo de Vieira da Silva. O leitor deve estar sempre atento: o que parece ser a recuperação de alguns temas, obras de artes, por exemplo, é, na realidade, uma complexa rede intertextual na qual não podemos acreditar totalmente. Nem sempre os fatos são verdadeiros, nem sempre as citações que são atribuídas a determinadas figuras lhes pertencem. Trabalhar com a ilusão da verdade dentro da ficção só pode ser possível através da criação de um falso referente que, por meio da colagem, do pastiche, parece integrar uma versão definitiva e segura. Porque essa estrutura de construção da narrativa se repete, porque o jogo criado parece ser o mesmo: seja pelo encaixe das peças, seja pela movimentação sugerida pelo narrador, temos a sensação de uma conclusão, de uma versão que se mostra definitiva. No entanto, a sensação não é nada além do próprio movimento, permitido por meio dessa reprodução de peças, de reinvenção de fatos, por exemplo. Como nos quadros de Vieira da Silva sobre o jogo, em que temos a sensação da visibilidade, o que encontramos na narrativa são as mesmas reproduções contínuas de um grande jogo, sem fim, em que o posicionamento das peças parece levar a uma situação final, mas o fim encontra-se suspenso, esperando por novos jogadores ou pelo recomeço dos mesmos, a exemplo das cenas dos quadros em que temos as figuras posicionadas na jogada final ou na tela em que temos a visão da jogada, mas não temos os jogadores.

A *Crónica do Cruzado Osb* é um exemplo disto, uma estratégia da escritora alegorista. Ao mesmo tempo que parece recuperar um fato histórico do tempo do cerco de Lisboa, em 1147, está a falar da Revolução dos Cravos. Quando parece investigar a partir de um documento que realmente existiu, novas informações colocam em dúvida a veracidade. É um grande e imenso jogo com a história, uma estratégia que permite, assim como o xadrez para Vieira da Silva, falar de um assunto e pretender um outro, provocando o engano, efeito necessário para que o jogo possa se sustentar. Sobre o jogo verbal, a reflexão sobre a necessidade da vivência e da experiência e a denúncia das artimanhas políticas da história, constata Inês Pedrosa, no prefácio da edição mais recente do livro²²:

(...) Agustina concebeu um par de ficções nas quais realidade e reflexão fluem em paralelo, conseguindo captar, por dentro, o magma dos sentimentos e das revoltas das diferentes camadas sociais e pensar, por fora – como se pudesse observar a vertiginosa sucessão dos factos a partir de uma curva temporal posterior –, as consequências futuras do que estava a acontecer. Nesta extraordinária capacidade de descrever uma época e de antecipar o seu desfecho (...). O tempo pausa sobre as palavras escritas como um revelador – mostra o brilho dumas e a irrelevância doutras. (PEDROSA, 2007, p. 9)

Álvaro Manuel Machado, em resenha publicada na Colóquio Letras²³, afirma que o livro, que parece ser um *acidente* na obra de Agustina, na verdade não é. Refere-se dessa maneira ao romance pois, segundo o autor, ao mesmo tempo que Agustina continua a abordar o tema das relações humanas, algo que lhe interessa desde a publicação de *A Sibila* (1953), só as insere para evidenciar as *impurezas* da história. Quem espera, portanto, um posicionamento ideológico contundente e definido, irá se deparar com uma outra forma de crítica, que não é menor, mas

22 A edição é de 2007 e reúne dois livros da escritora em um só, de nome *As chamadas e as almas*. Os romances que integram a obra são: *A Crónica do Cruzado Osb*, de 1976, e *As Fúrias*, de 1977. O prefácio de Inês Pedrosa recebe o título de *Orquestra do Imprevisível*.

23 Número 36, março de 1977, p. 76-77.

parece ser a mesma alternativa encontrada por Vieira: não expor o problema de uma maneira tão clara e evidente não significa uma ausência de atitude ou mesmo uma alienação. Pelo contrário, ao exporem o jogo, ambas denunciam um tempo de incoerências e de violências contra o homem, como também tocam em questões que antecedem o próprio evento histórico, quer seja a Segunda Guerra Mundial, como no caso de Vieira da Silva, quer seja a história que culmina na Revolução dos Cravos, como na obra de Agustina.

