

METAMORFOSES

19.1





Fotografia de Alfredo Cunha tirada há 40 anos junto ao Padrão dos Descobrimentos©

Alfredo Cunha/ Direitos reservados

METAMORFOSES

19.1

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

Publicação *on line*

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

Faculdade de Letras - UFRJ

A Revista *MetamorfoSES* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Gilda Santos e Teresa Cristina Cerdeira

Endereço para correspondência: Revista *MetamorfoSES*

Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ

Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

E-mail: catedrajorgedesena@letras.ufrj.br

METAMORFOSES

19.1

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Gilberto Araújo, Gilda Santos, Luci Ruas Pereira,
Maria Lúcia Guimarães de Faria, Mônica Genelhu
Fagundes, Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina
Cerdeira, Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Ettore Finazzi-
Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder
Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha,
Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento
Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas

Organização

Gabriel Chagas

Marlon Augusto Barbosa

Revisores

Artur Vinicius Amaro dos Santos, João Victor Sanches da Matta Machado, Nicole Cardoso de
Araujo, Gabriel Guimarães Barbosa

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Layout da capa: Mauricio Matos

ISSN 0875-019

Sumário

07 Nota Editorial

Luci Ruas

Dossiê - Deslocamentos, Migrações, Despaimento

09 Apresentação:

Deslocamentos, Migrações, Despaimento

Gabriel Chagas e Marlon Augusto Barbosa

15 Paisagem com a queda de Celestino: sobre *A visão das plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Mônica Genelhu Fagundes

43 A sobrevivência da Kianda na literatura angolana

Adriano Guedes Carneiro

64 A perversão das imagens: notas sobre o olhar no *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Raphael Felipe Pereira de Araujo

83 O migrante João Portela: uma metáfora de Portugal

Lucas Pessin

97 “O lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”: exílio, lugar e linguagem em *Terra Estrangeira*

Marco Aurélio Pereira Mello

116 Os devaneios da intimidade em *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

131 Deslocamento possível, pertencimento inalcançável: a utopia de um recomeço em duas narrativas

Karol Sousa Bernardes

150 Tauromaquia herbertiana

Paulo Braz

169 Horror pós-colonial: considerações acerca de *O Espinho da Rosa*, de Filipe Henriques

Lucas Laurentino de Oliveira

188 *Partes de África*, de Helder Macedo: o balanço dos tempos

Teresa Cristina Cerdeira

Ler e Depois

208 Palavras apesar de tudo: uma leitura do dizer animalesco de *Vista Chinesa*

Renata Coutinho Villon

Seniana

215 (In)Situação de Jorge de Sena, de Eduardo Lourenço

Breno Almeida Brito Reis e Marlon Augusto Barbosa

NOTA EDITORIAL

Mais um número da Revista *Metamorfoses* chega ao espaço virtual. É sempre bom lembrar que a revista é publicação da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários luso-afro-brasileiros, da Faculdade de Letras da UFRJ, e conta com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Desde sempre dedicada aos estudos das literaturas de Língua Portuguesa, a revista, neste número, mais uma vez cumpre o objetivo traçado desde a sua primeira publicação, em 1999. Pesquisadores, jovens ou mais experientes, contribuem para o que entendo será decisivo para o sucesso deste volume: a qualidade dos ensaios aqui publicados. Desta feita, privilegiou-se um tema específico, que tem marcado, com muita intensidade, os estudos da produção literária luso-afro-brasileira nas últimas décadas do século XX e nas que dão início a este século XXI: os deslocamentos, as migrações, o despaisamento. A apresentação do conjunto de ensaios que integram este número, de responsabilidade de seus organizadores – Marlon Augusto Barbosa (UFRJ/UFF) e Gabriel Chagas (University of Miami/ PACC-UFRJ) –, desde a primeira notícia, quando se estabeleceram os parâmetros para a chamada pública da revista, nos deu a dimensão exata do propósito da publicação: buscar, “nas literaturas e culturas dos países de língua portuguesa, reflexões em torno do conceito de estranhamento (espacial, social, psíquico) num contexto que inclui lugares discursivos como os de colonizador/colonizado, retornado, assim como os de emigrante/imigrante, em situação de guerra, pós-guerra, repressão e tortura.” A viagem, revisitada, em ensaios, em textos ficcionais, em produções cinematográficas, nos permite, a partir das imagens de que se constitui o texto de ficção, a discussão “das representações da cidade e do campo, do cais de partida, dos retornados, da terra estrangeira; segundo a direção do olhar que sobre esses espaços se detém.” A noção de exílio, dentro ou fora da própria terra, também não pode ser dispensada – nem poderia, tal a importância desse processo migratório, que, de acordo com os organizadores, e com muita propriedade, “nos mostra que a solidão, a saudade e o expatriamento ultrapassam a noção política de espaço geográfico, podendo ser experimentados como o sentimento de uma exclusão social que degrada em dimensões diversas.” A seção Ler e Depois traz aos leitores e leitoras a resenha assinada por Renata Coutinho Villon para o livro *Vista Chinesa*, de autoria de Tatiana Salem Levy. É uma abordagem bem formulada desse livro cujo tema vai ao encontro da proposta deste

número da *Metamorfozes*: a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, sombreada pela violência, marcada por problemas de toda ordem, neste caso problematizando a história trágica de uma personagem feminina, vítima da violência que atinge as mulheres na sociedade contemporânea. Ocupa o espaço da seção Seniana uma tradução, sob a responsabilidade de Breno Almeida Brito Reis e Marlon Augusto Barbosa, para o artigo assinado por Eduardo Lourenço e originalmente publicado em francês, no Volume X das *Obras Completas* do grande pensador, com o título “Jorge de Sena - Contemporâneo Capital”. Na revista, recebeu o título (In)Situação de Jorge de Sena. Este é o número da revista que lhes oferecemos. Caracterizam-no a abordagem de um tema que aborda a contemporaneidade com a sua complexa problemática, a seriedade do trabalho de pesquisa, a sensibilidade demonstrada pelos autores na consideração do texto literário e a leitura competente desses textos, que certamente em muito contribuem para o conhecimento e para novos estudos das literaturas de língua portuguesa.

A todos, uma excelente leitura.

Luci Ruas

APRESENTAÇÃO

DESLOCAMENTOS, MIGRAÇÕES, DESPAISAMENTO

Este número da revista *Metamorfoses* buscou, nas literaturas e culturas dos países de língua portuguesa, reflexões em torno da noção de estranhamento (espacial, social, psíquico) num contexto que inclui lugares discursivos como os de colonizador/colonizado, retornado, assim como os de emigrante/imigrante, em situação de guerra, pós-guerra, repressão e tortura. Tendo em vista a manutenção das colonialidades até a contemporaneidade, a dinâmica da viagem, por exemplo, adquiriu e ainda adquire perspectivas peculiares que são revisitadas através de ensaios, romances e filmes. Nessas produções, os espaços ficcionais (e não só) são imagens a partir das quais podem-se discutir as representações da cidade e do campo, do cais de partida, dos retornados e da terra estrangeira, segundo a direção do olhar que sobre esses espaços se detém.

Buscamos, então, reflexões em torno da noção de exílio, dentro ou fora da própria terra, que poderiam ser evocadas a partir de autores como Julia Kristeva (*Estrangeiros para nós mesmos*), Cláudio Guillén (*O sol dos desterrados*), Barbara Cassin (*La nostalgie*), Georges Didi-Huberman (*Passer, quoi qu'il en coûte*), Mario Benedetti (*El desexilio y otras conjeturasentre*) e qualquer outro que pudesse de alguma forma contribuir para a construção desse número temático. Nosso objetivo, como vocês verão nos artigos a seguir, nos mostra que a solidão, a saudade e o expatriamento ultrapassam a noção política de espaço geográfico, podendo ser experimentados como o sentimento de uma exclusão social que degrada em dimensões diversas.

Em se tratando do contexto lusófono, é incontornável, em diversos ângulos, o tema do colonialismo e, em consequência, a forma como essa marca profunda evoca a resistência, a sobrevivência, a memória, a perda, o luto e o trauma. Na

acepção de Aníbal Quijano, compreendemos que a colonialidade permanece em sociedades colonizadas mesmo após o fim do colonialismo, isto é, o sistema de controle e exploração cognitivo-cultural sobrevive à independência política de nações vítimas do imperialismo. Assim, como sugere Walter Mignolo, a colonialidade é o lado obscuro da modernidade, de modo que nosso número pretende também jogar luz sobre múltiplas formas de deslocamentos em paisagem estraçalhadas (literal ou simbolicamente) pela empreitada colonial portuguesa.

O primeiro ensaio, de autoria de Mônica Genelhu Fagundes, estabelece uma leitura do romance *A visão das plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida em diálogo com um texto de Eduardo Lourenço intitulado *A nau de Ícaro*. A proposta de leitura gira em torno da representação da vida da protagonista enquanto metonímia da nação portuguesa em dois tempos, entrecruzando passado e presente através do deslocamento vivido por essa personagem. O testemunho é matéria narrativa mobilizada pela autora do artigo para que se possa elaborar um trabalho de representação e reparação de uma memória que ainda persiste como ferida no corpo da nação. O exílio então é o processo pelo qual Mônica Fagundes percebe o mecanismo de representação do encontro da protagonista com essa memória, ainda uma ferida particular e coletiva. Curiosamente, o artigo também explora uma espécie de deslocamento e migração de sentidos e imagens – *errância* camoniana instaurada no próprio princípio de leitura e escrita.

A forma como pensamos o exílio enquanto marca de uma experiência singular, que também se quer coletiva, permeia o artigo de Adriano Guedes Carneiro. Nele, temos uma leitura comparada das obras de Pepetela e Arnaldo Santos em torno da imagen da Kianda – divindade das águas na tradição Bantu – que nos romances *A casa velha das margens* e *O desejo de Kianda* parece instaurar uma estratégia narrativa de representação de um tempo pré-colonial. A elaboração imagética desse tempo a partir da imagem da Kianda instaura, segundo Adriano Carneiro, um esforço de resgate de uma memória que ainda resiste no imaginário

angolano – como um traço *sobrevivente*. A imagem encontra-se, portanto, exilada de seu tempo, reinventada pelo trabalho narrativo como esforço de enfrentamento das colonialidades que marcam a cultura de Angola. Assim, percebemos que o exílio pode também ser uma experiência lida a partir das ideias que transitam entre os tempos. As temporalidades que podem incidir sobre o espaço também são passivas de produzir descontinuidades entre o sujeito e sua própria terra natal, estabelecendo uma situação de exílio que não depende da separação desse sujeito com seu espaço de origem, mas que está inclusa na impossibilidade de conciliação dele com o lugar que antes lhe era familiar ou acolhedor.

A multiplicidade de sentidos que o exílio pode assumir a partir do texto literário é aspecto analisado no texto de Raphael Felipe Pereira de Araujo ao se debruçar sobre as cenas do romance *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo. O exílio é capaz de se desdobrar em experiências, relatos e memórias singulares no decorrer da narrativa que, através da relação entre imagem e texto, se pluraliza enquanto esforço de negociação da memória colonial. A análise se vale de estratégias das linguagens fotográfica e cinematográfica – elementos que exigem do leitor um olhar atento sobre as múltiplas camadas que engendram a relação da narrativa com as imagens de uma situação colonial decadente.

Essa dinâmica também é trabalhada no texto de Lucas Pessin, quando o autor se debruça sobre o romance *O hóspede de Job*, de José Cardoso Pires. A figura do camponês viajante é mobilizada por Pessin como a representação de uma situação limite, na margem da sociedade. Essa imagem é entendida como alegoria também da situação de Portugal que se encontra à margem da Europa, sendo um país ainda imerso no estado de exceção proporcionado pelo fascismo salazarista. A partir do atravessamento de uma temporalidade desencontrada, podemos pensar também o artigo de Marco Mello sobre o filme *Terra estrangeira*. Como abordado pelo autor, trata-se de um longa inserido no momento de retomada do cinema no Brasil. A leitura do longa-metragem aponta para uma persistência das questões

sociais que ainda assolam o país 26 anos após a edição do filme. As questões sociais que ainda são presentes na forma como pensamos a relação do sujeito com sua terra natal, os desvios da identidade que traduzem um desencontro entre o indivíduo e a memória coletiva, parecem instaurar um exílio na subjetividade.

O artigo de Angela Beatriz de Carvalho Faria sobre a obra literária *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão, realiza um mergulho na subjetividade das personagens para que também possamos observar essa experiência de exílio subjetivo. A estrutura do romance é trazida como marca de uma representação dessa experiência pela sobreposição imagética de um processo de mergulho na própria subjetividade. Através do trabalho metonímico de representação das três personagens, a análise arguta de Angela Beatriz de Carvalho Faria desvela a capacidade da ficção de elaborar um discurso sobre a memória, de traduzir uma experiência de não-lugar. Pensar a capacidade da literatura em traduzir essas experiências é tema também do texto de Karol Bernardes. A autora estabelece um interessante diálogo entre a obra de Luiz Ruffato e Djaimilia Pereira de Almeida. Ao intercalar os romances *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), Bernardes proporciona uma reflexão capaz de evidenciar os mecanismos de representação do deslocamento, hospitalidade e pertencimento que tangenciam ambas as narrativas.

Para além das questões sociais e históricas que aparecem na relação do sujeito com o espaço (como traço da experiência de exílio), também contamos com a análise bastante refinada de Paulo Ricardo Braz de Sousa sobre os aspectos de representação do sagrado enquanto deslocamento da percepção do sujeito. Esse deslocamento se faz a partir da personagem e sua posição de enfrentamento com a ferocidade animal em matéria poética – uma verdadeira releitura do *fero amor* da crítica. Através da leitura de um conto, Paulo Braz evoca, à luz do pensamento de Georges Bataille, os meandros da elaboração de um fazer poético que traduz a experiência do corpo para além da cultura. Não é só a cultura e a condição humana

que se transformam em matéria literária mobilizada para se pensar imagens em torno dos diferentes sentidos da palavra exílio.

Deslocar o ponto de vista e retirar do seu sentido canônico os traços de poder historicamente engendrados podem ser apontados no trabalho crítico realizado por Lucas Laurentino de Oliveira em sua análise do longa-metragem luso-guineense *O espinho da rosa*. A leitura do filme permite que desloquemos o olhar sobre o horror sobrenatural para percebermos a capacidade desse gênero cinematográfico em empreender códigos narrativos e imagéticos que abordem a violência colonial como marca do Estado-nação. A necessidade de se elaborar novas perspectivas sobre conceitos já estabelecidos permite a nós como leitores compreendermos a violência como aspecto inerente da modernidade, elemento que resiste apesar do fim do colonialismo e passivo de ser reinventado enquanto matéria ficcional.

A retórica pela qual a modernidade se tornou um projeto hegemônico perpetrado pelas potências ocidentais também está presente na leitura realizada por Teresa Cristina Cerdeira da Silva do romance *Partes de África*, de Helder Macedo. Como Cerdeira pretende demonstrar em sua análise, esse romance de 1991 é marcado pelo movimento de aproximação entre ficção e memória a partir do resgate testemunhal em torno do projeto “civilizatório” imposto pela Europa aos territórios colonizados. Os pontos levantados pela autora nos auxiliam a pensar a problemática inserida na imposição cultural realizada pelo império lusitano sobre o continente africano segundo o caráter testemunhal presente na obra de Helder Macedo. Teresa Cerdeira é capaz de indicar (na rasura das memórias de infância do autor) a estratégia narratológica de se eleger o oxímoro como dispositivo de ruptura com pressupostos maniqueístas e redutores da realidade colonial.

A revista também conta com uma resenha – Ler e depois – de Renata Villon sobre o romance *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy. A forma de se lidar com o luto e com o irrepresentável aparece como elemento constitutivo dessa narrativa

que pretende ensaiar um discurso sobre a memória e o trauma que perpassam a vivência da personagem em sua afinidade com seres animais.

A revista encerra-se com a tradução de um texto de Eduardo Lourenço intitulado “(In)Situation de Jorge de Sena”. O texto que aparece nessa edição da revista *Metamorfozes*, traduzido por Breno Almeida Brito Reis e Marlon Augusto Barbosa, foi publicado pela primeira vez no Volume X das Obras Completas de Eduardo Lourenço – *Jorge de Sena, Contemporâneo Capital*, organizado por Gilda Santos. Este texto inédito, traduzido pela primeira vez para o português, nos traz uma longa e completa visão de conjunto da poesia e da poética de Jorge de Sena. É um texto fundamental para estudiosos da obra de Eduardo Lourenço e de Jorge de Sena e esperamos que a partir de agora ganhe uma maior circulação.

Gabriel Chagas

Marlon Augusto Barbosa

Os organizadores

**PAISAGEM COM A QUEDA DE CELESTINO:
SOBRE A VISÃO DAS PLANTAS, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

**LANDSCAPE WITH THE FALL OF CELESTINO:
ABOUT A VISÃO DAS PLANTAS, BY DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

Mônica Genelhu Fagundes¹

15

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance *A visão das plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida, posto em diálogo com o ensaio “A Nau de Ícaro”, de Eduardo Lourenço, e com a tela de Pieter Bruegel que o inspira: *Paisagem com a queda de Ícaro*. A questão central da análise é a relação que a narrativa ficcional estabelece, por meio do tema do duplo e da estrutura do sintoma, entre duas fases da vida de seu protagonista, que são também metonímia de dois momentos da história portuguesa: o passado, tempo do mar, em que o Capitão Celestino comandava um navio negreiro, e o presente, tempo da terra, em que retorna à casa e se dedica a cultivar um jardim. Discutem-se os sentidos de oposição ou correspondência, reparação ou representação que articulam esses tempos, bem como o estatuto ético que lhes é conferido. Contribuem para a leitura reflexões de Emanuele Coccia, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, que de diversos modos investigam vínculos entre natureza, história, testemunho e narração, fundamentais no romance estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Djaimilia Pereira de Almeida. *A Visão das plantas*. Narrativa portuguesa contemporânea. Jardim.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of the novel *A Visão das Plantas*, by Djaimilia Pereira de Almeida, in dialogue with the essay “A Nau de Ícaro”, by Eduardo Lourenço, and with the painting by Pieter Bruegel that inspires it: *Landscape with the fall of Icarus*. The central question of the analysis is the relationship that the fictional narrative establishes, through the theme of the double and the structure of the symptom, between two phases in the life of its

¹ Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Membro da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-afro-brasileiros, da UFRJ, e do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), do Real Gabinete Português de Leitura. Investigadora na área de estudos interartes, dedicando-se especialmente às relações entre texto e imagem na literatura portuguesa moderna e contemporânea. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0787-2402>

protagonist, which are also metonymy of two moments in Portuguese history: the past, time of the sea, in which Captain Celestino commanded a slave ship, and the present, time of the land, in which he returns home and dedicates himself to cultivating a garden. The senses of opposition or correspondence, reparation or representation that articulate these times are discussed, as well as the ethical status attributed to them. Reflections by Emanuele Coccia, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben and Walter Benjamin, which in different ways investigate links between nature, history, testimony and narration, fundamental in the studied novel, contribute to the analysis.

KEYWORDS: Djaimilia Pereira de Almeida. *A Visão das plantas*. Contemporary Portuguese narrative. Garden.

Para meu pai, que me deixou um jardim.

*He construido un jardín como quien hace
los gestos correctos en el lugar errado.
Errado, no de error, sino de lugar otro,
como hablar con el reflejo del espejo
y no con quien se mira en él.*

*He construido un jardín para dialogar
allí, codo a codo con la belleza, con la siempre
muda pero activa muerte trabajando el corazón.*

[...]

*Ahora la lengua puede desatarse para hablar.
Ella que nunca pudo el escalpelo del horror
provista de herramientas para hacer, maravilloso
de ominoso. Sólo digerible al ojo el terror
si la belleza lo sostiene.²*

Diana Bellessi. “El Jardín”

A carranca da história

² Construí um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele. / Construí um jardim para dialogar / ali, lado a lado com a beleza, com a sempre / muda mas ativa morte trabalhando o coração. / [...] / Agora a língua pode desatar-se para falar. / Ela que nunca pôde dissecar o horror / provida de ferramentas para fazer maravilhoso / do ominoso. Apenas digerível ao olho o terror / Se a beleza o sustenta. (Tradução minha)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Monstros espreitam de muitos lugares – discretos, humildes: frestas de armários, portas mal fechadas, ângulos de labirinto; fendas escuras, zonas de sombra; sótãos esquecidos ou fundos porões de casas, de navios, de livros. O que abre este artigo vive no detalhe insuspeito de uma tela famosa e foi se insinuar em estreitíssimo espaço num dos muitos textos que a descrevem. Um erro, um engano, um equívoco de *re-visão* (trabalho do olhar): sítio propício. No intervalo de duas palavras possíveis, uma letra a mais (sua presença excessiva), um fonema nasal (seu arfar) o denunciam. Na abertura de “A Nau de Ícaro”, enquanto Eduardo Lourenço observa atentamente – mas talvez não tanto – o navio português que Bruegel pintou em sua *Paisagem com a queda de Ícaro* (Figura 1), a edição brasileira do ensaio flagra involuntariamente, numa gralha, o monstro que ali se esconde: onde deveria dizer “carraca”, nome daquele tipo de embarcação minuciosamente pintada e descrita, o texto inscreve uma “carranca”:

No Museu Real de Bruxelas pode ver-se um quadro de Peter Breughel, o Velho, *A queda de Ícaro*. [...] À direita do quadro, não longe do ponto onde o herói desaparece nas águas calmas, sobressai uma imponente carranca [sic] pintada com a minúcia flamenga característica do grande pintor. Tal é a minúcia que podemos ver no alto dos mastros duas bandeiras com as armas de Portugal, o escudo com as “quinas”, em memória das cinco chagas de Cristo. (LOURENÇO, 2001, p. 44)



Figura 1. Pieter Bruegel. *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paisagem_com_a_Queda_de_%C3%8Dcaro#/media/Ficheiro:Pieter_Bruege_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg

Vendo possivelmente mais que seu autor, o texto – essa sua versão *errante* – surpreende o monstro, que não, não sobressai com imponência, mas efetivamente existe na tela de Bruegel. Eu não teria dado por ele, não fosse a pergunta de um amigo, Marlon Augusto Barbosa: se eu tinha alguma vez encontrado na pintura a “carranca” de que o ensaio de Eduardo Lourenço fala. Nunca a havia sequer procurado (o mal de corrigir automaticamente os enganos, mesmo os felizes). Uma ampliação da cópia digital da tela até o limite da distorção a revelou afinal: mancha perturbadora, de olhos brilhantes. A figura não está em seu posto costumeiro: a proa – de onde, orgulhosa, poderia desafiar os “mares nunca dantes navegados”, protegendo os ousados marinheiros, e avistar, antes de todos, “o porto sempre por achar”. Descobre-se na popa da embarcação (Figura 2), e não exatamente carranca (uma errância cultural luso-brasileira também opera nesse erro fecundo de edição), mas cabeça de dragão, talvez serpente, a que o leme do navio parece dar asas de borboleta. Rebaixada, rente à água, na retaguarda do navio e dando-lhe as costas, ela olha para trás e para baixo: seus olhos muito abertos e iluminados observam o rastro deixado pela navegação e veem Ícaro se afogando. “Que é um dragão?” – pergunta-se o escritor Norman Douglas, citado pelo classicista Joseph

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Fontenrose em seu estudo sobre Píton, precisamente um dragão-serpente – e responde: “Um animal que olha ou observa.”. Ao que acrescenta Roberto Calasso, recordando a passagem: “De fato, *drákon* deriva de *dérkomai*, que significa ‘ter vista muito aguda’. [...] os dragões são insones [...] seu olhar não cessa de velar.” (CALASSO, 2021: 10-11) Em toda a cena de Bruegel, só a “carranca” atenta para o desastre daquele que ousou ir longe, alto demais, e despencou do céu. “É a testemunha”, eu disse. “É o anjo da história”, respondeu o Marlon.



Figura 2. Detalhe de *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: elaboração própria

A indiferença é um dos grandes temas da tela de Bruegel, enfatizado na leitura de Eduardo Lourenço:

Apesar do caráter trágico da fábula, essa pintura exprime um sentimento de paz, quase de serenidade. O símbolo da ambição humana mergulha no mar no meio da indiferença de tudo o que o envolve, homens concentrados no seu trabalho, baía serena com algumas barcas, natureza adormecida como num sonho que acabaria melhor do que o de Ícaro. (LOURENÇO, 2001, p. 44)

E em dois poemas muito conhecidos que recuperam ecfrasticamente a pintura: “Landscape with the fall of Icarus”, de William Carlos Williams, e “Musée des Beaux-Arts”, de W. H. Auden, cuja segunda estrofe diz:

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.³

(AUDEN, 2013, p.86)

O próprio pintor reduz o acidente a um detalhe marginal na tela: no canto inferior direito, passagem de saída do olhar, surge o minorado desespero de duas pernas submergindo em águas que pouco se perturbam, parte de uma mão que não tem a quê se agarrar, algumas penas ainda em voo, acenando ao mito e indicando, como aponta Georges Didi-Huberman (2013, p. 308), que não se trata de “um ‘homem ao mar’ qualquer”, mas de uma queda do céu, da queda de Ícaro. Diante da tragédia, a vida segue seu curso, a natureza permanece inabalável – o sol que Ícaro buscou, e que o condenou, brilha sobre seu corpo já quase desaparecido –, o trabalho do camponês arando o campo não se interrompe; o navio, comprometido com seu destino, navega sem se deter por nada, nem mesmo pela visão assombrosa de um menino caindo do céu: “tudo volta as costas / Serenamente ao desastre”.

Quase tudo, já sabemos: nas traseiras do barco, na exata linha e pouco acima dos pés que se debatem, uma figura – não de proa – mas de popa: feia, humildemente

³ “No *Ícaro* de Bruegel, por exemplo: como tudo volta as costas / Serenamente ao desastre; o arador bem pode ter ouvido / A pancada n’água, o grito interrompido, / Mas para ele não era um importante fracasso; o sol brilhava/ Como lhe cabia sobre as alvas pernas a sumir-se nas águas / Esverdeadas; e o caro e delicado barco que deve ter visto / Algo assombroso, um rapaz despencando do céu, / Tinha um lugar aonde ir e continuou calmamente a navegar.” (Tradução de José Paulo Paes, modificada – AUDEN, 2013, p. 87)

deslocada, inútil e quase invisível; não a guiar o navio, mas a ser arrastada por ele e contemplando o seu rastro – encara fixamente a ruína do sonho de Ícaro, sem dele poder desviar os olhos escancarados, como aquele *Angelus Novus* de Paul Klee (Figura 3) que Walter Benjamin reconheceu como o anjo da história:



Figura 3. Paul Klee. *Angelus Novus*

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Ficheiro:Klee-angelus-novus.jpg

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226.)

Para o caso português, também poderíamos chamá-la: navegações. Esse projeto que impulsionou Portugal para muito além de seus próprios limites, e que faz com que Eduardo Lourenço veja na tela de Bruegel não só um navio português, mas uma

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

metonímia da nação e do seu povo: “Como esse barco, ancorado para sempre na tela de Breughel [...], fomos, durante quase um século, um povo que navegava ao largo do Atlântico, afastando-se de um mundo que ficava no cais.” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Ou, como diz em outro livro: “A poucas *nações* se aplicaria tão bem, como a Portugal, a imagem “navio-nação” e melhor ainda a de *nação-navio*, pela identidade de destino e projecto que encarnou, deslocando-se no espaço e no tempo [...]” (LOURENÇO, 1990, p. 14). Contaminado pelo índice icário na espirituosa economia do título do ensaio, Portugal se revela “nau de Ícaro” – uma *imagem do pensamento*, à moda benjaminiana, concentrando sentidos prodigiosamente, articulando o eixo espacial do deslocamento geográfico de uma “nação-navio” que se expandiu pelos horizontes de três oceanos e cinco continentes, e o eixo temporal de um percurso histórico marcado por ascensão e declínio, que se desenha verticalmente como o voo e a queda de Ícaro.

E não será esse Ícaro português, esse Portugal-Ícaro – ou mais precisamente: um duplo seu, seu fantasma – que nos olha da traseira sombreada, assombrada de sua nau? Revelando sua face monstruosa no retorno de viagens que, para além de sucessos e revezes, implicaram violência, exploração, destruição, na dominação de outras terras; no esquecimento da sua própria, relegada a segundo plano? Monstro, porém, que já não se impõe como ameaçadora visão, que mal se mostra (pelo menos até que inadvertidamente se dê por ele); ao contrário, é obrigado a olhar os efeitos de sua devastadora passagem e sua própria queda, naufrago de si mesmo, incapaz de resgatar-se; “carranca” alada, mas de fingidas asas, impedidas de voar como as do anjo de Klee: anjo da história, condenado a vê-la repetir-se eternamente. A testemunhar.

A nau de Celestino

A visão das plantas, romance de Djaimilia Pereira de Almeida, supõe o retorno de uma nau, transporte de uma figura que, como um espectro de Ícaro, carrega um traço de céu e seu desterro. Chama-se Celestino: *aquele que provém do céu*. O signo de elevação é ameaçado, porém, pelo sufixo, que o reduz a um vestígio celeste exilado no mundano. A trajetória da personagem encena a oscilação entre alto e baixo, ascensão e queda que o nome sugere, sem que se possa assinalar com firmeza a que passo de sua

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

vida ou a que ato seu corresponderiam esses polos de sentido e os valores a eles associados. O capitão Celestino é personagem de muitos trânsitos, a começar por uma migração intertextual: Djaimilia vai buscá-lo em *Os pescadores* (1923), de Raul Brandão, citado como epígrafe:

Ora, entre as pessoas que faziam comigo a travessia, quando a Aninhas do Jeremias me levava pela mão ao colégio, nunca mais esquecerei [...] o capitão Celestino, que tendo começado a vida como pirata a acabou como um santo, cultivando com esmero um quintal de que ainda hoje me não lembro sem inveja. Falava pouco. Sorria sempre numa satisfação interior, completa, perfeita, com uma cara de páscoas rosada e inocente, enquadrada pela barba de passa-piolho toda branca. A sua vida anterior fora misteriosa e feroz. De uma vez com sacos de cal despejados no porão sufocara uma revolta de pretos, que ia buscar à costa de África para vender no Brasil. Outras coisas piores se diziam do capitão Celestino... Mas o que eu sei com exatidão a seu respeito é que para alporques de cravos não havia outro no mundo. Todo o dia um fio de água escorrendo por condutos invisíveis de que só ele sabia o segredo, caía pingue-que-pingue nos alegretes caiados de branco; todo o dia o velho corsário, com mãos delicadas de mulher, tratava embevecido as flores cultivadas como filhas. E acabou assim a vida mondando e podando, sem uma dúvida na consciência tranquila... (ALMEIDA, 2021, p. 7)

Reprisando um gesto que o próprio Raul Brandão indica no prólogo do seu livro, feito de “apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem [...] meia dúzia de esboços afinal” que bastariam como “pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar” (BRANDÃO, 2012, posição 22), o romance de Djaimilia recolhe e amplifica a pequena história do temido comandante de navio negreiro convertido em jardineiro devotado. Pega nessa miniatura narrativa como num búzio: resto de mar que guarda sua memória como ruído fantasma (“marulho obscuro”, diria Pessoa). Como num fóssil: vestígio do passado, espectro redivivo, que apela ao presente e o atravessa como força desestabilizadora (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Definição e potencialidade que caberiam também à personagem de Celestino, com sua

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

vida partida em duas que lhe confere a condição de um sobrevivente, resto póstumo de si mesmo. A descrição de Raul Brandão vai inscrever esse estatuto na fisionomia mesma do capitão, “com uma cara de páscoas”, índice da ressurreição que sucede a uma “vida anterior [...] misteriosa e feroz”. A história de Celestino mostra-se, portanto, uma “citação crítica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30): meio metonímico de recuperação, mas, sobretudo, de reexame crítico. Por um lado, do passado colonial português; por outro, do modo como o presente – a própria literatura pós-colonial – vem relendo esse passado.

É precisamente com a imagem sugerida de um búzio encontrado na praia que *A visão das plantas* começa: de regresso à terra natal, Celestino vê a casa materna, sua única herança, como “seu fóssil” (ALMEIDA, 2021, p. 10). Os anos de abandono a fizeram deteriorar-se: invadida pelas plantas do quintal, que, sem cuidados, avançaram sem controle, comprometendo as fundações da construção; e consumida pelo mar, que secou suas vigas e as deixou corroídas como a “casca de um barco” (ALMEIDA, 2021, p. 10). Ainda mais do que a um velho navio encalhado, a casa em ruínas se assemelha ao herdeiro que vem reivindicá-la qual um molusco à sua casca (não seria essa uma outra visualidade possível para o dragão-serpente acoplado ao casco do navio no detalhe da tela de Bruegel?): “A casa materna não viajara, embora as suas paredes estivessem tismadas, como a pele do capitão. [...] A casa e o herdeiro estavam velhos. Não sendo gente, era a companhia que ele não tratara de merecer, um jazigo para o seu coração.” (ALMEIDA, 2021, p. 10-11). Ela receberá o capitão que ali retorna para morrer e acolherá as memórias que o assombam, os fantasmas não resgatados de suas vítimas, não muito diferentes daqueles de sua terra e de sua gente, deixadas para trás e fossilizadas no antigo espaço familiar:

Acordou em casa, restaurado, após uma vida cheia. Mas a casa tinha mudado. Com as portadas trancadas, **a mobília coberta com lençóis**, a toalha manchada de vinho sobre a mesa, a arca da roupa fechada a um canto, os reposteiros de veludo negro, esgarçados pela traça, **tudo era outro e, ainda, o mesmo. Na penumbra, o volume dos móveis insinuava fantasmas. O pó, tornado um ser, animava o espaço**, iluminado pela claridade através das frestas das janelas. **A penumbra**

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

quase falava: respira, filho, chegaste. Um vestígio de alfazema seca perfumava o mofo. Ou seria cera? Os ouvidos sempre tinham sido melhores do que o nariz. Nenhum ruído, salvo os passos, o tactear do corredor. **A lareira negra na qual restara o abafador de cobre, a panela de ferro na cinza pisada: gente muda. A mobília não saudou o seu regresso.** Não tinha mais ninguém na vida. [...] **Abriu as portadas e o ar entrou nela como um esconjuro. Os lençóis sobre os móveis esvoaçaram e o capitão teve medo de que a alma da casa saísse pela janela e se perdesse na rua.** (ALMEIDA, 2021, p. 9. Grifos meus.)

A atmosfera fantasmática instalada desde essas linhas iniciais do romance (e acentuada ao longo da narrativa) produz o efeito de uma superposição de temporalidades, como se o passado se instalasse perturbadoramente no presente, levando a sequência cronológica ao colapso e instaurando uma lógica outra: a ordem do fóssil, da ruína, do espectro, que fazem turbilhonar a linha de um tempo que já não se pode conceber como continuum. Esse abalo e sua funcionalidade crítica são tão fundamentais para a construção ficcional de Djaimília que se concretizam num objeto de cenário: um camiseiro de mogno, que a mãe de Celestino encomendara e a que dera por toda a vida especial atenção, sem tomar consciência, porém, de sua tendência a replicar na intimidade do espaço doméstico as ausências que o corroíam, despertando e materializando fantasmas. O primeiro deles, o pai de Celestino, também capitão do mar, que morrera em viagem:

Do homem do quadro, pouco se sabia, desde que morrera no mar, cumprindo o destino de sua linhagem. [...] Vira a sua casa ser tomada pelas ondas, o barco onde seguia, engolido pelas correntes, na noite em que a sua vida havia findado. [...] O mogno do camiseiro, encerado com cera de abelhas, rebrilhava, reflectindo-se no metal da moldura e lançando um fio de luz sobre o olhar do jovem marinheiro. Mas nunca a mãe de Celestino se apercebia desse acordar efêmero do seu pai morto tão cedo. (ALMEIDA, 2021, p. 48)

O jogo de luz e reflexo encena fisicamente no espaço da casa o poder do camiseiro para evocar fantasmas, e sua tendência ao duplo. No caso de Celestino, trata-

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

se mesmo de incorporá-lo, bem como à sua história de longa ausência, condensada na madeira – também viajante – do móvel.

A madeira viera do Pará. Fora entregue ao carpinteiro do porto para que construísse o móvel no qual tencionava guardar as toalhas. Os troncos haviam feito a rota dos homens, deitados como nem a estes era permitido, dormindo sobre as ondas até virem dar às mãos do velho mestre de carpintaria. [...] **A mãe de Celestino, que encomendara o camiseiro, não podia saber que a madeira contava a história do seu filho ido há muito. [...] Mais do que todos os móveis da casa, a madeira escura narrava a história da sua dissolução com uma ironia de que a viúva não podia suspeitar.** (ALMEIDA, 2021, p. 48-49. Grifo meu)

Parte da casa, mas avatar daquele que a abandonou e a relegou à ruína, o camiseiro atua como um contra-motivo. É, entre os muros da casa, numa acumulação de tempos e espaços, o prenúncio e a memória da sua destruição pela paixão das navegações. Faz a história do mar invadir, concretamente, a terra que dela se ressent, inscrevendo-se ali qual presença (espectral, mas com solidez de madeira) de uma ausência.

[A mãe] não pensava que o móvel era o pretexto que a vida lhe deixara para matar as saudades. [...] **não adivinhava que tinha por perto um corte do seu menino. Ninguém em lado algum podia despertar a mobília e fazê-la falar, ou contar aventuras. Mas, ao limpar o pó, a mãe afagava o mundo do filho, preparava-o para se deitar na cama feita com roupa fresca.** (ALMEIDA, 2021, p. 49. Grifo meu)

Por estes exemplos iniciais, já se percebe que, redescoberta por Djaimilia e contada a partir de um búzio guardado num livro por quase cem anos, a história do capitão Celestino se anuncia um tanto mais assombrosa do que parecia ser na prosa de Raul Brandão. O narrador de *Os pescadores* apresenta a sua figura a partir de recordações da infância passada na Foz do Douro, vila à beira-mar onde conhecera “tipos curiosos de capitães aposentados” (BRANDÃO, 2012, posição 68-75). Esse olhar infantil reconstituído (cuja idealização parece potencializada pela rememoração) que o

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

texto simula é decisivo para a composição inicial da personagem e para a interpretação do arco narrativo que sua vida supostamente desenha: uma história de salvação, desde o passado como temido comandante de navio negreiro ao presente de jardineiro, da exploração ao cuidado, da violência colonialista ao trabalho amoroso, do terror à arte, da crueldade à inocência, do tempo da morte à primavera da ressurreição.

Essa conversão de “pirata” a “santo” é assinalada pelos espaços, também a princípio antagônicos, que situam as duas fases da vida de Celestino: o mar e a terra, cenários históricos da identidade portuguesa que correspondem, na esfera simbólica, ao reino e ao jardim. Como explica Giorgio Agamben (2022, p. 10), Reino e Jardim constituem paradigmas opostos na tradição do pensamento ocidental de base teológica. O Reino serviu de modelo, “jamais cessou de influenciar as formas e as estruturas do poder profano”, e o Jardim, imagem original do Paraíso (com “molde no avéstico *pairidaeza*, que designa um amplo jardim fechado”), teve neutralizadas suas implicações políticas, sendo consagrado como espaço transcendental de pureza anterior à queda – o Jardim do Éden – e de perdão dos pecados ou prêmio pela superação dos limites humanos – o Jardim das Delícias terrenas. O que Agamben procura demonstrar, porém, é que “não é possível separar o Jardim do Reino, pois, pelo contrário, eles se entrelaçam com tanta frequência e tão intimamente que é provável que uma pesquisa sobre seus cruzamentos e sobre suas divergências acabaria por redesenhar, de modo significativo, a cartografia do poder ocidental”. Agamben (2022, p. 57) encontra esses entrelaçamentos numa série de obras da teologia, da filosofia e da literatura, detendo-se particularmente na *Comédia* de Dante, que desenharia um percurso da selva escura à divina floresta, e da divina floresta ao empíreo. No âmbito da cultura portuguesa, *Os Lusíadas* de Camões certamente os confirmam, na imagem da Ilha do Amor: premiação dos deuses aos navegadores portugueses bem-sucedidos em sua viagem, precisamente aqueles que “[...] entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram”. A natureza maravilhosa da ilha serve de cenário ao idílio amoroso, acentuadamente erótico, entre marinheiros e ninfas, ao banquete que os recompõe dos grandes esforços da jornada e, finalmente, à revelação da máquina do mundo a Vasco da Gama. É, portanto, precisamente no jardim que se reúnem o humano e o divino, e, sobretudo, que se celebra e se consoma o Império.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Uma significativa retomada dessa concepção do jardim em íntima relação com o reino, que implica uma não menos significativa retomada crítica do épico português, parece cumprir-se em *A visão das plantas*. Se *Os pescadores* é seu intertexto mais declarado, explicitamente fundacional, o romance de Djaimilia opera uma dobra dialética no percurso linear (embora surpreendente) do capitão Celestino como apresentado por Raul Brandão, não mais redimindo o capitão no jardineiro, e o mar no jardim, mas revelando entre eles uma relação de correspondência que remete a *Os Lusíadas*. Tal obra, por sua vez, tem o seu sentido também decisivamente deslocado pela perspectiva decolonial de Djaimilia, que não resolve a empreitada ultramarina em jardim afortunado, antes perturba essa solução apaziguadora com a revelação de uma inquietante duplicidade entre Celestino, seus atos, suas vítimas e as plantas; entre o mar e o jardim, o Império colonial e o “império de plantas”, na expressão feliz de Nicola Biasio (2021, p. 145) em sua análise do romance. “O Sol, as folhas, as ameixas, os abetos também eram seus. Também eram ele.” (ALMEIDA, 2021, p. 34); “O sangue, da lascívia e da volúpia, a morte, em todas as suas declinações lúgubres, tudo tinha no quintal o seu duplo, na forma de cada planta” (ALMEIDA, 2021, p. 42);

[...] as rosas, os cravos, as surpresas suas de cada dia, cada uma das ameixas que quase lhe sabiam a ananás dos Açores eram no futuro do capitão os números, as caras, as almas de quantos, mortos pelas suas mãos ou delas testemunhas, lhe ofereciam agora o seu silêncio eterno, ali plantados, carecidos da água do seu regador, do alimento do seu poço. (ALMEIDA, 2021, p. 42-3).

Se Camões sublimou o Império num jardim das delícias, Djaimilia o perverte num jardim dos sintomas.⁴ Nas plantas exuberantes do jardim de Celestino, espelham-se, em cruéis semelhanças dessemelhantes, a sua nau, as suas viagens e os seus crimes. E o símbolo do paraíso se desfigura, atravessado pelo histórico, pela história, revelando o que dela ficara reprimido. Já não é o prêmio ou o perdão do passado colonial, mas seu

⁴ Sem querer escapar de uma simplificação dicotômica para cair em outra, cabe lembrar que, também n’*Os Lusíadas*, uma consciência trágica da corrupção das viagens como ação elevada se insinua na celebração épica, tensionando-a em diversos momentos da narrativa, inclusive na apoteose utópica da Ilha do Amor, especialmente pelo discurso da ninfa no Canto X, lembrando o rastro de morte deixado pelos portugueses no oriente.

testemunho. Será, talvez, por perturbador que pareça, o seu poema – que cabe interpretar.

Assim Georges Didi-Huberman (2017) olha as árvores de Birkenau: “como alguém que interroga testemunhas mudas” (p. 71). O termo que dá nome ao campo de extermínio significa literalmente: lugar onde crescem as bétulas, mas o teórico francês (que perdeu parte de sua família nos campos nazistas) lembra que o sufixo *au* é “também – já – uma palavra para a própria dor [...] a exclamação *au!*, em alemão, corresponde à interjeição mais espontânea do sofrimento, como *aie!* em francês ou *ai!* em português” (p. 11). A dor ecoa, portanto, por Birkenau, entre as bétulas: “a rigor os únicos sobreviventes que continuam a crescer por aqui” (p. 51), “contrapartida de uma hecatombe humana” (p. 59). Se é cruel, por dupla via, que da violência extrema dos nazistas e do sofrimento dos judeus exterminados reste um sereno bosque de bétulas e muitas flores, e que essa beleza esteja atravessada por aquele horror, cabe reconhecer o papel de testemunhas das plantas. Elas inscrevem vestígios do passado, restos de memória, pequenas narrativas: “na Antiguidade e, depois, na Idade Média, a casca das bétulas foi utilizada como suporte de textos e desenhos” (p. 15), lembra Didi-Huberman. Cumpriria, portanto, ler as plantas.

Esse impulso anima o livro de Djaimilia. É um exercício diferente daquele de Didi-Huberman, que, visitando Birkenau, está no lugar preciso, embora inevitavelmente perdido no tempo, onde se deram as atrocidades que algumas das plantas que vê (e toca e fere e interroga) efetivamente testemunharam. Se já a sua elaboração desse passado se faz necessariamente por um trabalho de imagem, que mobiliza vestígios e atua por montagem, no caso do romance essa operação de deslocamento é ainda mais consciente, por se tratar de uma composição ficcional e de imagens esteticamente elaboradas. Como no poema de Diana Bellessi que serve de epígrafe a esta leitura, Djaimilia constrói “um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele.”. Como duplo, repetição em metamorfose, reflexo, re-presentação, o jardim se torna um dispositivo narrativo e propicia a distância estritamente necessária para a reflexão. Sem ocultar, mas antes permitindo entrever o trabalho de morte que ali opera, a beleza do

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

jardim torna possível ao olho, à língua (o órgão, as palavras) lidar com o que, sem a sua mediação, escaparia, por terrível demais, ao pensamento. As plantas proporcionam um meio de apreender o horror, de dizê-lo, de lhe dar uma forma.