Em entrevista a Artur Portela, reunida no livro *Agustina por Agustina* (1986), a escritora, quando questionada sobre a sua orientação política e sobre Abril de 74, assertivamente responde algo que poderia nos servir também para o entendimento da razão da fabricação do jogo: “Ninguém quer, suponho eu, ser orientado. Ninguém quer o definitivo; o definitivo é totalitário” (1986, p.14). Se as narrativas e as telas apontam para os enganos da história, elas só conseguem esse efeito pela exploração da ambiguidade. Todo discurso oficial é relativizado, ratificando que, embora os fatos pareçam ser novos, as demandas humanas sempre foram as mesmas, como observa o narrador no início do romance:

Os sistemas só muito ineficazmente se substituem; quase só se comprometem a uma linguagem diferente, impura pela necessidade da influência a que se destina. O que persuade perverte. Também é certo que o que persuade não atinge o essencial. Quem pretendesse fazer uma grande revolução teria que estar informado do essencial como noção de existência. Toda a existência é um acto ostentatório. (BESSA-LUÍS, 2007, p. 31)

O título do romance, *Crónica do Cruzado Osb*, faz com que acreditemos que o texto será escrito por Osberno, ou Osberto, militar inglês que presenciou o cerco de Lisboa e que deixara uma carta sobre o fato, ignorada pela história portuguesa, até a sua recuperação em 1856 por Alexandre Herculano, que publica o apógrafo na Universidade de Cambridge. O aparecimento de outras personagens, como o jornalista político Josué Silva, que utiliza o documento do cruzado para adaptar a crônica à sua época, abril de 74, e de Isabel Jeremias, proprietária média do Douro, modalizam a leitura de um fato histórico: um se sobrepõe ao outro, assim como as relações humanas, que são tecidas ao redor da personagem feminina.

Dessa maneira, séculos XII e XX dialogam, ou o presente retoma o passado como uma ideia através de uma reescrita que expõe o duvidoso, o engano, a ambiguidade. Acerca desta, em especial, levantamos alguns aspectos: o cerco, que também pode ser a revolução de 74, a crônica do Osb ou para o Osb (de qual crônica estamos falando?), o cerco, que é feito às cidades e ao homem, historicamente, e a condição sempre sitiada da existência humana.

O próprio gênero sugerido, a crônica, em cujo sentido mais original se relaciona com o tempo ou com a sucessão de eventos sequenciais que é relatada por um cronista, observador da realidade, também provoca uma imprecisão e uma incerteza. A crônica, hoje sabemos, distante do seu primeiro significado, é uma interpretação sempre parcial e subjetiva, mas a crônica, retomada no seu sentido original, parece ainda ser um relato histórico, objetivo e imparcial. O jogo com essa dualidade da crônica: ao falar do século XII, Agustina está a sugerir impressões sobre 74, o que parece estar distante historicamente. Esses fatos tornam-se próximos pelas descrições dos fatos recentes, ocorridos naquela altura, década de 70 do século passado, e pela inclusão de elementos que intensificam o tempo histórico, como a inserção de famílias portuenses, como a de Isabel Jeremias, que terão que encontrar um novo lugar social no pós-revolução.

Ao mesmo tempo que fala de uma adaptação social, o narrador encontra uma maneira de abordar a questão existencial, pois a revolução, se existir, será sempre da ordem da existência, conforme observamos em outra passagem. Como analisa Álvaro Manuel Machado, “a esta visão revolucionária, contrapõe-se a visão existencial, sujeita ao tempo concreto, ao quotidiano do próprio evoluir revolucionário; sujeita, portanto, à degradação” (MACHADO, 1977, p.77).

Torna-se também necessário pontuar melhor a questão teatral da linguagem, anunciada pelo próprio narrador quando fala das máscaras e da fabricação de *falsos* procedimentos no livro *Antes do Degelo*. As metáforas do teatro, que também podem ser entendidas como as metáforas do jogo, aparecem em muitos romances agustinianos. Relativizando-se a si mesma e encenando seu próprio papel, a escrita agustiniana é sabidamente teatral, como observa Dalva Calvão em artigo sobre o romance *A Corte do Norte*:

“A cena é a vida” é a frase com que se inicia o último parágrafo do romance *A Corte do Norte* (1987), de Agustina Bessa-Luís. Inserida logo a seguir a um comentário atribuído a Garrett sobre o destino de uma das personagens de seu *Auto de Gil Vicente*, a frase em destaque parece sintetizar um dos aspectos centrais não só desta trama romanesca, mas de toda a ficção da autora: a valorização da atividade teatral. Como nota Silvina Rodrigues Lopes, nos romances de Agustina “encontramos persistentemente duas figuras, a do jogador e a da atriz que [...] têm [...] uma grande importância enquanto afirmação de duas paixões essenciais na estruturação das relações humanas: a paixão do teatro e a paixão do jogo²⁴. (CALVÃO, 2008, p. 34)

As primeiras considerações de Dalva Calvão acerca da obra de Agustina, juntamente com a afirmação de Silvina Rodrigues Lopes, servem para confirmar não só a valorização de aspectos teatrais na obra da escritora, como ressaltam a importância do procedimento da linguagem teatral na obra. O jogo do texto, que gera o alegórico, o incerto. Se as primeiras semelhanças ocorrem pelo fato de ser Emília de Sousa uma atriz, parece que toda a narrativa poderá ser lida como uma encenação em que o grande palco, se existir, é a própria vida. Desse modo, a narrativa autoriza o entendimento do mundo como um palco e as metáforas do teatro como metáforas da própria vida. Como exemplifica Dalva Calvão:

Rosalina encarna, alternadamente, várias mulheres, aspecto já sugerido pelos diferentes nomes a ela atribuídos pelas outras personagens; Emília, uma das possíveis encarnações de Rosalina, se desdobra no palco em inúmeras outras figuras femininas, além de possuir, fora do palco, uma imagem ambígua, ora elegante, ora decadente. Semelhantemente ao que se passa com esta personagem duplicada, Emília/Rosalina, outras personagens também são apresentados de maneira ambígua, também trocam de lugar. (*Ibidem*)

A aproximação que nos chama a atenção é, em primeiro lugar, esta que relaciona jogo e teatro. Em segundo lugar, e que se relacionará com outros contornos do jogo, está a questão do duplo. Fica mais fácil pensar na representação de um papel quando temos uma atriz, mas em outros romances temos a encenação de um papel a partir da apropriação psicológica e, muitas vezes física, como no caso da proximidade entre Emília e Rosalina, de um personagem por outro. Dito de outro modo, em muitos romances, quer pela assimilação (e posterior representação de alguma personagem histórica ou de um outro romance), quer pela identificação imediata, temos a representação de uma personagem por um outra, que assume seu papel, sua vida, sua personalidade, confundindo o leitor por conta das semelhanças que apresentam e que as tornam, por vezes, a mesma pessoa.

24 LOPES, 1989, p. 94.

Podemos pensar, ainda, na própria ilha da Madeira como um imenso palco que assume um lugar privilegiado na narrativa como um espaço da saudade e da melancolia em que há a construção dupla da personalidade de Rosalina: “Se Rosalina teve de facto duas identidades, de maneira que não foi possível distingui-las, então Rosalina foi a atriz Emília de Sousa. Bastava vê-la actuar naqueles teatros da província (...)” (BESSA-LUÍS, 1996, p.54).

É interessante notar a questão do espelhamento apontada nos quadros de Vieira de Silva, como em *La partie d'échecs* e *Joueurs de Cartes*. Tanto no caso das situações dos jogadores, um em frente ao outro, como duplos envolvidos em uma mesma situação e que possuem as mesmas reações (uma reflete sobre a outra e, ambos, poderiam ocupar a mesma cadeira ou lugares diferentes), como neste, as figuras são apresentadas de maneira análoga. Ambos se desintegram na atmosfera espacial: tudo vira jogo. Quando falamos da relação entre jogo e teatro, estamos enfatizando não só a utilização da estratégia textual, mas também um aspecto temático, a própria encenação sugerida pelos narradores que descrevem os personagens como se estivessem representando papéis de personalidades reais ou fictícias, como o caso de José Rui/Genaro e Raskólnikov. A recuperação do referente literário faz parte do jogo que, em suma, se apresenta internamente também como um grande palco em que as personagens, dotadas de características do criminoso de *Crime e Castigo*, estão a traçar seus caminhos, o do texto e o nosso, pela inclusão de reflexões permanentes em torno dos valores e costumes que foram desenvolvidos pela humanidade desde o aparecimento de um tempo *depois do degelo*. Dessa forma, como palco, ficção e história, assim como a história ficcionalizada, são elementos de um mundo percebido como um teatro, ou como um jogo também teatral, já que todo jogo pode ser entendido como tal, assim como toda cena. Entrelaçadas, as metáforas do jogo e as do teatro parecem servir para denunciar, há muito tempo, o funcionamento do poder no mundo.