Essa forma, por bela que seja, não é, porém, estável ou harmoniosa, mas o lugar de um conflito, um turbilhão crítico. Ao menor descuido, deixa emergir o paradoxo que a suporta, o informe que nela trabalha; precipita a decomposição inelutável, porque inerente à sua composição:

Nas traseiras da casa, o poço e a vinha esquecida. Os braços de Celestino não davam para mais. Tinha havido planos de salgar o terreno. [...] A pedra estava descarnada: **a pele ainda húmida e as gengivas expostas aos vermes**. Cabelos não havia, salvo os pelos de aranha da videira que fora verde e limão e dera sombra à mesa debaixo do alpendre, agora em risco de desabar. **As uvas secavam nos ramos e escorriam uma calda de açúcar que o dono da casa deixava às formigas, às moscas e às abelhas**. Nem o forno, quando nele cozia a broa ou uma peça de carne, nem o fumo que subia ao céu saído da chaminé, soltando calor e uma promessa de quietude, disfarçavam que, **de frente, a casa velha tinha rosinhas atrás das orelhas, de costas, era melaço e varejeiras. Ou talvez nada disso, um molar que esconde a sua necrose com um esmalte reluzente**. (ALMEIDA, 2021, p. 31)

Em homologia (palavra do romance), jardim e jardineiro degeneram. “Caiu-me um dente junto ao abeto. Perdi-lhes a conta.” (ALMEIDA, 2021, p. 32). Doença de mar, o escorbuto se manifesta no jardim pelos típicos *sintomas*. Confluem as acepções médica e psicanalítica do termo (a percepção de perturbações físicas ou fisiológicas no organismo e a emergência de um evento reprimido que retorna numa forma distorcida), e, ainda, seu sentido etimológico: “o movimento de *cair com*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, posição 103). Movimento de Ícaro: figura que, como uma alegoria estruturante, insinua no romance a sua dialética de ascensão e queda, num incessante ritmar de alto e baixo, pois o saber do mito faz perceber no cume do céu um prenúncio do fundo do mar, e, nesse destino profundo, uma memória da altura. Também por isso Bruegel deve

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

ter escolhido pintar o momento crítico da personagem, aquele em que melhor se capta sua duplicidade: com metade do corpo afundado e as pernas ainda a projetar-se para o céu. Será curioso observar, olhando mais uma vez as minúcias da pintura (Figura 4) – seu inconsciente visual, talvez – que o ângulo das pernas de Ícaro é reproduzido nos galhos de uma árvore na costa. Como se Bruegel também tivesse “construí[do] um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele.”. Invertendo a direção do olhar, poderíamos dizer que pinta Ícaro *plantado* no mar.



Figura 4. Detalhe de *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: elaboração própria

A semelhança vai além da impressão visual. Na sua filosofia botânica, Emanuele Coccia destaca como princípio fundamental das plantas o caráter duplo que caracteriza a sua vida e a sua estrutura:

Como se as plantas vivessem simultaneamente duas vidas: uma aérea, banhada e imersa na luz [...]; outra ctônica, mineral, latente, ontologicamente noturna [...]. Essas duas vidas não se alternam, não se excluem: são o ser de um mesmo indivíduo, o único que chega a reunir em seu corpo e em sua experiência a terra e o céu, a pedra e a luz, a água e o sol, a ser imagem do mundo em sua totalidade. É já no corpo da planta que tudo está em tudo: o céu está na terra, a terra é impelida para o céu, o ar se faz corpo e extensão, a extensão é um laboratório atmosférico. (COCCIA, 2018, p. 81)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

A descrição de Coccia convida a perceber um aspecto icárico nas plantas, como se nelas a trama do mito encontrasse uma forma de vida que incorpora o drama de Ícaro, num esquema dialético que acaba por revelar como correspondentes o elevar-se e o afundar-se, na reciprocidade do trabalho das folhas e das raízes. “A Terra é inseparável do Sol. Ir em direção à terra, afundar-se em seu seio significa sempre se elevar em direção ao Sol. Esse duplo tropismo é o próprio sopro do nosso mundo, seu dinamismo primário.” (COCCIA, 2018, p. 90). “A raiz permite ao Sol – e à vida – penetrar até a moela do planeta, levar a influência do Sol até suas camadas mais profundas, infiltrar o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da Terra.” (COCCIA, 2018, p. 87). No romance de Djaimilia, essa fórmula icárica descoberta nas plantas repercute a construção da figura de Celestino, ele próprio personalidade icárica, herói ou anti-herói de uma jornada que, a depender da perspectiva, tanto poderia ser lida na clave da redenção como do declínio, mas que *A visão das plantas* equilibra na tensão de uma dialética sem síntese, cuja regra seria, segundo Didi-Huberman: (2003, p. 296): “tese – antítese – sintoma”.

Há uma cena do romance que dramatiza essa estrutura. Numa paródia do mito de Ícaro, Celestino, delirante, mimetiza uma raiz e escava (ou imagina escavar, conforme depois se descobre) um canteiro do seu jardim, em busca de um brilho misterioso que sempre lhe escapa, fazendo-o ir mais e mais fundo⁵, até soçobrar.

No fundo do canteiro, reluzindo, alguma coisa brilhava. Cavou com as duas mãos e o brilho fugiu-lhe entre os dedos. Ansioso, fez um buraco com a pá, esvaziando o canteiro. **O brilho arredava-se, misturando-se com o reflexo do Sol a pique.** Celestino cavou com a força que conseguiu. E, enquanto cavava, concentrado na terra, um fio de loucura namorou as suas ideias e as suas mãos. [...] O Sol foi-se pondo. Indiferente à falta de luz, Celestino cavou pela sua alma. Não podia parar, não era capaz de parar, estava de pé dentro da cova, abaixo do nível das flores, sozinho e louco. Cavou mais fundo. [...] tombou de costas, na tontura, já a noite caíra. Estava da cor da terra, iluminado pela Lua. E aí abriu os olhos, ainda fora de si. **As constelações brilhavam**

⁵ Em mais um movimento intertextual do romance, a cena recorda, ainda, a narrativa curta de Almada Negreiros, “O cágado” (1921).

na sua certeza geométrica como um bordado de bastidor que era o céu negro, quase líquido. De braços e pernas abertas, pasmado, o capitão olhou as estrelas. Debaxo do seu corpo, a terra acolheu-o no seu calor vivo, clemente. E, como morto em vida, ele fechou os olhos e adormeceu. (ALMEIDA, 2021, p. 58-60. Grifos meus.)

Espelham-se, como polos opostos, mas correspondentes, o brilho desconhecido e o sol, depois o subterrâneo e o céu noturno, as estrelas e o próprio Celestino, de braços e pernas abertos, como um asterismo humano, infiltrando “o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da terra”. O que lhe caberá, afinal, encontrar no trabalho de escavação é a si próprio: Ícaro invertido e espectral, “morto em vida”, um fóssil que guarda o saber de camadas e camadas de tempo atravessado. Esse achado é justamente o que previa Walter Benjamin (1987) no fragmento “Escavando e recordando”: “uma boa lembrança deve [...] fornecer uma imagem daquele que se lembra” (p. 240). O texto benjaminiano se baseia na concepção da memória como um meio de exploração do passado, “assim como o solo é o meio onde as antigas cidades estão soterradas” (p. 239), e sentencia: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.” (p.239). Freud (1996) já se valera da mesma metáfora em sua leitura da *Gradiva* de Jensen, onde o soterramento de Pompeia funciona como analogia para o mecanismo psíquico da repressão, e o escavar representa a sondagem profunda, nos “continentes negros da memória”, das formas distorcidas pelas quais o fato reprimido retorna à consciência, até o seu desencavar. Uma arqueologia do sintoma, portanto, que Celestino encena em seu jardim, revolvendo a terra e fazendo vir à tona o seu fundo, a contraparte oculta das plantas, suas raízes, que a própria personagem incorpora. Como explica Coccia:

As plantas são seres ecológica e estruturalmente duplos: mas é antes de tudo seu corpo que é anatomicamente geminado. A raiz é como um segundo corpo, secreto, esotérico, latente: um anticorpo, uma antimatéria anatômica que inverte de maneira especular, ponto por ponto, tudo que o outro corpo faz; e que impele a planta numa direção exatamente contrária àquela para onde vão todos os seus esforços na superfície. [...] Como se o corpo das plantas estivesse dividido em dois. Cada uma de suas partes se estruturando de acordo com uma força e

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

uma textura radicalmente opostas uma à outra. A raiz é um aparelho de desconstrução minuciosa das formas e das geometrias da superfície terrestre, a começar pela força que parece determinar inteiramente a nossa vida, a dos animais móveis: a gravidade. (COCCIA, 2018, p. 82)

Celestino é duplo como as plantas que escolhe por companheiras de fim da vida, e que Djaimilia transforma em duplos do capitão-jardineiro para narrar a sua história. A condição de “morto em vida” que se lhe revela ao fim da escavação é apenas mais uma da série de dualidades que caracterizam sua personalidade cindida, regida por um contínuo oscilar entre aparentes contradições que vão, no entanto, convivendo e se mostrando intercambiáveis: anjo ou monstro, herói admirado ou vilão temido, inocente ou culpado, redimido ou condenado, artista da beleza ou criminoso cruel. Ao longo da cena da escavação, ele vai se convertendo em raiz: “Cavou como se tivesse fome.” (ALMEIDA, 2021, p. 58); “A terra entrou-lhe nos olhos, debaixo das unhas, sujou-lhe a barba, chegou-lhe à boca. Não cavava a sua cova. Cavou pela sua vida, sem pensar em nada, sem sentir o corpo. Respondia a uma força de que desconhecia a origem e lhe tomara conta dos braços.” (ALMEIDA, 2021, p. 59); “Não era mais um homem: a vontade e a consciência cederam lugar à força e à energia e a lucidez tornou-se um fiapo. Cavou às escuras.” (ALMEIDA, 2021, p. 59). O jardineiro desempenha mesmo um trabalho de raiz, tornando-se, como diz Coccia, um “aparelho de desconstrução”: “Estava capaz de cavar para sempre, de destruir a obra feita no quintal.” (ALMEIDA, 2021, p. 58). Cavando, arremessando terra sobre as plantas à volta do buraco, projetando mais e mais para o fundo o corpo tornado informe, imiscuído ao solo, contraria a existência aérea e a beleza aparente das plantas, expondo a sua forma como o lugar de um conflito, a sua dualidade como semelhança dessemelhante.

Obra do fim da vida de Celestino, o jardim guarda a memória do seu passado; é o seu relato tardio, o seu canto. Não se sustenta, porém, como uma narrativa mestra, que faça valer uma perspectiva soberana. A sua paisagem cindida, instável, deixa ver – ou mesmo: produz – resíduos, tão discretos quanto impossíveis de apagar, perturbadores, incômodos, ligados ao abjeto, ao impuro: “Visto do jardim, o passado era o rasto que as lesmas deixavam ao subir a parede da casa caiada. Raramente as via, mas, ao subirem a parede, soltavam um ranho que depois secava e se tornava uma linha, parecida às que a

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

hera deixa num muro depois de podada, ou à pegada de um insecto.” (ALMEIDA, 2021, p. 43). Se a princípio o jardim se apresenta como visão reconfortante de uma história apaziguada, essa figuração vai sendo desmentida pelo informe que inquieta as suas formas e o seu sentido. Sem nada declararem (são “testemunhas mudas”), as plantas – e os animais que abrigam – marcam com as nódoas corrosivas do sintoma a parede caiada, o muro – essas telas onde se projeta a imagem de Celestino – desarticulando, desde o suporte, a síntese suposta das duas fases de sua vida. Não neutralizam as contradições, antes as inscrevem, ou reinscrevem, onde se quiseram apagadas: “A população temente da vila estava certa quando julgava o capitão suspeito. **O quintal era a sua última prova.** Nas suas pétalas brilhantes e coloridas, as ordens de outrora renovavam-se, a cada manhã, insensíveis ao amor que o jardineiro punha nelas.” (ALMEIDA, 2021, p. 55-56. Grifo meu).

Esse estatuto de prova atribuído ao jardim é importante para compreender certa deriva ética que se faz sentir em *A visão das plantas*. Como elementos objetivos, as plantas não julgam, expõem. A sua visão, perspectiva determinante da construção do romance, como seu título indica, é marcada pela indiferença, que, assim como na tela de Bruegel, revela-se, mais do que tema, um princípio ordenador (ou desordenador) da composição de Djaimilia, instituindo um conceito de justiça particular, segundo o qual narrar se torna mais importante do que julgar. Duplos de Celestino, incorporando seu caráter e dramatizando sua história, as plantas o olham como ele mesmo olhava suas vítimas, como o dragão-serpente olhava Ícaro afogando-se na paisagem de Bruegel: com um olhar que não cessa de velar, que tudo vê e dá a ver, porque desvencilhado de culpa ou comoção ou afeto de qualquer tipo:

As plantas viam o jardineiro como as plantas vêem. [...] Florescerem não era o seu meio de meterem conversa com o jardineiro, mas **uma forma de acentuarem a sua indiferença** à declaração de amor que ele cultivava a cada hora. // **Tanto lhes fazia serem cuidadas por um assassino**, se eram sujas as mãos que as amparavam ou o que viera antes do amor que ele lhes dedicava. // **Seguiam-no com o seu olhar sem julgamento** [...] (ALMEIDA, 2021, p. 36. Grifos meus)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

As plantas não acusam nem perdoam, não condenam nem salvam, não punem nem premiam. Refletem, duplicam, monstruosamente mostram. Nessa ordem narrativa, a correspondência substitui confissão, penitência e redenção; e à expectativa de *reparação* sucede a necessidade da *representação*.

Nenhuma flor lamentava a morte dos escravos que Celestino sufocara em mar alto. Os homens despejaram a cal no porão, saco a saco. Os negros viam que um pó caía sobre eles, mas não entenderam o que se passava. Os sacos de cal foram vazados no porão e a porta fechada por Celestino. Ouviram-se gemidos, pedidos de socorro e, passado algum tempo, um silêncio que apaziguou os piratas. O rapaz que lhes abria o porão pela calada manteve-se a um canto, aturdido. // Entreolharam-se, buscaram na cara uns dos outros um sinal de que podiam voltar a falar. O capitão sorriu, como se estivesse sozinho. Asfixiados, os sessenta e poucos negros que restavam depois da revolta sucumbiram aos vapores corrosivos da cal. Celestino abeirou-se da proa, sem olhar a mortandade. De olho no horizonte que espreitava, ao nascer do dia, sorveu a maresia.

As plantas viam-no como um olho de vidro vê a passagem das nuvens. Elas e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta.

E, por tudo isso, não o julgavam. (ALMEIDA, 2021, p. 36-37. Grifos meus)

A organização dessa sequência é uma expressão do sintoma no plano de composição da narrativa. Na imagem das flores, em meio a elas, na forma que são capazes de lhe emprestar, emerge um fragmento do passado, como a lembrar a analogia de Benjamin (1996, p. 224) nas suas teses “Sobre o conceito da história”: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história”. A indiferença das plantas *abre espaço* para uma descrição o mais objetiva e neutra possível de uma das maiores atrocidades cometidas por Celestino quando era comandante de navio negreiro. O horror

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

do passado emerge no espaço do jardim com a força desconcertante de um recalco que retorna. Com cruza, sem a interferência de escrúpulos éticos, julgamento ou consternação, porque desvencilhada de uma subjetividade propriamente humana. E assim essa história pode ser contada, pela *visão das plantas* que tudo sabem, mas não são afetadas por nada.

Revelam-se, por isso, iguais ao próprio Celestino, mas dialeticamente opostas a ele. A semelhança entre o jardineiro e o jardim é consumada num pacto de duplicidade e celebrada por metáforas que sugerem interseções e intercâmbios entre corpos, entre formas: “seiva da mesma seiva, da mesma carne”, as plantas tomam de empréstimo ao pirata o seu insensível olho de vidro e ocupam o lugar do seu coração. A própria estrutura dessa aproximação extrema de elementos tão díspares – flores e um traficante de pessoas escravizadas – atua como elemento crítico, promovendo o efeito que Didi-Huberman (2003, p. 134) chamou “crueldade das semelhanças”, manifestada por um trabalho do informe: regime que “não qualifica termos – coisas informes enquanto tais –, mas relações”; um drama de formas que se abrem a uma alteridade *plantada* no seu cerne. Trata-se de uma operação de montagem que é capaz de reelaborar esteticamente, no plano da representação, a violência e a crueldade efetivamente exercidas, desarticulando-as enquanto instrumento de terror e tornando-as objeto de reflexão e consciência crítica.

As plantas dão corpo ao passado de Celestino e de suas vítimas, como fósseis insubmissos, que restam, resistem e são capazes de reviver em formas espectrais, sintomáticas. Como explica Marlon Augusto Barbosa:

O sintoma funciona segundo Freud (assim como Aby Warburg teria pensado o funcionamento das imagens) como um conjunto, sempre novo e surpreendente, de **“restos vitais” da memória**. O sintoma sobrevém na atualidade do nosso presente, escreve Didi-Huberman – **o presente do nosso corpo, por exemplo** – “como irrupção, erupção ou (re)emergência de um [trabalho] subterrâneo recalco, mantido por demasiado tempo nas profundezas do esquecimento”. (BARBOSA, 2022, s/p. Grifos meus)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Essa descrição teórica dos mecanismos do sintoma encontra em *A visão das plantas* uma encenação fantástica e grotesca. No corpo de um Celestino que (como já anunciava o texto de Raul Brandão e o de Djaimilia confirma) tinha a consciência tranquila: “degolei gargantas e durmo o sono dos justos” (ALMEIDA, 2021, p. 66), brota uma planta imensa, descomunal:

Descansava em paz, agarrado à almofada, mas a planta dentro dele queria gozar a noite, ver o brilho da Lua. Aparentava um santo, mas o caule assomava à garganta, estrangulava-lhe a traqueia, trepava em direcção às amígdalas, guiado pelo frescor do breu. Saindo-lhe da boca como uma cobra, afastava-se do corpo de Celestino, ao qual permanecia ligada por um colar de folhas infinito. Descia, viscosa, da cama ao chão. Com os olhos verdes de treva, cheirava o soalho frio, alongando os ramos compridos paredes acima até ao tecto. Como nada houvesse ali de interessante, galgava às janelas, olhava o outro lado dos vidros, alcançava a porta, estendia-se corredor fora a caminho da sala, farejava o camiseiro e os quadros dos velhos, abrindo-se numa rede de folhas, sangue e muco. Da boca aberta do capitão como de um poço sem fundo, mais e mais folhas enlaçadas no caule desenrolavam-se como amarras presas a um cais, abrindo-se sobre a mesa até à cozinha e daí ao bengaleiro, babando-se junto à porta da rua, movidas pelo cheiro a nada e a terra molhada da cacimba vinda lá de fora, caminhando sobre os espinhos como uma centopeia sobre as suas patas. Até à lareira, soltando um rasto de visco negro, chaminé acima, presa por ventosas, a planta alastrava dirigindo-se para a noite. E, chegada ao telhado, do qual saía num rastejar mais afoito quanto mais próxima de sentir o luar, estendia-se sobre as telhas num manto de cuspo, folhas e seiva, e cobria a vivenda, presa pela boca à sua raiz, o pirata deitado na cama. Lá fora, a Lua reflectia-se na baba como em diamantes. E a planta quedava-se em descanso, resfolegando ao ritmo do sono de Celestino. (ALMEIDA, 2021, p. 72-73)

O trabalho do sintoma que domina o corpo do pirata jardineiro, atravessado pela planta, que finalmente engole a casa e sua história⁶, manifesta-se como uma performance do informe, assim descrita por Didi-Huberman:

Um trabalho das formas equivalente ao que seria **um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma fragmentação, um processo aflitivo levando alguma coisa à morte e, nesta negatividade mesma, inventando algo absolutamente novo, trazendo-o à tona e expondo-o a uma crueldade do trabalho nas formas e na relação entre as formas – uma crueldade nas semelhanças**. Dizer que as formas trabalham para sua própria transgressão é dizer que um tal ‘trabalho’ – debate e acomodação, fragmentação tanto quanto entrelaçamento – faz com que **as formas se lancem contra outras formas, com que sejam devoradas por outras formas**. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatar, matérias contra formas, **matérias agredindo e, por vezes, engolindo formas**. E o que terá estado em jogo num tal **conflito fecundo** nada mais seria do que uma nova maneira de pensar as formas, processos versus resultados, relações instáveis versus termos fixos, aberturas concretas versus fechamentos abstratos, **insubordinações materiais versus subordinações à ideia**. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 21-22. Grifos meus)

Essa violenta luta entre formas, uma verdadeira disputa territorial, reencena no corpo de Celestino a violência histórica da colonização, em que ele tomou parte como agente decisivo, e se reverte agora num drama alegórico no qual está em jogo o corpo do capitão, como espaço físico visado, mas também como lugar de afirmação de identidade, autonomia e poder – a transgressão que incide nas formas repercute nos conceitos e nas ideias por elas sustentados, abalando todo sentido cristalizado, toda estabilidade. O corpo do pirata torna-se, assim, o cenário da reconstituição de um crime, de seu crime (a planta começa por assomar-lhe à garganta e estrangular-lhe a traqueia, como que reprisando a asfixia por cal sofrida pelas pessoas massacradas no navio de Celestino), *re-presentado* no modo deslocado e distorcido característico do sintoma. O

⁶ Em mais um trânsito citacional, essa planta devoradora parece retomar a gisandra de *Finisterra – paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

dessemelhante invade – de dentro – o semelhante, e essa cisão, esse estranhamento entranhado, desencadeia uma série de acidentes da forma, uma sequência de metamorfoses marcada pelos índices do escatológico, do abjeto, da decomposição: a planta se alastra como cobra, centopeia, sangue, seiva, muco, cuspo, visco, baba... num atravessamento de ordens e de reinos que põe em xeque toda hierarquia. No mais, esse poder de crescer por metamorfose, *engendrando* sempre novas formas (“As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir.” COCCIA, 2018, p. 19) é, como lembra Coccia, o modo típico de ocupação do planeta pelas plantas: uma colonização (COCCIA, 2018, p. 40) alternativa, oposta à que se caracteriza pela exploração e pela opressão. Precisamente aquilo que torna o mundo habitável. Ao final de *A visão das plantas*, o próprio Celestino deve reconhecer uma alteração no regime de duplicidade que sustentava toda a trama: “o jardineiro deixara de ser o jardim, porque o jardim se tornara jardineiro do jardineiro” (ALMEIDA, 2021, p. 83). As plantas colonizam – à sua maneira – o colonizador.

Uma vez mais, é um Ícaro sobrevivente – insistente, metamorfoseado e espectral – que me olha dos detalhes (onde mora o diabo) do sonho de Celestino. Uma dinâmica icária – de ritmadas ascensão e queda, alto e baixo – anima a planta que brota do fundo do seu corpo, sobe até sua boca, desce dali ao chão, arrasta-se pelo soalho da casa, alonga-se até o teto, galga janelas, escala pela chaminé, chega ao telhado, sem nunca se desprender de “sua raiz, o pirata deitado na cama”. Tudo porque, Ícaro das sombras, “a planta dentro dele queria gozar a noite, ver o brilho da Lua” – alta demais e que, no entanto, “reflectia-se na baba como em diamantes”. As “folhas enlaçadas no caule desenrolavam-se como amarras presas a um cais”, como se poderiam imaginar as daquele “barco, ancorado para sempre na tela de Bruegel”, no inevitável retorno de navegações que foram “um sonho para além das suas possibilidades” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Um passado que também para sempre pesará às costas e estará diante do olhar, vivíssimo, da carranca da história que assombra aquele navio pintado e – não por acaso, ou no mais feliz deles – se permite reconhecer em terra, no corpo, na casa, no céu de Celestino: “Saindo-lhe da boca como uma cobra [...] com os olhos verdes de treva”. Monstro que assoma à garganta do santo: testemunho. Figura anacrônica mas

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

persistente de um passado não redimido, que ainda atravessa tempos, formas, corpos, quadros, livros, e que conviria saber ver, dar a ver – mais do que julgar – até que se possa tornar, “Ajoelhado diante dos cravos” – flores tão bem escolhidas –, “um fantasma que não assustava ninguém” (ALMEIDA, 2021, p. 38).

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **O reino e o jardim**. Trad. Claudio Oliveira. São Paulo: n-1, 2022.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **A visão das plantas**. São Paulo: Todavia, 2021.

AUDEN, W. H. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARBOSA, Marlon Augusto. Os usos do sintoma. In: **Lacuna**. Revista de Psicanálise. n. 13. Agosto de 2022. <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-09/>

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas 2). Trad Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BIASIO, Nicola. Diálogo da natureza e um pirata: a ecocrítica por uma perspectiva descolonizadora em A visão das plantas de Djaimilia Pereira de Almeida. **Abril – NEPA / UFF**, v. 13, n. 27, p. 137-149, 27 out. 2021.

<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50193>

BRANDÃO, Raul. **Os pescadores**. Edição digital. Braga: Edições Vercial, 2012.

CALASSO, Roberto. **La locura que viene de las ninfas**. Trad. Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Editora digital: Titivillus, 2021.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe** ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 2003.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva** (Saber das imagens, saber excêntrico). Ymago. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Trad. Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: 34, 2017.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud IX**. Trad. José Octavio Aguiar de Abreu e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-88.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 3ª. ed. Lisboa: INCM, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. A nau de Ícaro. In: _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAULO, Renan Henrique Messias de. Resenha de ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, UFMG, v. 41, n. 65, p. 333-336, 2021.

TENÓRIO, Jeferson. A confissão do carrasco. Resenha de ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. In: **Quatro cinco um**. Ano 5, n. 45, 1 de maio de 2021.

**A SOBREVIVÊNCIA DA KIANDA NA LITERATURA ANGOLANA, EM A CASA
VELHA DAS MARGENS, DE ARNALDO SANTOS, E O DESEJO DE KIANDA,
DE PEPETELA**

**THE SURVIVAL OF KIANDA IN ANGOLAN LITERATURE, IN A CASA
VELHA DAS MARGENS, BY ARNALDO SANTOS, AND O DESEJO DE
KIANDA, BY PEPETELA**

43

*Adriano Guedes Carneiro*¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é averiguar, em *A casa velha das margens*, de Arnaldo Santos e *O desejo de Kianda*, de Pepetela, a sobrevivência da kianda, como espírito antigo das águas da mitologia bantu e caluanda, inferindo o sentido da sua presença em ambos os livros da literatura angolana: se ela pode, enquanto estratégia narrativa, corresponder a um passado sobrevivente, pré-colonial, como é preconizado pela leitura que Georges Didi-Huberman faz da obra de Aby Warburg, a partir do Atlas de *Mnemosyne*. Ou se – na impossibilidade de se encontrar, resgatar ou regressar a este tempo – pois todos os elementos culturais estão contaminados pelo colonialismo, como escreve Stuart Hall – somente nos resta a interpretação da presença da Kianda, enquanto personagem nas duas obras literárias, inquirindo o objetivo dos autores em sua reconstrução. Se em Pepetela ela possui a força da natureza para reconquistar o seu espaço como a Angola que precisa de transformação, em Arnaldo Santos ela parece refletir a riqueza e a complexidade cultural do período a que corresponde, pois este romance ambientado no final do século XIX parece justamente traduzir um instante histórico de tomada de consciência e de resistência dos chamados “filhos do País” em face da dominação portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Arnaldo Santos. Pepetela. Kianda. Atlas de *Mnemosyne*. Sobrevivência.

ABSTRACT

¹ Doutorando em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense com bolsa CAPES (2023). Mestre em Estudos Literários, subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense, com bolsa CAPES (2021). Licenciatura em Letras (Português-Literatura), pela Universidade Federal Fluminense (2017). E-mail: adriano_guedes@id.uff.br / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5830-5128>

“A sobrevivência da Kianda na Literatura Angolana (...)”, de Adriano Guedes Carneiro

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 43-63, 2022.



The objective of this article is to investigate, in *A casa velha das margens*, by Arnaldo Santos and *O desejo de Kianda*, by Pepetela, the survival of kianda, as an ancient spirit of the waters of bantu and caluanda mythology, inferring the meaning of its presence in both books of angolan literature: whether it can, as a narrative strategy, correspond to a surviving, pre-colonial past, as advocated by Georges Didi-Huberman's reading of Aby Warburg's work, based on the Atlas of *Mnemosyne*. Or if – in the impossibility of finding, rescuing or returning to this time – since all cultural elements are contaminated by colonialism, as Stuart Hall writes – we are only left with the interpretation of Kianda's presence, as a character in this two literary works, inquiring the authors' objective in its reconstruction. If in Pepetela she has the force of nature to regain its space like Angola in need of transformation, or in Arnaldo Santos she seems to reflect the richness and cultural complexity of the period to which it corresponds, as this novel set in the late nineteenth century seems precisely to translate a historical moment of awareness and resistance of the so-called “sons of the Country” in the face of Portuguese domination.

KEYWORDS: Arnaldo Santos. Pepetela. Kianda. Atlas of *Mnemosyne*. Angola. Survival.

Nasci
com os meus lubambo
no pescoço
Não ando só
e sou sempre novo (SANTOS, 2021, p. 171).

O objetivo deste artigo é averiguar se, em *A casa velha das margens* (1999), de Arnaldo Santos, e em *O desejo de Kianda* (1996), de Pepetela, a presença da Kianda –, o espírito antigo das águas da cultura bantu e caluanda – representa, enquanto estratégia narrativa, a sobrevivência de um passado pré-colonial, a que poderíamos ter acesso, detectar, e mesmo ainda contactar, segundo Georges Didi-Huberman, através do Atlas de *Mnemosyne*, presente na obra de Aby Warburg, utilizando os mesmos princípios que este último fez uso para comprovar a presença dos antigos – os chamados fantasmas

para gente grande – nos trabalhos de Sandro Botticelli, no período do *quattrocento*, no Renascimento italiano.

Mesmo que saibamos que nos romances que ora estudamos as Kiandas sejam apenas personagens que cumprem fins específicos em cada obra, segundo o planejamento dos respectivos autores, a sobrevivência das Kiandas, em meio à colonização, – entendendo sua condição de elementos culturais anteriores ao colonialismo – oferece uma espécie de alento e intensifica o debate, perante o argumento de Stuart Hall, elaborado no ensaio “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”, de que é impossível o retorno a um estágio cultural e histórico anterior ao colonialismo, pois:

(...) no que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstram ser irreversíveis (HALL, 2018, p. 118).

Não se pode retornar ao estágio anterior, pois é impossível desfazer essa junção cultural. Porém no amálgama, nesta mistura entre culturas (a do colonizado e a do colonizador), somos capazes de estudar este elemento (a Kianda) e ainda outros da cultura bantu que sobreviveram ao contato com as culturas ocidentais. Precisamos perscrutá-los para inferir o que eles têm para oferecer: se podem ou não nos trazer ainda descobertas no interior deste processo de pluralismo cultural. Pois, mesmo com todas as dificuldades, estudar a kianda é buscar estudar as culturas africanas anteriores à colonização, já que não existe uma África, mas várias Áfricas, culturalmente escrevendo.

E nunca é demais repetir Edward Said para quem “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (SAID apud EAGLETON, 2011, p. 28-29). Não existem culturas fortes ou fracas. Existem culturas.

A casa velha das margens, de 1999, foi o primeiro romance publicado por Arnaldo Santos. Há indícios de que este livro esteve em gestação, pelo menos, desde 1967 e por várias razões foi deixado de lado, ao longo dos anos. Arnaldo Santos é um dos fundadores da União de Escritores Angolanos. Tem hoje 87 anos. Publicou poesias nas revistas Mensagem, Cultura, no Jornal de Angola e também no O Brado Africano, entre outros. Seu primeiro livro foi a coletânea de poemas *Fuga*, em 1965. Estreou na prosa ficcional com o livro de contos *Kinaxixe*. A consagração veio em 1968, com as crônicas reunidas em *Tempo de Munhungo*, obra vencedora do Prêmio Mota Veiga. Após a independência de Angola, foi diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco e do Instituto Angolano do Cinema.

Já Pepetela, desde a década de oitenta do século passado, vem se mantendo e se consolidando como ficcionista. Recebeu o Prêmio Camões em 1997 e hoje seguramente ainda é o principal romancista angolano com uma vasta produção literária, com títulos fundamentais para a compreensão da prosa de Angola, como, por exemplo, *Mayombe* (1980), *Geração da utopia* (1992), *A parábola do cágado velho* (1996) ou seu mais recente livro *Sua excelência de corpo presente* (2018).

Sobre *A casa velha das margens* Sheila Ribeiro Jacob apresenta em seu artigo “Travessias literárias: novas viagens à cidade de Luanda ressignificada” a leitura a respeito da diegese deste romance em que o protagonista Emídio Mendonça é:

(...) um angolano mestiço, filho de um branco, António Mendonça, com uma negra natural da terra, a Kissama. Ainda criança, ele foi enviado à metrópole para, segundo o pai, aprender bons modos da chamada “civilização”. Após um longo período em Portugal, volta à terra natal para recuperar sua herança depois da morte misteriosa do progenitor.

Ao chegar a Luanda, Emídio é um ser deslocado (...) e precisaria aprender a pisar naquele chão para, então, se reconhecer como filho de Angola. Essa mudança se dá efetivamente quando ele resolve voltar ao local de sua infância e dá início, então, a uma transformadora

viagem. Ele deixa a capital e vai para a região do Dondo, às margens do rio Lucala, onde fica sabendo que o pai havia sido perseguido por priorizar os interesses dos naturais daquela terra, em detrimento dos da Coroa. Lá ele reencontra os mais velhos com quem convivia quando criança, como Pascoal, e revive momentos de transmissão oral, adquirindo da fonte de sua sabedoria os conhecimentos que deverá, então, passar adiante. Emídio, seguindo os passos de António Mendonça, também passa a se identificar com os habitantes daquela região. Depois de um tempo percorrendo o interior, ele finalmente entende que era “o depositário de uma herança que nenhum incêndio consumiria” (p. 345): caberia a ele reunir e passar adiante as memórias da população das margens e as denúncias de injustiças (JACOB, 2016, p. 82)

Intertextualmente, é impossível não fazer a relação com esse deambular de Emídio Mendonça pelas terras angolanas com o périplo épico como encontrado na *Odisseia* de Homero ou em *Ulysses* de James Joyce. No entanto, o herói de Homero, após a guerra de Troia, pretende retornar para sua casa em Ítaca, mas sofre diversos impedimentos que atrasam seu retorno ao lar em dez anos. Já o Leopold Bloom, de Joyce, tenta propositadamente adiar o seu retorno para casa, pois tem a confirmação de que sua esposa, Molly, vai traí-lo naquele dia 16 de junho de 1904. Emídio, ao contrário dos outros dois, em suas andanças, descobre que tem uma casa, um lar para onde retornar. Descobre o seu pertencimento e a sua identidade como “Filho do país”. Sheila Jacob, no mesmo artigo, concorda com o caráter deambulante e andarilho do texto narrativo de Arnaldo Santos:

O romance direciona seu foco para a caminhada, o permanente trânsito de Emídio, que, a cada passo, descobre a terra em que nasceu, conhece a sua própria identidade, reconhece-se como pertencente daquele local e torna-se cúmplice dos seus antigos habitantes, consciente de que mesmo na capital sua missão não seria prontamente cumprida: seria necessário ainda um tempo para que a justiça com a população oprimida das Margens fosse feita (JACOB, 2016, p. 84).

A relação com o pai é outro tema bastante forte ao longo do livro. Através do pai assassinado é possível se pensar também em um intertexto com o Hamlet de Shakespeare – tão caro às literaturas ocidentais. Embora na tragédia elisabetana, o Rei Hamlet tenha sido assassinado por seu irmão Cláudio, em *A casa velha das margens* o assassinato é cometido pelo próprio mundo violento colonial, pois António Mendonça teve a fatalidade ditada contra si, quando resolveu ser o fiel depositário das mucandas (solicitações, pedidos, comunicações, cartas...) sobre os conflitos e reivindicações que eclodiam na região de Massangano, Dondo, Caculo e arredores, no século XIX, mas remontando aos tempos da ocupação holandesa, no século XVII. Chegou mesmo a ser chamado por conterrâneos seus de “pai dos pretos”.

Emídio começa, então, a se interessar por essas “cartas dos ambaquistas” – palavra, em geral, utilizada para se referir, em Angola, aos negros que apenas sabiam ler e escrever – depositadas por seu pai num “misterioso livro encadernado de couro”, a “carteira das mucandas ambaquistas” (SANTOS, 2004, p. 120). Aqui torna-se necessário uma melhor caracterização deste termo: “ambaquista”. No sítio eletrônico da União dos Escritores Angolanos, há um ensaio do catedrático francês Michel Laban, falecido em 2008 e tradutor de Luís Bernardo Honwana, Pepetela e Baltazar Lopes, entre outros. O ensaio tem o título de “Ambaquista e literatura” e dá conta dos sentidos do termo. Nos primeiros anos do século XIX tinha o significado que já apresentamos, o de conhecedores da língua portuguesa, pois, principalmente, na região do Kuanza Norte, após contato com missões de capuchinhos, carmelitas e jesuítas, esses proprietários e comerciantes, designados de “ambaquistas” se faziam de intérpretes entre os portugueses e as populações situadas mais no interior de Angola. No entanto, com o passar do tempo, na segunda metade do século XIX e primeira do XX, após Portugal intensificar a colonização em Angola, o termo adquiriu uma carga pejorativa que o acompanhou até os dias da Independência angolana e designou os colonizados que tinham adotado alguns aspectos dos costumes europeus, particularmente no vestuário, e que pretendiam falar fluentemente o português e por isso achavam que podiam falar de igual para igual com o colonizador. Nesta época eram designados de ambaquistas as

peessoas que falavam de forma rebuscada e tinham maneiras antiquadas de agir e de se vestir.

Voltando ao romance de Arnaldo Santos. Havia cinco tipos de cartas ambaquistas: as *mucanda ua jindunda*, que eram mucandas das queixas; as mucandas ua kuhúnda, mucandas de formar juízos; mucandas ua kusenga que reunia “os casos do abandono dos maridos e restituição de alembamento”; as mucandas ua mixangu; as mucandas ia rihamba que imitavam o estilo “dos antigos pregadores jesuítas, empoladas de ditames da Bíblia e das leis, ou inspiradas na vida” (SANTOS, 2004, p.123). As leituras destas cartas eram feitas na Casa Velha, onde nascera Emídio, em sessões públicas a que compareciam os libertos, pois “a fama dessas sessões de leitura, que tinham virado tribunais de milongas, já se estendera, e era demasiado tarde” (SANTOS, 2004, p.124).

Para Emídio, o incêndio que devorara a Casa Velha começava a tomar forma e a ser associada à morte do pai. Este incêndio visava à redução das mucandas dos ambaquistas a cinzas e à liquidação de António Mendonça, o *Ngana Makanda*. Pois era isso o que pretendiam os colonos como forma de silenciar os incômodos das antigas reivindicações da população. Os colonos diziam que os incêndios eram “necessários para afastar a bicharada malsã” (SANTOS, 2004, p.126) e que o “fogo também cauteriza e purifica...” (SANTOS, 2004, p. 126). Emídio entendeu o terreno ardiloso em que pisava e se reconheceu finalmente como apenas um “órfão pardo das Margens” com todo o conjunto de consequências e implicações. O protagonista do romance devia enterrar o espírito dos seus antepassados e guardar suas memórias. E assim acaba por finalizar sua deambulação na região do Kinaxixi, na lagoa povoada por espíritos e Kiandas, tornado-se ele próprio um guardador de memória, um “*griot*” – se podemos usar essa palavra de origem francesa.

As kiandas se tornam mais evidentes no livro de Arnaldo Santos, na medida que o protagonista vai habitar a Casa Azul que ficava à beira da lagoa do Kinaxixi: “(...) para a lagoa: - Kinaxixi, avisaram-lhe no povo da terra, oásis de rumorosas vidas que se espalhavam em seu redor” (SANTOS, 2004, p. 275). Chama a atenção também uma imensa árvore, localizada, junto à edificação, que o narrador denomina de pau-de-

muxixi, pois Emídio percebe que algo está vivo naquela casa, quando lhe é revelado que:

“O terrível pau-de-muxixi era a própria memória viva da Casa Azul (...)

- “Ele vive das vidas das pessoas que vão morando nesta Casa...” - disse. O pau-de-muxixi alimenta-se das vidas que foram habitando aquela casa. Não interessava se essas vidas eram viciosas ou apenas desafortunadas. (...) Dia a dia (...) encorpava-se, atarracou-se, e se carregava de dor, que exsudava nos seus braços grossos de saliências resinosas, dando-se assim ele também muxixi-ia-maju (...) (SANTOS, 2004, p. 278).

Em *O desejo de Kianda* (1996), não há a definição do que é a kianda. Sabemos que esta habitava a antiga Lagoa, e hoje Largo do Kinaxixi, bem na região central de Luanda. Kianda quer retomar a velha Lagoa, onde havia uma mafumeira (seria essa mafumeira o antigo pau-de-muxixi, referido em *A casa velha das margens?*):

Ali perto devia ser o sítio onde há trinta e tais anos derrubaram a mafumeira de Kianda, quando construíram a praça. Toda aquela zona fora uma lagoa e havia uma mafumeira² que foi cortada e chorou sangue pelo cepo durante uma semana. Ouviu a estória um dia, ali mesmo numa esplanada do Kinaxixi, quando se sentou com o maior respeito à mesa onde se encontravam dois escritores, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda³ (PEPETELA, 1996, p. 26).

Na sana de recuperar a antiga lagoa que agora é o Largo do Kinaxixi, Kianda porá abaixo todos os prédios construídos ao redor. As pessoas, os seus móveis e todas as quinquilharias que possuem não desabam, mas flutuam até o chão.

² A mafumeira, sumaúma ou samaúma (*Ceiba pentandra*) é uma planta tropical da ordem malvales e da família malvaceae (antiga bombacaceae).

³ Linda essa passagem em que são convocados os dois escritores angolanos como detentores do conhecimento e guardadores de memória. Fortalece a noção de que os escritores cumprem um papel social como os antigos griots, como guardadores das antigas estórias.

No livro no máximo são dadas algumas pistas e até uma conceituação negativa, quando está presente a forte crítica à colonização, porque Kianda não é uma sereia:

– Pode ser Kianda a cantar, Kianda se manifesta de muitas maneiras – disse ele para Cassandra. – Umás vezes são fitas de cores por cima das águas, pode ser um bando de patos a voar de maneira especial, um assobio de vento, porque não um cântico?

– Tenho visto uns desenhos de Kianda. Metade mulher, metade peixe.

– Não – disse mais velho Kalumbo com súbita irritação. – Isso é coisa dos brancos, a sereia deles. Kianda não é metade mulher metade peixe, nunca ninguém lhe viu assim. Os colonos nos tiraram a alma, alterando tudo, até a nossa maneira de pensar Kianda. O resultado está aí nesse País virado de pernas para o ar⁴ (PEPETELA, 1996, p. 57).

A menina Cassandra fala em Kianda como sendo “metade mulher, metade peixe”. Demonstra a mistura cultural intensa, pois envolve um elemento da cultura europeia: a sereia, cuja memória trazemos também do já referido poema épico de Homero, *Odisseia*, em que o herói grego pede aos seus companheiros de travessia que o amarrem ao mastro, pois deseja ouvir o canto das sereias, ao passo que insta aos mesmos que tapem seus ouvidos com cera. Se não fosse amarrado ao mastro, não resistiria ao canto daqueles seres e sucumbiria no oceano. Este episódio está no Canto XII da obra em questão:

Devo ouvir sozinho o tom de sua voz. Prendei-me com calabres firmes, rente à carlinga, em nós inextrincável. Se eu implorar, se eu ordenar que desateis cordames, deveis cingi-los mais e mais. Assim eu detalhava cada ponto aos nautas, quando o baixel magnilavrado aproximou-se da ínsula habitada por Sereias... (HOMERO, 2018, P. 365)

⁴ País virado de pernas para o ar pode remeter ao cágado virado de pernas para o ar como símbolo de que a ordem natural da coisa está ferida, conforme **A gloriosa família – o tempo dos flamengos**. “Subvertia a ordem do mundo, punha o cágado de patas para o ar? Como um cágado de patas para o ar ficou o meu dono, quando o major o chamou, uma semana depois, para lhe comunicar uma decisão que tinha tomado, com a anuência de Hans Molt” (PEPETELA, 1997, p. 172).

Elas também são citadas no mito grego dos Argonautas, em sua expedição para recuperar o Velocino de Ouro e estes expedicionários somente escapam das sereias porque Orfeu entoa um canto mais alto do que o delas.

Há toda uma complexidade sobre a origem destes seres, mas, em geral, há o consenso de que o mito das sirenes é, pelo menos, até onde temos notícia, de origem da civilização grega. No entanto, em consulta a algumas fontes, chegamos a alguns resultados bastante diferentes e inesperados, mostrando a complexidade e a transformação do mito, ao longo do tempo. Por exemplo, Thomas Bulfich, em *O livro de ouro da mitologia* (1855), sem polemizar, apenas assevera que elas são “ninfas marinhas que tinham o poder de enfeitiçar com seu canto todos quanto as ouvissem” (BULFICH, 2002, p. 289). Já Pierre Grimal dá início a uma polêmica que não resolveremos aqui, em *Dicionário da mitologia grega e romana* (1951), pois afirma que elas são “gênios do mar, metade mulheres, metade pássaros” (GRIMAL, 2005, p. 421). É seguido por Mário da Gama Kury, em *Dicionário de mitologia grega e romana* (1990), que também, provavelmente tendo Grimal como fonte, declara que elas são em parte mulheres e pássaros, só que as chama de “demônios marinhos” (KURY, 2005, p. 663). Como assim pássaros? Não eram peixes? Ou ninfas?

Grimal também afirma que “Afrodite lhes tirara a beleza porque desprezavam os prazeres do amor” (GRIMAL, 2005, p. 421). Dos autores consultados, somente Junito de Souza Brandão refere-se a elas como peixes: “Como sentiam o desejo, mas não podiam realizá-lo, por serem peixes, frias, portanto, da cintura para baixo, bebiam o sangue dos que atraíam com seu canto” (BRANDÃO, 2015, p. 287). O fato é que a imagem das sereias ou sirenes como seres que possuíam metade do corpo de mulher e a outra metade peixe, cristalizou-se nas mentes modernas, diferente da concepção que as misturava com pássaros. A imagem das mesmas também foi se aformoseando até chegar, por exemplo, em *A pequena sereia* (1837), de Hans Christian Andersen, modelo de caráter e bondade. Sem que nos alonguemos demais no tema, elas aparecem em *Os Lusíadas* (1572), em pelo menos, três versos, já com uma forma harmoniosa, bem-aventuras: “Sirenas que co canto os adormeçam (...) Cua voz düa angelica Sirena (...) Mais estanças cantara esta Sirena” (CAMÕES, p. 81-144). Só para registrar ainda há o

livro *Ondina* (1811), de Friedrich de la Motté-Fouqué, associado a uma mitologia nórdica e germânica. Nos séculos XX e XXI, pululam diversos textos narrativos sobre ou que abordam as sereias. Destaco, entre outros: *O silêncio das sereias* (1917), o conto de Franz Kafka; *O livro dos seres imaginários* (1957), de Jorge Luís Borges e *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto.