Partimos agora, para fins elucidativos, em direção ao pensamento do historiador José Antonio Maravall (1997) que, ao analisar historicamente a cultura do barroco na Espanha, destaca o conceito do mundo como teatro para o entendimento da sociedade espanhola do século XVII. Maravall não escolhe o teatro enquanto gênero para a elaboração da sua teoria, porém, ao estudar as peças do maior expoente do teatro barroco espanhol, como as de Calderón de la Barca, o autor verifica que não foi à toa que as encenações tiveram importância na formação social daquele período. Isso ocorreu porque, assim como no teatro, havia a percepção de que nenhum papel social, diante das transformações políticas, sociais e econômicas do período, estava garantido. A vida era efêmera, assim como o homem, cabendo-lhe somente a representação de um papel, transitório e diferente. Essa condição frágil e essencialmente humana serviu para a dominação ideológica e política, pois, se nada é permanente e tudo pode mudar, o mundo não é mais nada do que um mundo de aparências, restando ao homem um outro mundo, verdadeiro e menos efêmero. Do caráter teatral do mundo descrito por Maravall, interessa-nos pensar que essa concepção de ver a vida parece, de algum modo, persistir, pois é a própria essência humana. Se “a única atitude satisfatória é a mentira” e “ninguém é o que parece”, como afirma Genaro, personagem de *Antes do Degelo*, resta-nos a adivinhação, a incompletude do universo polissêmico do texto e da pintura.

Além das estratégias que possibilitam o entendimento da ação de jogar por meio dos mecanismos do jogo que são próprios do barroco, percebemos também a presença da figura do jogador no romance. Em *A Corte do Norte*, Tristão das Damas, por exemplo, parece ser o exemplo mais

evidente, mas podemos pensar, ainda, em Águeda, irmã de Tristão, ambos netos de Rosalina. Para Tristão das Damas, segundo o narrador, “as damas eram um harém de cinquenta e duas cartas – era assim que vivia” (2002, p.104). O jogo, de acordo ainda com o narrador, fazia com que suportasse a existência, a dor, e o punha em contato com as duas instâncias da vida, o desejo de viver e a certeza da morte: “Perder renovava o desejo e esporeava a aliança com o parceiro, espécie de Eros combatente, cujas asas estavam desdobradas em forma de leque, e que continham todas as ofertas do mundo” (*Ibidem*).

Sendo assim, uma responsabilidade do jogador se integra com a formulação do jogo que, por sua vez, depende de alguém, não só dos jogadores, como também de quem observa, ideia contida na análise do narrador de *A Corte do Norte*:

O jogo é um abreviado da tragédia como projecção da natureza humana frente ao destino. Cada uma das cartas, cada um dos nomes que descrevem o jogo no seu laconismo, designam as forças que mantêm em movimento o mundo e a luta do homem (BESSA-LUÍS, 1996, p. 104)

Percebemos, por fim, que os modos de entendimento da importância do jogo parecem ser os mesmos que ocorrem em Vieira da Silva, a saber: primeiro, a própria proximidade e o diálogo que a escritora estabelece com o tema; segundo, a intervenção da artista por meio do seu trabalho, que evidencia o conflito do destino humano; terceiro, tudo vira um grande jogo, uma demorada encenação em que elementos que compõem o jogo se misturam, sem distinção de papéis e funções; quarto, a percepção de que tudo será um grande jogo ou uma demorada partida em que se brinca com os diferentes modos de compreensão do tempo.

Referências

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BESSA-LUÍS, A. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

_____. *A crônica do cruzado Osb*. Lisboa: Babel, 2007.

_____. *O livro de Agustina*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2007.

_____. *Antes de Degelo*. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

_____. “Agustina Bessa Luís - A culpa prodigiosa”. Entrevista concedida por Agustina Bessa-Luís ao *Jornal de Letras*, em 2004. Disponível em <http://visao.sapo.pt/agustina-bessa-luis-a-culpa-prodigiosa=f796969>.