Interessante é essa identificação de todo espírito e criatura das águas das diversas culturas, mitologias e folclores, ao redor do planeta terra, com as sereias, o que ocorre com as Kiandas e a iara, das lendas amazônicas sul-americanas, as quais, nesse processo de choque entre culturas, acabam por se transformar em “sereias”. Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), no processo de arqueologia do saber, registra que a *epistémê* até o final do século XVI funcionava através da semelhança, com o uso de quatro similitudes: a conveniência, a emulação, a analogia e a simpatia. Eram procedimentos investigatórios que visavam aproximar as coisas semelhantes entre si, através do agrupamento destas, segundo a semiologia e a hermenêutica. Foucault assegura, portanto, que “o saber do século XVI condenou-se a só conhecer sempre a mesma coisa” (FOUCAULT, 2016, p. 42). Este século é aquele das grandes navegações marítimas que levaram os homens europeus aos outros continentes: América, África, Ásia e Oceania. Esses homens conheciam as sereias, em virtude de Homero e outros textos. Provavelmente ao se depararem com lendas e histórias das regiões em que aportaram e nos quais passaram a viver, em que havia espíritos ou seres que habitavam as águas, imediatamente, por semelhança, denominou-os todos também de sereias.

Em *O desejo de Kianda*, há uma contundência maior do que no livro de Arnaldo Santos – pois não basta retornar a uma antiga tradição – já que foi a colonização quem destruiu Angola. A colonização retirou a alma da nação, alterou tudo e virou o país de pernas para o ar.

Maria Thereza Abelha Alves, em “O desejo de kianda: crônica e fabulação”, chama a atenção para o fato de que somente a criança, Cassandra, e o mais velho, Kalumbo, dão-se conta do que realmente está acontecendo, no livro, com os prédios que estão caindo: é a Kianda.

Tudo isso acontece, em Luanda, em meio ao ligeiro processo de paz e à retomada, em 1992, da guerra civil, entre o MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola e a UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola.

A Guerra de Independência em Angola que começou em 1961 com a invasão da cadeia de São Paulo por integrantes da UPA – União dos povos de Angola para libertar presos políticos e se estendeu até 1974, quando a Revolução dos Cravos em Portugal fez cessar o conflito armado. Em 11 de novembro de 1975, em Luanda, foi proclamada a Independência por Agostinho Neto, líder do MPLA. O MPLA tinha um matiz socialista e recebia apoio de Moscou e dos países do leste europeu. A independência foi contestada por outros grupos como a UNITA e a FNLA – Frente Nacional para a Libertação de Angola e o país mergulhou em guerra civil até 2002, quando houve assassinato do líder da UNITA, Jonas Savimbi, pondo fim ao conflito.

No romance, acompanhamos a trajetória das personagens Carmina Cara de Cu, ou simplesmente CCC e seu marido João Evangelista. Ela é uma militante e quadro ativo da direção do MPLA que cresceu muito na burocracia interna do partido e nestes tempos de abertura econômica, após um período de pequena depressão pessoal, está se transformando numa grande empresária com o negócio de importações. Após o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, Angola em 1992 resolve deixar de lado a economia socialista e entrar na economia de mercado. Do dia para a noite o MPLA deixa de ser socialista e passa a apoiar o neoliberalismo, sem se apenar do poder. Na obra de Pepetela, em muitos sentidos, CCC antecipa outra personagem famosa do autor, o Vladimiro Caposso de *Os predadores* (2005), já que fará uso de sua posição política para auferir vantagens econômicas e financeiras particulares claras.

João Evangelista, ao contrário, é o maior exemplo da passividade. Seu emprego de fachada foi arranjado pela esposa. Passa o dia fazendo a guerra de mentira em jogos de computador. Sua vida é contemplativa. Contempla as ações de Carmina, ainda que por vezes seja instado a manifestar opinião sobre algum assunto. Mas em geral apenas observa. Inclusive observa os prédios a cair e as pessoas que vão ficando desalojadas:

João Evangelista resolveu interromper o jogo e ir deitar uma olhadela na praça, embora o espetáculo já não fosse novo. De facto, era o mesmo de sempre, com as pessoas a procurarem as suas coisas no entulho acabado de se formar. O largo do Kinaxixi estava agora rodeado de escombros, excepto no lado direito de quem desce, onde ficava o mercado (PEPETELA, 1996, p. 54).

Este romance parece também nos dizer que existem forças maiores do que a da conjuntura política, da organização social, por exemplo. São forças ancestrais, muito antigas e que não devem ser desafiadas. São forças anteriores ao homem. A Kianda é a representação de uma Angola anterior: pode ser à colonização, à abertura do mercado, à democratização. Já que o socialismo tinha sido substituído em 1992 por um regime de livre mercado.

Georges Didi-Huberman estuda junto à obra do historiador de arte alemão Aby Warburg a ideia de *nachleben* (a sobrevivência) que, embora construída para e num contexto histórico preciso: o do Renascimento do *quattrocento* europeu, utilizando a imagem, presente na pintura e na escultura, busca revigorar a compreensão sobre o tempo passado e mesmo recuperar entendimentos que poderiam estar perdidos. Escreve Didi-Huberman:

Warburg, substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças” (...) por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

De uma forma geral, é possível afirmar que, através do Atlas de *Mnemosyne*, por meio da montagem persistente do desenvolvimento (e movimento) das imagens ao longo do tempo, na obra de diversos autores, da permanência de traços, gestos e figurações, podem ser encontrados os fantasmas os quais nos remetem a um tempo antigo. Nossa hipótese é a de que – não resta dúvida de que a kianda é uma ideia sobrevivente do período pré-colonial – e como fantasma – como presença – sobrevivente e persistente na literatura, seu estudo pode revelar informações e até mesmo valores de um tempo anterior, desde que façamos o trabalho de coleta da sua aparição nas obras literárias.

O Atlas de *Mnemosyne*, como explica em linhas gerais, em nota, Cássio Fernandes, professor de História da arte, da Unifesp (Universidade Federal de São Paulo) e organizador e tradutor do livro *A presença do antigo* (2018), com os textos de Warburg: “consistia (...) da confecção de pranchas com imagens compondo painéis temáticos contendo linhas de transmissão de características visuais através dos tempos. O projeto foi interrompido pela morte de Warburg (...) em 26 de outubro de 1929” (FERNANDES, 2018, p. 219). O nome *Mnemosyne* homenageia a musa grega responsável pela memória.

Em texto que Aby Warburg escreveu para acompanhar o projeto do Atlas, em alemão *Der Bilderatlas Mnemosyne*, podemos acompanhar um pouco do seu objetivo estético e histórico:

A obrigação de confrontar-se com o mundo das formas, constituído de valores expressivos já cunhados (provenientes ou não do passado), assinala a crise decisiva para todo artista que pretende afirmar a própria personalidade. A ideia de que justamente esse processo tenha um significado extraordinário, e até agora ignorado, para a formação dos estilos no Renascimento europeu conduziu-nos à hipótese que chamamos *Mnemosyne*. Esta, com seu alicerce de material imagético, pretende ser, em primeiro lugar, um inventário de pré-cunhagens documentais, as quais puseram ao artista individual o problema da

recusa ou da assimilação dessa premente massa de impressões (WARBURG, 2018, p. 224).

Neste pequeno trecho, Warburg deixa antever que todo artista ao compor uma obra se vê dividido entre seguir uma tradição estética e/ou apresentar os seus próprios traços que também, por si sós estão carregados desta mesma tradição, mas também das suas idiossincrasias e escolhas pessoais. Em outro momento deste mesmo texto, ele reflete que: “De fato, a nova linguagem gestual patética do cosmos figurativo pagão não foi introduzido no ateliê apenas porque tinha tido a aprovação de um olho artístico refinado e de um gosto antiquário consonante e desejado” (WARBURG, 2018, p. 225). A técnica renascentista ao revigorar elementos clássicos gregos e latinos, trazia consigo elementos do paganismo. E as pinturas de anjos e cenas bíblicas, empreendidas por estes artistas, estão carregadas com estes valores que, por si sós, são anticristãos. A rigor para se estudar o paganismo poder-se-ia tentar isolar esses elementos e estudar o seu movimento nas obras dos artistas.

Didi-Huberman que se tornou o principal comentador da obra de Warburg, insiste, por outro lado, no fato de que o alemão substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história, em que:

(...) os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reparações das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um modelo psíquico, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua composição teórica. (...) um modelo sintomal, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação, hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de reflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Em relação às Kiandas e outros elementos sobreviventes da cultura bantu talvez não precisássemos ainda ir tão longe, pois penso neste “inventário de pré-cunhagens” como nos fala Aby Warburg o qual equivaleria ao recolhimento das pistas para seguir os rastros das Kiandas nas obras literárias dos autores angolanos, como as de Arnaldo Santos, Pepetela e de outros escritores como, por exemplo, Virgílio Coelho, Ruy Duarte de Carvalho ou Uanhenga Xitu. E outros, que mesmo não sendo angolanos, escreveram sobre as Kiandas, como o linguista e missionário suíço protestante Héli Chatelain que, em 1894, publicou nos Estados Unidos da América *Folk-tales of Angola*, no qual fez um minucioso recolhimento de contos tradicionais angolanos. É autor também de uma *Gramática elementar do kimbundo ou língua de angola* (1889).

Chatelain, após descrever o território, os costumes, passa a discorrer sobre o panteão religioso e mítico angolano e escreve sobre a kianda: “Um pouco dos gênios, ou demônios são: Kituta ou Kianda, que reinam sobre a água e são afeiçoadas às grandes árvores e aos topos das colinas (...)”⁵ (CHATELAIN, 1894, p. 11). Talvez seja o primeiro registro escrito sobre a kianda. Neste livro, é recolhida uma estória tradicional, intitulada “Kianda and a young woman”, em kimbundu “*Kianda ni mon’ a muhetu*”, cujo título foi traduzido, na seleção operada por José Vale Moutinho, em “Contos populares de Angola”, como “Kianda e a rapariga”:

Havia uma mulher que tinha duas filhas.

Um dia apareceu uma caveira que pretendia casar com a noiva.

A mais velha pegou a caveira e encheu de cinzas os seus buracos. Feito isso atirou-o à lagoa, pois desse modo não poderia casar com a irmã..(...)

Mal a mãe deu consentimento, Kianda apoderou-se da sua prometida (...)(MOUTINHO, 2012, P. 35).

⁵ “A few of genii, or demons, are: kituta or kianda, who rules over the water and is fond of great trees and of hilltops” (CHATELAIN, 1894, p, 11). Tradução nossa.

Kianda se apresenta como “uma caveira” e pretende se casar com uma das irmãs. Portanto, aparentemente parece ter o gênero masculino... Esse conto parece ser de uma tradição mais antiga do que a informação de Chatelain de 1894.

Virgílio Coelho, que é antropólogo, foi Vice Ministro da Cultura de Angola (2002-2008) e escreveu o importante *Túmúndòngò, os gênios da natureza e o Kílambà. Estudos sobre a sociedade e a cultura kimbundu* (2010), mas também artigos e outros textos em que discute diversos temas pertinentes à História e aos mitos de Angola. No seu artigo “Imagens, símbolos e representações ‘quiandas, quitutas, sereias’: imaginários locais, identidades regionais e alteridades” faz um estudo comparativo entre a Kianda, a Kituta e a sereia. Reproduzo um texto citado pelo antropólogo sobre uma matéria do Correio da Semana de autoria de Arnaldo Santos e Luandino Vieira que faz menção a Pepetela:

Dois luandenses de cepa, Arnaldo Santos e José Luandino Vieira, são dignos de registro, porque constituindo exceção, não entram nestes esquemas redutores e escrevem no Correio da Semana um apontamento algo satírico (muito à maneira dos nossos antepassados que pontificaram na imprensa luandense do fim do século XIX e princípio do nosso século), (...):

“[...] E como se de rasteira d’amigo não fora suficiente, meditando eu nos casos em julgamento vem daí um cabenguela, ombaquiano, benguelense ou lá o que são, e mete-se na maka alheia de nosotros um tal Pepetela. Deu palpite dele: que quianda não é masculino nem feminino, muito pelas avessas. Cada vez as duas coisas pode ser, uma vez sim, uma vez não. E que é abuso de portuga dono-da-língua essa tradução: sereia. Qual sereia, qual areia! Sereia eram as tágides do zarolho Luís Vaz de Camões e as outras ditas que obrigaram Ulisses de lhe amarrarem num mastro, como cantou outro poeta cego, o grego Homero (...) Qianda, quituta e outros belos nomes, é ser inteiro completo. Garanto porque lhe vi, na nossa lagoa do Kinaxixi. Sé é homem, é inteiro, mulher inteirinha é. Nada de bipolarização. Que se

escondem, por vezes, em pessoas penando no mundo, em disfarce de pequena deformidade física, coisinha de aviso a todos nós, os que não sabem ler mas sabem saber. Por exemplo: mão mirrada, xambeta elegante, cada vez cambaio ou de olho cada qual sua cor e muitos mais etecéteras. Para esses cabolocossos todos, com a devida vênia e respeito a mais-velho devido, leia-se Óscar Ribas, quilamba máximo de quianda de Luanda. Que dele bebi, dele soube por letra e rouca voz, e com sua benção tutelar procurei e encontrei quiandas outras em minha vida vária [...] (SANTOS e VIEIRA apud COELHO, 1998, p. 210).

Este episódio deu ensejo a que Pepetela, em *O desejo de Kianda*, fizesse também menção a Arnaldo Santos e Luandino Vieira como “grandes sabedores das coisas de Luanda”, como reproduzimos mais acima. Interessante é pensar que, evidentemente, há a homenagem na forma como o autor de *Geração da utopia* se refere aos escritores mais velhos, mas a partir da retomada do texto por Virgílio Coelho, também identificamos a ironia de Pepetela.

O mapeamento da incidência de Kianda literatura angolana passa por Ruy Duarte Carvalho e a crença de que elas se afeioam pelas pessoas, cuidando das mesmas e de das águas, manifestando-se como lençóis de luz sobre as águas, formando feixes de fitas coloridas; como patos nadando; pombos sobrevoando as praias ou crianças gêmeas, brincando, entre muitas outras formas. Passa pelo romance de Boaventura Cardoso *Mãe, materno mar* (2001) em que a personagem Manecas é um menino kianda: “(...) todas as águas correram secundinas. Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas” (CARDOSO, 2001, p. 214). Ou pelos Movimentos de Brigadistas Jovens de Literatura de Angola que publicaram, por exemplo, o livro de poemas *Geografia mágica da Kianda* (2004), coordenado por John Bella. E também pela literatura infantojuvenil, como no livro *Kianda e o barquinho de fuxi* (2002), de Cremilda Lima. Ou pelo poema de João Melo, “O marinheiro”. Enfim, por um sem número de obras que referenciam e reverenciam a Kianda, mostrando sua

presença e sua importância para a cultura e para a literatura angolana, como o fizeram Arnaldo Santos e Pepetela nas obras aqui abordadas.

Estudar, portanto, esses vestígios, o rastro da kianda e os entendimentos sobre ela, ao longo do espaço-tempo, é estudar a transformação da sociedade e da cultura angolanas e nos fazer migrar para um tempo anterior, recuperar histórias, resgatar uma tradição antiga ou mesmo transformar o presente com o auxílio dessas forças que talvez nada mais sejam do que esta nossa necessidade de buscarmos um tempo de maior equilíbrio com a natureza.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Maria Thereza Abelha. O desejo de Kianda: crônica e fabulação. IN CHAVES, Rita. MACEDO, Tânia (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume 1. 26ª edição. Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Histórias de deuses e heróis (a idade da fábula). Tradução David Jardim Júnior. 26ª edição. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz. **Os Lusíadas**. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>>. Acessado em 15 de novembro de 2022.

CARDOSO, Boaventura. **Mãe, materno mar**. Porto, Campos das Letras, 2001.

CHATELAIN, Héli. **Folk-tales of Angola**. Fifty tales, with Ki-Mbundu text literal english, translation, introduction and notes. Boston and New York, Published for the american folk-lore society, 1894.

COELHO, Virgílio. Imagens, símbolos e representações “Quiandas, quitutas, sereias”: imaginários locais, identidades regionais e alteridades. *Revistas do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, nº 8, p. 179-214, 1998. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109540/108022>>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução por Sandra Castello Branco. 2ª edição. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

FERNANDES, Cássio. Nota do tradutor. IN Warburg, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos – Volume 1. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Tradução por Salma Tannus Muchail. 10ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2016.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega romana. Tradução por Victor Jabouille. 5ª edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Sovik, Liv (Org.). Tradução por Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonaram Amaral. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2018.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução por Trajano Vieira. 1ª reimpressão. São Paulo, Editora 34, 2018.

JACOB, Sheila Ribeiro. Tavessias literárias: novas viagens à cidade de Luanda ressignificada. **Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana**. Nepa UFF. Volume nº 8. Nº 16 (16). P. 77 a 87. Publicado julho em 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5616407>>. Acessado em 30 de agosto de 2022.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução por Caetano W. Galindo. Introdução por Declan Kiberd. Coordenação editorial por Paulo Henriques Britto. São Paulo, Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2005.

LABAN, Michel. **Ambaquista e literatura**. União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/146-ambaquista-e-literatura>>. Acessado em 14 de novembro de 2022.

MARQUES, Irene Guerra. FERREIRA, Carlos Monteiro (Org.). **Entre a lua, o caos e o silêncio: a flor**. Antologia de poesia angolana. Luanda, Guerra e Paz editores, 2021. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Entre_a_Lua_o_Caos_e_o_Sil%C3%Aancia_a_Flor/pEkrEAAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0>. Acessado em 06 de setembro de 2022.

MOUTINHO, José Vale. Contos populares de Angola. Folclore Quimbundo. 3ª edição. São Paulo, Editora Aquariana, 2012.

NASCIMENTO, Washington Santos. “Universo mítico-religioso kimbundu e trânsitos culturais em Uanhenga Xitu”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 32, nº 95, p. 1-14. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/dLRh4Ntb9Jw6tdLYcbZSNmj/?format=pdf&lang=pt>>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

PEPETELA. **Geração da utopia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. **O desejo de kianda**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

_____. **Predadores**. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2007.

SANTOS, Arnaldo. **A casa velha das margens**. Biblioteca de Literatura Angolana. Luanda, Edições Maianga, 2004.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**: escritos inéditos. Volume 1. Organização, introdução e tradução por Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019.

A PERVERSÃO DAS IMAGENS: NOTAS SOBRE O OLHAR NO *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* DE ISABELA FIGUEIREDO

PERVERSION OF IMAGES: NOTES ON THE GLANCE IN *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* BY ISABELA FIGUEIREDO

*Raphael Felipe Pereira de Araujo*¹

64

RESUMO

O ensaio lê quatro fragmentos do *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e reflete sobre o diálogo entre texto e imagem que é construído ao longo da narrativa. O livro parece se constituir a partir de um conflito entre o texto e as fotografias de infância de Isabela que são reproduzidas sobre as páginas, encenando um jogo perverso em que as palavras estão sempre a revirar a aparente harmonia das fotografias. Além disso, a escrita de Figueiredo parece se apropriar da linguagem fotográfica e cinematográfica, de modo que é possível – e talvez necessário – que o leitor estabeleça diálogos entre o *Caderno* e outras obras visuais. A partir desses mecanismos ópticos a narrativa se abre para um doloroso trabalho de linguagem elaborado sobre o desterro, a violência colonial e a perda.

PALAVRAS-CHAVE: Texto e imagem. Revirar. Desterro. Violência.

ABSTRACT

The essay reads four fragments of *Caderno de memórias coloniais*, written by Isabela Figueiredo, and reflects on the dialogue between text and image that is constructed along the narrative. The book seems to be built through a conflict between the text and Isabela's childhood photographs, staging a perverse game where the words are constantly deranging the apparent harmony of the images. Figueiredo's writing steals from photographic and cinematographic languages, in a way that it may be possible – perhaps necessary – for the reader to establish dialogues between the *Caderno* and other visual artworks. Through these optical mechanisms the narrative opens itself to a painful work of language that is built through exile, colonial violence and loss.

¹ Mestrando na área de concentração de Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da CAPES. E-mail: raphaelfelipe.ar@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-4743-7850>

“A perversão das imagens (...)”, de Raphael Felipe Pereira de Araujo
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 64-82, 2022.



KEYWORDS: Text and image. Derange. Exile. Violence.

O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.

(Fragmento de “As grutas”. Livro sexto. Sophia de Mello Breyner Andresen)

65

1.

Primeiramente publicado no ano de 2009, o *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo se apresenta como uma narrativa imersa no contexto pós-colonial. O texto se inicia com uma visita do fantasma do pai, figura que encarna os ideais colonialistas e a própria pátria portuguesa: “Reconheci a sua voz, e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; tu já morreste. *E abri os olhos*” (FIGUEIREDO, 2018, p. 31, grifos nossos). Estamos diante de uma narrativa que começa com um despertar, uma abertura do olhar. Não por acaso o livro está povoado de imagens, sejam elas constituídas pelas fotografias, sejam verbalmente concebidas. Para Silvio Renato Jorge,

[...] estamos diante de um texto que interpela seus fantasmas, o pai e a vida em Moçambique, ciente da impossibilidade de apaziguamento e conforto: o que se constrói a partir daí é um relato de memória, de memória de segunda geração, diria melhor, que mistura amargor e doçura, ódio e saudade, respeito e desprezo [...] qualquer movimento para reinterpretar esse passado só poderá se constituir tendo como ponto de partida a ideia de afeto, em seu sentido próprio, ou seja, aquilo que afeta, que mobiliza, que induz a uma tomada de posição (JORGE, 2015, p. 55)

A questão do afeto, portanto, atravessa a narrativa e seu modo de funcionamento, exigindo que o próprio leitor assuma uma posição. Nesse sentido, acredito que ler o *Caderno de memórias coloniais* é como abrir o álbum de fotos de um desconhecido, ou esticar sobre a mesa o grande rolo de um filme a que assistimos não com o auxílio da

máquina que projeta as imagens na tela do cinema, mas que antes pede pelas mãos de um leitor que mobilize estas cenas, que realize cortes e montagens sobre o texto, dando-lhes um sentido que revele a complexidade do corpo fraturado da memória.

Essa constatação se dá não só pelas muitas fotos de uma jovem Isabela que faz poses entre os fragmentos de texto, mas por algo que a escrita de Figueiredo rouba da fotografia e do cinema, oferecendo ao leitor a possibilidade de aceder à metamorfose de uma história que se elabora de forma lacunar no registro da ficção. Antes de estabelecerem alguma continuidade narrativa entre si, os fragmentos de texto que compõem o livro parecem apresentar-se mais como pequenas fotografias ou breves cenas de um passado corrompido que, ao ganhar corpo na escrita, pode reajustar-se numa inesgotável não-linearidade, num permanente trabalho de linguagem.

É a própria autora que revela o jogo encenado por sua narrativa, seja a partir da experiência de edição e reedição do livro, onde os fragmentos – as fotografias – mudam de posição, têm partes cortadas e coladas em outros espaços, se multiplicam; seja pela própria origem dos textos, primeiramente publicados em um *blog*, marcados pela brevidade, pelo instantâneo do ambiente virtual.

Nesse sentido, poderíamos dizer que há algo perverso no diálogo que se tece entre as fotografias e os fragmentos de texto que encontramos nas páginas. Desacompanhadas, as fotos da jovem Isabela poderiam ser vistas como a cristalização de um tempo de inocência e pureza em que uma adorável menina se colocava diante das lentes de seus familiares. O que se revela no texto, porém, ameaça e desarticula a imobilidade infantil das fotografias, que ganham potência uma vez que deixam de ser apenas parte de uma supostamente idílica memória particular da autora para cumprirem também seu papel enquanto testemunho histórico.

Por essa estratégia do confronto textual, as fotos de uma adorável criança são convertidas numa passagem perversa para o tempo de violação e desigualdade que foi o período da dominação colonial de Portugal em Moçambique. Parece haver, no *Caderno de memórias coloniais*, a aposta numa violência do olhar:

Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração.

Não havia olhos inocentes. (FIGUEIREDO, 2018, p. 46)

O recorte é retirado do quarto fragmento da edição de 2018, onde a narradora oferece ao leitor uma visão geral da organização econômica e política de Lourenço Marques na altura de sua infância, e apresenta a função que o pai exercia naquele espaço: a ele, “coube a missão de electrificar a Lourenço Marques dos anos 60” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). É a partir da lembrança do pai que somos alertados para a flagrante desigualdade racial, intrínseca à estrutura colonialista que regia a cidade. Na capital moçambicana, o negro vivia sua condição de *carne mais barata do mercado*², como ouvimos na canção que sobrevive pela voz de Elza Soares.

Durante as refeições, o pai não esconde sua resistência em contratar trabalhadores brancos, pois isso significaria pagar seus funcionários de forma justa, e a justiça é algo de que os negros que conhecemos no *Caderno de memórias coloniais* parecem estar cosmicamente afastados, fadados à subalternidade e à violência, para dar luz à capital ocupada pelo colonizador. O romance apresenta a figura do pai, que

corria, o dia inteiro, a cidade, de um lado ao outro, a controlar o trabalho da pretalhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica. [...] O que se dizia à mesa era que o sacana do preto não gostava de trabalhar, ganhava o suficiente para comer e beber na semana seguinte (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Os negros, a “pretalhada”, é descrita, assim, como um rebanho a ser violentamente domesticado. A condição animal e o subemprego não eram reservados aos brancos, pois, como lemos no *Caderno de memórias coloniais*, “um branco servia para chefe”

² Composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletto.

(FIGUEIREDO, 2018, p. 43), servia para “ordenar”, “vigiar” e “mandar trabalhar” os outros.

Nesse espaço de contrastes ferozes entre a *pretalhada* e o *branco que servia para chefe* é que o leitor se vê impelido a reconhecer a inocência perdida do olhar. O recorte textual é imediatamente seguido por uma daquelas talvez um dia adoráveis fotografias de Isabela, e o leitor é provocado a olhar a imagem de uma outra forma, que não se adequa à pureza da criança que encara a câmera e ocupa o primeiro plano da fotografia.



Figura 1: Fotografia recortada do *Caderno de memórias coloniais*.

O leitor é compelido pela inadequação da montagem entre texto e imagem a buscar, mais além, pelos olhos do menino negro que se apoia atrás da grade, ao mesmo tempo que é ele próprio encarado pelo espectro silencioso que paira sobre a criança impedida de navegar, destinada a “dependência e submissão”, a “sobrevivência e conspiração”. Olhos opacos, difíceis de enxergar: não gozam da prioridade do primeiro plano

fotográfico. Difícil seria mesmo dizer se ele olha para a criança branca, coberta pela opulência de um véu minhoto, que ondula na brisa marítima que a cena permite imaginar. Ou será que desvia o olhar e encara o longe, como se aquela cena montada para a fotografia e a mobilidade do navio de brinquedo lhe fossem proibidas, intocáveis, sagradas demais para o seu olho suportar?

Decerto que os olhos do leitor suportam. Não porque o queiram, mas porque o *Caderno de memórias coloniais* não deixa esquecer o compromisso ético de aprender a olhar também as distâncias capturadas pela imagem sem se deixar iludir pela seleção do primeiro plano. E o leitor é levado a se perguntar: quem era? Como se chamava? Teria ele crescido? Chegou a trabalhar? Será que teve filhos que hoje podem se divertir nos parques? Será que fora da cidade mergulhava no mar? E escrevia? Se assim fosse, que imagens encontraríamos no *seu* caderno de memórias coloniais? É decisivo que o leitor se pergunte, ainda que isto signifique a perda da visão imaculada.

2.

Passaram décadas sobre a menina que encarava os negrinhos de meia dúzia de anos que pediam trabalho ao portão, descalços, rotos, esfomeados, e chamava a mãe, trabalho não havia. Eu sabia que não havia. Contudo, chamava-a. Havia a esperança que de repente houvesse capim para apanhar, ou uma moeda, pão. Às vezes a minha mãe estava bem-disposta. Às vezes tinha pena das crianças.

Eu e eles não falávamos a mesma língua. Apenas umas palavras soltas. Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo, e há uma perplexidade nos seus olhos, um vazio, uma fome, e nos meus uma impotência, uma incompreensão que nenhuma razão poderá explicar.

Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas, perante a criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio em que nenhum sabe

o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. (FIGUEIREDO, 2018, p. 167)

Há um fragmento em que a narradora lembra de ver um oficial da marinha que trazia costurada à manga a palavra “Moçambique”. Ela resiste ao desejo de ir até o marinheiro para lhe dizer que também veio de lá, desta terra que habita nela “como uma nódoa [...] impossível de disfarçar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166). Trata-se de um fragmento marcado por um sentimento de culpa que parece atravessar a narrativa, e por um sentimento de desterro que assombra aqueles que são “indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166).

É com um olhar capaz de cortar o tempo que a narradora pode revisitar esta terra e as imagens do seu passado. Com a literatura, a língua não compartilhada entre ela e as crianças negras que batiam à sua porta na casa da infância é metamorfoseada em olhares, imagens: “Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo”.



Figura 2: Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920.

Poderíamos pensar o movimento da narradora como o de um *anjo da história* (BENJAMIN, 1985, p. 226) que direciona seu olhar a ruínas encarnadas nestas crianças famintas. Ela também não consegue resistir ao sopro que a leva para uma condição de impotência, incapacidade de alterar o curso das coisas e impedir a fome, a catástrofe.

Ao ler este mesmo fragmento, penso em outras duas obras visuais que participam de algo como uma *constelação de imagens do desastre* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 20) que cerca a narrativa de Isabela Figueiredo: “Moçambique é essa imagem parada da *menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas*, perante a *criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada*, num silêncio em que nenhum sabe o que dizer”.

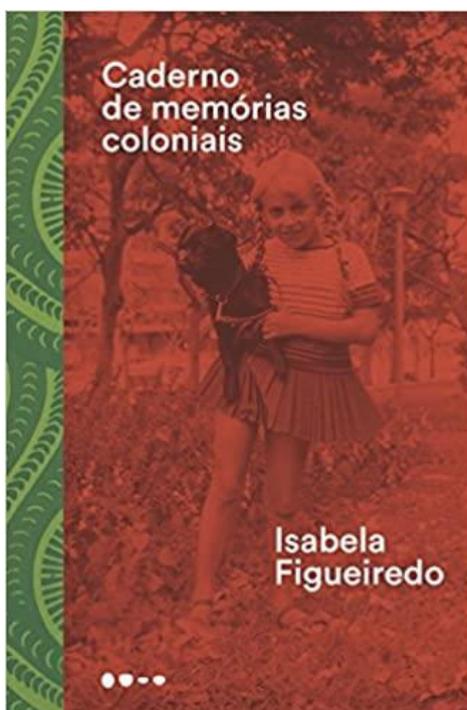


Figura 3: A capa da edição brasileira do *Caderno de memórias coloniais*, publicado pela editora Todavia.

Na fotografia que estampa a capa da edição brasileira do *Caderno de memórias coloniais*, vemos uma “menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas”. Trata-se de mais uma das fotos de infância da autora, aqui coberta por um filtro vermelho, como se ensanguentada. Ela traz nos braços seu cãozinho Piloto, marca de seu laço afetivo com Moçambique. O destino do animal é cruzado por uma tia que o envenena, um destino

doloroso como é também o da relação da narradora com sua terra abandonada: “Tinha os olhos abertos, vidrados, as patas traseiras contorcidas, rasando o focinho, duro, gelado. Segurei-o nos braços, apertei-o, e chorei sobre o seu corpo inocente a minha culpa, dor, perda, impotência e abandono” (FIGUEIREDO, 2018, p. 161).

Essa imagem ensanguentada num mesmo passo esconde e anuncia o trajeto da autora, que, embora sempre “a filha do colono” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166), foi sempre também questionadora do colonialismo: na infância por elos de afeto com a terra e a gente, na idade adulta pela consciência do lugar de opressão que ali ocupara. Uma escritora que anos mais tarde viria a elaborar uma narrativa que desafia e denuncia essas estruturas de poder que incidem também sobre sua experiência vital. E no *lado oposto da justiça, da sobrevivência*:



Figura 4: Kevin Carter. *O abutre e a menina*. 1993.

Em 1993, a imagem de uma “criança negra, empoeirada, quase nua”, tão nua que lhe aparecem os ossos sob a pele, assombrou os noticiários sobre a crise humanitária que dominava o Sudão. Embora Kevin Carter tenha recebido o prêmio Pulitzer no ano seguinte por sua contribuição com o fotojornalismo, a imagem é até hoje objeto de

discussões sobre a ética e o papel do fotógrafo. Me parece que “o *natural* [desta imagem] obriga o espectador a uma interrogação violenta” (BARTHES, 2001, p. 69), o que marca seu impacto e permanência.

A morte também é anunciada na figura de um animal. Uma ave que devora cadáveres observa a criança inclinada como se aguardasse uma refeição. Com suas asas fechadas e garras fincadas no chão, essa figura alada em muito diverge do anjo que “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Aqui, o abutre encarna o princípio necrófago de um poder que se alimenta da morte do outro: “Viver sob a ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de ‘estar na dor’: [...] ossos [expostos]; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura” (MBEMBE, 2016, p. 146).

3.

Alguns negros iam ao cinema. Calçavam-se e vestiam roupa europeia remendada ou de imitação, costurada no caniço. Sentavam-se na primeira plateia, e, eventualmente, em dias pouco frequentados, na primeira fila da segunda plateia.

Não estava escrito em lado algum que os negros não tinham acesso normal à plateia ou ao balcão, mas raramente os vi ocupar essas zonas. Havia um entendimento tácito, não um acordo: os negros sabiam que lhes cabia sentarem-se à frente, nos bancos de pau: os brancos esperavam que a pretalhada se juntasse aí, a falar aquela língua lá deles, olhando para trás a cobiçar a mulher do branco, mas devidamente sentados no banco que lhes pertencia.

Para os brancos, um preto, lá da primeira plateia, nunca olhava para trás por bons motivos. Ou lançava o amarelo do olho contranatura às brancas, ou procurava o que roubar, ou destilava ódio. De forma geral, no cinema ou fora dele, *o olhar dos negros nunca foi, para os colonos, inocente*: olhar um branco, de frente, era provocação; baixar

os olhos, admissão de culpa. Se um negro corria, tinha acabado de roubar; se caminhava devagar, procurava o que roubar. (FIGUEIREDO, 2018, p. 72, grifos nossos)

Não há espaço para os olhos de um negro em Lourenço Marques. Mesmo a tela do cinema, para onde eles deveriam se voltar para não provocar os brancos, não pode ser plenamente contemplada, dado o “entendimento tácito” de que cabia aos negros ocupar os lugares mais desconfortáveis da sala. Este que deveria ser um espaço destinado ao exercício da visão por excelência – a sala de cinema – torna flagrante a cegueira imposta pelo colonialismo. Olhos e corpos imobilizados no escuro, como estátuas sentadas nos bancos de pau. Negros estáticos como fotografias perdidas, engavetadas, nunca vistas. Trata-se de uma sociedade que alcançou um ponto de violência em que a opressão parece naturalizada, o que, para Marilena Chauí, é o grau mais alto do controle ideológico, quando a exploração é de tal forma introjetada que se torna invisível:

[...] se a dominação e a exploração de uma classe forem perceptíveis como violência, isto é, como poder injusto e ilegítimo, os explorados e dominados sentem-se no justo e legítimo direito de recusá-la, revoltando-se. Por esse motivo, o papel específico da ideologia como instrumento da luta de classes é impedir que a dominação e a exploração sejam percebidas em sua realidade concreta. Para tanto, é função da ideologia dissimular e ocultar a existência das divisões sociais como divisões de classes, escondendo, assim, sua própria origem. Ou seja, a ideologia esconde que nasceu da luta de classes para servir a uma classe na dominação. (CHAUÍ, 2008, p. 93)

Mas “*Alguns negros iam ao cinema*”: aqueles que remendavam roupas europeias e silenciosamente reivindicavam seu direito à arte e ao precário lazer do domingo. No *Caderno de memórias coloniais*, a imaginação parece ser uma liberdade pela qual os negros têm de lutar: seja a criança enclausurada na foto, sejam estes insubordinados que se atreviam a ir ao cinema sabendo que poderiam ser punidos por qualquer movimento do olhar.

A narradora lembra então de um anel que sua família a obrigava a usar, e de um negro que corajosamente olha para trás:

Ao domingo à tarde íamos ao cinema. Eu levava um anel. Não gostava de anéis.

Os lugares da segunda plateia do Cine Machava assentavam sobre um plano inclinado. Tudo o que caía rolava até à primeira plateia, e ninguém lá iria sem propósito; era o lugar dos pretos.

Eu teria sete anos. Usava aquele anel. Detestava-o. Apertava-me os dedos e eu não gostava de cadeias.

Pensei em ver-me livre da horrível joia, e ocorreu-me uma ideia infalível, que executei na primeira oportunidade. No cinema, na escuridão, a meio do filme, num momento de maior barulho da trama em curso, maior suspense, tirei o anel do dedo, e lancei-o, com o possível impulso, por debaixo dos cadeirões, para que rolasse, inapelavelmente, até à primeira plateia, e desaparecesse, para sempre, nas mãos dos negros, que haviam de lhe chamar um figo.

Num domingo, fi-lo, e respirei de alívio. Adeus, anel. Adeus, suplício. Adeus para sempre. Havia de dizer que o tinha perdido, que me estava largo, que me tinha caído do dedo sem notar. E depois, nada a fazer. Um anel era caro. Realmente. Mas, paciência. Eu era tão distraída! Sempre a mesma. Sem tino algum.

Nesse domingo comi um Quibom no intervalo. Estava contente. Ninguém reparou que já não tinha o anel.

Nesse dia, já terminava o intervalo, quando uma cena deveras invulgar prendeu a atenção da segunda plateia: um negro tinha saído do seu lugar, lá à frente, e avançava pelo corredor lateral esquerdo, perguntando algo, de fila em fila. O que queria o gajo? Andava a pedir dinheiro, de certeza. E, quando chegasse à nossa fila, ninguém lhe ia dar nada, já se sabia. Que trabalhasse. Não se dava dinheiro a negros, a menos que trabalhassem, e o que se desse seria pouco, para não se acostumarem mal. Quando chegou à nossa fila, pudemos distinguir-lhe, entre o polegar e o indicador direitos, um minúsculo anel dourado com uma pedra vermelha, enquanto perguntava, “Este anel é daqui?”

Olharam para mim sem compreender [...]

A minha mãe ainda guarda esse anel, em casa, na caixa dos ouros.
(FIGUEIREDO, 2018, p. 72-73)

São curiosas algumas palavras que Figueiredo escolhe para descrever a arquitetura do cinema: “Os lugares da segunda plateia [que era ocupada pelos brancos] [...] assentavam sobre um *plano inclinado*”. Na linguagem cinematográfica, um *plano inclinado*, também conhecido como *ângulo holandês*, é responsável por posicionar a câmera de forma que o espectador sinta um desequilíbrio na imagem, talvez uma vertigem, uma confusão. A percepção sutil de que as coisas não estão justamente alinhadas, niveladas. De que há algo ou alguém que está acima, enquanto o outro é diminuído embaixo.



Figura 5: Fotograma de *Cidadão Kane* (1941). Imagem recortada da internet.

Contraditoriamente, uma das sensações que o plano inclinado pode causar é de que algo está prestes a cair. E cai, dos dedos da narradora, do alto da segunda plateia onde os brancos reimaginavam no cinema sua estrutura de poder, um anel que rola por aquela sala

desequilibrada até os pés de um negro sentado nos bancos de pau. Não só cai como é lançado, uma riqueza que a criança atira abaixo julgando que deveria desaparecer nas mãos dos negros como as migalhas desaparecem nos bicos dos pombos.

Mas um negro decide olhar para trás e desafiar o *entendimento tácito* imposto pelo colonialismo, percorrendo a sala até o seu topo cambaleante. E contrariamente ao que esperavam os brancos, ele *não vinha para roubar, não destilava ódio, nem vinha lançar o amarelo do olho contra-natura às brancas*. Vinha tão somente para devolver a joia que lhe fora parar às mãos. É então que a sala de cinema parece ser realmente desestruturada. A cena invulgar que prende a atenção da segunda plateia, a imagem em movimento que entrega uma mensagem para os colonos, não se desenrola na grande tela, mas é performada por alguém que jamais deveria romper aqueles enquadramentos.



Figura 6: O bailarino Ismael Ivo. Fotografia do acervo da Escola de Teatro de São Paulo.

Um negro que reivindica sua mobilidade, seu direito de circular pelo espaço. Ele próprio feito imagem que, com toda a dignidade inscrita no ato de devolver o ouro que não lhe pertence, ainda acaba por desestabilizar o edifício com seus passos delicados. Desafiar uma ordem, rompendo das sombras para anunciar a metamorfose. Como um bailarino plasticamente equilibrado sobre o plano inclinado, um “corpo que se ondula duro e frágil” (SENA, 1988, p. 131), sustentado sobre si mesmo, que desenha no ar a

forma aberta de um arco entre a mão, o joelho e a perna. Uma figura de músculos leves que captura o olhar com a dança, num movimento fluído e firme como uma flecha. O plano inclinado já não aponta apenas o controle de quem está em cima. A inclinação é contraditoriamente o índice do poder abalado.

Algo está prestes a cair.

4.

As cabeças dos brancos roladas no campo da bola iam perdendo o rosto, a pele, os olhos e os miolos, e o que restava da carne amolgada e dos maxilares partidos.

A negralhada remendava as bolas com trapos já engomados de sangue seco, rasgados aos cadáveres, e assim sustinham a estrutura que se desfazia a cada pontapé, até já não restar senão uma mão cheia de ossos moídos, moles, que depois se chutavam para o mato, atrás do caniço. E vinha outra cabeça putrefacta, até amolecer. Era fim da tarde. Anoitecia rapidamente. (FIGUEIREDO, 2018, p. 99)

Neste recorte, a narradora evoca os desdobramentos do dia 7 de setembro de 1974, dia em que Portugal e a FRELIMO acordaram a independência de Moçambique. Independência conquistada após anos de guerra, incansavelmente sustentada pelo Estado Novo português. Na cena, os colonizados reproduzem os atos de violência de seus opressores. A mutilação do corpo dos colonos, decapitados e lançados de pé em pé até sua condição de figura humana ser completamente violada, repete às avessas o que era feito com os negros e traz à memória os corpos ultrajados da Antiguidade e dos cantos épicos de que fala Jean-Pierre Vernant:

Um primeiro tipo de sevícia consiste em sujar de poeira e terra o corpo ensanguentado, em dilacerar sua pele para que ele perca sua figura singular, a nitidez dos traços, sua cor e brilho, a um tempo sua

forma distinta e seu aspecto humano, para que assim ele se torne irreconhecível. [...] o corpo é desmembrado, esquartejado, cortado em pedaços; cortam-se a cabeça, os braços, as mãos e as pernas [...] Uma cabeça como uma bola, um tronco como um cepo, perdendo sua unidade formal, o corpo humano é reduzido ao estado de coisa ao mesmo tempo em que é desfigurado. (VERNANT, 1977, p. 57-58)

O que chama a atenção no recorte de Figueiredo não é apenas a sua semelhança com a descrição de Vernant sobre o rito que transforma o corpo inimigo em massa informe, destituída de humanidade e assim impedida de se integrar a uma memória gloriosa. O que me chama particularmente a atenção é o quanto a descrição destas cenas históricas vividas na Moçambique dos anos 70 lembra também uma polêmica fotografia tirada no Brasil da década de 90.

Trata-se de uma imagem capturada pelo fotojornalista Severino Silva em 1992, na favela Parque Fluminense, em Duque de Caxias. Publicada em 1996 numa seção nomeada *Le sang du Brésil* pela revista francesa *Photos*, a imagem se tornou objeto de discussão tanto pela forma cruel com que expõe a violência que domina as periferias brasileiras quanto por uma perversa cenografia que o fotógrafo elabora. Uma imagem em que crianças parecem jogar bola com a cabeça de um homem decapitado. A fotografia é neste caso uma montagem, mas não deixa de configurar uma naturalização da violência na periferia do Rio de Janeiro em que convivem a barbárie e o jogo, como se a cena de tortura e morte não impedisse a alegria dos meninos jogando bola.



Figura 7: Fotografia de Severino Silva. Recortada de artigo de Denise Camargo.

No artigo escrito pela fotógrafa, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília, Denise Camargo, fica-se a saber que Severino Silva

chegou ao local e percebeu a contradição entre a alegria dos meninos jogando futebol e aquela cena terrível – o corpo havia sido picotado, o coração arrancado e espalhado com desdém nas proximidades. O fotógrafo pediu mesmo para que os garotos chegassem mais perto e fez a sequência em que cada vez mais a bola foi-se mesclando à cabeça (CAMARGO, 2014, p. 68).

Imagem corrompida pela violência do olhar, pela violência do espaço; corpos ultrajados em solo moçambicano e brasileiro: reflexos de uma história de devastação e desigualdade fruto da opressão colonialista e de uma sociedade adoecida.

O texto de Isabela Figueiredo evoca imagens do desequilíbrio e da violação que dão testemunho não só da realidade pela qual ela foi atravessada quando criança. Poderíamos dizer que a narradora do *Caderno de memórias coloniais* é uma mulher com uma câmera – uma figura que olha para as ruínas da história e tenta lhes oferecer uma linguagem, tenta capturar, cortar e colar estas imagens à escrita. Imagens perversas que circulam de Lourenço Marques a Duque de Caxias, agentes da memória que não nos deixam esquecer

a extensão das feridas deixadas pela colonização e de outras tantas que o neoliberalismo continua a criar. Feridas para sempre abertas nessa pele que se agarra à terra, nesse sangue seco, nesse olhar que já não é cristalino e liso como um vidro, mas afiado como um caco.

Referências Bibliográficas:

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- BARBOSA, Marlon Augusto. **Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac**. 2021. 203f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- BARTHES, Roland. “Fotos-choque” In: **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMARGO, Denise. O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência. **Studium**, Campinas, SP, n. 17, p. 66–74, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Fernando Scheibe, Caio Meira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. “No próprio olho da história” In: **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.
- JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, pp. 54-64, v. 13, n. 2, 2015.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, pp. 123-151, n. 32, 2016.

SANTOS, Boaventura Cardoso. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade. **Novos Estudos CEBRAP**, pp. 24-29, nº 66, Julho, 2003.

SENA, Jorge de. **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. **Discurso**, São Paulo, n. 9, 1979.

O MIGRANTE JOÃO PORTELA: UMA METÁFORA DE PORTUGAL

THE MIGRANT JOÃO PORTELA: A METAPHOR FOR PORTUGAL

Lucas Pessin¹

83

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance *O hóspede de Job*, de José Cardoso Pires, com foco na tentativa de migração realizada por João Portela, que sonha em encontrar trabalho, na grande cidade, longe da miséria que o cercava no Alentejo rural. Durante esse percurso sofrido e de tantas dificuldades, buscamos mostrar que a figura do camponês viajante representa os portugueses sem-terra, que estão à margem da sociedade, portanto, são hóspedes no próprio país. Com isso, interpretamos a figura de João Portela como uma metáfora de Portugal, um país à margem da Europa e que sofre violentamente com as consequências do salazarismo.