_____. *Contemplação Carinhosa da Angústia*. Seleção e Introdução de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. *A Corte do Norte*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

_____. *Eugénia e Silvina*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1998.

CALVÃO, D. Enigma e dissipação: *A Corte do Norte*, de Agustina Bessa-Luís. In: DUARTE, L. P. (org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

p. 35-45.

_____. Agustina, Florbela, a escrita e a vida. In: *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa – No limite dos sentidos*. Instituto de Letras da UFF, agosto de 2005. Rio de Janeiro: L. Christiano, 2005.

CESARINY, M. *Correspondências. Vieira da Silva por Mário Cesariny*. Lisboa: FASVS, 2008.

CORNE, E. *La Intuición y la Estructura - De Torres-García a Vieira da Silva 1929-1949*. Editorial: Valencia, 2008.

DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Um jogador*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

FINK, E. *Oasis de felicidad. Pensamiento para una ontología del juego*. México: UNAM, 2010.

GONÇALVES, E. “Vieira da Silva, a pintora do século”. *Diário de Notícias*, Lisboa, março de 1992.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JUNG, C. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KONG-DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio/Letras*, n. 70, p. 31-38, 1982.

LE GOFF, J. Memória. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. p. 423-483.

LOPES, S. R. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Porto: Edições Asa, 1992.

_____. *A Alegria da Comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

_____. *Agustina por Agustina / Artur Portela*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. [Recenseado por Silvina Rodrigues Lopes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Livros sobre a Mesa, n. 97, p. 97, 1987.

_____. *Agustina Bessa-Luís. O Imaginário Total / Álvaro Manuel Machado*. Lisboa: Dom Quixote, 1983. [Recenseado por Silvina Rodrigues Lopes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 81, p. 99-100, 1984].

_____. Agustina e Fanny Owen. *Revista Colóquio/Letras*, n. 64, p. 68-71, 1981.

LOURENÇO, E. A Indomável. *Revista Ler*, p. 40, 2008.

_____. Sobre Agustina (“Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo” e “Des-concertante Agustina.”). In: _____. *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1993. p. 158-171.

_____. Vieira da Silva. Uma Poética do Espaço. In: *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

MACHADO, A. M. *Agustina Bessa-Luís o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

_____. A crônica do cruzado Osb. *Colóquio Letras*, n. 36, p.76-77, 1977.

MAQUELA, M. *La obra del artista a través del conocimiento de su vida*. (Tese) Doutorado, Universidade de Sevilla, 2013.

Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 19 volume 1, p. 135-157, Jan-Jun 2017.

MARAVALL, J. A. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Udupsp, 1997.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. [org. Luciana Stegagno-Picchio]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PHILIPPE, A. *O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa: Rolim, s. d.

PORTELA, A. *Agustina por Agustina – Entrevista*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

PRAT, J. L. *Vieira da Silva. Um diálogo-labirinto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.19-21.

SANTOS, S.; RUIVO, B. M. (Orgs). *Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Correspondência 1932-1961*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

SOUSA, A. “A meta da perfeição”. *Diário de Notícias*, Lisboa, março de 1992.

VIEIRA DA SILVA, M. H. “Os pintores são animais mudos”. Entrevista concedida a Antónia de Sousa, *Diário de Notícias*, em 1987.

VIEIRA DA SILVA, M. H. “Vieira da Silva”. Entrevista concedida ao *Expresso*, em julho de 1981.