PALAVRAS-CHAVE: João Portela. Migração. Hóspedes. Portugal. Salazarismo.

ABSTRACT

This article proposes a reading of José Cardoso Pires' novel *O Hóspede de Job*, focusing on the migration attempt made by João Portela, who dreams of finding work in the big city, far from the misery that surrounded him in the rural Alentejo. During this painful journey and many dealt struggles, we aim to show that the figure of the traveling countryman represents the landless Portuguese, who are on the margins of society, therefore, they are guests in their own country. Eventually, we interpret the figure of João Portela as a metaphor for Portugal, a country on the fringes of Europe that violently suffers from the consequences of Salazarism.

KEYWORDS: João Portela. Migration. Guests. Portugal. Salazarism.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) na UFRJ, realiza uma investigação sobre o romance *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, com bolsa de pesquisa CAPES. Licenciado em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Magna Cum Laude, 2022) com monografia intitulada “Portugal fica em frente”: Ruy Belo em busca de um novo dia. E-mail: lucaspessin@letras.ufrj.br / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6789-7292>.

“O migrante João Portela: uma metáfora de Portugal”, de Lucas Pessin

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 83-96, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

Ao caminhar com destino ao sonho de trabalho longe da zona rural, João Portela canta:

«*laralá...
ao romper a bela aurora
quem me manda a mim ser parvo
sai o pastor da cabana...*»
(CARDOSO PIRES, 1964, p. 120)

84

Os versos cantados se assemelham a uma cantiga muito popular do Alentejo cujo nome é “Ao romper da bela aurora”. Nela, damos atenção a esta estrofe:

Ao romper da bela aurora
Sai o pastor da choupana
Vem cantando em altas vozes
Muito padece quem ama.

Quando amanhece, o camponês sai de sua casa para o trabalho árduo. No caso contido em *O hóspede de Job*, o jovem João Portela, alentejano residente numa pequena aldeia chamada Cimadas, sai de sua choupana em direção a Lisboa, movido pelo sonho de trabalhar arduamente na grande cidade, mais precisamente no ramo de construções. Assim como muitos conterrâneos durante o regime salazarista, Portela se intitula “parvo” (“quem me manda a mim ser parvo”), logo, um homem que não teve acesso ao estudo, como o romance nos diz, um analfabeto.

Este artigo pretende, então, acompanhar a sofrida migração feita por João Portela em companhia do tio Aníbal, outra figura importante do romance, a fim de buscar trabalho e de uma nova perspectiva de vida distante da pobreza e da falta de oportunidade que o cerca em sua terra. Ao longo deste texto também iremos sinalizar que não se trata somente de um jovem migrante, mas sim de um personagem que funciona, em José Cardoso Pires, como uma metáfora de Portugal mutilado pela repressão política.

Até chegar ao título final, Cardoso Pires rascunhou outras possibilidades de nomes que nos vêm a calhar para a leitura do romance:

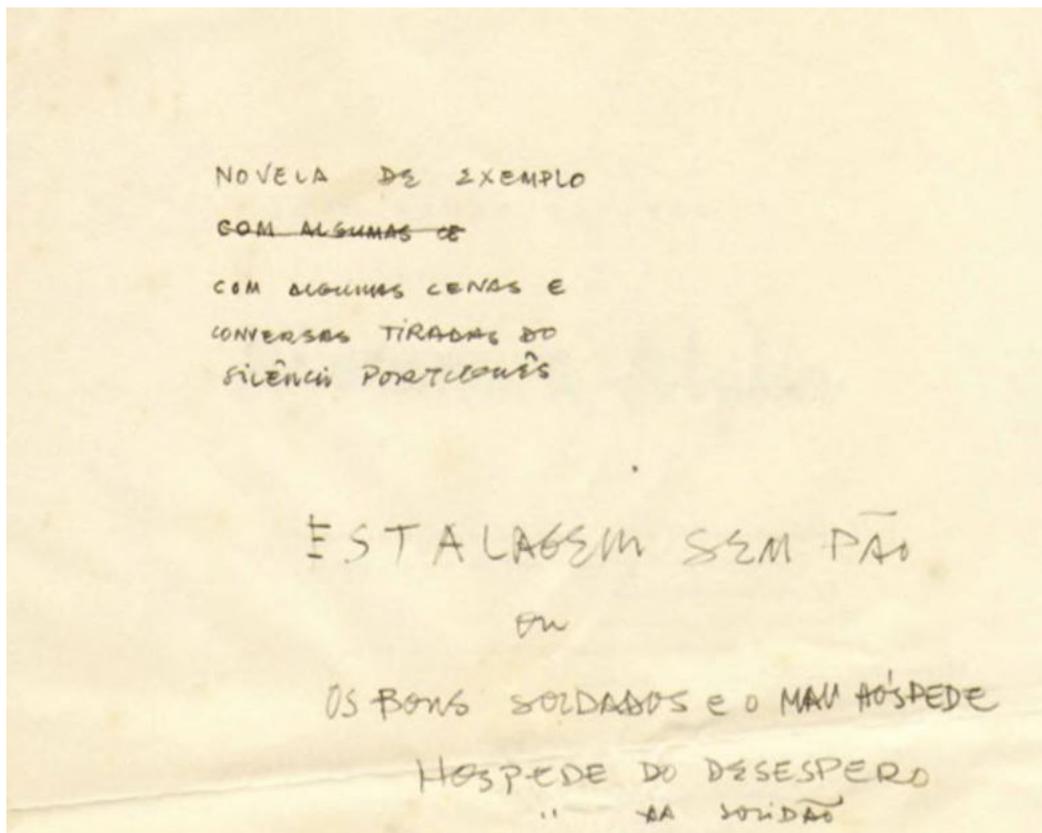


Figura 1. “José Cardoso Pires: escolha de título para *O Hóspede de Job* (manuscrito), *Colóquio/Letras*, nº 159/160, Jan. 2002, p. 319

A interpretação dos títulos possíveis torna-se mais clara ao vermos atentamente a dedicatória do romance à memória de António Nuno Pires Neves, irmão de José Cardoso Pires, militar e morto aos 21 anos de idade por ter caído de um avião do Exército fabricado pelos Estados Unidos. Na recente biografia sobre Cardoso Pires, Bruno Amaral reafirma que *O hóspede de Job* não deixa de ser uma forma de protesto à colonização militar estadunidense imposta durante o período da Guerra Fria (cf. AMARAL, 2021, p. 132). Mesmo tendo escrito a primeira versão assombrado pela prematura morte de seu irmão, o romance só veio a ser publicado dez anos depois e, como afirma Cardoso Pires, após “sucessivas correcções que lhe fui introduzindo” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 255) até o seu primeiro lançamento em dezembro de 1963.

Por conta do notório teor político e denunciativo, não foi em Portugal a primeira edição do romance. Pouco tempo antes de chegar às livrarias portuguesas, *O hóspede de Job* teve a sua primeira publicação mundial pela editora Lerici, da Itália, com o título *L'Ospite di Giobbe*, como forma de driblar a censura salazarista. Vale ressaltar que, anos antes do lançamento desse livro, Cardoso Pires já havia sentido o peso dos censores. O livro de contos *Histórias de amor* foi proibido pela censura e apreendido pela PIDE sob a justificativa de “imoralidade”.

De acordo com Bruno Amaral, “a garantia de publicação em Itália era um trunfo que tinha na mão e que serviria para convencer os editores portugueses a arriscarem a publicação de *O Hóspede de Job*” (AMARAL, 2021, p. 274). As edições no estrangeiro dificultavam a ordenação da apreensão dos livros, pois uma censura à edição portuguesa seria capaz de gerar um alarde dentro e fora de Portugal, um escândalo que o regime certamente dispensava para a sua imagem.

O sucesso da estratégia de Cardoso Pires rendeu um reconhecimento internacional da sua obra e o “Prémio Camilo Castelo Branco” de 1963/64. Óscar Lopes não poupou elogios ao saudá-lo pela conquista:

José Cardoso Pires traz um novo fôlego ao nosso realismo consciente de ser realista e efectivamente capaz de o ser porque a sua obra não nos coloca numa subjectividade excêntrica e exótica relativamente às suas personagens populares, nem permanecem ao nível de consciência dessas mesmas personagens. Pelo contrário, avivam uma subjectividade, uma tomada de partido humano concêntrica (embora mais larga) à de essas personagens, mediante um excelente jogo de tipificação objectiva de circunstâncias e casos (LOPES, 1964, p. 367).

Com efeito, voltemos a ler os títulos possíveis para o romance. Todos os que estão ali rascunhados, especialmente “Os bons soldados e o mau hóspede”, parecem remeter à tragédia ocorrida com seu irmão, se levarmos em conta palavras como “solidão” e “desespero”, sentimentos muito presentes durante toda a leitura do romance. Nesse sentido, a primeira leitura da palavra *hóspede* é claramente relacionada à figura

estrangeira do Capitão Gallagher, oficial norte-americano em visita a zona militar Cercal Novo, que “levará como presente a dor dos camponeses” (CRUZ, 1972, p. 35). Sendo assim, trata-se de um hóspede que simboliza a violência do imperialismo estadunidense numa terra miserável e agrária como o Alentejo retratado no romance. Portanto, o título *O hóspede de Job* remete ao estrangeiro norte-americano residente nessa terra de *job*, palavra inglesa para trabalho.

Como a interferência norte-americana no romance é muito presente, a leitura do título pode ser depreendida como “o visitante do trabalho”, o que nos direciona também a toda a saga de João Portela que pretendemos explorar. João Portela é um *hóspede de Job*, pois, se pressupormos que hóspede é um indivíduo fora de sua terra natal, ele não pertence àquele espaço que pretende ocupar. Ao sair com destino ao trabalho, Portela abdica, assim como outros camponeses, da sua condição de residente na sua aldeia. Isso é reforçado na seguinte passagem: “a grande chaminé negra que uiva entre multidões de operários (hoje serventes na indústria, ontem cavadores como ele)” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 147).

O título escolhido, *O hóspede de Job*, é capaz de contemplar as duas grandes histórias do romance que inevitavelmente (e tragicamente) se cruzam. No trecho citado, o narrador aponta que os operários da indústria um dia foram cavadores como Portela, ou seja, trabalhadores de enxada nas zonas rurais. Em busca de novas oportunidades de trabalho que despontavam com o advento da industrialização portuguesa em meados do século XX, os camponeses migraram de suas terras em direção aos grandes centros urbanos deixando para trás suas choupanas e suas cabanas, assumindo a condição de hóspedes.

Evidencia-se o drama dos portugueses desterrados, dos proletários sem trabalho, que se deslocam estimulados apenas pela força da esperança de encontrar uma nova perspectiva de vida. Assim, conforme Claudio Guillén, “não cabe pôr em dúvida a importância dos condicionamentos históricos que, em cada caso, modelaram uma experiência tão específica, tão inextrincavelmente unida ao devir político e social dos povos” (GUILLÉN, 2005, p. 15). Então, não podemos ignorar que essa “migração da força de trabalho” (cf. LEPECKI, 1977, p. 57) revela o processo de transição

socioeconômica de Portugal especialmente a partir da década de 50, isto é, o abandono do campo primário a fim de dar o protagonismo econômico à “indústria nacional” e à consequente imersão numa sociedade moderna aos olhos da população. Isso é notório na propaganda salazarista que, nas palavras de Eduardo Lourenço,

redundou na fabricação sistemática e cara de uma *lusitaniedade* exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reaccionária que aos poucos substituiu a imagem mais ou menos adaptada ao país real dos começos do Estado Novo por uma ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava capital e trabalho, a ordem e a autoridade com desenvolvimento harmonioso da sociedade (LOURENÇO, 2016, p. 38)

É importante retomar que a censura tinha como principal objetivo “apresentar a imagem de um país sem problemas nacionais ou locais, funcionando sobre a direção de um governante infalível, sábio e benevolente” (FIGUEIREDO, 1976, p. 151). Logo, como João Portela não tinha acesso ao estudo, não era alfabetizado e não tinha muita consciência do que realmente acontecia em seu país, a decisão por migrar do Alentejo para o grande centro é, seguramente, influenciada pelos canais de propaganda do Estado Novo e pela censura vigente, que massificavam a imagem de um país onde a cidade era repleta de oportunidades sem qualquer tipo de dificuldades ou problemas, isto é, “uma Disneylândia qualquer” (LOURENÇO, 2016, p. 38).

A busca de João Portela parte também da premissa de que o trabalho é uma fonte dignificadora do homem, pois é a partir do sucesso dessa busca que o camponês se verá realizado e, principalmente, pertencente à sociedade. Nesse sentido, a migração do personagem revela que o estímulo ao trabalho na cidade era uma forma de alimentar ideologicamente os jovens portugueses, fazendo-os crer na sua utilidade à pátria através do trabalho e na sua dignidade por estar trabalhando. Por isso, o jovem “sonha com Lisboa e com andaimes de grande altura, com as brigadas de calceteiros que, segundo parece, desmontam a horas mortas as ruas da cidade” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 146-147).

Contudo, em *O hóspede de Job*, vemos essa mesma história sem as lentes da propaganda salazarista. A começar justamente pela falta de instrução de João Portela, apenas movido pelo sonho, o que nos provoca uma contradição: como Portugal pode ser tão justo e prospero como dito nos folhetins do regime se parte da sua população é analfabeta e ainda precisa se deslocar donde nasceu para tentar conseguir trabalho? Como vemos no romance, João Portela não é o único nessa empreitada:

São camponeses viajando de dia, malteses ou não pouco importa — e andam à vida. Dois como muitos, vão de lombos curvados, carregando a inquietação de quem busca trabalho, mas nos lugares e nas aldeias encontram sempre a mesma tristeza: malteses ao sol, mulheres às portas, patrulhas rondando (CARDOSO PIRES, 1964, p. 109).

Os camponeses migrantes têm os lombos curvados também devido ao peso da História. Uma cena muito semelhante a essa constrói o ensaio “Lá vai o português”, de *E agora, José?*: “dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio — índias, naufrágios, cruces de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea do sol a sol e já nem sabe se sonha ou se recorda” (CARDOSO PIRES, 1999, p. 21). No ensaio, temos um português vagante observado de longe, assim como João Portela, que está vergado à História das conquistas e dos descobrimentos tão patrioticamente difundida pelo Estado Novo, resultando na visão do peregrino “vivo e humilhado de tanto se devorar por dentro” (CARDOSO PIRES, 1999, p. 22).

Nesse sentido, João Portela é a imagem do Portugal salazarista. O camponês humilhado pelo próprio Estado que o negligenciou é o retrato fiel do português solitário e lançado à sorte sem qualquer auxílio:

Dos dois, o mais novo chama-se João do Rosário Portela — João Portela, simplesmente. Pelado, duas manchas ralas em lugar de sobrancelhas e umas vistas ardidadas, sem pestanas, correm-lhe nas veias galiqueiras antigas, [injeções de] 914, arsénio e bismuto em doses de cavalo (CARDOSO PIRES, 1964, p. 110).

Vejamos que o jovem tem uma saúde debilitada, corroendo-o por dentro. Mesmo em plena idade ativa, João Portela nunca será apto a trabalhar com o que almeja,

restando-lhe apenas a resiliência. A personagem sofre com os efeitos de “galiqueiras”, uma manifestação oriunda da sífilis. Não só manchas na pele e o acúmulo de injeções para apaziguar os sintomas, Portela sofre com frequentes desmaios e convulsões, o que pode nos levar a crer que a doença já tenha atingido o sistema nervoso: “João Portela rastejava de costas e arranhava as faces. Estremecia tal e qual uma cobra apanhada pelo meio: sulcando a poeira mas sem sair do sítio, vibrando, vibrando” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 133).

Assim como João Portela, na época de escrita do romance, o fascismo corroía Portugal, impedindo-o de avançar. Sobretudo, a presença de militares com ênfase na de Gallagher reforça a doença fascista por meio das armas, da destruição da paisagem e da violência. A propaganda de um Portugal triunfante é, então, as injeções tomadas por Portela que visam, a doses cavalares, apaziguar e anular os sintomas já impossíveis de não serem notados.

Com efeito, voltemos a ler o título, pois há, no Velho Testamento, a figura de Job (ou Jó). Segundo as escrituras, Job era um homem muito rico, com família constituída e fiel a Deus, tudo na sua vida era perfeito e digno de dar louvores ao mais alto dos céus. Por ser muito obediente ao divino, o Diabo propôs testar a fé de Job para ver qual era o limite da sua devoção; com a concessão de Deus, o Diabo armou uma série de desgraças na vida de Job como a perda de seu gado e a morte de seus empregados e de seus filhos. Como Job manteve sua fé diante das adversidades, o Diabo o castigou novamente, enviando-lhe uma grave doença, que não o matou, mas o deixou irreconhecível.

Sendo assim, João Portela é uma figura acometida por muitos males como a fome, a sede, o calor escaldante e a sua doença. Especialmente, vemos Portugal também na figura de Job, um país católico e temente a Deus, castigado pelos efeitos do salazarismo. Além da demonização da política imposta pelo Estado Novo, interpretamos a figura de Gallagher como o Diabo, pois as ações dele são uma das causas principais para a desgraça do português e a arruição dos seus sonhos. Afinal, o material que sela o destino de Portela é fabricado pelos norte-americanos.

Fica claro, portanto, que a obra de Cardoso Pires “nasce, conseqüentemente, de um profundo sentimento de responsabilidade cívica que se evidencia claramente na

recusa e na interpelação que faz às políticas do Estado Novo Português” (MARGATO, 2006, p. 198). Como o romance diz:

O sapateiro arrependido era, naquele tempo da República, o único hóspede certo da cadeia. Os anos rodaram e com os anos vieram mais crimes, mais males. O cárcere começou a povoar-se de bandidos menores, como sejam os ladrões de água, os ciganos, este ou aquele incendiário vingativo, e os pescadores sem rede (CARDOSO PIRES, 1964, p. 175).

A ascensão do Estado Novo como resultado da queda da República fez aumentar o número de crimes e lotou cadeias por conta da sua política repressiva (os ciganos e os incendiários vingativos). Principalmente, trouxe outros tantos castigos à população humilde vítima do abandono (ladrões de água e os pescadores sem rede), em outras palavras, portugueses como João Portela.

Depois da convulsão, Portela, com esperanças, caminhou até o Lavre em busca de emprego. Não havia para ninguém. Ao invés de se dirigir até Lisboa, Portela tem sua rota alterada pela alienação do tio Aníbal, fazendo-o caminhar com destino a Cercal Novo: “João Portela à frente, como de costume; o velho, de espingarda à bandoleira, a magicar nos seus planos” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 146).

Cardoso Pires traz a figura do “português velho” como um homem alienado, solitário e individualista. Aldeão como João Portela, o velho acredita que, por ter um filho militar, as autoridades da zona de Cercal Novo lhe devem auxílio financeiro. Em sua solidão, “consolava-se avaliando os benefícios do militar, apreciando o muito que se aprende nos quartéis, quer em escrita e em contas, quer em conhecimento da vida e das armas” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 45).

A situação de Aníbal não é tão distinta da de João Portela, o velho também sofre com a falta de trabalho, uma “carestia que vai por toda a parte” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 72). Por isso, ele se apega a sua própria afirmativa de que “«um soldado é um filho da pátria»” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 45), logo, “quem, como eu, entrega um filho à Nação merece ser recompensado” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 72). Conforme Maria Lúcia Lepecki:

logo que entra em cena, por altura da repressão policial sobre os camponeses em greve, Aníbal assinala a considerável diferença entre si e eles. Não se percebe que a Guarda que se preparava para sujar a água do poço da aldeia é apenas o braço evidente da repressão. Quem o sabe é o outro camponês, o grevista que, em antagonismo momentâneo e de valor positivo, porque pedagógico, dirige ao velho inconsciente a *fala* susceptível de, se bem decodificada, fazê-lo *compreender* (LEPECKI, 1977, p. 57).

A obsessão do velho encaminha João Portela a desgraça uma vez que o jovem não via em Cercal Novo e na carreira militar qualquer tipo de futuro. No entanto, embora com divergências, cria-se um laço não só de cumplicidade entre os dois, mas também de solidariedade que vai se cristalizando no decorrer da jornada, resultando no fim da alienação de Aníbal. Essa transição para a realidade começa a ser aparente à medida que vão se aproximando de Cercal Novo cuja paisagem é uma terra arrasada: “ao fundo avistam-se uns esqueletos de árvores, um chaparral queimado a estorcer-se à boca de uma pedreira, mas a impressão é a mesma do resto: braveza, abandono, mortalidade” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 151). Nessa desordem que cheirava a pólvora, um estrondoso barulho de tiro soou, fazendo tremer céus e terras.

O tiro a mando do Capitão Gallagher atingiu gravemente a perna de João Portela e deixou no jovem uma alastra mancha escura de sangue. A agonia e o sofrimento de Portela não passam despercebidos nem aos olhos dos militares residentes em Cercal Novo, nem aos olhos alienados de Aníbal e principalmente nem aos camponeses que souberam da tragédia. Inevitavelmente, por causa da profundidade do ferimento, Portela tem sua perna amputada na enfermaria do quartel de Cercal Novo e, logicamente, enterra para sempre o seu sonho de conseguir trabalho na grande cidade.

A Lisboa urbana e moderna passa de distante para inalcançável, a viagem falha e não sobra outra alternativa senão refazer o caminho até Cimadas. “A má sina levava o camponês para sítios nunca sonhados e ele, esquecido numa enfermaria, tremia de febre e de pavor, desprezado pelo mundo” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 185); com o peso da culpa em seus ombros, Aníbal permite-se *compreender* que nada do que dizia sobre a carreira militar era real ou minimamente próxima do que estava a ver em Cercal Novo.

Por esse motivo, tendo plena consciência de que sua alienação desgraçou Portela, o velho opta por abandonar seu individualismo e abraçar a solidariedade, ao vender sua arma a fim de comprar um par de muletas sob medida para o amigo e conseguir arcar com a viagem de retorno.

Mas lá muito no íntimo estava amargurado porque não fora essa a imagem que idealizara (ou que realmente conhecera) dos parentes dos recrutas ao serem recebidos nos quartéis de Évora do tempo dos dragões ou antes. Ali não era ao pai do soldado que abriam as portas, bem sabia; era ao companheiro duma vítima, que nessa qualidade é visto com olhos curiosos e merecedor de seu quinhão de piedade (CARDOSO PIRES, 1964, p. 219-220).

O processo de mudança da alienação para realidade é dolorido para Aníbal, que chega a afirmar o desejo de dar a sua perna para não encarar o que seus olhos flagravam na zona militar. Simbolicamente, a alienação do “português velho” ter destruído as chances de trabalho do “português jovem” carrega também uma crítica ao país. Contrastando duas gerações, Cardoso Pires nos diz que a mutilação do Portugal presente muito se deve à imagem deturpada do passado “do tempo dos dragões ou antes”, isto é, ao passado mítico, de heróis da pátria, a narrativa que serve de base para o Estado Novo. Em linhas gerais, a nostalgia das ruínas do império é determinante para a invalidez do Portugal atual, fazendo-nos retornar ao ensaio citado no início deste artigo:

Repare-se que foi remetido pelos mares a uma estreita faixa litoral (Lusitânia, assim chamada) e que se cravou nela com unhas e dentes, com amor, com desespero ou lá o que é. Quer isto dizer que está preso à Europa pela ponta, pelo que sobra dela, para não se deixar devolver aos oceanos que descobriu com muita honra (CARDOSO PIRES, 1999, p. 21).

Isso se reitera com a idade de João Portela, que, segundo tio Aníbal, tem 28 ou 29 anos de idade, mas certamente menos que 30 anos. Cardoso Pires escreveu *O hóspede de Job* em meados da década de 50, como dito, imediatamente após à morte do irmão em 1953 até aproximadamente maio de 1954 (cf. CARDOSO PIRES, 1964, p. 255). Portela tem o mesmo tempo de vida do que o Estado Novo durante a escrita do

romance, pois em 1956 o regime completara 30 anos da imposição da “ditadura nacional” com o fim da Primeira República.

O camponês inválido é uma metáfora de Portugal, um país de “labuta à margem da Europa” (CARDOSO PIRES, 1999, p. 25). Além disso, não podemos perder de vista o fato de o país ser violentamente agredido pelo imperialismo norte-americano e sua concepção capitalista de mundo, que faz camponeses como João Portela e tio Aníbal saírem de suas terras em busca de trabalho que nunca vão encontrar.

Com base nessa afirmação, antes do retorno inglorioso de Aníbal e de João Portela a Cimadas, a tragédia causa revolta em outros portugueses, exigindo que o hóspede volte para sua terra:

O porteiro foi. Pegou numa escova de arame e entrou no grupo das desesperadas que se jogavam à parede com baldes e esfregões, facas e cal. Mas os gatafunhos resistiam. Eram meia dúzia de letras, se tanto, e um boneco barbicha e cornos de bode rabiscado à parede. *Go Home...* (CARDOSO PIRES, 1964, p. 234).

A manifestação foi encoberta por uma grande bandeira que pode ser portuguesa ou norte-americana. Vemos que as manifestações contrárias ideologicamente ao regime são ocultadas pelo símbolo da soberania nacional, em outras palavras, censuradas pelo ufanismo que caracteriza governos autoritários. Ao percebemos o “*Go Home*” e como ele é utilizado para “os conquistadores do Novo Mundo” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 228), compreendemos que há nesse texto o retrato da criação de uma consciência política coletiva visando, mesmo repreendida pelo sistema, uma resistência que vai se multiplicando: “*Go home...*, pareciam repetir os automóveis, um por um, ao passarem em sopros enfurecidos pelos muros escritos, como se quisessem apagá-los. *Go Home...zut...Go Home...*” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 228). Com isso, é nítido que o romance compõe “o projeto político de Cardoso Pires, bem como o dos neorrealistas e de muitos outros escritores de sua geração, situa-se na utopia da liberdade, sufocada pelo regime salazarista, o que faz com que haja uma positividade, emoldurada sempre pela vigilância e pelo rigor, no discurso literário produzido” (PEREIRA, 2019, p. 168).

Muito longe da tão sonhada Lisboa, o romance termina no mesmo espaço de onde partiu, o Alentejo rural, mostrando o fracasso da viagem que não avançou e somente causou desgraças aos migrantes. Já em Cimadas, vemos talvez a maior mudança em tio Aníbal, que está comprometido a fazer justiça e ajudar João Portela, sendo agora duas pessoas inseparáveis entrelaçadas pela solidariedade criada na viagem. A mudança de comportamento do velho fortifica o nascer da consciência coletiva ao deixar para trás todo esse passado alienado responsável pela tragédia e se ocupar com os cuidados de um presente “enganado com tantas histórias, tantas fantasias” (CARDOSO PIRES, 1964, p. 246).

Como última cena, temos justamente o trabalho coletivo daquela comunidade e o início de uma nova dinâmica de convivência entre Aníbal e João Portela, simbolicamente, o despontar de uma nova dinâmica entre o velho e o novo, o passado e o presente. Com isso, através da mobilização popular e da solidariedade que vai se criando entre os portugueses, Cardoso Pires rascunha um projeto de futuro capaz de romper com a alienação da História, extrapolar os limites do real, e adentrar um Portugal *de e para* portugueses, onde nenhum seja hóspede no próprio país. O sonho é, portanto, o de um país moderno e para todos, muito afastado de todos os males que atravessaram o miserável corpo desse camponês humilde e analfabeto fixado à margem da Europa, como a viagem de João Portela dolorosamente nos mostrou.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Bruno Vieira. **Integrado marginal: biografia de José Cardoso Pires**. Lisboa: Contraponto, 2021.

CARDOSO PIRES, José. **O hóspede de Job**. 2ª ed. Lisboa: Arcádia, 1964.

_____. “Lá vai o português”. In: **E agora, José?** 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 21-26.

CRUZ, Liberto. **José Cardoso Pires: análise crítica e selecção de textos**. Lisboa: Arcádia, 1972.

FIGUEIREDO, António de. **Portugal: 50 anos de ditadura**. Trad. J. M. Martins Dias e Maria Manuela Palmerim. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUILLÉN, Claudio. **O sol dos desterrados: literatura e exílio**. Trad. Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Teorema, 2005.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes, 1977.

LOPES, Óscar. “Saudação de Óscar Lopes a Cardoso Pires”. **Revista Vértice**, n. 248-249, maio/junho de 1964, p. 364-367.

LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise mítica do destino português”. In: **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016, p. 25-79.

MARGATO, Izabel. “Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires”. **Via Atlântica**, nº 9, 2006, p. 195-211. DOI: 10.11606/va.v0i9.50050 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50050>. Acesso em 24 out. 2022.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. “Cardoso Pires e o “prazer vigilante” da escrita”. In: CERDEIRA, Teresa et al. **E agora, José(s)?** Belo Horizonte: Moinhos, 2019, p. 165-177.

“O LUGAR IDEAL PARA PERDER ALGUÉM OU PARA PERDER-SE DE SI PRÓPRIO”: EXÍLIO, LUGAR E LINGUAGEM EM *TERRA ESTRANGEIRA*

**“THE IDEAL PLACE TO LOSE SOMEONE OR TO LOSE YOURSELF”:
EXILE, PLACE AND LANGUAGE IN A FOREIGN LAND**

*Marco Aurélio Pereira Mello*¹

97

RESUMO

Terra estrangeira, de 1996, é considerado um marco da retomada do cinema nacional, após um período político hostil tanto para a área econômica quanto para a área cultural no Brasil. Embora transcorridos 26 anos, infelizmente as questões sociais que assolam alguns de seus personagens nos parecem contemporâneas, o que indica um retrocesso político no país. Assim, conferir destaque a *Terra estrangeira* não é tão somente recobrar um contexto pretérito, mas também confrontar o presente. Na esteira desta reflexão, este artigo visa a tratar da questão do exílio em *Terra estrangeira*, incluindo o exílio de si mesmo. Para tanto, conferir-se-á também atenção à relação espaço e lugar bem como às questões da linguagem, as quais, por constituírem uma identidade-pátria, remetem aos elementos geográficos aqui tratados.

PALAVRAS-CHAVE: Exílio. Linguagem. Lugar. Espaço.

ABSTRACT

Foreign land, from 1996, is considered a milestone in the resumption of national cinema, after a hostile political period for both the economic and cultural areas in Brazil. Although 26 years have passed, unfortunately the social issues that plague some of its characters seem contemporary to us, which indicates a political setback in the country. Thus, giving prominence to the foreign land is not only to recover a past context, but also to confront the present. In the wake of this reflection, this article aims to address the issue of exile in a foreign land, including the exile of oneself. To this end, attention will also be given to the relationship between space and place, as well as to language issues, which, as they constitute a homeland identity, refer to the geographic elements discussed here.

¹ Doutorando em Letras Vernáculas na UFRJ. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Licenciado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases. Revisor de textos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins. E-mail: mellopereiramarco@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3352-003X>

“O lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”, de Marco Aurélio Pereira Mello
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 97-115, 2022.



KEYWORDS: Exile. Language. Place. Space.

O filme como reação cultural e política

Terra estrangeira (1996) é um dos principais títulos da retomada do cinema brasileiro nos anos 1990; ou seja, é produzido após um período de crise na indústria cinematográfica, em grande parte provocada por medidas do governo de Fernando Collor de Mello. Em seu primeiro dia na presidência, Collor tornou extinto o Ministério da Cultura e, um mês depois, dissolveu a Embrafilme. Houve, por conseguinte, uma escassez de produções nacionais. As que prosperaram tiveram financiamento estrangeiro, como é o caso do primeiro filme de Walter Salles, *A grande arte* (1991). O cineasta, no entanto, ignora tal produção e prefere considerar como seu filme inicial *Terra estrangeira* (1996), por ter alcançado com ele liberdade criativa e identidade autoral.

N’*A grande arte*, Salles valeu-se da língua inglesa e legendas em português, além da participação de atores estrangeiros. Pretendeu, assim, concorrer, em solo brasileiro, com as produções estrangeiras, oferecendo ao público um código que se assemelhasse a essas produções. No entanto, essa tentativa se revelou artificial e, por isso, pouco convincente. Afinal, por que razão personagens falariam em inglês nas ruas do Rio? (DESBOIS, 2016). Em *Terra estrangeira*, Salles contou com um orçamento modesto, mas, por outro lado, revelou-se mais inspirado, dada a liberdade criativa, e a participação de uma equipe talentosa, com destaque para Daniela Thomas, que com ele dividiu a direção, Walter Carvalho, responsável pela fotografia, e nomes como Laura Cardoso, Fernanda Torres e Luís Melo. Segundo Salles (MARCELO, 2022, não paginado), “[o] filme nasce como uma reação ao silêncio forçado do desgoverno Collor, e de 25 anos de ditadura militar”. A escolha da fotografia em preto e branco reflete esse contexto de desesperança no país e se coaduna com o sentimento das personagens, indivíduos geralmente deslocados, destituídos de lugaridade.

Em 2021, *Terra estrangeira* completou 25 anos. Apesar de duas décadas e meia, o filme mantém-se tão atual quando de seu lançamento. Essa é a avaliação de Fernanda Torres, em texto publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 22 de outubro de 2021, que, no primeiro parágrafo, descreve sucintamente o Brasil do início dos anos 1990, para em

seguida constatar que “Esse era o Brasil do início da década de 1990, mas bem poderia ser o de agora”; ou seja, “um país inviável, presidido por um falso caçador de corruptos, que vê a cultura e a educação como inimigas”. (TORRES, 2021, não paginado).

O sonho de transpor o espaço para alcançar o lugar

Terra estrangeira tem como protagonistas dois brasileiros que, por razões alheias ao seu domínio, conhecem-se em Lisboa. O inusitado encontro servirá como força motriz da narrativa e convergirá para o destino de ambos, Paco e Alex, respectivamente interpretados por Fernando Alves Pinto e Fernanda Torres. Este artigo propõe-se a analisar a precariedade espacial desses personagens, que se veem destituídos de um lugar², já que são sujeitos em trânsito.

Para este estudo, tomo como referência os escritos de Kristeva (1994) e Said (2003), para tratar do trânsito do sujeito, e os estudos de Yi-Fu Tuan (2013) no que concerne à compreensão de lugar e espaço.

Em *Terra estrangeira*, além dos dois protagonistas mencionados, a personagem Manuela, mãe de Paco, interpretada por Laura Cardoso, conquanto tenha uma presença temporal mais limitada na narrativa, revela-se fundamental para o desenvolvimento do enredo, pois é o seu passado e o seu destino que incitarão Paco ao deslocamento espacial.

Manuela sonhava em regressar a sua terra de origem, San Sebastian, cidade do País Basco³. Para tanto, acumulava o dinheiro que conquistara por meio de seu trabalho de costureira. A quantia acumulada a faz acreditar que poderia realizar a sonhada viagem. Paco, no entanto, revela-se cético quanto a isso, argumentando que o dinheiro, ainda que fosse suficiente para a viagem, não seria suficiente para mantê-los, e um empréstimo bancário, como aventado por Manuela, os comprometeria com uma dívida impagável.

² Para Tuan (2013), o lugar, para ser tomado como tal, demanda pausa, pois só assim o sujeito, por meio da experiência, construirá significados no espaço, de modo que este ascenda à condição de lugar. O espaço, por sua vez, implica liberdade, pois é um território de passagem, destituído de vínculos afetivos por parte de sujeito.

³ O País Basco corresponde a um território de cerca de 20 mil km² entre a Espanha, onde está sua maior parte, em torno de 90%, e a França. Embora se trate de um país, que conta inclusive com sua bandeira, o País Basco não possui autonomia nem fronteiras que o separem formalmente da Espanha e da França.

Constatada a incompreensão de Paco quanto ao valor afetivo de San Sebastian, Manuela evoca o cheiro da terra natal:

– Você não entende mesmo. Você não pode dizer ‘esquece San Sebastian’, como se fosse um capricho meu. É San Sebastian que não me larga, Paco. Sabe, às vezes eu ando pela casa, e sinto um cheiro, um cheiro antigo. Eu sei que não é possível, mas eu sinto. Eu tenho que voltar lá para acabar com essa agonia. Será que não dá para entender isso? Será que não dá para entender? (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 20).

Eric Dardel (2015), um dos precursores da geografia humanista, já conferira atenção aos odores como constituintes da realidade espacial, de modo que, para explicar-lhe a presença, reconhece haver um “espaço aéreo”. Trata-se de espaço invisível, mas perceptível. Nele, a luz do sol se manifesta, e o vento transporta o perfume das flores e o cheiro advindo da chuva no solo. Nesse espaço, portanto, os sentidos táteis e olfativos são convocados, e o sujeito a ele se sente integrado, conferindo-lhe, assim, o predicado de lugar.

Entre os cinco sentidos, o olfato é o único diretamente associado ao sistema límbico, parte do cérebro responsável pela memória e pelas emoções. Por isso, pode-se falar de fato em uma memória olfativa, razão também por que Le Breton (2016) pontua que o odor, por poder trazer consigo traços de afetividade, tem a capacidade de recuperar, no campo da memória, um tempo e um espaço nos quais o indivíduo já não se encontra. Assim, o odor pode suscitar “uma emoção imediata de felicidade ou de tristeza segundo a tonalidade das lembranças”. (LE BRETON, 2016, p. 317). Nesse sentido, Tuan assinala que

O odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas. O cheiro de salva pode trazer à memória todo um complexo de sensações: a imagem de grandes planícies onduladas cobertas por grama e pontilhadas por moitas de

salva, a luminosidade do sol, o calor, a irregularidade da estrada. (TUAN, 2015, p. 26-27).

Pelo exemplo ilustrado por Tuan, vê-se que a recuperação do lugar pela memória não se efetiva por meio de um sentido isolado, mas sim pela conjunção de sentidos; por isso, a imagem das grandes planícies, um aspecto visual, é convocada não pela visão, mas pelo odor; por seu turno, o calor, identificado pelo tato, também é rememorado pelo odor. Como pontua Dardel (2015, p. 26), “O odor, inseparável de certas regiões ou de certas estações, efetua uma espécie de fusão com o meio ambiente [...]. Ele preenche o espaço e, indiretamente, valoriza o plano visual”. Assim, além de atuarem em conjunto na identificação espaço-temporal, tais sentidos, em comum, provêm da experiência do sujeito em relação a um lugar ou a uma paisagem.

Por conseguinte, Tuan (2013), ao trabalhar os conceitos de espaço e lugar, toma a palavra experiência como termo-chave para a construção de tais conceitos sob a perspectiva da geografia humanista. Segundo o geógrafo,

Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Essas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização. (TUAN, 2013, p. 17).

Portanto, pode-se dizer que há tanto uma experiência direta quanto uma indireta. A primeira, resultado da vivência do próprio sujeito em um dado lugar; a segunda, construída por intermédio dos significados obtidos pela experiência direta de outrem. Em *Terra estrangeira*, Manuela evoca San Sebastian em razão de sua experiência direta, já que lá vivera. Por isso, sua evocação ganha um contorno dramático de difícil apreensão por aqueles que não contam com a mesma experiência. Paco, que conhecera San Sebastian tão somente por fotografias e relatos, revela-se indiferente ao anseio de Manuela de retornar ao País Basco. Para Paco, a terra sonhada pela mãe só ganha contornos de lugar depois que Manuela falece. O acontecimento trágico o impulsiona a ir para San Sebastian, embora sem recursos reais para fazê-lo. Tendo desestimulado

Manuela a levar a efeito o retorno a San Sebastian, já que acreditava não serem suficientes os recursos com que ela contava, após a morte da mãe, o retorno a San Sebastian passa a figurar-lhe como uma necessidade de retorno, termo que ganha aqui um contorno simbólico, pois Paco não dispunha de uma experiência direta com San Sebastian.

Embora ele nunca tivesse estado em San Sebastian, pode-se, sim, compreender sua viagem como uma tentativa de retorno, já que a cidade basca se tornara para ele um lugar, e não mais tão somente um espaço. Trata-se, pois, da experiência indireta de lugar, nesse caso, obtida por meio de um vínculo afetivo que ele passa a estabelecer com San Sebastian, espécie de sinédoque a representar a figura da mãe falecida.

Mello (2014) ratifica essa compreensão ao pontuar que

pontos distantes revividos pela nostalgia, pela fantasia, e carregados de satisfação, reminiscência e felicidade, bem como locais de nascimento de um ente querido ou aqueles descritos pela mídia tornam-se lugares amados, imediatos e reverenciados. (MELLO, 2014, p. 57).

A compreensão do lugar como resultado da relação do homem com o espaço revela uma virada nos estudos do espaço. Durante séculos, o estudo do espaço, especialmente na área da geografia, pautava-se, numa preocupação cartesiana, em sua descrição. Por isso, os mapas ganharam tamanha proeminência nesses estudos. Ademais, tal preocupação correspondia a um contexto de colonização, prática capitaneada por países como França, Inglaterra e Portugal. Com a ascensão da geografia humanista, área que estabelece diálogo profícuo com os estudos literários, o espaço passa a ser estudado não só no seu aspecto objetivo, mas também sob uma perspectiva subjetiva.

A narrativa de *Terra estrangeira* põe em evidência a dificuldade de o sujeito, por meio da experiência, fazer ascender o espaço à condição de lugar. Trata-se então de uma narrativa de sujeitos em trânsito ou deslocados. Por isso, o tema do exílio, em confluência com as questões acerca de lugaridade e paisagem, emerge sobremaneira na tessitura da narrativa.

O deslocamento do homem, com vistas a encontrar terras distantes e explorar-lhes os recursos, contribuindo para o enriquecimento de sua terra de origem, historicamente é interpretado com cores românticas e heroicas. A própria decisão de partir já desperta certa

admiração, geralmente fomentada por uma fantasia, herança de uma cultura que confere predicados positivos a desbravadores, viajantes e aventureiros. Esse discurso, no entanto, omite a fragmentação do sujeito que migra, o qual geralmente se vê deslocado não só em relação ao lugar de origem, do qual partiu, mas também, e principalmente, em relação ao espaço que lhe é novo. Se já não conta com a experiência direta daquele primeiro lugar, por estar-lhe geograficamente distante, neste último pode carecer de um sentimento de integração.

Said (2003) aponta que o nacionalismo se afigura como elemento a interpor-se entre o sujeito e o espaço pelo valor que este assume após o deslocamento do sujeito de seu lugar de origem. O imigrante, por não contar com esse sentimento de nacionalismo, não se vê como parte de um grupo com o qual divide o mesmo espaço. Afinal, como pontua Said (2003, p. 49), o nacionalismo “afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes”, o que não se coaduna, portanto, com a condição do exilado. Ainda que o sujeito em exílio se adapte à nova condição territorial, agregando novos hábitos e vocabulário, continuará a trazer consigo a cultura de seu lugar de origem, mesmo que de forma fragmentada e precária.

Com isso, geralmente o sujeito se vê sem lugaridade, pois não está no lugar com o qual de fato se identifica, ou seja, não está no seu lugar de origem; ao mesmo tempo, não consegue se integrar ao espaço que no presente ocupa, pois não se identifica por completo com a cultura desse espaço. Acresce-se a esse drama o fato de que, ainda que retorne ao seu lugar de origem, o sujeito não o reconhecerá como o vivenciara, pois, nesse ínterim, outros significados foram ali construídos por outras pessoas.

Ainda que estabeleça distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados, Said (2003) reconhece como exilado todo aquele que é impedido de retornar à sua terra. Tal impedimento de retorno é comumente associado a regimes totalitários, isto é, o exilado, para escapar de perseguições político-militares, emigra para uma nova terra, em busca de liberdade e na expectativa de, ali, reconstruir sua vida. No entanto, o impedimento de retorno ou a necessidade de emigrar têm razões outras além daquelas relacionadas a perseguições político-militares, especialmente em um mundo cada vez mais fragmentado. A falta de oportunidades de trabalho, o contexto socioeconômico precário e a violência urbana podem ser enumerados entre essas razões. Desse modo, o

imigrante não é necessariamente um perseguido, mas, em muitos casos, aquele que, por viver à margem em seu próprio meio de origem, vê-se impelido a abandoná-lo.

Em *Terra estrangeira*, o imigrante em Portugal é aquele que saíra de um contexto hostil; contudo, no solo português também não constrói uma relação positiva com o espaço, o que eleva o seu drama, pois se vê sem lugaridade, ou seja, destituído de um espaço que, por ser dotado de afeto pelo sujeito, revelaria-se a ele como um lugar para si.

O Brasil é o território de origem das personagens Paco e Alex. O contexto em que Paco emigra para Portugal é o início dos anos 1990; portanto, no início do governo de Fernando Collor de Mello. Assim, medidas econômico-políticas adotadas por esse governo influenciarão diretamente o destino de Manuela e Paco, metonímia de milhões de brasileiros.

Sonhos confiscados

No dia 16 de março de 1990, um dia após a posse de Collor na presidência da República, sua equipe econômica, capitaneada pela então ministra Zélia Cardoso de Mello, apresentava o Plano Brasil Novo, que se popularizou como Plano Collor. Entre as diversas medidas que compunham o plano, aquela que se notabilizou como a mais trágica para a população brasileira consistia no confisco da poupança por 18 meses. Houve uma corrida da população aos bancos, nos dias seguintes, mas sem sucesso. Por conseguinte, negócios acordados tiveram de ser desfeitos, casamentos adiados e muitos estabelecimentos comerciais fecharam as portas, pois a população se viu obrigada a restringir drasticamente o seu consumo.

Em março de 2020, como memória dos 30 anos do malfadado plano, o jornalista André Bernardo publicou matéria intitulada “Entre infartos, falências e suicídios: os 30 anos do confisco da poupança”. Esse título, por si só, oferece-nos a ideia do quão dramática se revelou a medida econômica para a população brasileira. Ao confiscar o dinheiro, o governo também estava a confiscar sonhos e dignidades, pois a poupança era a única garantia financeira de parte da população; com essa aplicação de ganhos reduzidos, mas certos, buscava-se contornar parte da crise inflacionária, tendo o dinheiro sempre à mão para resgate imediato.

O confisco da poupança, para além da precariedade financeira, lançou os brasileiros numa condição também precária de saúde física e mental, diante das consequências que a medida político-econômico trouxe para a vida dessas pessoas. A personagem Manuela, ao assistir ao pronunciamento de Zelia Cardoso, em uma pequena TV de imagem precária e em preto e branco – as duas únicas cores, aliás, utilizadas no filme –, é acometida por um infarto e falece no sofá, enquanto a então ministra continuava a discorrer sobre o fatídico plano. Naquele pronunciamento, Manuela não constatou somente o confisco do dinheiro que depositara na poupança, mas – o que se lhe afigurou mais duro e insuportável – o confisco do sonho de retornar a San Sebastian.

Há um lugar para o imigrante?

A morte da mãe, sua única referência afetiva, faz com que Paco passe a compreender San Sebastian como um lugar, e não mais como um simples espaço; isto é, Paco passa a reconhecer na cidade basca um componente afetivo, imbuído de significados que, conquanto não se originassem de uma experiência direta, remetiam-lhe a um passado de afeto que lhe pertencia.

Se anteriormente Paco desconsiderava ir para San Sebastian com sua mãe porque, segundo ele, o dinheiro com que ela contava não lhes garantiria a permanência em outro país, desta feita lhe importava tão somente chegar ao seu destino: San Sebastian. Paco, portanto, assume o sonho da mãe como destino seu, e o encontro, em um bar, com o antiquário Igor revela-se como a oportunidade para levá-lo a efeito. Para tanto, necessário se fez assumir a missão lhe atribuída por Igor, qual seja transportar um violino Stradivarius para Lisboa, desconhecendo que no interior do instrumento estavam alojados diamantes.

Já em Lisboa, Paco hospeda-se no Hotel dos Viajantes, cujo nome sublinha a ideia de se tratar de um espaço provisório, pouco propício, pois, a ascender à qualidade de lugar. O frontispício do prédio denuncia-lhe a decadência, e o porteiro expõe que, naquele país, alguns são mais estrangeiros do que outros estrangeiros. “– Vamos embora. Vamos, pra cima. O nosso hotel é no segundo andar. No terceiro há uma pensão de pretos, mas não tem a ver conosco.” (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 48).

Nesse discurso a distinção revela-se de três formas: há um andar à parte para os pretos; ocupam esse andar por serem pretos, imigrantes de ex-colônias portuguesas em África; esse andar é utilizado como pensão, e não como hotel. Quando nos é apresentado o interior do terceiro andar, vê-se que há mais pessoas do que o espaço naturalmente comporta, o que sugere uma condição socioeconômica precária desses moradores.

Como Miguel, o destinatário do violino, não aparece no hotel, Paco, com ajuda de Loli, angolano que reside no terceiro andar e que se revela solícito a Paco, vai ao apartamento de Miguel, descobrindo que, entretanto, ele estava morto. No local, encontra um cartão da livraria Musicóloga, onde trabalha Pedro, com quem estabelece um diálogo no intuito de descobrir a quem se destinaria o Stradivarius. Pedro, personagem sensível e lúcido, percebe que Paco não conhecia Portugal, e por isso lhe diz: “– [...] Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio. Aproveite.” (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 48).

Na livraria de Pedro, Paco vê pela primeira vez Alex, encontro que o instiga a encontrá-la no pequeno apartamento que Pedro lhe cedera, um prédio decadente em um bairro proletário de Lisboa. Após um encontro tenso, ambos partem para o Cabo Espichel com vistas a encontrar os prováveis receptores do Stradivarius, os quais não aparecem, frustrando, assim, os ganhos possíveis de ambos. Sentados à beira do precipício e tendo o mar à frente, Alex ironiza ao mesmo tempo a saga marítima dos portugueses e a realidade brasileira:

– Você não tem idéia de onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. [...] Isso aqui é o fim! Coragem, né? Cruzar esse mar há 500 anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó. [...] Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 48).

Mesmo ante as frustrações vivenciadas em Portugal, Paco não cogita retornar ao Brasil. A perda de referência com o país de origem não é só geográfica ou econômica (como pagar a passagem de volta?), mas também, ou sobretudo, afetiva. Tornara-se órfão não só de um país socioeconomicamente hostil, mas também órfão de sua mãe – não há

referência a seu pai, o que completa esse sentimento de orfandade. O Brasil, portanto, não representava mais para ele um centro de gravidade, o que fazia sobressair ainda mais a sua condição de estrangeiro, e com ela uma liberdade que, de tão pujante, revelaria-se capaz de despertar inveja nos autóctones. Some-se a isso a reprovação de Paco no teste que fizera no teatro; ou seja, além de desprovido de um vínculo parental, não contava também com vínculo profissional. Assim, todo o contexto o leva a aceitar a proposta de Igor, isto é, a deixar o Brasil, e, mais do que isso, não guardar expectativa de retorno.

Para Kristeva (1994), a princípio, a orfandade e a ausência de compromissos outros conferem ao estrangeiro uma sobeja independência, liberdade esta capaz de proporcionar-lhe um prazer que o autóctone desconhece. Contudo, essa independência não significa o fim dos laços afetivo-familiares, já que estes podem ser despertados por um cheiro, por um som ou por uma paisagem que remetam à pessoa querida. Por isso, Kristeva (1994, p. 29) aponta que “uma ternura [...] liga o além-túmulo ao túmulo, o sobrevivente que sou aos meus antepassados. Ouço sinos, um perfume de leite quente enche as minhas narinas: são eles, os pais do estrangeiro que ressuscitam nos meus sentidos”.

Embora Paco não retorne ao Brasil, e nem ao menos cogite fazê-lo, sua trajetória constitui um retorno, ou pelo menos a tentativa de retorno simbólico, já que seu objetivo é chegar a San Sebastian, no País Basco, a terra da mãe. Ainda que lá nunca tivesse estado, a simbologia da viagem de retorno se constitui em razão de suas raízes ancestrais. Chegar a San Sebastian é, de certa forma, cumprir um propósito que se lhe afigura como única herança, pois sua viagem ao país sem fronteiras é a materialização do sonho de sua mãe.

Estando na condição de órfão, contará o estrangeiro ao menos com amigos? Kristeva (1994, p. 30) pontua que o autóctone, “excetuando as boas almas que se sentem obrigadas a fazer o bem”, somente estabelece uma relação de amizade com o estrangeiro se se sentir estrangeiro de si mesmo. Assim, em *Terra estrangeira*, Pedro é o único português que se revela solidário aos brasileiros, especialmente a Alex, de modo que, para protegê-la, oferece-lhe guarida em sua livraria e lhe arranja uma quantia de dinheiro para ela fugir com Paco. Seria Pedro um estrangeiro de si mesmo? Na narrativa, fica evidente o fato de ele possuir um arco de relações afetivas com estrangeiros como Miguel e Igor, ainda que este último o entregue ao seu algoz. Por outro lado, não se constata vínculo entre Pedro e outros portugueses, o que lhe confere uma posição marginal em seu próprio

território. Ademais, Pedro vive sozinho; não há menção a qualquer vínculo familiar, condição que acompanha os personagens estrangeiros da narrativa. E não esqueçamos a sua visão crítica sobre Portugal, que ele expõe claramente ao dizer que aquilo não é lugar de encontro, mas de perdição.

Há ainda uma informação implícita que contribui para o isolamento de Pedro naquele Portugal. Além de uma factível paixão platônica por Alex, é possível inferir que tivera um relacionamento amoroso com Igor, que, embora conivente, revela-se sensível ao espancamento de Pedro, e, a anteceder essa violência, com as mãos nas faces de Pedro, declara conhecer cada centímetro do seu rosto, o que denota intimidade de amantes de outrora.

Se há o estrangeiro no sentido figurado, como é o caso de Pedro, estrangeiro em seu próprio território, há de haver o estrangeiro em sentido genuíno, ou seja, o estrangeiro de fato. Kristeva (1994) qualifica-o como estrangeiro *stricto sensu*. E poderia esse estrangeiro *stricto sensu* ter sobre outrem uma perspectiva semelhante àquela que o autóctone lhe lança? Essa questão é suscitada e respondida por Kristeva (1994, p. 31), segundo a qual “Não é porque se é estrangeiro que não se tem, igualmente, o seu próprio estrangeiro. [...] Na França, os italianos tratam os espanhóis de estrangeiros”. Em *Terra estrangeira*, imigrantes brasileiros e imigrantes de ex-colônias portuguesas em África não se revelam unidos ou afins. A exceção materializa-se no angolano Loli, que se revela solícito a Paco, estabelecendo com este uma relação de amizade. Loli, inclusive, ajudará Paco a esconder-se na pousada onde se concentram imigrantes de ex-colônias africanas. Fá-lo-á, no entanto, sob a crítica dos imigrantes africanos que lá vivem, ressaltando a divisão já aqui mencionada.

Essa cisão também se percebe no bar onde Miguel se apresenta como músico. O público, em sua maioria africano, ignora sua apresentação, mas reage de forma positiva quando esta finda, e uma música dançante, típica de alguma ex-colônia africana, começa a tocar. O único a elogiar a apresentação de Miguel é Pedro, em mais um ato de sua empatia em relação aos imigrantes brasileiros. Nesse caso, a dissensão entre Miguel e os imigrantes africanos provém de um fator cultural, já que a apresentação musical de Miguel destoa da cultura musical daqueles imigrantes que lhe assistiam.

Ainda no campo cultural, a relação entre autóctones e imigrantes é distinta, conforme a história e a cultura dos países; ou seja, essa relação pode ser mais ou menos conflituosa a depender do território onde ambos se encontram. Portugal, que aqui analiso como terra estrangeira, possui um passado imperialista, cujas práticas colonizadoras se estenderam por quase 500 anos. A Revolução dos Cravos em 1974 pôs fim à exploração colonial de países de além-mar, o que, em tese, poria fim à mítica de um Império. Contudo, como afirma Lourenço (2015, p. 49), “a revolução de Abril não eclode com o propósito consciente de pôr um termo absoluto à imagem de Portugal colonizador exemplar mas para dentro dela encontrar uma solução à portuguesa, igualmente exemplar, de descolonização”.

Desse modo, ainda que destituído de suas colônias, Portugal não se despira por completo de uma cultura colonial, o que o faz ver no outro o objeto continuado de sua exploração. Tal olhar, evidentemente, avalia aquele que emigra de uma ex-colônia como um sujeito aquém da suposta importância cultural da Europa, sem se dar conta, como lembra Boaventura de Sousa Santos (2021), que Portugal é, na Europa, uma semiperiferia. Essa perspectiva segregadora, a que a Revolução de Abril não pôs termo, emerge como lastro ainda não apagado da idolatria patriótica fomentada durante o salazarismo. Para manter seu domínio político-militar, Salazar investiu na idealização das conquistas marítimas do passado e na idealização da vida campesina; assim, navegadores e trabalhadores rurais ganharam foros de heróis nacionais. Para tanto, o governo de Salazar investiu na cultura; entretanto, fê-lo de forma direcionada, como arma ideológica, o que explica por que, por exemplo, filmes com narrativas de caráter histórico eram privilegiados quanto à captação de recursos para a sua produção. Além disso, promoveu o Plano dos Centenários, com o qual, em um país com cerca de 60% de analfabetos, visava a construção de milhares de escolas. (GOMES; MACHADO, 2021). Porém, mais do que fomentar a educação, o salazarismo objetivava propagar sua ideologia por meio desses estabelecimentos de ensino. Para tanto, privilegiava o ensino religioso e o amor à pátria, “fazendo reviver o velho Portugal da Reconquista e das Descobertas, de homens patrióticos e devotos”. (MÓNICA, 1977, p. 344).

Pretendia-se, assim, manter em evidência o passado português, em especial as grandes navegações. Desse modo, por meio da cultura, fomentava-se o patriotismo

português. Como apontam Torgal e Homem (1982, p. 1449), “O nacionalismo que repassava a ideologia salazarista não poderia deixar de mitificar os valores históricos portugueses e de apresentar a expansão ultramarina como uma gesta heróica e transcendente”. Por isso, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, não passaram incólumes ante a política cultural de Salazar, de modo que o poema camoniano fora usado de maneira equívoca como propaganda ideológica.

No entanto, com a dissolução do Império – ainda que este existisse menos no campo empírico do que no mítico –, a nau portuguesa vê-se obrigada a retornar ao cais de onde partira há séculos, ou, em outro sentido figurado – e mais apropriado ao contexto fílmico – à sua realidade, retornar para se ver enalhada em uma praia portuguesa.

Esse retorno se revelará dramático não só pela perda das colônias em África, mas também pela imposição de um presente que nunca alcançara foros de contemporaneidade. Afinal, o tempo que prevalece em Portugal é o pretérito. Como assinala Lourenço (2001, p. 65), “Nenhuma barca europeia está mais carregada de passado do que a nossa. Talvez por ter sido a primeira a largar do cais europeu e a última a regressar”. Por isso, Lourenço compreende o presente português como perene; ou seja, um tempo que não cede ao futuro e se confunde com o passado por dele depender para sobreviver no seu sentido onírico. Essa condição se apresenta como sinal de crise cujo arco pode abranger a economia e a cultura, pois, de acordo com Lourenço (2001, p. 75),

Só nas épocas de crise é que a ideia [...] de que o presente deve ser melhor, mais rico, mais harmonioso do que o passado sofre um eclipse – sendo então as concepções sobre o progresso, a civilização, o bem-estar, de que nós somos responsáveis, postas em causa momentaneamente.

Trata-se de contexto fértil para aqueles que, por interesses escusos, glorificam o passado não para tão somente reconhecer-lhe o valor, mas antes para ocultar um presente menos auspicioso do que o sonhado. Na esteira dessa interpretação hiperbólica, ramifica-se um sentimento de patriotismo que, de certa forma, prolongará, ao menos entre portugueses, a concepção de uma pátria singular, distinta, pois, – em um sentido positivo – de todas as demais nações. Atento a esse sentimento no Portugal dos anos 1990,

Lourenço (2001, p. 82) afirma que a “forma de ultranacionalismo, oferecida como sedativo a um Portugal que se deve e tem motivos para se preocupar com o seu futuro, não é, porém, uma doença infantil do patriotismo. É a sua doença senil, cientemente cultivada”.

Ainda que crítico ao patriotismo, Lourenço (2001) reconhece na língua o principal instrumento de materialização de uma pátria. Por isso, pontua que a língua não é formada pelos falantes, mas, ao contrário, é ela, a língua, que forma, ou em sentido mais claro, confere identidade a seus falantes. Os portugueses são, portanto, a língua que falam. Destituídos dela, seriam como apátridas. Não há, portanto, que se falar em Portugal sem considerar-lhe as particularidades da língua portuguesa. De forma análoga, não há que se falar em França sem evidenciar-lhe a respectiva língua pátria, e o mesmo quanto à Espanha e à língua espanhola.

Por ser elemento identificador de um povo, natural revela-se uma língua brasileira, ainda que, oficialmente, denominemo-la língua portuguesa. Trata-se, portanto, de uma cisão cultural que Lourenço (2001) reconhece como inevitável, mas se opõe às críticas que nomes da cultura brasileira lançaram à língua portuguesa cultivada em Portugal. Para Lourenço (2001), busca-se com tal crítica eclipsar os laços históricos entre Portugal e Brasil, tornando tais países ainda mais afastados culturalmente. O ensaísta português aponta o movimento modernista brasileiro como ápice desse distanciamento.

Para Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), competia à literatura desvencilhar-se de (ou questionar) legados de estéticas literárias que precedem o Modernismo, quais sejam o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo, no campo da prosa, e o Parnasianismo e o Simbolismo, no campo da poesia. Para tanto, valer-se-ia de uma linguagem condizente com o contexto social brasileiro, razão por que Oswald teceu versos como “para dizerem milho dizem mio/ Para melhor dizem mió”, integrantes do poema “Vícios da fala”, e, no poema “Pronominais”, questionou o emprego da ênclise, já que natural se revelaria a próclise: “Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro.” Mário, por sua vez, além de valer-se do coloquial em seus textos literários, esboçou o que intitularia *Gramatiquinha da fala brasileira*, obra que, embora por ele anunciada, não chegou a ser

concluída. O que dela Mário chegou a desenvolver de forma esparsa veio a lume graças ao trabalho de Edith Pimentel Pinto, que, em 1990, publicou *A gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e contexto*. O que moveu Mário nesse inconcluso trabalho pode ser depreendido deste excerto: “Nesse monstrengo político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro”. (PINTO, 1990, p. 321).

Desse modo, o movimento modernista no Brasil tomou para si a missão de levar a efeito a cisão entre o que denominaram de língua brasileira e a tradicional língua portuguesa, ao criticar as formas linguísticas por eles consideradas à margem da cultura popular brasileira e, concomitantemente, pressupor ser capaz de estabelecer uma língua que correspondesse a essa cultura. Para ilustrar o sentido de língua-pátria defendido, Lourenço (2001) recorre à famosa frase de Fernando Pessoa “a minha pátria é a língua portuguesa”, que integra o *Livro do Desassossego*. E ao fazê-lo expõe-lhe o sentido, haja vista que, dado o famigerado uso, tal frase não raro tem seu significado mal compreendido. Por isso, a princípio estabelece que Pessoa reconhece haver outras pátrias, mas, se pertence à pátria da língua portuguesa, é porque por meio dela se expressa. A língua, portanto, afigura-se como metonímia da pátria, e Pessoa, ao tomá-la nesse sentido, confere ênfase ao seu patriotismo. Nesse ponto, Lourenço (2001) adverte-nos que Pessoa se mostra como um nacionalista místico, e não como um místico nacionalista. Saber identificar um e outro nos leva a discernir entre um nacionalismo fundamentalista, que faz apologia de um Império mítico, e um nacionalismo “essencialmente espiritual, ou, se se quiser, mesmo cultural”. (LOURENÇO, 2001, p. 188). Não obstante essa distinção, Lourenço (2001) reconhece que todo nacionalismo está sujeito a sentimentos passionais, o que implicaria compreender a pátria como uma “espécie de exemplaridade ou modelo de que o outro, todos os outros, povos ou nações, não seriam mais do que imperfeitos ou lamentáveis esboços”. (LOURENÇO, 2001, p. 188).

Em *Terra estrangeira*, a questão da linguagem perpassa toda a narrativa como um signo de identidade de determinada pátria. Assim, quando Igor se refere a San Sebastian, no País Basco, destaca-lhe a língua:

– “A árvore de Guernica”. Eh, maravilha! Que coisa fascinante essa língua... perdida no tempo. É uma língua... sem origem, é uma língua sem literatura, perseguida por Franco. Vocês falam essa língua é por vingança, não é mesmo? Vá lá, diga lá. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 48).

A língua também marca uma nacionalidade na pensão onde vivem os angolanos. Quando Loli nela adentra com Paco, os moradores opõem-se à presença do brasileiro manifestando-se em dialeto angolano. Os diálogos entre Paco e Loli marcam também essa diferença linguística, pois ambos usam vocábulos cujos sentidos ganham contornos conotativos em um país, e em outro se limitam ao sentido denotativo, como se pode perceber nesta fala de Loli: “– A-ka, brasileiro, ela te comeu! Então eu hoje vou sair e vou jantar uma gaja, não é? (*rindo muito*) Ah, só com vocês, meu. Ah! E depois os canibais somos nós, não é? Te comeu!” (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 75).

Para Alex, os portugueses a julgam negativamente em razão da língua brasileira, atitude que remete ao nacionalismo apontando por Lourenço (2001). “– Tanto faz o lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira... cada vez eu tenho mais consciência do meu sotaque, de que a minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 18).

Assim como Paco, Alex não cogita retornar ao Brasil, e com ele parte rumo a San Sebastian, ambos fugindo de Igor, que buscava o violino Stradivarius com os diamantes. Contudo, Alex se desfizera do instrumento, sem saber de seu conteúdo, que acaba como coisa perdida, espalhada pelo chão, riqueza que era vidro e se quebrou.

Em uma pausa na viagem, Alex e Paco dormem próximo a uma praia. Ao amanhecer, ela encontra Paco a contemplar a enorme carcaça de um navio encalhado na areia. Eles se abraçam, e Paco compara o navio a uma baleia que viera morrer na praia, oportunidade diante da qual Alex considera: “– A gente podia encalhar aqui... que nem ela.” (THOMAS; BERNSTEIN; SALLES, 1996, p. 100).

Esse é o único momento em que ambos gozam alguma felicidade, o que leva Alex a desejar fazer daquele espaço um lugar. Para tanto, ali se fixaria com Paco.



Figura 1: Paco e Alex na praia, em uma pausa durante a jornada a San Sebastian.
Fonte: *Terra Estrangeira*.

Essa felicidade fugaz será contraposta com o desfecho trágico de Paco, semimorto, ao ser baleado por Carlos, que, com Igor, o perseguia. Contudo, sua condição de transeunte não cessa, pois Alex o levará, gravemente ferido, em direção à Espanha.

O filme *Terra estrangeira* desconstrói a imagem romântica daquele que emigra, muitas vezes visto com admiração ou inveja pelos que ficam. Se por um lado emigrar confere ao sujeito uma liberdade espacial, por outro esse sujeito terá de lidar com a perda dos lugares onde vivera, pois, mesmo que a eles retorne, já não os encontrará como outrora. Além disso, por não conseguir se fixar no espaço de destino, por não se sentir parte dele, o sujeito se verá destituído de lugar também nesse contexto. Os brasileiros imigrantes de *Terra estrangeira* são seres em trânsito, que se sentem deslocados onde momentaneamente estão, mas não se veem a retornar ao Brasil. Nesse contexto hostil, marcado pela crise do lugar, sobressai a linguagem como símbolo de diversas nacionalidades que no solo português se encontram. É a língua que identificará suas respectivas pátrias e se revelará mais relevante que as fronteiras, que, no caso de *Terra estrangeira*, afinal não existem.

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BERNARDO, André. Entre infartos, falências e suicídios: os 30 anos do confisco da poupança. **BBC News Brasil**, 17 mar. 2020.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. por Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlântida a Cidade de Deus. Trad. por Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Trad. por Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2015.

MARCELO, Carlos. Walter Salles: ‘A sensação é de exílio em nosso próprio país’. **Estado de Minas**, 4 mar. 2022.

MELLO, João Baptista. O triunfo do lugar sobre o espaço. In.: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MÓNICA, Maria Filomena. “Deve-se ensinar o povo a ler?”: a questão do analfabetismo (1926-39). **Análise Social**, Vol. XIII (50), 1977-2, 321-353.

PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**. Texto e contexto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. por Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Portugal irá conformar-se com posição semiperiférica?** Outras palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/mercadovsdemocracia/portugal-ira-conformar-se-com-posicao-semiperiferica/>. Acesso em: 27 out. 2022.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles Jr.; Daniela Thomas. Rio de Janeiro: Videofilmes; Animatógrafo; Movi-Art, 1995. DVD 102 min.

THOMAS, Daniela; BERNSTEIN, Marcos; SALLES, Walter. **Terra estrangeira: roteiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

TORGAL, Luís Reis; HOMEM, Amadeu de Carvalho. Ideologia salazarista e “cultura popular” – análise da biblioteca de uma casa do povo. **Análise Social**, Vol. XVIII, 1982, p. 1437-1464.

TORRES, Fernanda. ‘Terra Estrangeira’ fundou uma das maiores eras do cinema brasileiro. **Folha de S. Paulo**, 22 out. 2021.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. por Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

OS DEVANEIOS DA INTIMIDADE EM *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, DE TEOLINDA GERSÃO

THE REVERIES OF INTIMACY IN *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, BY TEOLINDA GERSÃO

Ângela Beatriz de Carvalho Faria¹

116

RESUMO

Situada na interface entre o real e o ficcional, a obra literária *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (Portugal, 2021 e Brasil, 2021), de autoria de uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas, Teolinda Gersão, apresenta, em forma de um tríptico, um olhar caleidoscópico e poliédrico sobre três figuras-ícones – Freud, Thomas Mann e Júlia Mann. Aparentemente surpreendidas por um *voyeur*, em determinados instantâneos de suas vidas, plenos de devaneios de intimidade, as personagens serão “capturadas” e enquadradas, na representação narrativa, em partes autônomas ou painéis que se assemelham a “janelas” ou “portas” ficcionais. Tais elementos metonímicos, presentes no espaço ficcional, evidenciarão percepções relacionadas ao metafórico social e às luzes” e “sombras” inerentes a ele. As três personagens encontram-se situadas em um entrelugar e, ao ocuparem um “lugar de memória”, refletem sobre si mesmas e sobre as outras. Todas elas criarão uma ficção de si no sentido psicanalítico e, à proporção que desnudam a própria subjetividade, assinalam o trágico e preconceituoso contexto histórico e ideológico em que se situam, marcado pela barbárie e pelo não-reconhecimento da diferença inerente ao outro. Na Europa do nazi-fascismo, o leitor se deparará com a “partilha do sensível” e com a “fábula do olhar”, nas acepções de Jacques Rancière e Didi-Huberman, e aprenderá a ver, subtraindo o olhar a seu exercício habitual.

¹ Professora Associada 4 de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação nos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-graduação (Mestrado e Doutorado). Possui Graduação em Português-Literaturas, Mestrado e Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Dedicou-se ao estudo da Ficção Portuguesa Contemporânea dos séculos XX e XXI, como comprovam os inúmeros textos publicados em livros, periódicos especializados e anais de congressos. O atual projeto de pesquisa intitulado, “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa do século XXI”, estabelece um diálogo intersemiótico entre literatura, cinema, pintura, história da arte, psicanálise, história e filosofia. E-mail: decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com

“Os devaneios da intimidade (...)”, de Ângela Beatriz de Carvalho Faria
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 116-130, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

Assim, a ficção contemporânea de Teolinda Gersão deflagrará, de forma fascinante, a articulação entre o visível e aquilo que não é dito, mas pensado, e, iluminará de forma surpreendente o nosso modo de ver e de apreciar as imagens inerentes aos fatos e à ficção.

PALAVRAS-CHAVE: *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Teolinda Gersão. Olhar e “lugar de memória”. Portas e janelas ficcionais.

ABSTRACT

Situated at the interface between what is real and fictional, the literary work *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (Portugal, 2021 and Brazil, 2021), written by one of the most renowned contemporary Portuguese writers, Teolinda Gersão, presents, in the form of a triptych, a kaleidoscopic and polyhedral view of three iconic figures: Freud, Thomas Mann, and Júlia Mann. Seemingly surprised by a voyeur in certain snapshots of their lives, full of reveries of intimacy, the characters will be "captured" and framed, in the narrative representation, in autonomous parts, or panels, that resemble fictional "windows" or "doors". Such metonymic elements, present in the fictional space, will evidence perceptions related to the social metaphor and the "lights" and "shadows" inherent to it. The three characters are situated in a in-between place, and by occupying a "place of memory," they reflect on themselves and on others. All of them create a fiction of the self in the psychoanalytic sense, and as they lay bare their own subjectivity, they point out the tragic and prejudiced historical and ideological context in which they are situated, marked by barbarism and the non-recognition of the difference inherent in the other. In Europe of Nazi-fascism, the reader will encounter the "sharing of the sensitive" and the "fable of the gaze," in the meanings of Jacques Rancière and Didi-Huberman, and will learn to see, subtracting the gaze from its usual exercise. Thus, Teolinda Gersão's contemporary fiction will, in a fascinating way, deflagrate the articulation between the visible and that which is not said, but thought, and will, in a surprising way, illuminate our way of seeing and appreciating the images inherent to facts and fiction.

KEYWORDS: Júlia Mann's return to Paraty. Teolinda Gersão. Looking and “place of memory”. Fictional doors and Windows.

Situada na interface entre o real e o ficcional, *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, obra recém-publicada em Portugal (Porto Editora, 2021) e no Brasil (Editora Oficina Raquel, 2021), de autoria de uma das mais consagradas escritoras portuguesas

contemporâneas, Teolinda Gersão, resulta de um sedutor e instigante olhar sobre os acontecimentos da vida de duas figuras tutelares - Sigmund Freud (1856-1939) e Thomas Mann (1875-1955). Ambas, surpreendidas em determinados instantâneos de suas vidas, plenos de devaneios da intimidade, serão “capturadas” e enquadradas, na representação narrativa, em partes separadas de um tríptico que se assemelham a “janelas” ou “portas” entreabertas que permitirão a invasão do olhar de um possível *voyeur*. O leitor deparar-se-á com um olhar alheio ou foco narrativo - explícito à ficção — que flagra as figuras historicamente conhecidas, no meio intelectual, em seu exercício de desvelar a si mesmas e à outra (fantasmática e retida em seu imaginário) o que pensam ou sentem. Acrescente-se a essas duas partes iniciais a inserção de uma terceira a ser ocupada por outra figura real e menos conhecida — Júlia Mann — escritora teuto-brasileira (1851—1923)² — cujas memórias vieram a ser registradas em *Aus Dodos Kinderheit (Da Infância de Dodô)*, em edição preparada pelo seu filho Viktor³ em 1958. O seu amor pelas belas artes e a sua postura transgressora e livre, que chocaram “a sociedade alemã, patriarcal, puritana e burguesa” (GERSÃO, 2020, p. 100), na virada do século XIX para o século XX⁴, inspiraram a criação de personagens dos livros mais famosos dos filhos escritores — Thomas Mann e Heinrich Mann (1869—1891). Nascida na Fazenda Boa Vista, em Paraty, Júlia — filha de um alemão e de uma brasileira de origem indígena — foi levada pelo pai para a cidade de Lübeck, na Alemanha aos sete anos de idade, junto com seus quatro irmãos, após a morte da mãe e de uma epidemia de cólera que assolou o país de origem. Ao chegar ao estrangeiro, “a sua beleza sensual escandalizava” e passou a ser considerada “mestiça, o que significava *inferior e diferente*” (GERSÃO, 2020, p. 99). Essa figura real, transformada em personagem de ficção, e que ocupará o terceiro painel do tríptico referido, sem data definida, irá sempre situar-se em um entrelugar ou em “um não-lugar, entre dois mundos que reciprocamente se excluíam.” (GERSÃO, 2020, p. 91). Na parte que lhe cabe, no livro gersiano, observaremos que Júlia Mann habitará, de forma inusitada e surpreendente, um “lugar de memória” e, ao apreender essencialmente a sua diferença

² Sobre ela foi feito um filme-documentário, intitulado “Entre Culturas – Júlia Mann”, de autoria do roteirista e escritor suíço Peter K. Wehrl. Produzido pelo SESC de Paraty, no século XXI (2016).

³ Em *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, lê-se uma informação que acentua o caráter transgressor da personagem feminina: “Viktor não era na verdade um dos Mann, mas fruto de uma relação com um compositor e maestro polaco, de família nobre.” (GERSÃO, 2021, p.104).

⁴ Após a morte do marido, Thomas Johann Heinrich Mann, senador e rico comerciante com quem se casara aos 17 anos, Júlia Mann muda-se para Munique e passa a frequentar os meios culturais e boêmios.

ou marca identitária, que tinha sido rasurada e domesticada durante anos, voltará imaginariamente a ser quem era.

Teolinda Gersão, exímia contadora de histórias e que possui uma capacidade e perspicácia admiráveis para interpretar textos literários⁵, ao entretecer dados factuais e verídicos com outros ficcionais e imaginários, em seu processo de representação, não só “nos põe, diante dos olhos, o que está distante no espaço e no tempo”, como também “nos faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 123). As palavras e imagens, inerentes ao tríptico que forma a obra publicada, “denunciam o jogo duplo da representação” literária, uma vez que, ao mesmo tempo que “nos fazem ver, designam, convocam o ausente, revelam o oculto.” (RANCIÈRE, 2012, p.123). Por isso, o leitor depara-se com um tríptico, formado por três painéis — um central e dois laterais que poderiam fechar-se sobre o do meio — intitulados, de acordo com a ordem de inserção na obra, da seguinte forma: “Freud pensando em Thoman Mann em dezembro de 1938”; Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930” e “O Regresso de Júlia Mann a Paraty”.

Na configuração do espaço textual, após os subtítulos conferidos a cada parte do tríptico (marca de um foco narrativo, semelhante ao de um *voyeur* externo ao texto), as três figuras históricas transmutadas em personagens de ficção pronunciam-se e assumem o foco narrativo em primeira pessoa. Isso nos induz a pensar que estaríamos, aqui, diante de uma “escrita de si” que, segundo Dubrovsky,⁶ denomina-se autoficção, isto é, “uma *ficção de si* no sentido psicanalítico, uma vez que o sujeito cria o “romance da sua vida.” (KLINGER, 2012, p. 46, grifo do autor). Isto quer dizer que “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é nem verdadeira nem

⁵ Como nos informa a orelha de *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, publicado pela Editora Oficina Raquel, Teolinda Gersão estudou Germanística, Romantística e Anglística nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim, aonde inclusive foi Leitora de Português na Universidade Técnica. Além da permanência na Alemanha, viveu dois anos em São Paulo, Brasil. Observa-se que a formação literária da autora levou-a a interpretar, com perfeição, através das figuras históricas transformadas em personagens, inúmeras obras citadas em *O regresso de Júlia Mann a Paraty*.

⁶ “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DUBROVSKY, 1988, p. 77 *apud* KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p.47).

falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio (KLINGER, 2012, p. 47). Logo, “é dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção” (KLINGER, 2012, p. 47).

No primeiro painel, Freud, médico neurologista e psicanalista austríaco, considerado o Pai da Psicanálise, vivencia a geografia do exílio, em decorrência de uma situação política adversa. Pelo fato de ser judeu e de ter as suas obras condenadas e queimadas pelo regime totalitário que se instalou na Europa, no período da anexação da Áustria pela Alemanha nazi, deslocou-se de seu país de origem. No espaço representacional do tríptico que lhe cabe, vamos encontrá-lo circunscrito em um espaço físico restrito — a sua moradia, situada no subúrbio londrino de Hampstead e que buscava reproduzir a casa vienense de Bergasse. Tal figura histórica, transubstanciada em personagem de ficção, evade-se através de devaneios da intimidade — fato ratificado pelo ato de “pensar” que se caracterizará, inclusive, pelo exercício de escrita de uma carta a Thomas Mann que jamais será enviada. Ao olhar para si próprio, no espelho do tempo, constata que “dedicou toda a sua vida a procurar a verdade sobre o ser humano, acreditando que, se soubermos quem somos, veremos com mais clareza e faremos escolhas mais certas.” (GERSÃO, 2020, p.10). Ao refletir sobre a Áustria, constata que a sua pátria, uma vez “anexada à Alemanha nazi mergulhou em trevas” (GERSÃO, 2020, p.10), e denuncia a barbárie instaurada pela “Noite de Cristal”, “em que “milhares de pessoas foram mortas ou encarceradas, escolas, hospitais, sinagogas, lojas e casas estilhaçadas” (GERSÃO, 2020, p. 11). Freud, em 1938, portanto, tem consciência plena de que “outros massacres e campos de concentração irão surgir, numa escalada sem limite de terror.” (GERSÃO, 2022, p. 11). O psicanalista, cujos “livros foram declarados subversivos e degenerados, e lançados na fogueira ao som de injúrias e gritos, ou de um silêncio tão pesado que só se ouvia o crepitar das chamas” (GERSÃO, 2020, p.10), reflete sobre a figura de Thomas Mann, reprovando a sua atitude ideológica plena de “ambiguidades e contradições” (GERSÃO, 2020, p. 11): “Thomas sempre me inquietou, desde o início estava à mercê do lado mais sombrio do seu inconsciente, e trazia aos ombros um peso de montanhas.” (GERSÃO, 2020, p. 11). Freud lembra-se de contatos ocasionais; dos “supostos” elogios feitos aos seus ensaios; analisa-o mentalmente e interpreta os seus romances e contos desvendando aquilo que estava subentendido nas entrelinhas dos textos ficcionais e em sua personalidade avessa

a todo e qualquer processo de análise ou pedido de ajuda. Em seu inerente processo de “dissecação” psicanalítica, Freud ressalta as “sombras” e “luzes” inerentes a ambos; a pulsão de vida e a pulsão de morte; os ódios e as rivalidades entre irmãos; a existência dos recalcamientos; a triangulação do desejo e o imaginar-se no lugar do Outro, inerente a Thomas Mann e a si próprio; a projeção de angústias e identidades fraturadas; o processo de espelhamento de personalidades; as realizações, lacunas ou carências existentes encontradas no seu duplo⁷. Freud deixa transparecer o medo da morte iminente, que seria deflagrada a partir da confissão a Schnitzler⁸ – admirado e invejado por ele. Freud também revela a Thomas Mann, através da interposta figura histórica de Napoleão, a “pulsão fáustica e demoníaca” que atribuía a ele. Tais questões, implícitas ao seu pensamento, jamais seriam expostas através de cartas a serem enviadas aos destinatários das mensagens. Freud, portanto, resguardar-se-ia de uma possível exposição da sua subjetividade, uma vez que, segundo Foucault, “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” e, além disso, “a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele se sente olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz.” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Tudo isso significa que o devaneio da intimidade da personagem torna-se incapaz de atravessar uma fronteira demarcada, pois está restrito ou cerceado não só pela censura imposta a si próprio, como também pela moldura da “janela ficcional.” Apenas a representação narrativa *voyeurista* e onisciente tem conhecimento dela e a oferta ao leitor-cúmplice.

No segundo painel, o mesmo leitor depara-se com Thomas Mann. O escritor, nascido em Lübeck, na Alemanha, e que veio a morrer na Suíça, Prêmio Nobel de Literatura em 1929, autor de consagrados contos e romances (alguns transformados em

⁷ Para Lacan, o estádio de espelho “inaugura a matriz do ideal da estrutura do eu, cuja lei é o transitivismo: o eu é o outro. Ou dito de outro modo: nas relações especulares, os limites entre o corpo de um e o corpo do outro se desfazem. Sem demarcação, o impasse gera fusão e confusão, produzindo o que é próprio das relações imaginárias sem mediação simbólica: rivalidade, agressividade, etc. Se no imaginário o outro é correlato do eu, logo não há nunca lugar para mais um. Lacan, em *O Seminário I: Os escritos de Freud*, afirma que a história da humanidade é permeada por guerras e atrocidades porque a agressividade faz parte da estrutura do eu” (COUTINHO; FERREIRA, 2011, p. 41).

⁸ “Se porventura ocorresse a alguém que, se Schnitzler era o meu duplo, também eu era o dele, eu poderia contrapor que isso só era verdade para mim. Schnitzler não me via, nem nunca vira, como o seu duplo, por isso eu não representava para ele uma ameaça, nem mesmo ao nível da crença mais arcaica. Para descanso da minha consciência, podia pensar que ele de todo não me invejava, e que a ameaça de morte que ele para mim representava não era mais que uma forma inconsciente de me auto-punir pela inveja que dele sentia” (GERSÃO, 2021, p. 22).

filmes), tais como *Morte em Veneza*, *Os Buddenbrooks*, *A Montanha Mágica* e *Doutor Fausto*, “pensa” em Freud e estabelece com ele um diálogo imaginário situado, ora ao nível do desejo (“o prazer de ser possuído e violado”, real ou metaforicamente, pelo psicanalista), ora ao nível da resistência ou da rejeição. Thomas Mann desejaria estar em “pé de igualdade” com Freud, ser um amigo amado por ele, e, não, um paciente a ser desnudado. Considera o psicanalista dotado de um “raciocínio discursivo” singular, embora céptico e vulnerável, uma “estátua, com pés de barro.” (GERSÃO, 2020, p. 43). O escritor também olha para si próprio, no espelho do tempo, e desvenda a razão de não querer ser analisado por Freud: “Se eu me sentasse numa cadeira à sua frente, ou me deitasse no divã, acabaria por despir o meu papel social e ficaria sem defesa, sentindo-me nu e humilhado, diante do seu olhar.” (GERSÃO, 2020, p. 41). Thomas Mann, que não suportaria ter a “alma” ou os seus desejos mais recônditos devassados por Freud, tem consciência da sua homossexualidade e pedofilia nunca assumidas, totalmente, e cujos reflexos reverberam em *Morte em Veneza* (1912), através da atração inexorável de Gustave Aschenbach pelo pré-adolescente Tadzio – espelho ficcional que reduplica envoltórios amorosos e platônicos do autor na vida real. O escritor, no entanto, tem plena consciência disso: “É verdade que sou eu o livro que desde sempre escrevo.” (GERSÃO, 2020, p. 47). E continua ele: “Sou todas as minhas personagens, homens e mulheres, no triunfo ou na desgraça. Mas renasço sempre noutras personagens, renovo-me e reinvento-me, e permaneço invencível. Por vezes sinto que quase alcanço uma espécie de imortalidade.” (GERSÃO, 2020, p. 47). Logo, rasura-se a distinção entre fato e ficção.

Os dois primeiros painéis, ocupados, respectivamente, por Freud e Thomas Mann, em que um “pensa” no Outro, e admiram-se mutuamente, apesar de alguns ressentimentos e diferenças, terminam por revelar a condição recôndita inerente a eles: um vem a ser o duplo do outro, a partir de um processo parcial de espelhamento. Ambos, desterritorializados da sua terra natal, ocuparão painéis ou “janelas ficcionais” assinaladas por datas históricas e cronológicas precisas, passíveis de refletir a presença de um tempo de totalitarismo e de opressão política (a Europa do nazi-fascismo), marcado pela barbárie oposta à civilização, pelo desencantamento e pela desrazão. Parece-nos, portanto que, ao entrelaçar os contextos político e estético, não será gratuita, na ficção gersiana, a referência a um espaço metonímico passível de remeter ao

metafórico social, tal como nos indicia a presença representacional da “porta” – referência que surge ao final de cada uma das partes do tríptico. Convém lembrar que a alusão à “porta”, segundo o filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, “seria nossa última imagem dialética para concluir – ou deixar aberta – uma fábula do olhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.232). Vejamos, portanto, as referências à “porta”, presentes na obra selecionada para análise, e a sua “natureza profundamente dialética de obstáculo e de abertura visual ao mesmo tempo”, capaz de condensar duas modalidades espaciais – o fora e o dentro. A “porta”, por exemplo, poderá nos convidar a atravessá-la, indo ao encontro do outro, ou, uma vez fechada, nos resguardar e à nossa intimidade, impedindo o nosso acesso ao outro ou a aproximação do outro em relação a nós. A “porta envidraçada”, por sua vez, nos permite olhar através dela o que se passa no espaço exterior, mas também nos deixa à mercê do olhar do outro no interior do nosso espaço de intimidade. O ato de “olhar através do vidro” embora nos permita devassar o espaço externo, mantém em si uma barreira que impede a aproximação e o contato direto, no entanto, tal ato impulsiona a nossa imaginação e o devaneio da nossa intimidade. Logo, “o que vemos, o que nos olha” pressupõe uma reciprocidade de ação e talvez propicie o reconhecimento do duplo através de uma “fábula do olhar”. Freud e Thomas Mann, ao devassar imaginariamente a intimidade do outro, através das “janelas” da ficção — representantes, simultaneamente, de ameaças e promessas — ⁹, terminam por desvendar a sua própria interioridade. Cumpre-se, assim, através desse encontro (im)provável, um processo de espelhamento e de reconhecimento do duplo, uma vez que, segundo Rancière, em *As margens da ficção*, “Aprender a ver é, ao contrário, aprender a subtrair o olhar a seu exercício habitual. E é preciso para tanto suprimir a distância, descer na rua e se perder fora onde ‘tudo é sem limitação’, expor o olhar ao que não se deixa enquadrar, ao que o toca, o choca, o intriga e lhe causa horror.” (RANCIÈRE, 2021, p. 51a). Parece-nos que, aqui, ambas as figuras tutelares não se permitem isso. Eis, portanto, a presença do leitor-cúmplice e laico que, ao tentar decifrar a obra e exercitar o seu olhar, acaba por incorporar o processo psicanalítico de “dissecação.”

⁹ A esse respeito, ler o capítulo “Janela pra rua” inserido em RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. De Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

Após uma digressão e uma intromissão, voltemos à obra a fim de detectarmos ou visualizarmos as “portas” e “janelas” referenciadas que terminam por assumir uma determinada identidade dramática: elementos cênicos¹⁰, representativos de uma realidade material, transsubstanciam-se em signos ou símbolos significativos de uma realidade sensível, correlacionada à expressão do pensamento¹¹.

A princípio, em “Freud pensando em Thomas Mann em 1938”, lemos:

A *porta* da rua tem o n.20, neste novo e derradeiro endereço de Maresfield Gardens, em Hampstead, agradável subúrbio londrino. (GERSÃO, 2020, p. 9, grifo nosso).

E quando começa a chover atravesso a grande *porta envidraçada*, apoiado por vezes ao braço de Ana, para não cair, e entro no jardim de inverno, onde poderei ficar ainda, *olhando* a chuva.

Ou sento-me, como agora, no escritório, perto da *janela*, levanto os óculos da escrivaninha, coloco-os pausadamente na cara, pego numa folha de papel, molho no tinteiro o aparo da caneta e *olho através do vidro*, construindo já mentalmente a frase que a seguir irei escrever. (GERSÃO, 2021, p. 36, grifos nossos).

E, logo adiante, em “Thomas Mann pensando em Freud em 1930”, registra-se

Continue aí sentado à secretária, enchendo folhas de papel com a sua caligrafia rigorosa, e tornando-se quase invisível, atrás do fumo do seu charuto, cada vez mais denso, à medida que os seus pensamentos ganham forma.

Eu sairei ao de leve, e, para não o importunar, nem sequer me despedirei.

Como se nunca tivesse entrado, nem mesmo em pensamento, na sua casa de Bergasse, vou atravessar o seu escritório sem pisar o chão, e desaparecer abrindo suavemente a *porta*, que depois fecharei, sem ruído, atrás de mim. (GERSÃO, 2020, p. 69, grifos nossos).

¹⁰ Tais elementos – portas e janelas – quando referenciados na obra em questão, a princípio, assemelham-se às didascálias - anotações referentes aos cenários ou às personagens presentes no texto teatral.

¹¹ A esse respeito, ver o capítulo “O teatro móvel”, inserido em *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, de autoria de Jacques Rancière. Trad. De Dílson Pereira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2022. (Col. Fábula). p. 129-151.

E em “O Regresso de Júlia Mann a Paraty”:

Mas agora ultrapassava esse instante, como quem dobra uma onda, e a respiração voltava. Continuava a ser arrastada mas conseguia atravessar os obstáculos, que se estilhaçavam, e não ela. Não sabia se deslizava na sua direção, ou eles se aproximavam vertiginosamente, tudo se transformara num turbilhão confuso de *portas e janelas arrancadas*, estantes de livros caindo / . . / GERSÃO, 2020, p. 73, grifos nossos).

125

Quando finalmente olhasse a casa junto à praia, recortada contra o verde brilhante das árvores, a *casa* estaria lá, com a sua varanda de madeira, de onde se podia ver o mar até ao longe

E ela poderia subir os degraus, como sempre descalça, abrir a *porta* e entrar. (GERSÃO, 2020, p. 123, grifos nossos).