Anexos

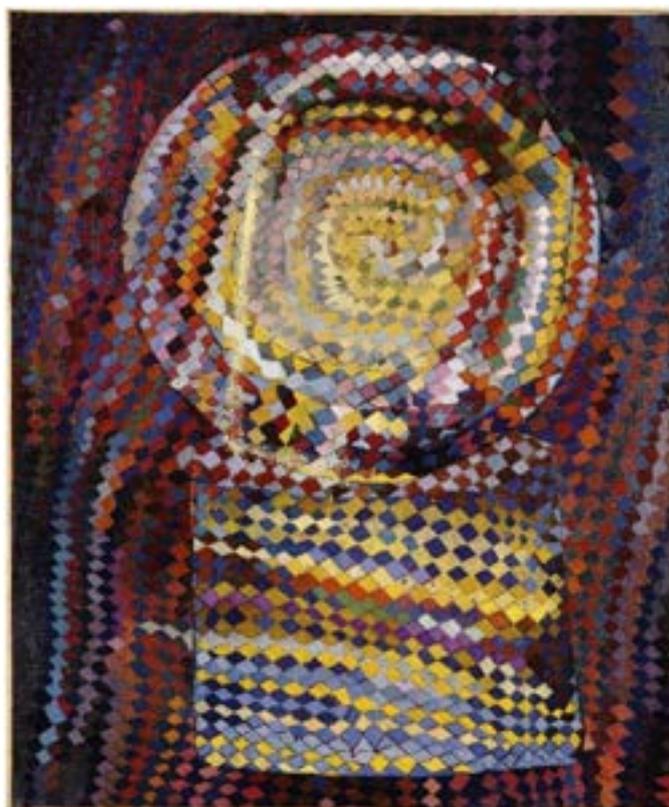


Figura 7: *Movimento Óptico ou A Máquina Óptica*.

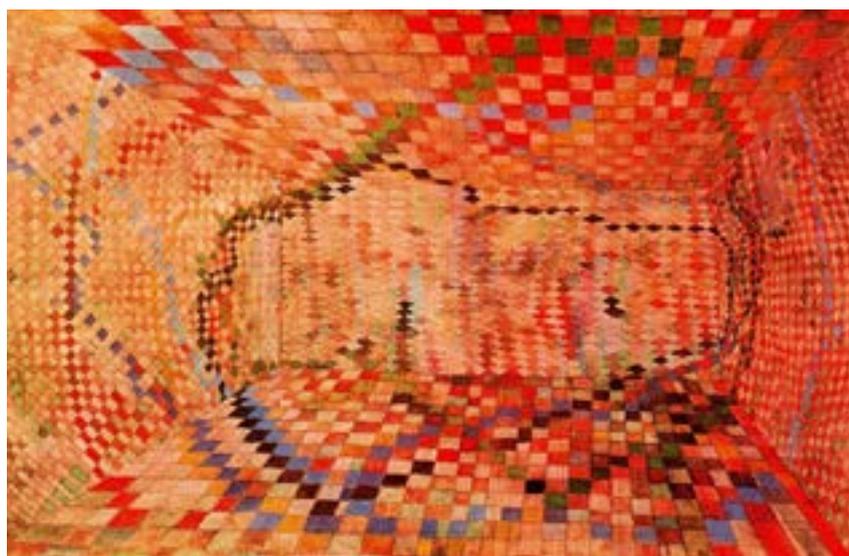


Figura 8: *Habitação axadrezada*.



Figura 9: *Intérieur ou L'harmonium*.

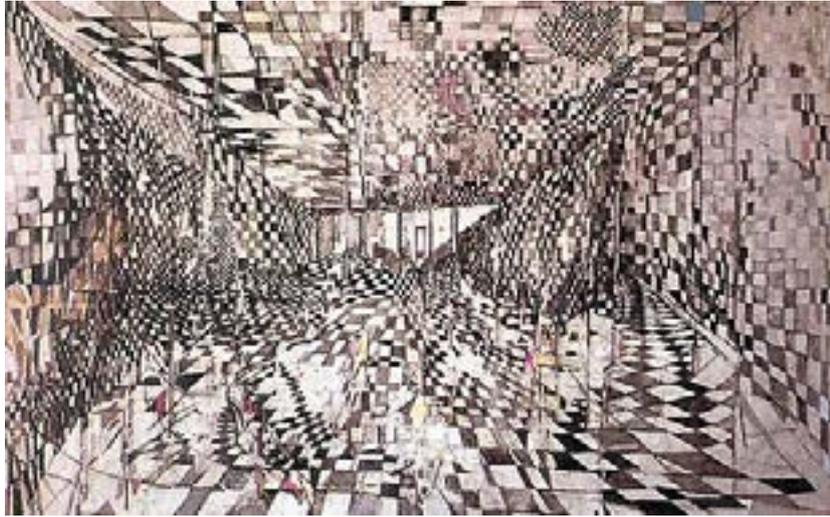


Figura 10: *Enigme*.



Figura 11: *L'oranger*.



Figura 12: *Le desastre*.



Figura 13: *História trágico-marítima ou Naufrage*.



Figura 14: *O quarto cinzento.*