Parece-nos conveniente não só destacar as semelhanças, mas, principalmente, acentuar as diferenças existentes nas posturas e no estar-no-mundo das personagens descortinadas pela ficção que privilegia a visibilidade inerente à *mise en scène*. A troca de “olhares” entre Freud e Thomas Mann somente ocorre ao nível do imaginário, uma vez que ambos encontram-se “enclausurados” e solitários em seus pensamentos. As palavras que (pressupõe-se) não serão ouvidas pelo outro, somente adquirem visibilidade para o leitor, o que vem a ser ratificado pela própria organização da obra literária que promove a autonomia das partes do tríptico. Há nela determinadas imagens que, ao fechar cada painel, se fixarão em nosso imaginário. Vejamos.

No primeiro painel, Freud sentar-se-á próximo à *janela* e, uma vez à secretária, *olha através do vidro e continua a escrever*. Inevitável nos apropriarmos da reflexão crítica de Rancière a fim de interpretarmos esse fragmento textual: “É isso também o que quer dizer “*ficar à janela*”: manter-se nesse compromisso entre duas exigências igualmente absolutas e inteiramente incompatíveis: a do *dentro* que protege a *mão que escreve*, e a do *fora* que ensina a ver subtraindo o *olhar* a toda e qualquer proteção.” (RANCIÈRE, 2021, p. 55a, grifos nossos). E a própria personagem nos revela, através do discurso imaginário dirigido a Thomas Mann, o processo do duplo e do espelhamento identitário:

Também eu percorro o mito e o passado, atravesso milênios, desço a abismos e infernos, ao mundo subterrâneo da humanidade e da infância, na vida individual e coletiva, procurando um padrão revelador, e prossigo a parte que ainda me falta de *Moisés e o monoteísmo, em que me cruzo com questões que também o senhor levantou no seu ensaio*. (GERSÃO, 2020, p. 35, grifos nossos).

No segundo painel, Thomas Mann refere-se a essa atitude de Freud como se ele — testemunha e observador — estivesse de forma invisível ao seu lado, flagrando o momento em que o outro escreve e registrando mentalmente como se comporta. Repete-se, assim a “fábula do olhar” do *voyeur*, que deflagra a articulação entre o visível e aquilo que não é dito, mas pensado. A figura fantasmática do escritor evade-se em silêncio e “desaparece”, “abrindo suavemente a *porta*” que “depois fechará, sem ruído, atrás dele”. (GERSÃO, 2021, p. 69, *grifo nosso*). O escritor também ocupará ambos os espaços – o dentro e o fora – de forma dialética. Será esse o destino da representação tão bem engendrada por Teolinda Gersão que, de forma surpreendente, ilumina o nosso modo de ver e apreciar as imagens inerentes aos fatos e à ficção.

O terceiro painel, por sua vez, surge, no espaço do tríptico, de forma inusitada e sem uma data precisa, embora também refira-se a um tempo passado marcado pelos preconceitos e pela segregação racial, e venha a ser assinalado pela memória enlutada de uma mãe que não só perdera duas filhas em circunstâncias trágicas (uma “suicidária” e a outra “morfinómana”), como também não conseguira dirimir a rivalidade entre os seus filhos — os irmãos escritores Thomas Mann e Heinrich Mann. Esse último enquadramento ou “janela” ficcional, que nos permite descortinar a deambulação ou errância por baixo d’água de um corpo transformado em espírito da personagem Júlia Mann¹², instaura um espaço e um tempo oníricos, correlacionados à capacidade de olhar para o outro e para si próprio, como comprova a recuperação de um paraíso perdido localizado na infância da personagem feminina, mãe de Thomas Mann. Aqui também afirma-se a “fábula do olhar” e a abertura da “porta” de uma determinada casa de origem que, uma vez retida de forma intocável no imaginário de Júlia Mann, propicia o

¹² “Agora era Júlia e queria recuperar o tempo em que não fora. Por isso se deitara no rio. *Ins Wasser gehen*, dizia-se. Tão fácil, tão fácil. Deitara-se nos braços do rio e o rio levá-la-ia até ao mar, e o mar era infinito e seu amigo, ou seu amante. Talvez fosse o mar o amante que sempre procurara. E agora ia finalmente ao seu encontro, partiria com ele até o fim do mundo, e nunca voltaria. Nunca mais” (GERSÃO, 2020, p. 170).

devaneio da sua intimidade e a instauração da harmonia: o encontro com Ana, a ama negra da sua infância que substituíra a mãe morta, a representação mais essencial daquilo que sempre procurara e nunca conseguira encontrar – o amor incondicional. Vejamos de que maneira, submersa nas águas do oceano Atlântico, Júlia, após descer ao abismo sombrio de si mesma, faz o percurso imaginário e luminoso de regresso a Paraty. A imagem, vislumbrada por nós, leitores, no espaço ficcional, nos apazigua: Após ultrapassar os inúmeros detritos das casas habitadas de passagem e estilhaçadas, encontrados no fundo do oceano, e de enfrentar correntes e marés adversas, a personagem atinge a superfície e reluta em abrir os olhos, quer demorar a “ressuscitar”, a fim de captar o som da “brisa nos ramos das palmeiras e o canto dos pássaros em volta” (GERSÃO, 2020, p. 122). Aqui, o engendramento do *olhar*, que concentra em si a inteligência e as paixões, e, a abertura da *porta* da casa amada, perdida e reencontrada serão fundamentais no processo de representação literária. Acompanhemos de que forma as partilhas entre a contemplação e a ação, entre o fictício e o real se cumpriram: o final apoteótico da obra que reafirma o devaneio da intimidade e o desejo utópico da personagem Júlia Mann — a única do tríptico capaz de ultrapassar o limiar da *porta* e de recuperar a *casa* de origem. O longínquo, então, finalmente próximo, jamais caíra no esquecimento. O passado e o presente se entrelaçam. No entanto, paradoxalmente, ao ocupar um “lugar de memória”, a personagem apreenderia essencialmente a sua diferença – a imagem daquela que não era mais: a felicidade destinada a ela na infância não se cumprira. Restaria a ela, caso desejasse “começar de novo” — vestígio utópico apenas insinuado no espaço representacional – reviver os sete anos perfeitos da sua infância.

Quando finalmente olhasse veria a *casa* junto à praia, recortada contra o verde brilhante das árvores, a *casa* estaria lá, com a sua varanda de madeira, de onde se podia ver o mar até ao longe.

E ela poderia subir os degraus, como sempre descalça, *abrir a porta e entrar*.

Mas ainda não. Ainda queria ficar ali ao sol, de olhos fechados, sentindo a areia colar-se ao corpo, agarrá-la com as mãos, deixa-la escorregar por entre os dedos, sem nenhum pensamento, nem palavras.

A mãe tinha morrido, lembrou-se mais tarde. A mãe tinha morrido. Essa ferida doía muito.

Mas *Ana* estava lá, tinha a certeza de que *Ana* estava lá, e viria sempre abraçá-la, contar-lhe histórias, cantar-lhe cantigas ao ouvido, pentear-lhe com jeito os cabelos, e dizer-lhe que, quando crescesse e fosse mulher, iria ser feliz, imensamente feliz. (GERSÃO, 2022, p. 123, grifos nossos).

Convém observar que todas as três personagens, pertencentes ao tríptico, Freud, Thomas Mann e Júlia Mann, refletem sobre a imagem de si mesmas, a partir de um olhar poliédrico ou caleidoscópico, em que se entrecruzam os olhares dos Outros. Todas as três, que “conheciam o sentimento de exclusão, uma dor constante, pervertendo tudo” (GERSÃO, 2020, p. 119), foram aproximadas e incluídas na representação ficcional que permitiu a elas, em liberdade, o devaneio da sua intimidade. Assim, as “janelas” do tríptico “se revelaram propícias a aproximar as almas” tanto quanto a separar as situações vivenciadas ou imaginadas pelas personagens. “Por si sós elas embaralharam as relações entre o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2021a, p. 21). Numa conhecida passagem de *Ulisses*, de James Joyce, o narrador Stephen Dedalus, ao ver o mar, vê simultaneamente, o olhar de sua mãe agonizante que o mira. “Tomando como ponto de partida esse paradoxo – de que só é viva a imagem que, ‘ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente’ – o filósofo francês Georges Didi-Huberman produziu um ensaio que “ilumina, de forma surpreendente o nosso modo de ver e de apreciar as imagens” (MARTINS *apud* DIDI-HUBERMAN, Orelha de *O que vemos, o que nos olha*, 2010). Tal reflexão crítica desperta em nós o desejo de incorporar o olhar do *voyeur* para tentar decifrar o texto em consonância com o olhar da autora. Ou, ainda, tentar detectar algo “perceptível para ouvidos capazes de ouvir silêncios e notas discordantes em surdina.” (GERSÃO, 2020, p. 88). Diante disso, parece-nos interessante para ressaltar a presença de uma “inelutável modalidade do visível” inerente a “O Regresso de Júlia Mann a Paraty” reproduzirmos a seguinte reflexão crítica:

Leitor tarimbado de Freud e, portanto, bastante atento às relações entre linguagem e visualidade, o autor [Didi-Huberman] sabe que toda imagem (assim como toda palavra) provém, em seu contexto de

origem, de um jogo incessante entre o perto e o distante – cuja equivalência será, em última instância, um *ritmo* a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda. (MARTINS *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010).

Parece-nos plausível afirmar que, nos dois primeiros painéis que compõem o tríptico, estávamos diante de um drama sem ação ou um drama imóvel, uma vez que acompanharmos consciências atormentadas e sentimentos incertos expressos em diálogos imaginários: Freud e Thomas Mann surgem à boca de cena e revelam os devaneios da sua interioridade: sem agir, olham um para o outro em pensamento. Já o terceiro painel, ocupado por Júlia Mann, resgata um encadeamento causal de ações de base aristotélica: a personagem feminina, Júlia Mann, age e transita da infelicidade para a felicidade. Após passar pela experiência da “inquietante estranheza”¹³, marcada pela desorientação do olhar, pelo dilaceramento imposto a ela pelos outros, que “queriam forçá-la a esquecer o mundo de onde ela viera, como se devesse envergonhar-se dele” (GERSÃO, 2020, p. 90), e, por ela mesma, Júlia Mann resgata “o fantasma do ventre materno,” através da visão de Ana que a esperava na praia em Paraty. Assim, “o interminável limiar do olhar” se instaura: “a cisão aberta no que vemos pelo que nos olha começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo, entre a realidade material e a realidade psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231). Assim a personagem vive a experiência de uma dupla distância, assinalada pelo perto e pelo longínquo, pela presença e pela ausência: aquilo que ela havia perdido surge diante da sua visão — os *topoi* paradisíacos da sua infância. Retidos na memória de forma fantasmática e, finalmente, recuperados, a praia e a casa de Paraty e Ana retornam. Olhar, memória e desejo se entrecem. Júlia Mann vê Ana e Ana, porque a vê, a acolhe. Algo que devia permanecer na sombra e em segredo, e, que tinha sido recalçado, adquire visibilidade na consciência da personagem e nos fascina.

Referências Bibliográficas:

¹³ Ver “O Interminável limiar do olhar”, em *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman. Op. cit. Termo correlacionado à teoria freudiana e que diz respeito a algo tão estranho que, ao surgir diante de nós, impõe-nos um retorno à casa perdida, ao limiar passado de todo nascimento.

COUTINHO, Marco Antônio Jorge; FERREIRA, Nádia Paulo. **Lacan, o grande freudiano**. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar , 2011 (Passo a Passo, 56).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª. ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. [s.l.]: Veja, 1992.

GERSÃO, Teolinda. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2021.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: & Letras, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. 1ª. ed. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Cenas do regime estético da arte**. 1ª.ed. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz com a generosa colaboração de Jean Briant. São Paulo: Editora 34, 2021b.

**DESLOCAMENTO POSSÍVEL, PERTENCIMENTO INALCANÇÁVEL: A
UTOPIA DE UM RECOMEÇO EM DUAS NARRATIVAS**
**POSSIBLE DISPLACEMENT, UNACHIEVEABLE BELONGING: THE
UTOPIA OF A NEW BEGINNING IN TWO NARRATIVES**

Karol Sousa Bernardes¹

131

RESUMO

Os livros *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato, e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), de Djaimilia Pereira de Almeida, apresentam personagens com um destino de viagem em comum, que é Portugal. A partir dessas obras, objetivamos analisar três aspectos presentes no processo de travessia deles para Lisboa e o que enfrentam ao lá chegarem. O primeiro é o deslocamento, considerando o que os motivou a se mudarem de país e o que esperavam alcançar com isso. O segundo é a hospitalidade, explorando como foram recebidos por essa sociedade, e que se caracteriza mais como hostilidade. Por fim, o terceiro é o pertencimento, examinando como essa noção é afetada pelas condições precárias de vida e de trabalho que os personagens são submetidos.

PALAVRAS-CHAVE: Deslocamento. Hospitalidade. Pertencimento.

ABSTRACT

The books *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), by Luiz Ruffato, and *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), by Djaimilia Pereira de Almeida, present characters with a common travel destination, which is Portugal. From these books, we aim to analyze three aspects present in the process of their crossing to Lisbon and what they face when they arrive there. The first is

¹ É mestrandanda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (subárea: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa). É graduada em Letras Português-Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras. Desenvolve pesquisas na área de Literatura Comparada e alguns de seus temas de interesse são: Estado Novo português, Literatura pós-25 de abril, deslocamento e memória. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4965-8837>

“Deslocamento possível, pertencimento inalcançável (...)”, de Karol Sousa Bernardes
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 131-149, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

displacement, considering what motivated them to move to another country and what they hoped to achieve. The second is hospitality, exploring how they were received by this society, which is characterized more as hostility. Finally, the third is belonging, examining how this notion is affected by the precarious living and working conditions that the characters are subjected to.

KEYWORDS: Displacement. Hospitality. Belonging.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada.

Julia Kristeva

Em *O cosmopolitismo do pobre* (2002), Silviano Santiago analisa dois tipos de pobreza. O primeiro deles é anterior à revolução industrial e caracteriza os indivíduos pela condição de trabalhadores da terra e de cuidadores de animais. O segundo tipo, posterior à revolução industrial, decorre da democratização dos meios de transporte, o que possibilita a emigração de pessoas para os grandes centros urbanos, que necessitam de mão de obra barata. O autor ressalta que, em contraste com o contexto pós-moderno, esses emigrantes são escalados para trabalhos manuais e relegados a bairros precários. Nesse sentido, ele expõe que há, nas metrópoles, uma nova espécie de desigualdade social, visto que, em muitos casos, o deslocamento desses estrangeiros até elas é clandestino, de modo que “o fluxo dos seus novos moradores é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração” (SANTIAGO, 2002, p. 7-8).

Essa migração em busca de melhores condições de vida, conforme Santiago (2016) em um texto posterior, é uma realidade dos séculos XX e XXI, bem com esse segundo tipo de pobreza identificado pelo autor no texto de 2002. Nesse contexto, muitos foram atingidos pela pobreza e, em casos mais extremos, pela miséria, além de,

em diversas circunstâncias, serem analfabetos e não terem uma profissão definida. À vista disso, o autor ressalta que os migrantes, por não serem, em sua maioria, politizados, são mais compreendidos pelas artes de uma forma geral. Com base nisso, podemos destacar que o cenário das migrações tem sido representado em diversas obras literárias, retratando os sacrifícios e as dificuldades que os personagens migrantes enfrentam na viagem e ao chegarem ao país para o qual se deslocam. Nesse sentido, consideramos duas obras em que os personagens realizam a travessia para um país comum, que é Portugal.

A primeira delas é *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), do escritor brasileiro Luiz Ruffato, que nos apresenta Sérgio – mais conhecido como Serginho –, um personagem mineiro, nascido em Cataguases, que decide ir para Portugal para tentar uma melhor condição de vida, tanto para si próprio quanto para a família que deixa no Brasil. No entanto, o país dos antigos colonizadores não se mostra exatamente como ele esperava, o trabalho não é tão fácil e as pessoas não são sempre receptivas aos brasileiros. A partir do momento em que chega a Lisboa, começa uma trajetória repleta de desafios, não conseguindo atingir seu objetivo final: ganhar muito dinheiro e retornar ao Brasil. A obra se divide em duas partes, sendo a primeira delas “Como parei de fumar”, anterior à ida para Portugal, e a segunda “Como voltei a fumar”, que se inicia no primeiro dia do personagem em Lisboa. Desse modo, observamos que as dificuldades que Serginho enfrenta vão ocorrendo progressivamente e isso se associa à decisão dele de voltar a fumar.

A segunda obra é *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), da autora Djaimilia Pereira de Almeida, nascida em Angola e residente em Portugal. A narrativa nos apresenta dois personagens angolanos, Cartola e Aquiles, pai e filho que decidem ir para Lisboa, em 1985, para buscar tratamento ao segundo, que nasceu com uma deformidade no calcanhar. Ao contrário de Sérgio, os personagens de Djaimilia já partem sem intenção de retornar. A viagem que, a princípio, visava a um tratamento de saúde, torna-se também uma tentativa de recomeço, o que se mostra uma utopia, tentativa de deixar o passado para trás. Tal como Serginho, a recepção na cidade não é como pai e filho esperavam e eles enfrentam diversas dificuldades. Acompanhamos o trajeto dos personagens pelos três locais indicados no título do livro e a situação deles, em cada

lugar, mostra-se cada vez mais degradante. À vista disso, a partir das duas obras, objetivamos, neste trabalho, analisar a travessia desses personagens, investigando como ocorrem os processos de migração deles, partindo do Brasil e de Angola, para Portugal.

Deslocamento para o espaço de um infinito (não) prometido

A face do estrangeiro não é uniforme, como indica Julia Kristeva (1994), mas sim ambígua. Nela, estão inscritas inquietação e calma, felicidade e perturbação. Segundo a autora, o estrangeiro se preocupa com seu próprio bem-estar no deslocamento para outro espaço e no estabelecimento nele, ao mesmo tempo que uma felicidade parece transportá-lo, mesmo com as dificuldades do processo. Ele possui a alegria do desenraizamento e espera “o espaço de um infinito prometido” (KRISTEVA, 1994, p. 12). Essa felicidade e perturbação também precedem a partida, tanto a decisão de se deslocar quanto o processo de ida. Em relação à obra de Luiz Ruffato, o personagem Serginho vivia em Cataguases, Minas Gerais, e perde seu emprego como operário de fábrica, não tendo, portanto, uma profissão definida. Esse aspecto retoma a perspectiva de Santiago (2016) sobre o perfil dos migrantes que se deslocam para as grandes cidades. A partir de sua demissão, o personagem começa a ser questionado e pressionado por pessoas conhecidas sobre o que iria fazer em seguida:

Assim, um domingo de manhã, sapeando a conversa-fiada dos pinguços no Beira Bar, mencionei, meio impensado, quando me perguntaram “O quê que você vai fazer da vida agora, ô Seginho”, que cismava ir embora, “Pro estrangeiro”, e, antes que debochassem, o seu Oliveira, pano-de-prato no ombro, destampou outra cerveja e apoiou o intento, “O caminho é Portugal”, e, diante da admirada plateia, decantou as maravilhas do país pra onde todo mundo estava seguindo, e que, se mais novo, até mesmo ele voltava, “O momento é de reconstrução”, dinheiro não é problema, falta mão-de-obra, e os portugueses andam assoberbados, “Escolhendo serviço”, e sobram oportunidades pros brasileiros e pros pretos (que é como eles chamavam as *pessoas de cor*). (RUFFATO, 2009, p. 25-26).

A partir disso, Serginho realmente decide ir para Portugal, incentivado pelo dono do bar e por muitos habitantes do bairro Taquara Preta, onde morava, que,

impressionados, consideravam que a decisão dele de se mudar para outro país era uma atitude cheia de coragem e de audácia. Além disso, o país europeu é posto em um lugar de superioridade em relação ao Brasil, como a partir da colocação de um dos moradores de Cataguases, que não acreditava que Serginho conseguiria retornar à cidade natal: “‘Depois de conviver’ com a *civilização* em Portugal, ‘A alta cultura’, não ia conseguir mais aturar o povo da Taquara Preta, sem educação, sem modos nem compostura, *desclassificado*. (RUFFATO, 2009, p. 32-33). O objetivo do personagem era trabalhar em Lisboa, conseguir muito dinheiro para comprar imóveis – “tentar a sorte no estrangeiro” (ibidem, p. 31) – e retornar a Cataguases, onde deixou sua família. Essa perspectiva dele se relaciona aos apontamentos de Santiago (2016) em relação a essa mudança de país em busca de melhores condições de vida.

Segundo Stefania Chiarelli (2016, p. 41), o estrangeiro é uma “figura recorrente da modernidade” e surge na literatura brasileira a partir de duas tendências. A primeira delas é através de uma perspectiva histórica, em que as narrativas retomam, por exemplo, a colonização. A segunda é por meio de uma noção mais individual, em que o foco recai em aspectos da vida privada do migrante, de modo que “os personagens vão percorrendo, na possibilidade da narrativa, espaços íntimos, pequenos dramas, em cotidianos que espelham a vivência do estrangeiro procurando se equilibrar nessa tênue linha entre culturas e linguagens distintas” (CHIARELLI, 2016, p. 42). *Estive em Lisboa e lembrei de você* se enquadra na segunda tendência, sendo uma narrativa em primeira pessoa, em que os leitores são conduzidos pelos dramas do cotidiano de Serginho no contexto anterior à sua partida e também quando ele já está em Lisboa. Allysson Casais (2021, p. 154) expõe que o livro de Ruffato é “uma das obras pelas quais novos migrantes passam a entrar em cena na literatura brasileira”. No romance, segundo o autor, “não temos uma ficção ligada à imigração do final do século XIX e início do XX como é de costume na literatura brasileira (contemporânea ou não) de imigração, mas uma narrativa inserida na conjuntura migratória atual” (ibidem). Nesse sentido, sobre a partida de Serginho:

Os dias desencaminharam, uma friagem na barriga, sem tempo pra pensar, remediava de uma coisa e outra, [...] peregrinei em despedidas

[...], e, mesmo que sobrepassasse uma ânsia, será, meu Deus, que é esse mesmo o meu destino?, tarde demais pra pestanejar. E, na manhã que parti, impossível esquecer, uma multidão amontoou na frente de casa, a rua enformigada que nem dia de festa de São Cristóvão. (RUFFATO, 2009, p. 35).

Nesse trecho, observamos a felicidade e a inquietação que Kristeva (1994) aborda. Ela ainda aponta que todos os obstáculos no processo de deslocamento para esse outro espaço são indiferentes ao migrante, no sentido de que eles não o impedem de realizar a travessia e também é a maneira que ele encontra de enfrentar as adversidades. Segundo a autora, o migrante está em busca de um território prometido, mas que não existe realmente, por ser idealizado, como um sonho. Serginho acreditava ser possível enriquecer em Portugal e esperava que a mudança para esse estrangeiro não seria difícil, mas não é o que acontece. Néstor Canclini (2014, p. 2) aponta que “Las utopías de vagabundeos bohemios y migrantes prósperos son para minorías y contrastan con los exilios y con dramáticos desplazamientos masivos”, ou seja, o enriquecimento de quem migra é, na maioria das vezes, uma utopia, como é o caso de Serginho. Aqueles que realmente conseguem prosperar fazem parte de uma minoria.

Já em relação a Cartola e a Aquiles, a ida para Portugal, a princípio, tinha outro objetivo além do econômico. O filho havia nascido com uma deformidade no calcanhar, que só poderia ser tratada em Portugal, com uma cirurgia até ele completar quinze anos de idade, data limite em 1985. Assim, eles vão para o país em busca de um tratamento melhor, deixando em Luanda a esposa de Cartola, Glória, a filha, Justina, e a neta, Neusa. É pertinente destacar que, para além disso, ir para Portugal era um grande sonho de Cartola e ele não pretendia retornar à Luanda. O angolano se sentia português e o deslocamento para Lisboa, para ele, era como “um soldado ferido [que] volta a casa” (ALMEIDA, 2019, p. 19), o que, com o passar da narrativa, mostra-se uma utopia. Mesmo tendo receio de não ser aceito, isso não impede a partida dele, o que se relaciona com a colocação de Kristeva (1994) sobre as dificuldades serem indiferentes ao migrante, uma vez que ele visa a chegada.

Cartola estava em uma situação limite, tanto em relação à data para a cirurgia de Aquiles quanto à situação de sua esposa, Glória. Após o nascimento do filho, ela passou

a sofrer de uma crescente paralisia e necessitava de cuidados constantes, e coube a Cartola essa atribuição, que se mostra exaustiva. Desse modo, quando partem para Portugal, ele busca também se desvincular da esposa e de seu passado: “Se ele sentia que não a voltaria a ver, a ela a partida parecia-lhe um intervalo depois do qual se reencontrariam. Tinham do futuro visões distintas que se encontravam a meio, num desespero conformado, quase indolente” (ALMEIDA, 2019, p. 18), e deixa Glória aos cuidados de Justina. Ao contrário do esperado, Cartola e Aquiles não se sentem bem recebidos em Lisboa, como Serginho.

Somado a isso, se em *Estive em Lisboa e lembrei de você* temos uma noção individual da migração – que se insere em tendências da literatura brasileira propriamente –, no caso de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, observamos que a perspectiva individual não se desvincula da histórica, visto que há, no início da obra, trechos que retomam o contexto de guerra em Angola, além de a narrativa retratar os resquícios da colonização, sobretudo quando Cartola e Aquiles chegam a Portugal. Como indica Roberta Franco (2021, p. 113), as obras de Djaimilia Pereira de Almeida, ao se voltarem para o âmbito privado, como as histórias familiares, “inserem outros corpos, sem deixar de evidenciar a invisibilidade que os caracteriza, demonstrando como nos mínimos contextos é possível vislumbrar a projeção de uma sociedade neocolonial”, como a portuguesa. Além disso, Margarida Calafate Ribeiro (2019, p. 5) expõe que “O que está em causa no livro de Djaimilia Pereira de Almeida são as ruínas vivas e humanas do império, não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornador, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros”. Sobretudo após a independência das colônias portuguesas em África, houve um aumento do número de imigrantes em Portugal, podendo-se destacar os africanos:

O fim dos impérios ultramarinos europeus – com processos de descolonização muitas vezes pautados por conflitos armados e insurreições – foi trazendo para a Europa, ao longo das décadas de 60, 70 e 80, importantes fluxos populacionais, num processo marcado por deslocamentos, ambiguidades, integração, mas também fraturas, exclusões, segregação, invisibilidade, trauma e novas e complexas identidades – repatriados, *pièds noirs*, retornados, ex-combatentes das guerras coloniais, ex-colonizadores, ex-colonizados, refugiados das guerras civis, imigrantes. (RIBEIRO, 2019, p. 1).

À vista disso, é oportuno mencionar a diferenciação entre “refugiados” e “migrantes”, indicada por Donatella Di Cesare (2020, p. 166-167). O primeiro se refere a “aqueles que, fugindo por motivos políticos, deveriam ser acolhidos” e o segundo “aqueles que, tendo deixado seu país motivados por ‘objetivos econômicos’, ou ‘pela ambição de melhorar de vida’, seriam ‘legitimamente recusados’”. Serginho, Cartola e Aquiles se enquadram no grupo dos migrantes e eles vão sentir essa “recusa” logo quando chegam a Portugal, não atingindo o que haviam planejado e não sendo recebidos da maneira que previam, e o acolhimento esperado se inverte em hostilidade.

A hospitalidade como o seu inverso: a hostilidade

A hospitalidade, de acordo com Di Cesare (2020, p. 31), possui um valor político e faz sentido, no discurso político-midiático, apenas no âmbito privado ou religioso. Desconsiderando esses, ela é compreendida como uma “ingênua bondade” e pode se apresentar no seu sentido oposto, a hostilidade. Esta pode se manifestar de diferentes maneiras, como o controle das fronteiras, o preconceito da sociedade, a discriminação em espaços de trabalho, entre outros. Nesse sentido, a hostilidade está presente nas duas obras analisadas. Serginho, ao chegar em Lisboa, não se sente bem recebido: “quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carimbo e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele não devia estar bem dos bofes” (RUFFATO, 2009, p. 39). Após a chegada, ele se estabelece no Hotel do Vizeu e, logo nos primeiros dias, dona Palmira, uma mulher que trabalhava no estabelecimento, já se indispõe com ele. Serginho, ao ver a recepção vazia, começa a tocar a campainha até alguém aparecer e, quando surge dona Palmira, ele explica que “como não havia *ninguém* no balcão, achei perigoso, *alguém* podia entrar, roubar qualquer coisa” (RUFFATO, 2009, p. 43), ao passo que ela responde “Isso aqui não é o Brasil não, ó estúpido!” (ibidem). À vista disso, podemos considerar o que afirma Di Cesare (2020):

O imigrante é um corpo estranho, que perturba a ordem pública, um corpo fora de lugar, que não se integra, de cuja superfluidade não se sabe como se livrar. Não tem direito de estar onde está. Continuamente é lembrado da sua in-existência decretada pelos outros, pelos autóctones, que o discriminam, que em torno dele reedificam constantemente a fronteira. (DI CESARE, 2020, p. 187).

Essa fronteira é estabelecida por dona Palmira ao perceber que ele é brasileiro e, implicitamente, ela situa Portugal em um âmbito superior ao Brasil, como se em terras lusitanas não houvesse furtos. Ao mudar de país, como indica Di Cesare (2020, p. 185), o migrante passar a estar sob constante julgamento, recebendo questionamentos como “você não é daqui” ou ainda “por que você está aqui?”. Nesse sentido, a hospitalidade não é relativa somente às possibilidades de moradia e de trabalho, por exemplo, mas abrange também as formas com as quais os estrangeiros são tratados, como o modo que os nativos se referem a eles. Em relação ao personagem de Ruffato, a fronteira de que ele não “pertence” àquela sociedade é estabelecida quando os portugueses escutam a língua falada por ele – o português do Brasil – ou quando o personagem tece comentários que indicam aspectos culturais diferentes.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a não hospitalidade também se apresenta de diversas maneiras. Cartola e Aquiles não se sentem pertencentes àquela sociedade e deixam de ter a esperança de que Lisboa poderia proporcionar algo melhor: “[...] pai e filho perderam a ilusão de que Lisboa os aguardava e de que ali podiam contar com alguém ou esperar alguma coisa do futuro” (ALMEIDA, 2019, p. 55). Como indica Kristeva (1994, p. 19), “O banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros” e, pouco tempo após chegarem no novo país, os personagens já compreendem que é a hostilidade que predomina. Pai e filho, a princípio, estabelecem-se na Pensão Covilhã, mas com o tratamento de Aquiles e as cirurgias que não têm os resultados esperados, eles esgotam seus recursos e começam a passar extremas dificuldades:

Pai e filho habituaram-se a não fazer caso de avisos do azar e passaram a fingir que não lhes tinha nascido uma verruga no olho, que não lhes doíam os dentes ou que não tinham fome, hábito que nunca tendo precisado de dominar se entranhou em Cartola e Aquiles como uma peste. O corpo deles tornara-se uma atenção que não se

distinguiam. Era difícil manterem-se alegres sob o efeito dessa doença quando sabiam que nada podia falhar. Qualquer descuido os lançaria para a rua. Acima de tudo, não podiam adoecer, o que o pai prevenia chupando gomos de limão e descascando-os para o filho até os limões, como os medicamentos, se tornarem um luxo. (ALMEIDA, 2019, p. 60).

Outro fator a ser considerado é que Cartola conheceu, em Angola, o português e médico Barbosa da Cunha e esperava que este pudesse ajudá-lo com os documentos para conseguir a nacionalidade portuguesa. No entanto, já em Lisboa, o português deixa de manter contato com o angolano e, quando Aquiles tenta abordá-lo para conversar, o médico aparenta não o conhecer e nem a seu pai. Assim, observa-se que, na ex-colônia, para Barbosa da Cunha, a amizade com Cartola era favorável a ele, o que já não ocorre em Lisboa. Como afirma Canclini (2014, p. 2), “Las nuevas barreras que se levantan exhiben los intereses que impulsan a limitar la interdependencia. Se elige con qué otros vincularse y a quiénes rechazar”. O médico, já em Portugal, cria uma barreira em relação a Cartola e a Aquiles e escolhe não se vincular mais a eles, rejeitando-os. À vista disso, os “fantasmas do fim do império”, abordados por Franco (2021, p. 121), perduram, como o preconceito. À vista disso, com o mesmo destino, que é Lisboa, os personagens – brasileiro e angolanos – aqui analisados enfrentam processos semelhantes, como as dificuldades para se estabelecerem, a precariedade de trabalho e de vida. No entanto, é necessário ressaltar que há desigualdade entre os próprios imigrantes, como em relação à questão racial. Franco (2021, p. 114) afirma que “A memória despertada pela periferia revela o mapa desigual da condição do imigrante, especialmente os de pele negra, para quem determinados espaços são interditos” e, com isso, “é inegável que a dificuldade de inserção é atravessada pela questão racial” (ibidem, p. 121).

A hostilidade também se apresenta na precariedade das formas de existência em Lisboa. Cartola e Aquiles começam a trabalhar como serventes de pedreiro, um serviço árduo, mas não valorizado. Conforme Kristeva (1994, p. 25), “O estrangeiro é aquele que trabalha. [...] ele *ainda* considera o trabalho como um valor. Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que [...] reivindica simplesmente como um direito básico, grau zero da dignidade”. No entanto, mesmo trabalhando, eles

não conseguem garantir os meios básicos para viverem, como terem o suficiente para comer. Passados cinco anos morando no Hotel do Vizeu, Cartola e Aquiles, ao se encontrarem em uma situação de extrema dificuldade financeira e sem terem a quem recorrer, deslocam-se para a Quinta do Paraíso, um bairro periférico, distante do centro de Lisboa, e que de paraíso nada tem. Nele, pai e filho enfrentam a miséria, a fome e o cansaço. Com isso, os personagens vão sofrendo perdas, violências e discriminações, que os fazem se sentir cada vez mais solitários e fatigados.

De acordo com Abdelmalek Sayad (1998), a habitação dos imigrantes está em uma relação de mútua dependência com o trabalho. Essa habitação, segundo o autor, é econômica, visto que trabalhadores imigrantes não possuem uma renda financeira alta, sendo “uma habitação pobre e uma habitação de pobre para um ocupante conhecido como pobre” (SAYAD, 1998, p. 75). Além disso, Sayad expõe que a moradia deles, em sua maioria, não dispõe de muito espaço e abriga, principalmente, o cansaço do trabalho do imigrante. À vista disso, podemos considerar que, muitas vezes, a habitação desses estrangeiros é precária e se encontra em espaços mais periféricos da cidade, como é o caso do bairro Paraíso, para onde Cartola e Aquiles se mudam, alocando-se em um “casebre”. Eles dormiam em colchões retirados do lixo, que possuíam pulgas, e passavam fome e frio.

Em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, a hostilidade alcança Serginho no seu primeiro emprego como garçom no restaurante O Lagar do Douro, após um período de muito desespero para encontrar uma fonte de renda: “clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrependimento, que Ele providenciasse logo uma colocação, porque o dinheiro escasseava, mal dava pra bancar o aluguel do quarto e o almoço, minha única refeição” (RUFFATO, 2009, p. 53-54). Sayad (1998, p. 54) questiona o que é um imigrante e expõe que “Um imigrante é *essencialmente uma força de trabalho*, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (grifos nossos), de forma que “a estadia autorizada ao imigrante está inteiramente sujeita ao trabalho” (SAYAD, 1998, p. 55).

Além disso, Di Cesare (2020, p. 18) argumenta que “[...] se ‘sou daqui’, ‘tenho direito’ à casa, ao trabalho, à assistência de saúde, à proteção social. Por oposição, se ‘você não é daqui’, se ‘você não existe’, ‘não tem nenhum direito’”. Nesse sentido, ao

não ter garantia dos princípios básicos de existência, como moradia, alimentação e saúde, o migrante tem uma preocupação maior em trabalhar, está sujeito a esse trabalho, como é o caso de Serginho, o que também recupera o apontamento de Kristeva (1994), de que o trabalho para o estrangeiro é o único meio para sua sobrevivência. Ademais, o personagem de Ruffato, tal como Cartola e Aquiles, ao final da narrativa, também se torna ajudante de pedreiro em uma construção e passa a morar em uma pensão.

Na obra de Ruffato, a hierarquia entre os estrangeiros também surge na relação entre os empregados do restaurante. Havia Anatólio, “um garçom ucraniano louro de olho azul, que entendia o diabo de tudo quanto é idioma estrangeiro” (RUFFATO, 2009, p. 56). Por essas características, ele conseguia se comunicar melhor com os clientes e ganhava mais gorjetas do que o brasileiro que só falava português do Brasil. Mesmo sendo contribuição para o estabelecimento durante um ano, Serginho é despedido. O dono do restaurante, “seu” Peixoto, havia contratado outro ucraniano e ainda ressalta: “‘Não te ofendas, **pá**’, os fregueses preferem ser atendidos por um **gajo** louro de olhos azuis, [...] o cliente é quem manda, ‘Tu sabes’” (RUFFATO, 2009, p. 81), o que acentua o preconceito que o personagem, enquanto brasileiro, sofria na sociedade portuguesa. Além disso, Sayad (1998, p. 55) ressalta que o imigrante é “[...] um trabalhador definido e tratado como provisório, ou seja, revogável a qualquer momento”. No caso de Serginho, Peixoto acreditava que os brasileiros sempre pensavam em voltar ao Brasil e, por isso, já o considerava como provisório. Quando teve oportunidade, o dono do restaurante o despediu.

Ademais, Serginho se aproxima dos brasileiros que também viviam em Lisboa. Santiago (2016, p. 16) expõe que os estrangeiros “Na metrópole nacional ou na estrangeira, encontram ou reencontram os semelhantes na vivência cotidiana e miserável e procuram ser parte constitutiva dum grupo diaspórico orgânico, em geral norteado pela língua que lhes é comum”. O personagem conhece Rodolfo e Sheila, que compartilham experiências semelhantes às dele, como as dificuldades de ser um brasileiro em Portugal: “O Rodolfo avivou a conversa, ‘Nós estamos lascados, Serginho’, aqui em Portugal não somos nada, ‘Nem nome temos’, somos os *brasileiros*, ‘E o que a gente é no Brasil?’, nada também, somos os outros. (RUFFATO, 2009, p. 78). Assim, o migrante passa a não se sentir mais pertencente nem à sua terra natal e

nem ao lugar para o qual se deslocou. Isso retoma a epígrafe deste trabalho, em que Kristeva (1994, p. 15) indica o “não pertencer a nenhum lugar”, sendo o estrangeiro um ser sempre em trânsito, seja físico, seja afetivo, seja identitário.

O (não) pertencimento e as múltiplas fronteiras

A in-existência do imigrante, abordada por Di Cesare (2020), é estabelecida, a princípio, pelo outro. Quem migra é como um corpo estranho e fora de lugar e, em vista disso, os nativos instituem fronteiras em relação a ele. No entanto, segundo a autora, o estrangeiro assume essa in-existência para si, de modo que sofre uma ruptura com as conexões que possuía com seu lugar de origem. Di Cesare (2020, p. 187) ainda ressalta que essa fratura é dupla: “o migrante não existe no lugar de chegada, onde é rechaçado; não existe no lugar de partida, de onde, apesar de todos os esforços, está ausente”, ou seja, é um corpo em trânsito, sem lugar, o que afeta a sua noção de pertencimento. Ele é “destinado aos não lugares, fadado às fronteiras” (DI CESARE, 2020, p. 174).

Nas obras literárias analisadas, podemos considerar a falta de documentação dos personagens em Portugal. Em relação a Serginho, ele vai para Lisboa com seu passaporte, mas, ao conhecer Sheila, que precisava de um empréstimo, entrega o seu documento, juntamente com o dela, como forma de garantia, e não o recupera. Já acerca de Cartola e de Aquiles, eles entregam uma pasta com papéis a Barbosa da Cunha para o pedido da nacionalidade portuguesa. No entanto, o português recebe os papéis, mas não os ajuda. Pai e filho, com isso, ficam em uma espera constante pela documentação que não chega: “Parecia pensar que um dia lhe bateriam à porta e lhe diriam que estava tudo tratado, que era enfim português, direito que julgava pertencer-lhe” (ALMEIDA, 2019, p. 74). Assim, os três personagens estão clandestinos em Portugal. Sobre esse estigma de “clandestino”, Di Cesare (2020, p. 189) indica que “se antes o termo indicava o passageiro que desembarcava ilegalmente, logo em seguida foi usado para designar quem entra em um território sem documentos ou passa a habitá-lo sem um visto de permanência regularizado”.

Somadas a essas questões, conforme Di Cesare (2020), o passaporte comprova que o indivíduo pertence a um estado. Sem o documento, ele não tem cidadania e nem identidade. A condenação da clandestinidade, ainda conforme a autora, é a invisibilidade, visto que, ao não ter documentação, o imigrante precisa se esconder, e esse é mais uma meio de estabelecer a sua in-existência. Desse modo, as fronteiras as quais o estrangeiro é submetido são múltiplas: partem dos nativos pertencentes à sociedade que ele tenta se inserir; de si próprio, ao não se sentir mais pertencente a nenhum lugar; e, em relação aos sem passaporte, da condição de invisibilidade em que são colocados. À vista disso, Serginho se encontra sem documento e sem trabalho e a narrativa se encerra com o trecho:

No desespero, fugi clandestino do hotel do Vizeu e homiziei no apartamento do Rodolfo, na Damaia, até o Jerê conseguir me arrumar uma vaga numa pensãozinha sem nome na Buraca e um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora. E foi assim que, depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar. (RUFFATO, 2009, p. 83).

À vista da situação em que se encontra Serginho ao final da narrativa, consideramos o que afirma Igiba Scego (2019, p. 128), de que mesmo havendo a concepção, na teoria, de que os indivíduos são todos iguais, a realidade se mostra diferente, sendo estabelecida uma “barreira invisível” entre eles, “que promove alguém para a primeira divisão e joga os outros no abismo da segunda ou terceira divisão”, e, muitas vezes, esses indivíduos – neste caso, os imigrantes – não encontram meios de sair dessas situações difíceis e precárias. Cartola e Aquiles também são lançados nesse abismo, em uma sucessão de dificuldades e de desesperanças, relegados à invisibilidade, que, segundo Franco (2021, p. 116), “não passa apenas pela moradia na periferia ou pela cor da pele, é marcada pela condição de ilegalidade”. Assim:

Ainda antes de perderem tudo, Cartola e Aquiles estavam longe de saber a razão de terem vindo parar à Quinta do Paraíso. A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra. Postos de parte, não tinham nem dignidade dos

espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados. Tinham apenas o heroísmo insuspeito de terem ficado de lado, como ervas daninhas, querubins, migalhas de pão, [...] enquanto clandestinos não para os mestres das certidões, antes dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam nem para se regozijarem do facto de terem visto o que mais ninguém viu nem para dizerem que ninguém lá entra. (ALMEIDA, 2019, p. 148).

Nesse sentido, os personagens de Almeida adentram em um silenciamento, como se buscassem desaparecer entre as pessoas, como em relação a Cartola: “Mas aprendera a virar-se para dentro caminhando entre os outros como se, rodeado de gente, ninguém conseguisse fixar as suas feições. A disciplina do desaparecimento exigia-lhe apenas o silêncio e não se dar a conhecer” (ALMEIDA, 2019, p. 56). Para isso, ele evitava prolongar conversas com outras pessoas e as dispersava, de maneira que “Conseguia a magia de passar pelos outros como um fantasma. *Parecia até que o tinha escolhido*” (ibidem, grifos nossos). De acordo com Kristeva (1994), em relação ao estrangeiro:

O silêncio não lhe é somente imposto, ele está em você: recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer muda, propriedade privada de sua discrição orgulhosa e mortificada – luz cortante, esse silêncio. [...]. Nada a dizer, nada é para ser dito, nada é dizível. (KRISTEVA, 1994, p. 24).

Pai e filho vão emudecendo e esse silêncio se estabelece também entre eles próprios. Nesse sentido, o que se observa é um despertencimento dos personagens nos três lugares em que estiveram – Luanda, Lisboa e Paraíso, indicados no título do livro –, bem como de si próprios, o que indica uma espécie de “duplo deslocamento do sujeito”. Essa concepção é apontada por Stuart Hall (2006), que expõe que esse duplo deslocamento é uma “descentração dos indivíduos tanto no seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 9), o que se observa em Cartola e em Aquiles. Somado a isso, Kristeva (1994, p. 22) coloca o questionamento: “Será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?”, o que demonstra que essa

sensação de não se sentir pertencente a nenhum lugar se relaciona tanto a fatores externos quanto internos.

Além disso, como argumenta Michael Pollak (1992, p. 5), “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros”, o que não acontece com os personagens na sociedade portuguesa. Tendo isso em vista, os espaços geográficos da obra – mesmo Paraíso, que é ficcionalizado – estabelecem uma relação direta com os “espaços” existenciais dos personagens, ou seja, eles influenciam os pensamentos e sentimentos de Cartola e de Aquiles. Em relação ao pai, por exemplo: “Não era Cartola que fazia por não ser visto, mas *a cegueira o que era a condição da cidade*” (ibidem, p. 56, grifos nossos). Essa “cegueira” da cidade também afeta o sentimento dele de pertencimento àquela sociedade.

Essa construção de identidade através do convívio com os outros, como expressa Pollak (1992), também perpassa a obra de Ruffato. Pela narração de Serginho, observamos que ele mantém um vínculo maior com os brasileiros que conhece em Lisboa e que a relação que estabelece com os portugueses se mostra mais distanciada, como com o dono do hotel ou o do restaurante onde trabalhava. Com base nisso, há uma não proximidade entre o brasileiro e os portugueses e isso pode ser associado às fronteiras entre os pronomes “nós” e “eles”, que Di Cesare (2020) apresenta como não sendo indiferentes. Eles “situam indivíduos e grupos na fala, delimitam seus papéis, endereçam seu discurso. São as primeiras fronteiras marcantes, as linguísticas” (DI CESARE, 2020, p. 145). Essa diferença linguística é marcada textualmente no livro de Ruffato. Expressões mais características da língua portuguesa do Brasil são grifadas em itálico e as palavras ou frases mais particulares do português de Portugal são marcadas em negrito. À vista disso, na linguagem do personagem, verificamos que as línguas dos dois países vão se misturando e a própria identidade dele se modifica com sua vivência em outro país, o que retoma a colocação de Hall (2006) sobre o deslocamento do sujeito. No entanto, essa mescla não é suficiente para fazê-lo ser aceito.

Serginho, a princípio, tinha como objetivo retornar ao Brasil, mas essa realidade se torna cada vez mais distante, visto que não consegue recuperar seu passaporte. Ele se

resigna, conseqüentemente, a trabalhar em uma construção e a morar em uma pensão, não conseguindo alcançar os objetivos que o haviam feito se mudar para Lisboa a princípio. Cartola também não conquistou o que almejava e ainda teve um desencadeamento de dificuldades e de consternações. O sofrimento dele ainda foi acrescido com o falecimento de seu amigo Pepe, e que foi um momento crítico para Cartola: “Portugal terminava para o seu amigo angolano sem que o pai de Aquiles tivesse chegado a esse paraíso” (ALMEIDA, 2019, p. 197). Assim, os três personagens vivenciaram a impossibilidade do pertencimento, como aponta Kristeva (1994) em relação ao migrante.

Considerações finais

O percurso de análise realizado neste trabalho partiu de duas obras literárias – *Estive em Lisboa e lembrei de você* e *Luanda, Lisboa, Paraíso* – e, por meio delas, acompanhamos a trajetória de três personagens para Portugal. Com base nisso, exploramos três aspectos presentes na travessia deles e após a chegada ao país: deslocamento, hospitalidade e pertencimento, que se conectam. Em relação ao primeiro, observamos que os personagens migraram para Portugal tendo em vista um recomeço e também melhores condições de vida e de trabalho, o que se mostrou uma utopia. Eles tinham muitas expectativas quanto à chegada e esperavam que esse novo espaço proporcionaria infinitas possibilidades, um “infinito prometido”, como vimos por meio dos estudos de Julia Kristeva (1994). Portugal foi apresentado para eles como sendo superior, seja nas oportunidades de emprego, seja nos modos de vida e de cultura. No entanto, a realidade no país se mostrou muito diferente. Serginho, Cartola e Aquiles não alcançaram os objetivos que tinham na partida. Nesse sentido, ser bem-sucedido no novo país, sendo migrante, ocorre a uma minoria.

Somado a isso, a hospitalidade em Portugal, a partir da experiência desses personagens, mostrou-se mais como seu inverso, a hostilidade. Eles não se sentiam acolhidos pelos portugueses, sobretudo pela maneira em que eram tratados nos diferentes espaços. Os três também foram relegados a condições de trabalho precárias,

em que não eram valorizados. É válido ressaltar, com base nisso, de que há uma hierarquia estabelecida entre os próprios migrantes, sendo a raça um fator determinante em relação às oportunidades que eles têm e os espaços que podem ocupar. No caso de Serginho, estando empregado, ainda conseguia receber o suficiente para o mais básico, que era ter alimento e moradia, isto é, um quarto alugado em uma pensão. Já Cartola e Aquiles, mesmo trabalhando arduamente, não ganhavam o bastante para ter, ao menos, o suficiente para se alimentarem.

O terceiro aspecto considerado, o pertencimento, foi afetado, a princípio, pela hostilidade com que os personagens foram recebidos em Lisboa, as fronteiras e a inexistência impostas a eles. No entanto, os estrangeiros assumem essa inexistência para si e sofrem uma dupla fratura, ou seja, não se sentem pertencentes ao lugar do qual partiram e nem ao país para o qual migraram, como indicado por Donatella Di Cesare (2020), aspecto esse que é corroborado pela clandestinidade. Desse modo, Serginho, Cartola e Aquiles conseguiram migrar, mas o pertencimento deles àquela sociedade era inalcançável. Como indicado na epígrafe, citação de Kristeva (1994), o enraizamento do estrangeiro é impossível, ele não pertence a nenhum lugar, a nenhum tempo e a nenhum amor, ele é um ser em trânsito.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANCLINI, Néstor García. ¿Qué representan hoy los pasaportes?. **Revista Otra parte**, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1-4, 2014.

CASAI, Allysson Augusto Silva. Novos migrantes em cena: pobreza e (e)migração em Luiz

Ruffato. **Nau Literária**, v. 17, n. 3, p. 153-181, 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/113591>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

CHIARELLI, Stefania. Que Brasil existe? Estrangeiros na literatura brasileira. **Intelligere, Revista de História Intelectual**. São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 40-48. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em: 7 ago. 2022.

DI CESARE, Donatella. **Estrangeiros residentes**: uma filosofia da migração. Tradução: César Tridapalli. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

FRANCO, Roberta Guimarães. A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. **Abril-NEPA/UFF**, v. 13, n. 27, p. 109-124, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50258>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Luanda, Lisboa, Paraíso?. **Memoirs Newsletter**, n. 79, p. 1-6, 2019.

RUFFATO, Luiz. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. Deslocamentos reais e paisagens imaginárias – o cosmopolitismo do pobre. In: CHIARELLI, Stefania; NETO, Godofredo de Oliveira (org.). **Falando com estranhos**: o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 15-32.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. **Margens/Márgenes: Revista de Cultura**. n. 2, p. 4-13, 2002.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 1998.

SCEGO, Igiaba. “Viajantes”. In: MELLO, Patrícia Campos et all. **Fronteiras**: territórios da literatura e da geopolítica. Porto Alegre: Dublinense, 2019, p. 121-139.

TAUROMAQUIA HERBERTIANA HERBERTIAN BULLFIGHTING

Paulo Ricardo Braz de Sousa¹

150

RESUMO

Herberto Helder é autor de uma obra em que se faz notável a presença de imagens da animalidade. A articulação entre poesia e ferocidade tem majoritariamente o sentido de uma recusa da *cultura*, no que esse conceito possui de moralizante, interdição a uma experiência radical do corpo e seus fluxos para além (ou aquém) do humano. Nesse sentido, a palavra herbertiana se aproxima do pensamento do ensaísta francês Georges Bataille, em especial no que tange a um reconhecimento da experiência do sagrado que habita a dimensão animal. A partir de tal constatação básica, este ensaio enseja um exercício de leitura do conto “Aquele que dá a vida”, presente na recolha *Os passos em volta*, nele assinalando a questão do sagrado, sob o prisma do pensamento batailliano.

PALAVRAS-CHAVE: Herberto Helder. Georges Bataille. Sagrado. Animalidade.

ABSTRACT

Herberto Helder is an author whose work presents several images of animality. The articulation between poetry and savagery implies the meaning of a culture rejection, in the sense of a refusal of morality considered as a radical body experience and its flows beyond (or below) human prohibition. Therefore, the herbertian word is close to the thought of the french essayist Georges Bataille, especially with regard to a recognition of the experience of the sacred that inhabits the animal dimension. Based on this primary observation, this essay analyzes the short story “Aquele que dá a vida”, present in the collection *Os passos em volta*, highlighting the question of the sacred, from the perspective of bataillian thought.

KEYWORDS: Herberto Helder. Georges Bataille. Sacred. Animality.

¹ Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordena o Projeto de Pesquisa “Deus e o Diabo em Herberto Helder”, que se dedica a investigar as relações entre poesia, religião e ética na obra do poeta português. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4823-1188>

“Tauromaquia Herbertiana”, de Paulo Ricardo Braz de Sousa

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 150-168, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

“Ocupo-me nos símbolos, e gostaria
que meu coração
entontecesse lentamente, que meu coração
caísse numa espécie de extática e sagrada loucura”

HH

0. Princípio:

Por seu caráter cíclico, repetitivo, contínuo, a obra de Herberto Helder nos convida a lê-la tendo em vista uma sua dimensão ritualística. A prática da transfiguração simbólica, que a vertiginosa produção de imagens dessa escrita agencia, só efetua o seu poder de ação sobre o real uma vez que é acompanhada pelos movimentos, pelo gestual, pelas sentenças que circunscrevem a palavra no campo da cerimônia. Penso que a força religiosa da palavra herbertiana deva muito a esse caráter de culto que a sua obra enseja – e que muitos leitores replicam, comportando-se em relação a ela como se postos diante de um altar de adoração.

Tal atitude só é justificável sob um restrito ponto de vista, que, privando-se do olhar crítico sobre a obra, toma-a como um objeto sacralizado. O equívoco fundamental está no fato de que essa poesia, embora seja atravessada por algo a que poderíamos referir como uma experiência do sagrado, não faz proselitismo nem pede asseclas – como, aliás, nenhuma outra. Muito pelo contrário, a sacralização da linguagem poética herbertiana é avessa a todo movimento de adesão que queira fazer dela um monumento: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só” (HELDER, 2013, p. 154), nos avisa Herberto, lembrando um Lautréamont às avessas. E é no seio desse gesto de recusa que penso encontrar uma leitura mais afinada com a ética desse artista.

Gostaríamos de ler a obra de Herberto Helder à luz do pensamento crítico de Georges Bataille, sabendo que a reflexão apresentada por ambos passa também por tal ideia de abjuração. Não só porque tanto o autor d’*A colher na boca* como o ensaísta francês, cada qual a seu tempo, viraram as costas ao surrealismo de que, em diferentes medidas, participaram, mas sobretudo porque há uma noção de *continuidade*, propiciada pelas pulsões eróticas, a assinalar essas duas obras e que inviabiliza as formas estáveis.

No cerne do trabalho de ambos, o erotismo desempenha um papel fundamental encerrando um dilema aporético que se revela na inquieta, porque indefinida, busca pelo coração do homem que só se dá a ver, ocultamente, em um abismo de trevas. Bataille nos explicita que

[o] erotismo começa por ser a realidade mais perturbante, mas sem deixar de ser ao mesmo tempo a mais ignóbil. Mesmo depois da psicanálise, os aspectos contraditórios do erotismo surgem, de qualquer forma, incontáveis: a sua profundidade é religiosa, é horrível, é trágica, é também inconfessável. E, não haja dúvidas, quanto mais divina for...” (BATAILLE, 2012, p. 71).

Essa tortuosa imagem do *impossível* manifestada no desencadeamento erótico e que é a visão do humano restituído à profundidade do seu ser no seio da natureza imanente, ou, se preferirmos, a visão do humano despossuído de sua transcendência, indica aquilo que Bataille designou como o paradoxo da soberania e que, tanto para Bataille quanto para Herberto, parece se manifestar no encontro com a animalidade. E é esse um aspecto crucial da relação entre os dois autores que eu gostaria de explorar.

A análise que, aqui, busco desenvolver se centra na leitura do conto “Aquele que dá a vida”, presente n’*Os passos em volta*, cuja centralidade no específico contexto desse livro² me parece ser um claro indicativo de sua relevância, não só no domínio dessa coletânea, como no âmbito global da obra herbertiana. O conto gira em torno de um evento tauromáquico e narra o episódio de quase morte de um homem que, após ter vencido o animal em uma tourada, é perseguido pelo bando daquele que supostamente deveria ser o verdadeiro vencedor da batalha, mas que fora ferido violentamente na perna ao ser chifrado momentos antes. A narrativa poética de Herberto pode ser então organizada de acordo com a seguinte ordem triádica de disposição dos personagens: em cena, um homem e um touro preto, animal profundamente simbólico no âmbito da cultura

² Em um conjunto de vinte e três textos, o conto em questão é o décimo segundo, o que lhe confere uma posição matematicamente nuclear no interior do livro, considerando a sua edição “definitiva”. Vale lembrar que *Os passos em volta* sofreu algumas alterações em seu *corpus*, tendo alguns contos extirpados e outros incluídos ao longo das diferentes edições publicadas pelo autor. Para as referências deste ensaio, utilizo a edição da Azougue, com posfácio assinado por Luis Maffei.

ibérica, que, por sua vez, serve de elemento de intermediação com outro homem. Considerando a ambiência de uma ritualística iniciática, para além da figura não menos importante de um sacristão (personagem que irá salvar o primeiro homem, curando-lhe das facadas que recebera após a emboscada do grupo liderado pelo outro), o conto ganha os contornos alegóricos de uma cerimônia sacrificial.

O problema que se nos impõe pode ser traduzido em uma pergunta razoavelmente simples: como, no conto de Herberto Helder, o poético e a animalidade se conjugam? Logo feita a pergunta, evocamos pela memória as imagens de um erotismo que explicita esse elo: corpo, nudez, ferocidade – todos eles elementos que se articulam no ímpeto de um verbo que se quer transportador da maior violência. Mas a partir dessa primeira pergunta, outras poderiam ser feitas, que, por sua vez, novos elementos acrescentariam a essa interrogação inicial. Por exemplo: de que maneira, tendo em vista tal conjugação entre o poético e a animalidade, a palavra se revela força propiciadora do sagrado? E a seguir: que relações possíveis podemos estabelecer entre criação artística e sacrifício, no contexto dessa obra? Ou ainda: em que medida a prática da palavra como encenação ritualística ocupa, na poesia herbertiana, um lugar central?

O questionário poderia seguir adiante, ampliando sempre mais e mais o seu arco de interesses acerca do problema inicial. A obra de Herberto Helder, como é notório, explora os mais diversos campos do saber – e por eles se deixa penetrar fundamente –, desde a mitologia, passando pela alquimia e astrologia, o que fez com que lhe conferissem a reputação de poeta hermético (não de todo sem razão). Porque, afinal, a obra herbertiana é mesmo isso: obscuridade e fascínio; é movimento que nos devolve a esse lugar tenso de irresoluta contradição, em que o enigma das imagens suspende as condições de possibilidade da sua decifração. Talvez também por isso, a indefinida multiplicação de perguntas seja um modo mais seguro de nos acercar desse texto.

Fato é que o que une esse rol de ciências esotéricas e saberes arcaicos, no conjunto da obra de Herberto, é a inequívoca situação de marginalidade que elas ocupam no quadro da *episteme* moderna. Aliás, sob essa perspectiva, faz todo sentido que a escrita herbertiana busque muitas de suas referências em culturas não-europeias, o que especialmente se dá a ver em seu trabalho como tradutor, com os *poemas mudados para português*, mas não só. De um modo geral, essa obra, desde sempre, assume uma

veemente postura de recusa, não tão somente da tradição, arcabouço de uma bagagem cultural enfim sempre renovável, mas da própria cultura, como traço distintivo da humanidade. Há mesmo, em Herberto, uma volúpia pressentida nessa vocação animal, carnívora, destruidora; um desejo profundo de falar numa língua bárbara, na mais estrangeira das línguas, tão estrangeira que ninguém a entendesse, e o poeta afinal ficasse só nela, brilhando no escuro do seu próprio desentendimento. Isso porque a palavra de Herberto busca comunicar o *incomunicável*, é ela mesma um lançar-se no vazio de significado da profundidade imanente que só a animalidade talvez nos revele. Como na linguagem profética, os sentidos da revelação poética são eles também conservação do enigma no plano simbólico, uma maneira de fazer deslizar a lógica da discursividade normativa que enforma a nossa compreensão ordinária do mundo.

Raul Antelo, em seu ensaio “Comunidade acéfala”, estabelece os termos dessa discussão explicitando como, no pensamento batailliano, a arte (a poesia) se constitui em íntima relação com a experiência de um sagrado que se manifesta como turvação da inteligência: “Georges Bataille já defendia, no campo da arte, um domínio heterológico ou sagrado, composto por fenômenos que fugissem de qualquer redução intelectual, ideal ou formal e só admitissem ser definidos em negativo, como diferença a-lógica.” (ANTELO, 2014, p. 33). O comentário de Antelo acerca de Bataille nos ajuda a compreender a obra de Herberto, pois também ela parece atravessada por esse relâmpago do pensamento a-lógico, em especial no que tange à construção de suas imagens.

Ainda sobre esse assunto, e antes de adentrarmos especificamente no conto “Aquele que dá a vida”, vale a pena ter em mente o que diz Herberto em “(*vulções*)”, fragmento de *Photomaton & vox*, onde lemos esse esclarecedor, ainda que inquietante, comentário:

A decifração da profecia, remetendo o estado enigmático para um sistema de categorias modelarmente diferenciadas, afeiçãoou uma cultura habitada toda pelo espírito da estratégia. A decifração não podia abranger a matéria inteira do enigma. A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma.// A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreende-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha

prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. Quem está fora da cultura propicia-se à revelação. A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. (HELDER, 2013, p. 119-120)

“[A] cultura é a moral da imaginação”, nos informa Herberto, o que, em outras palavras, designa os impulsos criativos (entendendo a imaginação como produção desejante de uma coletividade) submetidos aos códigos de uma discursividade normativa. No seio de uma comunidade, a linguagem opera não só os termos de uma comunicação eficiente como também organiza e legitima aqueles comportamentos considerados socialmente aceites. A linguagem é uma das mais poderosas, porque revolucionárias, técnicas de apreensão inteligível do mundo. Dizer o nome das coisas implica expulsá-las da realidade empírica para que elas assumam nova existência em uma dimensão transcendente, como código significante. Mas a poesia é a linguagem que se rebela contra os seus códigos no intuito de alcançar uma *outra* linguagem que seja o mundo ele mesmo (restituído à sua imanência), palavra forjada para *revelar* o seu ser. Logo, o perigo da poesia não diz respeito a uma mera desorganização efetuada no sistema linguístico, mas sim, e sobretudo, à revelação do ser do mundo natural (de que fazemos parte), apresentado em seu violento e contínuo fluxo de forças contraditórias. A poesia como ação contracultural representa o perigo de uma factual insubordinação à lei (à moral), perigo que é, com efeito, ameaçador, porque nos defronta com a contradição de sermos esse animal humano – ao mesmo tempo, animal e humano (ou, ao mesmo tempo, animal e aquilo que constantemente nega essa animalidade que, afinal, é o que na intimidade imanente somos).

Falávamos em compreensão ordinária do mundo, e com isso quero também dizer o real objetivo subordinado a um fim determinado, ou, em outras palavras, o princípio de organização do mundo profano. Segundo Georges Bataille, o homem elabora o mundo profano à medida que forja a si mesmo como sujeito consciente. Ao separar-se do mundo natural, no qual está imerso em estado de pura imanência, cria esse mesmo mundo como objeto inteligível transcendente. Mas, para criá-lo, faz-se antes necessário destruí-lo,

segundo a lógica da Negatividade que rege a ação, apreendida do pensamento hegeliano de que Bataille parte. Conhecer o mundo e sobre ele agir implica, portanto, instrumentalizá-lo: “O perfeito conhecimento – acabado, claro e distinto – que o sujeito tem do objeto é totalmente exterior, deriva da fabricação [...]” (BATAILLE, 2016, p. 30). O mundo profano, nos ensina Bataille, é o mundo distinto da inteligibilidade e é nas frestas da razão que se pode vislumbrar uma abertura para o *outro* lado: a dimensão indistinta do mundo sagrado, onde o animal habita o “*mundo como a água no interior da água*” (BATAILLE, 2016, p. 24). Creio ser justamente essa experiência de abertura o que está posto em jogo no conto “Aquele que dá a vida”.

A análise aqui desenvolvida seguirá a leitura do conto tendo em vista o percurso iniciático que ele enseja, e que, no campo macrocósmico do livro, está já referido pelo sugestivo título *Os passos em volta*. Como veremos, “Aquele que dá a vida” traça um caminho de aprendizado que *circunscreve* as etapas da “saída de casa”, da “festa sacrificial”, da “ressurreição” e da “vingança”.

1. Primeiro passo – Abertura, a saída de casa:

O conto, portanto, descreverá cada um dos passos a serem dados nesse percurso iniciático, de que o primeiro deles parece ser a emblemática saída de casa: “E o homem sai da casa de que sai pouco, e vai pelos caminhos desertos irradiados da casa.” (HELDER, 2010, p. 65). A casa é a guardiã da forma estável do eu consciente e pode, aqui, ser compreendida como a falsa, porque fantasmática, “interioridade” de um eu transcendente que na “exterioridade” do mundo natural reencontra a sua verdadeira interioridade imanente. Sair de casa pode ser lido como sair de si, ao encontro de sua soberania: “Move-se agora fora da casa, nos círculos exteriores, cercado por pequenas coisas, pó, vegetações, insetos fulgurantes. São os caminhos de um homem que se levanta e diz – eu dormi, pensei, mergulhei no meu silêncio; sou forte; preciso sair.” (HELDER, 2010, p. 66).

Nesse citado excerto, chama-me mais a atenção a referência ao mundo natural indicada no pó, na vegetação e, mais especialmente, nos “insetos fulgurantes”. Em certo passo do ensaio “Hegel, a morte e o sacrifício”, Bataille demonstra particular curiosidade

em relação à vida das moscas que assomam sobre o seu texto (e posso mesmo imaginar a presença do inseto importunando o autor daquelas páginas no momento de seu escrita): “Sem dúvida, a mosca individual morre, mas estas moscas aqui são as mesmas do ano passado. As do ano passado estariam mortas?... É possível, mas *nada* desapareceu. As moscas permanecem, iguais a elas mesmas, como o são as ondas do mar.” (BATAILLE, 2013, p. 400). Ora, porque os animais vivem no “*mundo como a água no interior da água*”, a morte individual não existe de fato, ao menos não como é percebida por uma consciência humana, o que faz alguma diferença. Ainda Bataille: “O animal, não negando nada, perdido, sem oferecer oposição, em meio à animalidade global, assim como a própria animalidade está perdida na Natureza [...], não desaparece verdadeiramente...” (BATAILLE, 2013, p. 400). No conto de Herberto, os animais possuem uma presença fulgurante, como se indicassem, pelo seu brilho inerente, outro plano de existência ao qual o homem devesse regressar.

Dentre os animais que figuram nessa narrativa, é justamente o touro que assume um notável protagonismo. O conto se inicia com uma delirante, quase embriagada, descrição do animal – figura axial nessa história de sacrifício:

Um touro preto é uma espécie de massa rebarbativa, com uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas. É difícil discernir os teoremas que, pela ação, vai demonstrar. E a maneira como o fará, com suas improvisações e inspirações repentinas. Mas existe uma fenda nesse sistema de energias, a ponta de um ferro, a imperceptível abertura oferecida pelo destino à derrota e à morte. Pois cada criatura sutilmente se conjuga com os impulsos da destruição. (HELDER, 2010, p. 65)

O touro e seus gestos são de antemão apresentados à maneira de um “sistema de energias”, um corpo excessivo que resguarda “uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas.” Chama a atenção do leitor que essa figuração taurina seja, se não equivalente, ao menos em algum nível compatível com uma possível definição do poema. A interpretação não é nada disparatada se nos valemos ainda de outras características importantes concernentes ao corpo desse animal. Em dado momento

mais adiante, o narrador nos informa de que o touro possui uma “bela cabeça negra onde assenta a alvíssima coroa de dois cornos formando uma lira.” (HELDER, 2010, p. 70). Para além da evidente imagem da lira, a cabeça coroada reforça certa dimensão aurática que o animal em questão parece sugerir. O toureiro vencedor, portanto, o poeta, é aquele que estará na posse de um poder, a todos os custos, soberano, cuja notável simbologia fálica remete aos sentidos da fertilidade e, por consequência, da força criativa. No entanto, para adquirir esse poder, é necessário enfrentar o touro em uma batalha de vida ou morte, que, ao fim, concederá ao vencedor uma abertura a outro plano de existência.

Esse outro plano, sagrado decerto, é acessível ao humano de diferentes formas. Segundo Bataille, “[o] sagrado é essa efervescência pródiga da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que o encadeamento transforma em desencadeamento, ou, em outros termos, em violência.” (BATAILLE, 2014, p. 44). De um modo geral, é necessária a ativação das pulsões eróticas que abrem o sujeito consciente (ser descontínuo, solitário) à continuidade imanente dos fluxos violentos da natureza que, para o homem, tem no animal uma referência exemplar. Mais uma vez, Bataille:

Tudo indica que os primeiros homens estavam mais perto do que nós do animal; talvez o distinguíssem de si mesmos, mas não sem uma dúvida mesclada de terror e nostalgia. O sentimento de continuidade que devemos atribuir ao animal não se impunha mais sozinho ao espírito (a posição de objetos distintos era mesmo sua negação). Mas tinha extraído uma significação nova da oposição que essa continuidade apresentava em relação ao mundo das coisas. A continuidade, que para o animal não podia se distinguir de nada de outro, que era nele e para ele a única modalidade possível do ser, opôs no homem à pobreza da ferramenta profana (do objeto descontínuo) toda a fascinação do mundo sagrado. (BATAILLE, 2016, p. 34)

Aquilo que o homem enxerga na intimidade animal é, enfim, a si mesmo. A abertura à continuidade que rompe com a solidão do homem absorve-o em sua inteireza, e como pelo *flash* de um relâmpago pode se entrever reconduzido ao interior de uma comunidade com o ser natural. Bataille chamou *experiência interior* a essa dissolução do eu que, no sacrifício sangrento, conquista a sua mais alta voltagem.

2. Segundo passo – O rito sacrificial:

No âmbito de uma experiência coletiva de desagregação, é a festa o meio por excelência de desencadeamento do furor e da exaltação – e segundo passo da iniciação. Em “Aquele que dá a vida”, essa festa é uma tourada:

É a festa. Gritos e canções, o estampido alto e transmitido dos foguetes. Pelo seu magnetismo elementar, a festa atrai o homem solitário, o que repousava na casa [...]. Esteve muito tempo a dormir, a comer e a pensar. Regressa agora ao mundo veemente e luminoso das pessoas com os seus gestos e palavras largas, a sua paixão de pessoas. Ele vem à festa. (HELDER, 2010, p. 67)

Há uma profunda consonância de percepções entre a descrição herbertiana e as observações de Bataille acerca da festa e suas significações. Em especial, é preciso destacar que “[o] movimento inicial da festa está dado na humanidade fundamental, mas só atinge a plenitude de um jorro se a concentração angustiada do sacrifício o desencadeia.” (BATAILLE, 2016, p. 45). A noção de festa como impulso desagregador organizado encontra a sua feição máxima no sacrifício e é justamente a um rito sacrificial que o homem que sai de casa se dirige. Por seu caráter contagioso, “[p]elo seu magnetismo elementar”, dirá o narrador herbertiano, a festa enseja a comunhão que, por conseguinte, é propiciadora do sagrado, experimentado na desorientação dos sentidos daqueles que se abandonam à imanência animal.

Se a festa suscita a suspensão do ordenamento regular dos comportamentos, no limite o que nos impõe é a abolição da moral. Essa abolição é, por conseguinte, projetada pelo humano na animalidade: “Os animais não podem ser humilhados ou destruídos. Há uma espécie de dignidade por falta de recursos morais, uma inteireza fundada no mundo natural.” (HELDER, 2010, p. 75). O gesto transgressor, extravagante que a festa inaugura é assinalado com efusiva alegria, pelos gritos e também pelo riso que, não obstante seja um índice de prazer, angustiado prazer, aponta para o trágico dessa experiência. A dimensão do *páthos* que está colocada na tragicidade da cerimônia sacrificial é, portanto, elemento indispensável para a comunhão sagrada. A religião batailliana (assim como a

narrativa herbertiana) repele a moral, é abolição da lei, indo na contramão do sagrado cristão (poderíamos dizer, de um sagrado normativo), ou pelo menos com ele mantendo uma relação tensa.

As forças irrompem do fundo; fazem vacilar o fino e precário equilíbrio da terra. Para lá da lei abolida, as coisas tornam-se visíveis, com uma intensidade, uma transparência interior: sinais, vozes, tudo. Como se o mundo inteiro cavasse uma ressaca no corpo de cada um, e essa límpida desordem deixasse o coração escorrido. É a festa dos homens. (HELDER, 2010, p. 67)

A cena descrita é a preparação para aquela abertura no sistema de energias daquela espécie de massa rebarbativa que é o touro e de que nos fala o narrador no início do conto, abertura essa que se dará, com efeito, no momento triunfal da posse em que homem e animal formam um só corpo em um enlace pleno de sugestões eróticas no limite da imaginação zoofílica. Uma vez suspensas as interdições morais, a festa caminha no sentido de um extravasamento do inconsciente desejante cujo ápice só nos é dado na imagem do sacrifício animal:

O animal arremete. Das janelas e varandas, das barreiras em redor do largo, ao longo dessa fieira intensa, levanta-se um aulido inumano. O homem salta para a cabeça rápida e rude, acomoda-se entre os dois galhos de lira, abraça ele próprio aquela massa violenta que respira por todos os lados. Os pés sobem e descem, roçam o pó, e o corpo acompanha, na dança horizontal, fundida, o compacto movimento do touro. Depois é a luta parada de que ninguém destrinça a teia sutilíssima. Uma cópula. A cabeça solar do homem e o animal negro, entre gritos, debaixo da luz, com os renques de casas ao fundo. O homem desloca um pé, o tronco inclina-se para o lado, seco, partido. O pescoço do touro desliza no grande abraço dançado, e o corpo do homem parece apoderar-se, nesse abraço, de toda aquela massa turva. O touro vacila, a cabeça dobra-se, e a parede viva despenha-se. Uma longa faca brilha um instante na mão do homem e crava-se um pouco

atrás da base da lira. No ponto imperceptível que o destino oferece à derrota e à morte. (HELDER, 2010, p. 71)

Conforme nos ensina Bataille, o rito sacrificial é uma ação resoluto. A atitude voluntária daquele que se entrega a uma prática profusamente dispendiosa é o que caracteriza o escândalo do sacrifício e o que está no cerne da sua contradição. Em seu ensaio “O touro confrontado: o homem ébrio³”, Francis Marmande assinala com precisão esse caráter simultaneamente perturbador e sagrado da cerimônia festiva: “Escândalo, a festa é o tempo sagrado, a literatura é festa, embriaguez, alegria, glória de viver, mas, ao mesmo tempo, morte, angústia, desmesura.” (MARMANDE, 2013, p. 342). Uma vez que a razão, encerrada na lógica do trabalho e do mundo produtivo, não é capaz de abarcar a violência desmesurada dos fluxos da vida natural, a sua acidentalidade inerente, responde-se a ela com um olhar vazio e fascinado. É a beleza, que, inútil e terrível, excede a consciência em seu ímpeto destrutivo. Lembro versos de Herberto, presentes na recolha *A faca não corta o fogo*: “e a beleza é sim incompreensível,/ é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,/ a beleza quando avança terrível como um exército,/ e eu trabalho quanto posso pela sua violência” (HELDER, 2014, p. 549)⁴. Mais adiante, voltaremos ao tópico da beleza e suas relações com o terror.

³ O título do ensaio é uma referência ao testemunho de Marguerite Duras, colhido no volume único da revista *La Ciguë* (1958), e que Marmande cita em seu texto. Reproduzo, aqui, a citação, pelo curioso da coincidência da imagem taurina que, no pensamento de Duras, está plasmada em Bataille: “A crítica, mal se vê diante do nome de Bataille, se intimida [...]. Os anos passam: as pessoas continuam a viver na ilusão de que um dia poderão falar de Bataille [...]. Essa abstenção torna-se seu orgulho. Elas vão morrer sem ousar, no cuidado extremo que tomam de suas reputações, confrontar esse touro. (DURAS apud MARMANDE, 2013, p. 345).

⁴ O poema em questão trata também de um gesto transgressor, criminoso – a repentina atração sexual de um sujeito lírico, autorreferido com setenta e sete anos e que evidentemente prolonga uma imagem do poeta, por uma moça de quatorze: “Vê-se o halo da aparecida, catorzinha, onda defronte, no soalho, para cima,/ rebenta a mais que a nossa altura,/ brilha com tudo o que é de fora” (HELDER, 2014, p. 548). O “crime gravíssimo” de pedofilia, como refere o texto, revela-se antes de tudo como motivo para pensar o sentido (ou não-sentido) da beleza e seus excessos – “¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desconstruída/ nas contas, é que é abusiva?” –, sensível particularmente ao animal que somos, ainda que aterrorizados o rejeitemos: “porque o único sentido, digo-to agora, é a beleza mesmo,/ a tua, a proibida, entrar por mim adentro/ e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver Deus se houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso” (HELDER, 2014, p. 549). Notemos que a ausência de Deus, no poema, não inviabiliza a percepção de uma “grande luz agreste”, “luz terrestre”, iluminação sagrada, camonianamente referida pelo “bicho vil e vicioso”, imagem do animal humano que, sendo um ser moral, está sujeito ao vício e à vileza, aqui não desencadeadores da culpa e do ressentimento, mas antes de uma espécie de terrível religião.

Sacrificar é, contraditoriamente, *trabalhar pela violência*. Trata-se de um prolongamento organizado do desencadeamento promovido pelo horror da morte, uma manipulação da desordem como forma de apreender o que, por definição, é o inapreensível. E a violência será tão mais perturbadora quanto maior for o desejo de destruição. Nesse ponto, Bataille reconhece um obscuro laço de intimidade entre o sacrifício e o enleio amoroso:

Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda. Ela é desejada como a ação daquele que despe a sua vítima, que ele deseja e quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. (BATAILLE, 2017, p. 114)

Ora, o papel que o touro desempenha no conto que estudamos é ambíguo, pois, enquanto vítima de um rito sacrificial, funciona como elemento substitutivo e intermediário entre o sacrificante e a divindade. O homem que sacrifica e acessa a profundida sagrada do animal, em meio à tourada (essa “festa dos homens”), consequentemente penetra também na interioridade do outro homem com quem está a duelar. A “longa faca” brilhante que o homem traz na mão é simultaneamente a arma sacrificial e o falo com que se apodera da força masculina do outro, em uma relação de francas conotações homoafetivas. O amante não desagrega menos *o homem amado*, pelo simples fato de ele ser do sexo masculino – o aspecto crucial do pensamento batailliano, pelo contrário, consiste precisamente na ideia de transgressão, de que a homoafetividade, compreendida como desejo marginal à sexualidade heteronormativa, é um exemplo ainda mais poderoso, tendo em vista a sua força disruptiva em relação à moral vigente.

O encontro com a animalidade sagrada é triunfo a que não só o toureiro acede; também o público – espectadores da cerimônia – é abrasado quando sente a atmosfera ritualística de que também faz parte e solta “um aulido inumano”. Aliás, todo o espaço da tourada é descrito segundo os termos que conferem àquele ambiente uma aura religiosa: “A povoação desenvolve-se circularmente. O círculo completa-se para os lados dos pastos e envolve outro círculo menor: o largo do mercado. A festa concentra-se no largo do

mercado. É um largo pequeno a que vedaram as saídas, depois de até ele ser conduzido o melhor touro da povoação.” (HELDER, 2010, p. 67). Os círculos concêntricos, o espaço fechado, uma festa que gira em torno do “melhor touro da povoação”: todos esses elementos nos preparam para a espetacularidade de um suplício cujo desencadeamento de forças será absolutamente imprevisível.

A assunção gloriosa do toureiro a um estado de vertigem religiosa se dá no momento logo após a morte do animal. Imerso pelo brilho do sangue em profusão, o homem experimenta um estado de embriaguez que assinalará o seu destino daqui em diante: “O homem endireita-se. Tem a roupa, as mãos e a cara cheias de sangue quente. A multidão, liberta agora, aplaude e grita. O homem é envolvido pela feroz alegria dos homens. Mergulha depressa nessa alegria como num banho, desaparece nela, volta ao de cima. Depois sai da praça. Foge. Vai embebedar-se sozinho.” (HELDER, 2010, p. 71). Essa espécie de alegria ébria que envolve o toureiro após a morte do animal o conduz a um estado de transmutação. Um verdadeiro batismo de sangue altera-o, preparando-o para o próximo ato.

3. Terceiro passo – A ressurreição:

Falamos de um batismo de sangue, ou de um “batismo atônito” (HELDER, 2014, p. 460), como diz o verso herbertiano de um poema do livro *Os selos*, título indicativo de nítidas referências apocalípticas. Luis Maffei afirma que “a poética de Herberto Helder é violenta, já que busca a destruição da palavra banal para que se efetue o «batismo atônito» da poesia. (MAFFEI, 2010, p. 134). Também Marmande declara algo similar acerca do pensamento de Bataille e que contribui imensamente para a composição desse quadro relacional. O ensaísta diz que, “[a]nunciando os mais amplos dilaceramentos interiores (*A experiência interior*), a poesia só tem sentido na violência das revoltas. Sua verdade, sua verdade da morte, do desaparecimento, é diversa da verdade da ciência. Ela fascina.” (MARMANDE, 2013, p. 341). A dinâmica sacrificial (“a verdade da morte”) é explícita nessa assertiva e o seu poder transfigurador assume uma força veemente, por exemplo, no renascimento do toureiro que, saído da morte e conhecendo a sua verdade, parece profundamente tocado por um sentido de revelação.

O terceiro passo da iniciação é a ressurreição do homem que, após ser esquartejado, será tratado não por acaso pelo sacristão que, afinal, desempenha um papel curiosíssimo – ministro involuntário de uma cerimônia concernente a uma fé que ele não professa. Após a tentativa de assassinato do toureiro, que representa com efeito a sua morte, o homem regressa a uma espécie de condição larval, enovelando-se em tufo de linho com o objetivo de estancar o sangue das feridas, para que possa vir outra vez à vida como se operasse uma verdadeira ação metamórfica: “Quando abre a porta de casa, de madrugada ainda, para ir à igreja preparar o altar da primeira missa, o sacristão encontra-o estendido em frente dos degraus, embrulhado numa espessa camada de linho, sangue e lama. Ainda respira.” (HELDER, 2010, p. 72).

Observemos que o processo de ressurreição é descrito, gradualmente, como um movimento de restauração cósmica, acompanhando os ciclos naturais. Ao adentrar em sua morte, o homem restitui os vínculos com o infinito de sua natureza imanente, em uma dimensão divina que abole a temporalidade:

O tempo move-se, some-se. À janela do quarto, o homem vê esse movimento do tempo a sumir-se. Olha para os arrozais verdes do verão que passam de uns dias para os outros, mudando, amadurecendo; as laranjas que se tronam amarelas quando a terra arrefece devagar, por dentro; os sobreiros de repente em carne viva. (HELDER, 2010, p. 72)

É notável também que, antes de ser esfaqueado, o homem é cercado indefeso e em torno dele o bando inimigo, assim como o próprio homem acossado, ritualisticamente bebem: “Vão buscar vinho e queijo. Comem de pé, cortando o queijo, não com as facas deles, mas com as que trouxeram da cozinha. Todos bebem, e o homem condenado também bebe.” (HELDER, 2010, p. 70). A cena de nítidas remissões bíblicas representa o corpo do homem agora como o novo objeto condenado ao sacrifício, junto à oblação do vinho que, linhas a seguir, se transmutará no sangue derramado: “Quando ele acaba de beber, o outro dá um grito e saltam todos sobre o homem, que ainda segura na mão o grosso copo vazio. O copo tomba, rola no chão sem se quebrar. O homem dobra-se e cai também, com o sangue a sair pelos rasgões da camisa e das calças.” (HELDER, 2010, p. 70).

4. Quarto passo – A vingança:

O ciclo sacrificial, entretanto, só se encerra com um último ato: a vingança. Na mesma praça em que matara o touro, o homem ressuscitado é agora “aquele que dá a vida”, porque tem o conhecimento da morte, uma vez que nela mergulhou como em água de batismo para renascer outro. O jogo, aqui, se faz anagramaticamente entre as palavras *touro* e *outro*, cujos sentidos se explicitam na conquista de uma alteridade por meio do enfrentamento da própria interioridade animal que, no rito, se projeta na vítima supliciada.

João Camillo Penna, em apresentação ao ensaio “Hegel, a morte e o sacrifício”, afirma que “[o] sacrifício é o cerne da leitura batailliana da arte, como experiência impossível da morte pela interposição identificatória com o sacrifício da vítima.” (PENNA, 2013, p. 393). Creio que ele é aplicável à obra de Herberto. Poderíamos até dizer sobre a sua escrita, e em consonância com a radicalidade do pensamento batailliano, que a suprema criação coincide com a destruição total. Esse gesto assume a sua forma soberana no sacrifício, em que se acede a um conhecimento da morte como visão da beleza. É por meio do terror da beleza, ou da beleza terrível, que a morte é experienciável no rito de sacrifício; não como realidade organizada pelo intelecto e conformada à linguagem, mas antes como delírio e silêncio. Sobre essa questão, Bataille declara: “Só a palavra sagrada, poética, limitada ao plano da beleza impotente, conserva o poder de manifestar a plena soberania. O sacrifício só é portanto uma maneira de ser *soberana*, *autônoma*, na medida em que o discurso *significativo* não o informa.” (BATAILLE, 2013, p. 411).

No conto de Herberto, o homem que atravessa a morte conhece em sua intimidade o terror: “O sangue corre.// O terror possui luz própria. Pensa-se com o terror. É inteligente, cuidadoso, hábil. O terror ensina-se a si mesmo, conduz a sua luz como uma tecedeira faz sair dos dedos a peça inteira.” (HELDER, 2010, p. 73). Por meio da visão da pleura dos órgãos, do sangue pulsante e extravasado, o homem é conduzido à sua soberania. Como em uma experiência de êxtase, a inteligência do terror é privação das faculdades racionais, sonho acéfalo em que o eu se dilui na alteridade. “O paradoxo do êxtase batailliano é [...] que *sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, que*

ele deve faltar lá onde deve estar presente” (AGAMBEN, 2005, p. 92), nos ensina Giorgio Agamben, ao pensar o problema relativo à soberania do ser em Bataille. Esse impossível foi buscado ardorosamente pelo pensamento batailliano e a sua expressão mais candente é a do paradoxo que formula a aquisição da inocência pela experiência, imagem afinal tão cara à poesia herbertiana.

Gastão Cruz acerca-se desse problema quando reflete sobre a frase “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER, 2010, p. 125), presente no conto “Trezentos e sessenta graus”, que sugestivamente encerra *Os passos em volta*: “A experiência gera o terror, a solidão, abala as raízes do conhecimento. Por isso, este acaba por ser perseguido como algo abstracto, o lugar mítico oposto ao vazio de um falso conhecimento adquirido.” (CRUZ, 2008, p. 246). Como em um movimento em espiral, a repetição faz retornar ao ponto de partida, entretanto, trata-se de repetição em diferença.

“O poder é o poder, mais nada” (HELDER, 2010, p. 75), diz o narrador de “Aquele que dá a vida”, sentença que sintetiza, pelo truísmo, a impossibilidade da articulação explicativa. O duelo final entre os contendores é um jogo de forças em que se reconciliam poder e vulnerabilidade, na reencenação do rito sangrento que, dessa vez, é suspenso. O perdão suplicado pelo outro homem é concedido uma vez que ele repete a frase: “– *Tu tiraste-me a vida e tornaste a dar-me a vida.*” (HELDER, 2010, p. 76), palavras mágicas que interrompem o ciclo sacrificial, até que ele possa ser reiniciado em um novo momento de exacerbada folia e transe religioso, para então ser entoado em um canto de amor feroz à vida e à morte.

0. De volta ao princípio:

À guisa de conclusão, sabendo que em se tratando de obras como a de Herberto nada se deve com efeito concluir, o percurso circunscrito em torno do conto “Aquele que dá a vida” revela a sua exemplaridade no sentido em que nos apresenta uma imagem do sacrifício como elemento fundamental para a compreensão da obra herbertiana. A função ritualística que essa escrita desempenha aproxima-a, por vezes, de uma atitude performativa que, especialmente nos anos 1960, teve alguns atores importantes na figura de poetas que cumprem ainda hoje um papel decisivo para a compreensão de nossa

contemporaneidade. Este texto quer ser um ensaio de leitura do poeta Herberto Helder, sua obra e seu tempo.

Rosa Maria Martelo, no texto “Da tematização do corpo à arte de performance: algumas inflexões da poesia portuguesa contemporânea”, declara que “[a] performatividade é uma questão muito considerada na poesia dos anos Sessenta. Herberto Helder equaciona-a entendendo o poema como ato e o poeta como ator.” (MARTELO, 2021, p. 63). A presença do corpo afirmada na enunciação poética ganha no contexto da obra herbertiana contornos particularmente interessantes, tendo em vista que o poeta construiu a sua pujante mitologia literária ao longo da sua própria desapareição, encenando uma figura de poeta eremita, que não concedia entrevistas, sempre avesso à mídia. Penso que o gesto de uma autodestruição biográfica pode assumir sentidos especialmente interessantes se assumirmos a relevância do sacrifício no interior dessa obra.

Há, com efeito, as exceções, que não justificarão a regra, que afinal não existe, se entendemos com Herberto que “o errado é sempre o certo disso” (HELDER, 2014, p. 576). A chave de leitura do poético na obra herbertiana compreendido segundo o acesso a uma animalidade sagrada encenada no rito sacrificial é uma possibilidade de leitura que só se sustenta se de partida reconhecer a abertura a leituras que com esta se tencionem ou mesmo, no limite, a neguem.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Bataille e o paradoxo da soberania**. Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra travessia*, Santa Catarina, n. 5, p. 91-94, 2º semestre de 2005.

ANTELO, Raul. “Comunidade acéfala”. In: PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela Maria (org.). **Comunidades sem fim**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 31-62.

BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

_____. **Hegel, a morte e o sacrifício**. Tradução de João Camillo Penna. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 394-413, jul.-dez. 2013.

_____. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

“Tauromaquia Herbertiana”, de Paulo Ricardo Braz de Sousa

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 150-168, 2022.

_____. **Teoria da religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CRUZ, Gastão. Herberto Helder: *Os passos em volta* ou «o caminho para o conhecimento». In: **A vida da poesia**: textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. **Photomaton & vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Poemas completos**. Porto: Porto Editora, 2014.

MAFFEI, Luis. Herberto Helder e a viagem atônita. In: **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MARMANDE, Francis. “Touro confrontado: o homem ébrio”. Tradução de Caio Meira. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 339-357, jul.-dez. 2013.

MARTELO, Rosa Maria. Da tematização do corpo à arte de performance: algumas inflexões da poesia portuguesa contemporânea. In: *Mix & Match*. **Hibridismo e Transmedialidade**. RODRIGUES, Isabel Cristina; NEVES, Márcia Seabra; RAMOS, Ana Margarida (org.). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2021. p. 59-68.

PENNA, João Camillo. Apresentação de “Hegel, a morte e o sacrifício”. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 389-393, jul.-dez. 2013.

**HORROR PÓS-COLONIAL: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE O
ESPINHO DA ROSA, DE FILIPE HENRIQUES**
**POSTCOLONIAL HORROR: REMARKS ABOUT FILIPE HENRIQUES’
THE THORN OF THE ROSE**

Lucas Laurentino de Oliveira¹

169

RESUMO

O espinho da rosa (2013) é um longa-metragem luso-guineense dirigido por Filipe Henriques que acompanha o advogado David Lunga em sua busca frenética por saber quem é Rosa, mulher cercada de mistérios, que o seduz num bar e desaparece na manhã seguinte. Durante a investigação, David descobre que a sua própria vida está em risco caso ele não seja capaz de desvendar o passado da mulher. A partir dos conceitos de horror sobrenatural, Estado-nação e espectralidade pós-colonial, este artigo analisa o filme de modo a compreender como os códigos narrativos e imagéticos do gênero horror são mobilizados para tematizar questões envolvendo violência de gênero e colonialismo, pontos que se entrecruzam na personagem Rosa e constituem aspecto central da obra.

Palavras-chave: Cinema africano. Horror sobrenatural. Pós-colonialismo.

ABSTRACT

The Thorn of the Rose (2013) is a Guinean-Portuguese movie directed by Filipe Henriques. The movie follows attorney David Lunga, and his frantic quest to know who Rosa is, a mysterious woman who, after seducing him at a bar, disappears the next day. During his investigation, David finds out that his own life is in danger unless he's able to unveil the woman's past. From the concepts of supernatural horror, Nation-state and postcolonialism spectrality, this article analyzes

¹ Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (UFRJ). Pesquisa atualmente a escrita ensaística de Jorge de Sena e a estética do horror em novas mídias. Autor de *Deixai vir a mim as criancinhas: a infância no espelho do horror* (Desalinho, 2022). Administra o site *Ler Jorge de Sena* (www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br), sob a coordenação de Gilda Santos. Email: lucas2abril@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5475-2000>

“Horror pós-colonial (...)”, de Lucas Laurentino de Oliveira

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 169-187, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

the movie in order to understand how the narrative and imagetic codes of the horror genre are used to thematize subjects such as gender-based violence and colonialism, themes presented across Rosa's character and that constitute the central aspect of the movie.

KEYWORDS: African cinema. Supernatural horror. Postcoloniality.

O espinho da rosa (2013) é um filme de horror sobrenatural. Obviamente, um rótulo não resume a integralidade da obra, que é muitas outras coisas além disso. Porém, é importante destacar a centralidade dos elementos de horror sobrenatural na estrutura narrativa e na composição imagética do longa-metragem. Sendo assim, uma interpretação que se queira adequada precisa começar alguns passos antes, questionando os termos que constituem o nome do gênero.

Quanto ao primeiro, é antiga a discussão sobre a diferença entre *terror* e *horror*, se são termos sinônimos, qual descreveria melhor o gênero, quais os recursos empregados para evocar cada sentimento. Ann Radcliffe é, sem dúvida, um dos nomes mais influentes na teorização a respeito desse tema e, segundo ela, terror e horror são opostos: o primeiro “expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida” ao passo que o segundo “contraí, congela e quase as aniquila.” (RADCLIFFE, 2018, p.81). Dessa forma, apenas o terror carregaria qualidades artísticas, dada a sua possibilidade de suscitar o sublime.

Apesar de tal distinção ter caído em desuso ao longo do tempo, sendo por vezes questionada em sua rigidez categorial, pode-se dizer que as linhas gerais que demarcam as fronteiras entre as palavras permanecem. Uma rápida consulta ao dicionário confirma esse fato. Assim, é possível afirmar que, de um lado, o terror está associado à construção de uma atmosfera, de uma ambientação na qual a sensação de medo surge de modo difuso, sem que haja um objeto claro que funcione como sua fonte, e, de outro, o horror está associado ao choque provocado pela irrupção de uma violência. O horror, portanto, é mais tangível que o terror, sendo também mais circunscrito.

Questionamos, então: é adequado classificar *O espinho da rosa* como obra de horror? A nosso ver, sim, e há um conjunto de razões para isso. O horror enquanto gênero constitui-se como um gesto violento que rompe a barreira entre espectador e obra. A cena

de horror fere não apenas os personagens ficcionais nela envolvidos, como também os sujeitos que a assistem. Daí o choque, a contração e o congelamento referidos por Radcliffe. Portanto, o horror não depende de elementos sobrenaturais, podendo inclusive dispensá-los inteiramente. Como se verá, o filme em questão veicula o horror tanto no nível natural quanto no sobrenatural, articulando-os de modo a produzir um efeito prolongado sobre o espectador.

Aproveitemos esta última frase para nos debruçarmos sobre o segundo termo do rótulo. Sobrenatural, como se vê pela morfologia da palavra, é tudo aquilo que está acima, à parte, além do natural. O sobrenatural é uma interferência de um outro plano (espiritual, divino, demoníaco) no plano material, ou seja, no nosso mundo cotidiano. Contudo, para se ter uma ideia clara do que seja *sobrenatural*, é preciso, antes, delimitar as fronteiras do *natural*. E aí a situação se complica, uma vez que a concepção de natureza varia histórica, geográfica e culturalmente.

O próprio sistema de pensamento europeu admitiu, por um longo período de tempo, no escopo do natural, a existência de entidades que hoje são entendidas claramente como sobrenaturais. É o que afirma Muchembled (2001): “No universo mental dos homens do século XVI, não existe praticamente a noção de impossível ou, mais exactamente, o sentido do impossível, do mesmo modo que não existia uma distinção clara entre o natural e o que designamos por sobrenatural.” (p.114)

É no século XVIII que se opera a mudança determinante para uma categorização cada vez mais clara do domínio do natural e, conseqüentemente, do sobrenatural. A revolução científica que se inicia um século antes contribui de modo significativo para a derrubada de uma série de crenças enraizadas na mentalidade dos povos, sendo seguida pelo movimento iluminista, que institui a razão como crivo para o julgamento correto dos diversos fenômenos experienciados pelas pessoas. É nessa linha de raciocínio que S.T. Joshi (2014) argumenta, ao dizer

É, então, inteiramente compreensível que o horror sobrenatural só tenha vindo a existir quando, no século dezoito, a ciência (e o conhecimento

humano como um todo) avançara ao ponto no qual certos objetos ou eventos podiam ser seguramente declarados como impossíveis ou, ao menos, altamente improváveis. O fantasma, a bruxa, o vampiro, o lobisomem, a casa assombrada – esses e outros temas só passaram a circular como ficção sobrenatural uma vez que foram banidos da esfera dos fatos. (p.27, tradução minha)²

Não à toa, o romance gótico, cuja tradição se inicia na segunda metade do século XVIII, localiza suas histórias de cunho fantástico, recheadas de fantasmas, na Idade Média, considerada uma época supersticiosa. Nas palavras de Horace Walpole:

Milagres, visões, necromancia, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram *abolidos dos dias atuais, até mesmo em romances*. (...) Crenças em todo tipo de prodígios eram de tal forma enraizadas nesse período da Idade das Trevas que um autor que omitisse qualquer menção a elas não seria fiel às maneiras da época. Ele próprio não precisa acreditar nelas, mas deve apresentar seus personagens como crendo. (WALPOLE, 2019, p. 14. Grifo meu)

Este é um trecho do prefácio a *O castelo de Otranto*, publicado em 1764 e considerado o primeiro romance gótico. Ressalte-se a necessidade de reafirmar para o público setecentista o aspecto fantástico da narrativa, mostrando que se trata de uma representação das mentes crédulas e supersticiosas medievais. Tal recurso é largamente utilizado por autores de ficção sobrenatural do período, uma vez que situar esse tipo de

² It is, therefore, entirely understandable that supernatural horror only came into existence when, by the eighteenth century, science (and human knowledge as a whole) had advanced to the point where certain objects or events could be stated with fair certainty to be impossible or, at best, highly improbable. The ghost, the witch, the vampire, the werewolf, the haunted house—these and Other motifs only gained currency as supernatural fiction once they were banished from the realm of fact.

história em época contemporânea à da escrita seria visto como um disparate e prejudicaria a recepção do texto.

Dessa forma, é seguro afirmar que a modernidade marcada pelas conquistas das ciências e pela filosofia iluminista abriu espaço para o tratamento estético-ficcional do sobrenatural, uma vez que o seu limite foi estabelecido dentro de fronteiras perceptíveis.

Fantasmagorias pós-coloniais

Também é neste século que ganham força as teorias políticas sobre o Estado-nação. Escusado mencionar nomes como Montesquieu, Rousseau e Kant para mostrar como tais pensamentos estavam em voga à altura da Revolução Francesa, nos anos que a precederam e logo após a sua eclosão. Passa a ser matéria de nosso interesse quando vemos que neste mesmo período “a oposição entre o orgânico e o inorgânico torna-se fundamental” (FOUCAULT, 2000, p. 317). Com efeito,

[o] orgânico torna-se o ser vivo e o ser vivo é o que produz, crescendo e reproduzindo-se; o inorgânico é o não-vivo, o que não se desenvolve nem se reproduz; é, nos limites da vida, o inerte e o infecundo — a morte. E se se mistura à vida, é como aquilo que nela tende a destruí-la e a matá-la. (FOUCAULT, 2000, p. 318)

No quadro geral de desenvolvimento das ciências naturais, históricas e políticas, um aspecto que parece subjazer a todas é o da oposição entre vida e morte, ou melhor, entre vitalidade e degeneração. É na analogia com o funcionamento de um organismo que se encontra a base das teorias da nação. O Estado seria a parte material animada pelo espírito nacional. Sem este, o Estado não passaria de uma casca vazia, inorgânica, fadada à morte. É a partir desta noção que Pheng Cheah escreve o artigo “Spectral Nationality:

The Living on [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization” (1999). Encontramos a referida citação de Foucault como epígrafe do texto de Cheah.

Nele, há uma complexa discussão sobre a situação dos países pós-coloniais no final do século XX. O foco da argumentação gira em torno do nacionalismo nesses espaços e suas contradições históricas, decorrentes do processo de colonização a que foram sujeitos. O ponto de partida e um dos eixos do artigo é justamente a analogia entre nação e corpo vivo (p. 226). De modo resumido, pode-se dizer que os pontos levantados por Cheah a respeito da oposição entre vida e morte têm como objetivo mostrar que o estatuto dessas nações pós-coloniais se encontra de certo modo a meio caminho entre um polo e outro. Daí ele recorre a Derrida para pensar a ideia de “espectralidade [spectrality]”, algo que não é nem vivo nem morto, ou que é ambos simultaneamente.

Quando o Estado é caracterizado como uma abstração, ou quando a cultura nacional é descrita como uma ideologia, nós pensamos neles como criaturas da morte ou fantasmas que invadem o corpo vivo do povo e obstrui a sua vida. Entretanto, se essas próteses vêm a ser suplementos necessários para o corpo vivo nacional, então a linha entre vida e morte não pode mais ser traçada com clareza porque a morte estaria inscrita no coração da vida. (CHEAH, 1999, p.239. Tradução minha)³

Neste ponto, é interessante destacar a figura do morto-vivo, cuja tradução para o inglês, *undead*, nos fornece uma ideia melhor do que está em jogo. Isso porque, literalmente, *undead* significa “desmorto”, aquilo que estava morto mas voltou à vida, ou melhor, age como vivo. Os dois representantes típicos desse ser são o vampiro e o zumbi, ambos com profundas significações sociais e políticas. O primeiro é tradicionalmente

³ When the state is characterized as an abstraction, or when national culture is described as an ideology, we think of them as creatures of death or phantoms that invade the living body of the people and obstruct its life. However, if these prostheses turn out to be necessary supplements to the living national body, then the line between life and death can no longer be drawn with clarity because death would be inscribed within the heart of life.

interpretado como alegoria das classes dominantes, que sobrevivem drenando o sangue das classes trabalhadoras. O segundo é oriundo de um mito do vodu haitiano, uma pessoa reanimada que se torna escrava eterna daquele que a reanimou. Os dois são vistos como violações da ordem natural, seres sobre-naturais, monstros.

Avançando na discussão a respeito das categorias *natural* e *sobrenatural*, passamos a entender o segundo como algo pertencente ao domínio do inorgânico, mas que adquire características do domínio oposto. O sobrenatural passa a ser a junção de categorias mutuamente exclusivas. Em uma época em que a natureza se torna progressivamente compartimentada, com a produção cada vez maior de categorias discretas, o sobrenatural surge como um desafio, uma ameaça constante da falência dessas categorias.

E o que seria a nação pós-colonial senão um desafio à própria ideia de Estado-nação? Ressalte-se o fato de que, conforme dito anteriormente, a caracterização do sobrenatural é complexa, pois depende em larga medida do que é entendido por natural. E este conceito varia de acordo com o tempo, o espaço e a cultura. Desse modo, culturas não-europeias ou não europeizadas apresentam diferentes entendimentos a respeito das fronteiras entre natural e sobrenatural. As culturas africanas são exemplos disso.

Apesar da presença massiva da colonização no território africano, é notável que a conceptualização das referidas categorias nas culturas tradicionais não está de acordo com as categorizações de base europeia, em especial da linhagem judaico-cristã. Daí que rotular certas narrativas e obras provenientes desses espaços como sobrenaturais torna-se, no mínimo, problemático.

Em decorrência dessa questão, seguindo a analogia apontada por Foucault e recuperada por Cheah, a existência das nações pós-coloniais em um mundo neocolonial oferece um desafio à conceptualização ocidental do que seja um Estado-nação. Aliás, trata-se de um desafio à própria autoafirmação desses países, que se veem inseridos na complexa teia de relações de dependência com as metrópoles ocidentais, prolongando de modo diverso os problemas coloniais enfrentados desde há séculos.

Tal situação político-social é trabalhada por uma série de expressões artísticas que procuram ressignificar a própria ideia de nação, as suas possibilidades, o futuro desse

conceito. É seguindo essa linha de pensamento que Paulo de Medeiros desenvolve seu artigo “Spectral postcoloniality: lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation” (2012). Ao analisar quatro filmes da África lusófona, *O testamento do senhor Napumoceno* (1997), *A costa dos murmúrios* (2004), *Angola, saudades de quem te ama* (2005) e *Terra sonâmbula* (2007), Medeiros procura mostrar o que ele denomina “pós-colonialidade espectral [spectral postcoloniality]”. A semelhança com o título de Pheng Cheah é proposital, uma vez que esse texto será um dos horizontes de discussão ao longo de todo o artigo. Para ele, “todos os quatro enfatizam certos elementos que não apenas problematizam, mas questionam seriamente o conceito de nação ao longo das linhas pós-coloniais” (MEDEIROS, 2012, p.130. Tradução minha)⁴. Em outra passagem, que é de grande interesse para a nossa argumentação, Medeiros afirma:

[E]m todos os quatro filmes a noção de nação, embora importante, precisa ser compreendida de uma perspectiva transnacional e no quadro da pós-colonialidade. Em certo sentido, também, eles são ilustrações violentas, espectrais e assombrosas do que Glissant e Chamoiseau referem como a produção geral do desastre a partir do conceito de Estado-nação (2009). (MEDEIROS, 2012, p.130. Tradução minha)⁵

De fato, como o autor destaca, todas as obras analisadas são produções que se valem de agentes oriundos de vários países, seja por conta do financiamento, seja pelos locais de filmagem, atores, diretores, seja pelos espaços de distribuição. Assim, na sua própria estrutura, esses filmes desafiam a ideia de nação, de nacional.

O que nos chama a atenção é justamente o vocabulário empregado pelo autor para definir o papel desses filmes com relação ao tema tratado: espectrais [ghostly],

⁴ Nonetheless, all four emphasize certain elements that not only problematize, but seriously question the concept of nation along postcolonial lines.

⁵ Likewise, in all four films the notion of the nation, however important, has to be understood from a transnational perspective and within the framework of postcoloniality. In a sense too, they are forceful, ghostly, and haunting illustrations of what Glissant and Chamoiseau refer to as the general production of disaster out of the concept of the nation-state (2009).

assombrosas [haunting], violentas [forceful]. Claro que tal uso de palavras contribui para confirmar a linha argumentativa do texto, que recorre ao conceito de espectralidade [spectrality], derivado de Derrida e utilizado por Cheah. No entanto, segundo o nosso ponto de vista, há ainda outras camadas de sentido que o uso desse vocabulário carrega. Uma delas é justamente na relação entre vivo e morto, orgânico e inorgânico, natural e sobrenatural.

A presença de fantasmas nas obras elencadas é patente, de modo direto ou indireto. Mas, como o próprio autor indica, para além da aparição de fantasmas, há uma fantasmagoria diretamente vinculada às ideias de nação e de pós-colonialidade.

[O] que está em jogo é a conceptualização de uma forma de pós-colonialidade que é assombrada, pelo colonialismo, é claro, mas também pela irrupção no presente daquelas forças do passado que condicionam as possibilidades de qualquer desenvolvimento futuro das políticas em questão, sejam elas as novas nações africanas ou as velhas colonizadoras. (MEDEIROS, 2012, p.131. Tradução minha.)⁶

Dois pontos são dignos de nota nesta passagem: a ideia de um “fantasma do colonialismo” e a de uma irrupção do passado no presente. Ambos abordam, por meio de diferentes perspectivas, o fato de que a história das nações pós-coloniais é marcada por uma descontinuidade que, paradoxalmente, é responsável pela sua própria constituição enquanto nações. O passado colonial é morto com as independências, que proporcionam o nascimento de uma comunidade potencialmente nacional. Passado e presente, morte e vida, inorgânico e orgânico. Alinhando essas três oposições, vemos que se opera um retorno fantasmagórico do passado que se queria morto. No entanto, mais do que a continuidade do colonialismo, o que de fato assombra é a possibilidade de esse passado

⁶ what is at stake is the conceptualization of a form of postcoloniality that is haunted, by colonialism of course, but also by the irruption into the present of those forces from the past that condition the possibilities for any future development of the polities in question, be it the new African nations or the old colonizing one.

impossibilita a nova vida, a união nacional, o verdadeiro nascimento da nação pós-colonial. Trata-se, portanto, de um presente duplamente assombrado, pelo passado que não cessa de retornar e pelo futuro que se torna miragem a todo momento.

Com isso, a palavra transnacional adquire outros sentidos para além de simplesmente denotar o fato de que as obras foram feitas com a participação de mais de um país. Transnacional passa a carregar a ideia de *transpassar a nacionalidade*, encontrar um caminho diagonal que seja capaz de superar essa dupla assombração.

Horrores em tela: tematizando violências

Transnacional é como Ute Fendler (2017) apropriadamente caracteriza o filme *O espinho da rosa*. Essa denominação não descreve apenas o fato de ser uma produção luso-guineense, mas, principalmente, indica o apelo global que a obra possui, tanto na sua temática quanto na sua estrutura.

Filmado em Portugal, mas em espaços urbanos que não podem ser identificados - e assim poderiam estar em muitas cidades do mundo - o filme dirige-se a um público africano e global. Estamos longe de um cinema africano que mostra paisagens, aldeias, práticas tradicionais. É um filme que parece urbano e global, abordando um tema muito problemático, muitas vezes calado. (FENDLER, 2017, p.153)

De fato, em nenhum momento a cidade na qual a história se passa é nomeada. O espectador reconhece apenas uma metrópole altamente modernizada. As cenas externas, mostrando ruas ladeadas por prédios, carros do ano, além de todo o aparato tecnológico que é visto como sinônimo de atualidade, juntamente com as cenas no apartamento do protagonista, de visível arquitetura urbana, quase minimalista, contribuem para esse processo de reconhecimento.

O tema “muito problemático” em torno do qual gira a narrativa é a pedofilia, que não pertence a nenhum lugar específico, sendo inclusive uma preocupação de ordem mundial. A título de exemplo, o filme ganhador do Oscar de 2015, *Spotlight – segredos revelados*, dirigido por Tom McCarthy, aborda os casos de pedofilia praticados por membros da Igreja Católica nos EUA. Este assunto tem vindo à tona em diversos escândalos, que não raro envolvem integrantes de instituições internacionais. Assim, o filme consegue expandir sua audiência já pela escolha do tema. A opção de contar a história por meio do horror sobrenatural reforça essa busca por um público mais amplo na medida em que trabalha diversos códigos já conhecidos pelos espectadores acostumados a filmes do gênero.

Até aqui foram consideradas as questões envolvendo o rótulo *horror sobrenatural*, a problemática do termo *sobrenatural*, como ele se desenvolveu no século XVIII a partir dos avanços científicos e do racionalismo iluminista, a concepção do Estado-nação como um organismo vivo e, por fim, o fato de que as nações pós-coloniais apresentam um questionamento profundo à categoria tradicional de Estado-nação, de modo análogo ao que o sobrenatural faz com a categoria do natural. Com isso, a transnacionalidade associa-se às ideias de fantasmagoria e espectralidade para se pensar a situação atual dos países pós-coloniais e suas contradições.

Diante desse cenário, o filme *O espinho da rosa* aparece como elemento privilegiado para se discutir tais questões. Dirigido por Filipe Henriques, o longa-metragem ganhou projeção internacional, angariando prêmios em festivais de cinema por onde passou. Sua história, contada de um modo um tanto intrincado, trata temas graves de forma crua e sem nenhum tipo de floreio ou romantização.

Para esclarecimento do leitor que não teve acesso ao filme e para não o confundir nas referências que fizermos a cenas específicas, empreendemos a seguir um resumo linear e cronológico dos acontecimentos e, em seguida, mostraremos como as “peças” são reorganizadas de modo a produzir o efeito narrativo de mistério.

Rosa Nancassa é uma jovem de dezesseis anos, cuja única família é seu pai, Tagma Nancassa, chefe de polícia. Não se sabe exatamente se ela é guineense ou não, mas o fato

é que seu pai afirma ter vindo da Guiné Bissau. Acontece que Rosa é abusada pelo pai e acaba contraindo uma gravidez. Em decorrência disso, Tagma a leva para um casebre em um local chamado Nenhures e lá a mantém prisioneira, obrigando-a a tomar remédios abortivos. Aos quatro meses e meio de gravidez, Rosa morre por consequência dos remédios e do aborto provocado em condições absolutamente insalubres. A partir daí, nos três anos seguintes, ela reaparece como fantasma no dia da sua morte e seduz um advogado para ajudá-la a resolver o crime do qual foi vítima. Nos dois primeiros anos, Tagma consegue “vencer” a disputa com o espírito da filha e assassina os advogados, permanecendo impune. No terceiro ano, Rosa encontra David Lunga, um advogado proeminente que ganha notoriedade como promotor em processos de pedofilia. David tem um passado problemático que envolve a sua irmã e o faz ter uma ligação pessoal com o processo que conduz. Após descobrir que Rosa, na verdade, está morta, pela boca do próprio Tagma, David parte em uma jornada para solucionar o caso e trazer justiça para o espírito de Rosa.

Há outros elementos que merecem destaque, como a figura de um policial, ex-combatente da guerra de independência da Guiné, que passa a perseguir David, e a história de um casamento que nunca ocorreu, devido ao assassinato da noiva, Linette Oliveira, pelo mesmo policial. Em linhas gerais, esta é a trama. Porém, como foi dito, o diretor reorganiza a sequência de eventos de forma a criar suspense e mistério, uma vez que a história é contada “às avessas” e o espectador vai descobrindo junto com o protagonista David Lunga os eventos passados. Há ainda aberturas que, longe de serem pontas soltas, dão margem para diferentes interpretações, potencializando a força da obra em produzir reflexões e hipóteses de leitura.

A nosso ver, *O espinho da Rosa* é um filme sobre a violência. Ela está presente desde a primeira cena e atravessa praticamente todos os momentos-chave da narrativa. Ou seja, a violência é o motor estrutural da obra. É ela a mediadora entre as relações dos personagens, é a impulsionadora das viradas no enredo, a produtora das principais imagens de horror. A violência é vista através de um prisma que a fragmenta e, por isso, a multiplica. Os vários tipos de violência se sucedem e se sobrepõem de tal maneira que

ela transborda para fora da tela e atinge o espectador, que se sente partícipe do gesto violento, ao mesmo tempo perpetrador e vítima.

Daí o choque provocado por essa violência ser codificado na linguagem do horror, e daí a nossa opção por classificar o filme como pertencente a esse gênero. É essa linguagem que paralisa, choca, abala, provoca reações físicas, articulada a um desenvolvimento dramático que retrata pessoas comuns vivendo em uma cidade qualquer, que abre espaço para a reflexão sobre os possíveis sentidos dessa violência.

Com isso, é necessário ressaltar os principais alvos dessa violência: as mulheres. Há 4 personagens femininas: Rosa, Linette, Odete (irmã de David) e uma advogada amiga de David. Todas elas são violentadas de alguma forma e todas procuram, igualmente, articular uma resistência às agressões. É importante destacar que, por mais que o protagonista seja um homem, o que poderia sugerir uma simples narrativa de “salvar a donzela em perigo”, ele é conduzido por Rosa para resolver o mistério. Podemos até dizer que ele é instrumentalizado por ela para alcançar seu próprio objetivo, o que por si só já retira muito do típico heroísmo masculino do cinema hollywoodiano.

Há ainda um segundo ponto digno de nota: o fato de essas mulheres serem agredidas por homens que são representantes da lei, seja ela tradicional ou constitucional. Com exceção da advogada, que exerce um papel menor na história, as demais personagens estão sujeitas a alguma figura de autoridade masculina: o marido, o pai, o policial. O próprio David é um advogado. Rosa, figura central do filme, nesse sentido é triplamente atingida, uma vez que seu abusador “acumula” os três papéis. Dessa forma, ela também se torna o estopim para a desagregação do poder masculino, fazendo com que ele volte contra si próprio.

Por sinal, nesse embate de gêneros, nota-se que o lado feminino surge no filme como presença fantasmagórica. Rosa e Linette estão mortas e Odete aparece, até quase o final, somente nas lembranças de David. São justamente essas mulheres assassinadas que recusam o silenciamento e retornam para assombrar os homens. Não à toa, o policial assassino diz a David para ele tomar cuidado, pois “as rosas têm espinhos”. Tagma, ao

revelar para o advogado que a filha está morta se refere ao seu espírito como uma “pé-de-cabra”, mulher demônio típica do imaginário cristão.

Talvez seja interessante resgatar a relação entre o tema da pedofilia e a iconografia católica que permeia o filme, em especial o seu início. O fato de que hoje a Igreja Católica é “assombrada” pelas denúncias envolvendo diversos membros da hierarquia sacerdotal parece estar no horizonte do longa-metragem. A sequência de abertura já apresenta uma cena de abuso, em um quarto trancado. Vemos um homem em cima de uma jovem que, apenas com os olhos, suplica por ajuda. Em seguida há cortes que destacam objetos presentes nesse espaço, particularmente uma imagem de Nossa Senhora e um crucifixo (que fica bem acima da cama).



Figura 1: Plano com imagem de Nossa Senhora.



Figura 2: Plano com parte do crucifixo.

A princípio, os objetos recebem apenas um destaque, mas no instante seguinte a imagem fica saturada por um filtro vermelho-laranja que não provém de nenhuma fonte de luz do quarto. O efeito que temos é tanto o de sangramento quanto o de chamas. Podemos interpretar tal efeito de duas maneiras opostas: uma espécie de cumplicidade por parte das imagens, como se elas sancionassem o poder masculino sobre o corpo feminino, ou como se elas também fossem agredidas, obrigadas a testemunhar tamanha violência. O fato de não haver qualquer tipo de elemento verbal nesse momento contribui para a abertura interpretativa.

Quando, mais adiante, o filme nos mostra a associação da figura feminina ao demoníaco, associação feita, lembremos, pelos homens violentadores, passamos a interpretar essa imagética cristã católica de outras formas. Por exemplo, há ali um redobro da violência, que é tanto cultural-simbólica quanto física, como se os homens se valessem de um direito divino para legitimar a violência praticada. O fato de Rosa ser abusada por Tagma enquanto o rádio toca o Pai-Nosso é sintomático dessa relação estreita entre uma religiosidade cristã impositiva e a imposição do poder masculino sobre o corpo da mulher. Mais do que isso, é importante ressaltar, trata-se não de mulheres, mas de jovens garotas, o que agrava ainda mais a situação.

Por outro lado, Tagma conta a David uma história com o intuito de explicar o reaparecimento de Rosa depois de morta, dizendo que, na Guiné Bissau, os urakanes acreditam que, se uma pessoa morre prematuramente, deixando problemas não resolvidos, Deus dá a ela uma segunda chance para resolver. Nesse ponto, o cenário até aqui construído passa a adquirir sentidos alegóricos. Se as figuras masculinas estão associadas ao poder religioso cristão, as femininas, na figura de Rosa, ressurgem a partir do imaginário tradicional guineense. Ocorre aí um embate entre colonizador e colonizado, entre culturas em conflito. É o poder tradicional feminino que retorna para estabelecer a justiça no mundo material.

Rosa é uma verdadeira assombração. Ela é aquela “irrupção do passado no presente” de que fala Paulo de Medeiros. O seu repetido retorno (3 vezes em 3 anos) é a confirmação de que, enquanto o passado não for resgatado, ele não cessará de assombrar

o presente. Quando os vivos falham, cabe aos mortos a tarefa de instaurar a justiça. E não por acaso ela recorre a advogados para isso.

Nesse sentido, é interessante destacar a progressiva zumbificação de Rosa ao longo do filme. Inicialmente mostrada como uma mulher jovem e sedutora, quanto mais é revelado da sua tragédia, mais a sua aparência se mostra deteriorada, ao ponto de aparecer como um verdadeiro zumbi. Relembremos que o morto-vivo, o *undead*, é aquela figura contraditória, nem morta nem viva, mas em uma zona intermediária. Assim, a Rosa-zumbi é a corporificação do desafio que as nações pós-coloniais apresentam às categorias estanques ocidentais. Ela é o passado tradicional que irrompe na metrópole moderna, que desorganiza a vida de David, levando-o a reconsiderar todas as suas crenças.



Figura 3: Rosa aparece como zumbi.

Por sinal, a jornada pessoal de David pode ser descrita como a de uma resignificação da ideia de natural. Suas primeiras reações são típicas de personagens de filmes de terror quando se deparam com fantasmas ou criaturas sobrenaturais. No entanto, à medida que ele mergulha na história de Rosa, mesclando-a à sua própria história, sua visão de mundo se altera. O ápice é justamente quando, no final, ele “assume” o lugar deixado por Rosa após o seu problema ser resolvido. Ele incorpora um sistema de crenças que lhe era estranho, assumindo a posição espectral que desafia as noções de natural e sobrenatural.

Enquanto representante da lei, David se distancia das figuras masculinas que exercem a violência. Pessoalmente marcado pelo sentimento de impotência, o advogado é uma espécie de reverso daquilo que os homens violentadores representam na história: ele não é pai, não é casado e não é um executor da lei. É possível que seja essa posição deslocada que lhe permita obter sucesso onde os demais advogados falharam. No fim, o seu papel acaba sendo menos o de um investigador e mais o de um escavador, uma vez que as suas principais ações envolvem trazer à luz os fatos que permaneceriam enterrados. Ele é o meio pelo qual a irrupção de Rosa se torna possível, um elo entre o passado não resolvido e o presente condenado a repetir os mesmos erros. Daí que a sua ação nos processos de pedofilia aparece como a “ponta do iceberg”. Os problemas envolvendo os diversos tipos de violência são mais profundos e difíceis de serem acessados. Talvez a sua passagem ao final do filme represente um transpasse, um atravessamento de planos. Ele se torna o espírito encarregado de continuar assombrando o presente para que haja um futuro possível.

Acreditamos que o elemento sobrenatural do filme e, principalmente, a sua continuidade, agora com David, esteja de acordo com o que Dércio Braúna (2013) pensa a respeito de uma “assombração da História”, “obrigando o trabalho historiográfico a um permanente revisitar-se: de conceitos, procedimentos e verdades.” (p.172). Nossa ênfase recai sobre o “permanente revistar-se”, um processo contínuo de reelaboração dos próprios termos, desafiando as categorias tradicionais. A transformação de David em um espírito à luz da crença guineense indica, no plano da narrativa, que ele também deixou negócios inacabados e seu retorno é necessário, e, no plano alegórico, que a pós-colonialidade não é uma simples superação cronológica do colonialismo, mas o seu oposto dialético, que deve permanecer vigilante para as novas formas de dominação colonial.

Conclusão

Defendemos que *O espinho da rosa* é uma obra de horror sobrenatural. De acordo com o que foi discutido, o seu horror se expressa de duas formas: a natural e a

sobrenatural, recaindo sobre duas classes de personagens. O horror natural é codificado pelos atos de violência dirigidos contra jovens mulheres, chocando e desestabilizando o espectador, que se sente atingido e cúmplice desses atos. O horror sobrenatural é codificado pela resposta que essas mulheres, em particular Rosa, dão à violência que sofreram, retornando na forma de fantasma. Este é dirigido contra os homens que as assassinaram, e por isso aparecem através da ideia de mulher demoníaca.

Quanto à noção de sobrenatural, destacamos que é um conceito complexo, variável de acordo com alguns fatores. No presente caso, ele é o que desafia a ordem natural, o que a desorganiza e permite a irrupção do passado no presente, mostrando as questões não resolvidas que continuam gerando efeitos devastadores nos vivos. Também é digno de nota o fato de que o sobrenatural amplia o ângulo de visão do protagonista, que deixa de ser um simples personagem típico de filmes de terror e revê suas próprias crenças, alargando o escopo do que se entende por natural.

Defendemos, também, que é possível interpretar a obra de um ponto de vista alegórico, nos valendo do conceito de espectralidade para mostrar que as nações pós-coloniais se encontram em uma situação análoga à dos espíritos no filme: nem mortas nem vivas, habitando uma zona intermediária que articula essas duas categorias, borrando as suas fronteiras rígidas. Assim, da mesma forma que o sobrenatural, na figura de Rosa, desafia o mundo material urbano conhecido de David Lunga, o estatuto das nações pós-coloniais é um desafio ao mundo ocidental estruturado a partir do conceito de Estado-nação. Para que se crie um caminho possível, nas duas situações, é necessário revisitar os conceitos e reconhecer um passado fantasmagórico que não cessa de assombrar o presente. Para que essa assombração inspire mais do que paralisa e medo, é preciso torná-la um gesto permanente de crítica e pensamento reflexivo.

Referências Bibliográficas:

BRAÚNA, J.D. “Assombração da história: reflexões sobre as relações entre literatura e história em espaços e tempos pós-coloniais africanos”. **Contexto**. v.4. Mossoró, 2013. p.161-175.

CHEAH, Pheng. “Spectral Nationality: The Living on [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization”. **Boundary 2**, Vol. 26, Nº 3 (Autumn 1999). p. 225-252.

FENDLER, Ute. “O cinema da Guiné-Bissau”. **Mulemba**. v.9, n.17. UFRJ, 2017. p.147-159.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOSHI, S.T. **Unutterable horror**: a history of supernatural fiction. New York: Hippocampus Press, 2014.

MEDEIROS, Paulo de. “Spectral postcoloniality: lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation”. In: PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite. **Postcolonial cinema studies**. New York: Routledge, 2012. p. 129-142.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**: Séculos XII – XX. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

O ESPINHO DA ROSA. Direção: Filipe Henriques. Produção: Duxilin; Plural Entertainment Portugal. Portugal; Guiné-Bissau, 2013. Formato digital.

RADCLIFFE, Ann. “Do sobrenatural na literatura”. Trad. Hélder Brinate. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (orgs.). **As artes do mal**: textos seminiais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Oscar Nestarez. São Paulo: Escotilha, 2019.

***PARTES DE ÁFRICA, DE HELDER MACEDO:
O BALANÇO DOS TEMPOS***

***PARTES DE ÁFRICA, BY HELDER MACEDO:
THE BALANCE OF TIMES***

Teresa Cristina Cerdeira¹

RESUMO

Partes de África de Helder Macedo se insere num conjunto de narrativas que estreitam laços entre ficção e memória no que tange ao resgate testemunhal dos processos ditos “civilizatórios” que a Europa logrou impor aos povos da América e da África. O encontro de culturas criou impasses entre colonizadores e colonizados que se acirraram sobretudo a partir da formação dos grandes impérios coloniais a partir do século XIX. O romance de Helder Macedo, publicado em 1991, ilustra com uma acuidade algo polêmica para o tempo a crise do império português em África. Através da memória pessoal de quem viveu uma infância africana como filho e neto de administradores coloniais e de quem se posicionou claramente contra o sistema colonial, o romance faz uma análise polêmica do difícil encontro de culturas elegendo o oximoron como estratégia de construção ideológica e formal para evitar os maniqueísmos redutores frequentemente produzidos por mecanismos de culpas e ressentimentos.

PALAVRAS-CHAVES: conquista e colonização, *Partes de África*, pós-colonialidade, Próspero e Caliban

ABSTRACT

Helder Macedo's *Parts of Africa* is part of a set of narratives that strengthen ties between fiction and memory regarding the testimonial rescue of the so-called "civilizing" processes that Europe

¹ Teresa Cristina Cerdeira é professora Emérita de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ e Pesquisadora 1A do CNPq. Possui Graduação em Letras Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1972), Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), Maîtrise en Littérature Comparée - Université de Toulouse II - Le Mirail (1974) e doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987). Atua em Literatura Portuguesa, com ênfase nos séculos XX e XXI, sobretudo em temas relacionados à intertextualidade, relações intersemióticas, autobiografia, literatura e história. É autora dos seguintes livros: *José Saramago: entre a história e a ficção – uma saga de portugueses*, *O avesso do bordado*, *A tela da dama*, *A mão que escreve* e *Formas de Ler*. Organizadora e autora do livro de ensaios coletivos sobre a obra de Helder Macedo e coorganizadora de dois livros de homenagem: *CLEONICE CLARA EM SUA GERAÇÃO* e *A PRIMAVERA TODA PARA TI*. Foi Regente da CATEDRA JORGE DE SENA (2005-2011) e editora da Revista *METAMORFOSES* (números 7, 8, 9, 10.1, 10.2, 11.1, 11.2, 12.1, 12.2)

“Partes de África, de Helder Macedo o balanço dos tempos”, de Teresa Cristina Cerdeira
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 188-207, 2022.



managed to impose on the peoples of America and Africa. The meeting of cultures created impasses between colonizers and colonized which became more acute especially after the formation of the great colonial empires from the 19th century onwards. Helder Macedo's novel, published in 1991, illustrates the crisis of the Portuguese empire in Africa with an acuity that was somewhat polemic for its time. Through the personal memory of someone who lived an African childhood as the son and grandson of colonial administrators and who clearly positioned himself against the colonial system, the novel makes a polemical analysis of the difficult encounter of cultures electing oxymoron as a strategy of ideological and formal construction to avoid the reductive manichaeistic views often produced by mechanisms of guilt and resentment.

KEYWORDS: conquest and colonization, Parts of Africa, post-coloniality, Prospero and Caliban

O império português foi uma impossibilidade realizada contra as expectativas que teriam sido normais num país pobre e pequeno [...] e levou à criação de elites parasíticas e à marginalização da maioria potencialmente produtiva.

Helder Macedo

Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência histórica do império como algo partilhado em comum.

Edward W. Said

A partir das narrativas de viagem do século XVI – de que *Os Lusíadas* constituem possivelmente o ponto de excelência daquilo a que se convencionou chamar de texto de fundação – o processo de conhecimento e colonização do outro tornou-se uma experiência inscrita literariamente na cultura portuguesa. Pensar o lugar do colonizador é uma questão que obseda o pensamento de historiadores, antropólogos e evidentemente de romancistas e poetas. Uma saudável aliança da teoria e da literatura é justamente ilustrada por Boaventura de Sousa Santos ao se apropriar de Shakespeare e de seus personagens-ícones – Próspero e Caliban – para tecer com eles uma reflexão sobre o colonialismo especificamente português, ao qual ele contrapõe o modelo hegemônico do colonialismo britânico. Essa ideia de fazer uma leitura de *A Tempestade* na clave da pós-colonialidade não era exatamente nova. Antes da formatação sociológica de Sousa Santos, poetas e pensadores caribenhos – com propostas por vezes contraditórias – se tinham debruçado sobre a questão da negritude e do valor simbólico desses personagens shakespearianos

para denunciar os efeitos devastadores da colonialidade e as consequentes estratégias de ultrapassagem revolucionária dessa sub-condição dos povos submetidos à hegemonia europeia. Vale lembrar, a título de exemplo, os nomes de Aimé Césaire (1913-2008) e, em especial, a peça de teatro que tem por título *Une Tempête*, a que se segue a informação: “D’après *La Tempête* de Shakespeare – Adaptation pour un théâtre nègre” (1969), em que o poeta martinicano desconstrói o protagonismo eurocêntrico e racionalista de Próspero transformando Caliban no herói revolucionário da negritude; do cubano Roberto Fernández Retamar (1930-2019), que no ensaio *Caliban*, de 1971, denuncia a ideologia que sustenta o analogismo entre Caliban e canibal; de Edward Kamau Brathwaite (1930-2020) com a sua leitura da creoulização na Jamaica; e do haitiano René Depestre (1926), que em seu livro *Bon dia e adeus à negritude* ousa despedir-se desse conceito fundador ao caminhar por sendas antropológicas contemporâneas que põem em xeque o próprio conceito de raça em nome de uma grande mestiçagem étnica global cientificamente comprovada. Por outro lado, essa leitura marxista de uma ideologia colonial no texto shakespeariano recebeu também algumas críticas contundentes de estudiosos renomados, como Harold Bloom, que refuta veementemente as conclusões do que ele chama “a escola do ressentimento” (reunindo num mesmo bloco os marxistas, as feministas, os estudos culturais) por julgá-las redutoras e atemporais. Frente a frente, percebemos logo, a diáspora e o cânone.

É Todorov, em *A conquista da América: a questão do outro* (Paris, Seuil, 1982) quem escolhe a data de 1492 para acentuar as ambiguidades e os erros que marcaram o que ele caracterizou como “o encontro paradigmático” do Ocidente cristão com o Outro. E, para o caso que aqui interessa, essas reflexões sobre esse Outro inesperadamente diverso, o quase inconcebível habitante das então chamadas “Índias Ocidentais” (América), funcionam perfeitamente para o deslocamento de outra questão similar: as relações entre esse mesmo Ocidente cristão e o Outro oriental, fossem eles negros, asiáticos ou mouros. Porque se a América radicalizava o inconcebível, os cafres africanos seriam também objeto de ambiguidades similares que iam da estratégia assimilacionista, com o objetivo da conversão (“espalhar a Fé e o Império”) às relações de poder evidenciadas na superioridade do europeu – moderno e cristão – diante da inferioridade e da barbárie dos povos africanos a quem urgia fazer chegar as benesses civilizatórias.

Mas afinal, em que a reflexão de Boaventura de Sousa Santos (2003) reatualiza essa questão? Em poucas palavras poderíamos dizer: a direção do olhar. Se o que predominava nos discursos anteriores era a valorização metafórica da figura de Caliban como autêntico dono de sua “ilha americana”, a questão que a Sousa Santos interessa na análise do discurso colonial – especialmente o português – é o polêmico lugar do colonizador, lugar de semiperiferia, espécie de dialética ambígua entre a hegemonia britânica e o colonizado africano, criando entre essas duas esferas (a do dominador e a do dominado) o entrelugar de um “Próspero calibanizado”. A sua proposta está longe de amenizar a violência desse colonizador periférico pelo fato de ele se situar a meio caminho das duas esferas do conflito. Nada que se aproxime de um *luso-tropicalismo freiriano* feito de bons costumes e integração racial. Ao contrário disso, a sua leitura caminha na exposição das idiosincrasias históricas e econômicas do português colonizador, que se caracterizam ao mesmo tempo por um “excesso de colonialismo” e um “déficit de capitalismo” (SANTOS, 2003), resultando num duplo fracasso pela inadequada administração colonial, o que em nada diminuiu a violência da presença do colonizador, e pelo espantoso empobrecimento da metrópole incapaz de gerir um império onde *o sol logo em nascendo vê primeiro, e quando desce o deixa derradeiro*.

Ora, o romance *Partes de África* de Helder Macedo, publicado em 1991, funciona nesse contexto como um exemplo poderoso para refletir sobre questões referentes a colonialidade, imperialismo, centro e periferia, guerra colonial, pós-colonialismo, neocolonialismo, a partir de uma vivência autoral biograficamente confessada de quem experimentou em África o lugar privilegiado de filho e neto de uma família da administração colonial, tendo vivido “uma infância feudal” (MACEDO, 1991, p. 47) cuja magia afinal não tardou a se quebrar quando pessoalmente² descobriu que o jardim da sua infância não era “particular” nem “público”, mas “do vizinho”. Seu olhar crítico e rebelde sobre a História advém dessa posição intervalar que lhe permitiu assumir uma frutuosa recusa de redutoras polarizações, num tempo em que

os portugueses viviam ainda em plena ressaca colonialista, num período de transição entre o que tinham sido e o que desejariam

² “(Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim, / Particular ou público, ou do vizinho. / Sei muito bem que brincarmos era o dono dele. / E que a tristeza é de hoje). Álvaro de Campos, “Dobrada à moda do Porto”

poder ser. Precisavam de simplificar a História, de considerar que, de um lado, havia os bons e, do outro, havia os maus. Entender o bom no mau e o mau no bom, como procurei fazer, não dava muito jeito para a arrumação da nova casa portuguesa. (2009)³

Paralelamente, o diálogo entre as reflexões de Todorov (1982) e o ensaio de Helder Macedo, “Reconhecer o desconhecido” – posteriormente republicado com alterações e adendos no livro *Viagens do olhar*, escrito em parceria com o filósofo e amigo Fernando Gil (1998)⁴, mas que constitui antes disso um dos capítulos finais do seu romance feito em partes (*Partes de África*) – surge como um modo inteligente de trazer para a cena o já referido embate com o Outro, sejam eles os povos originários da América, os mouros, os asiáticos ou os africanos, estes últimos possivelmente tão irreconhecíveis para o europeu como o foram aqueles do Novo Mundo, espécie de jardim do paraíso ao qual – contraditoriamente – os conquistadores europeus acreditavam ser preciso *impor* a luz salvadora do cristianismo.

Se este não é certamente um debate inaugural, haverá certamente ainda alguns caminhos a perseguir e a iluminar no campo das artes e das ciências humanas em que, felizmente, os saberes novos nem sempre anulam as conclusões anteriores, somando-se antes a elas, sem necessariamente as substituir. Por outro, trata-se de uma proposta que não pretende apenas conceituar, mas sobretudo fincar esteios no tecido literário, examinando-o, é certo, à luz das reflexões teóricas, mas buscando encontrar no corpo do texto aquelas camadas e sedimentos que porventura possam driblar a mera evidência da língua.

Os anos 1990, em Portugal, foram um tempo de balanço. A Revolução dos Cravos acabava de completar quinze anos, o que historicamente não é muito, mas pelo menos o bastante para que o olhar crítico pudesse já gozar de um necessário e salutar distanciamento do tempo da festa. A euforia revolucionária dos primeiros anos tinha passado, nem todos os projetos se cumpriram, mas o fato é que essa data representou uma

³ “Jane Tutikian entrevista Helder Macedo”.

⁴ “Os enganos do olhar” (1988, p.203-212).

viragem sem volta. O Estado Novo chegara ao fim, a ditadura chegara ao fim, o fascismo salazarista chegara ao fim, e se a sombra do passado atravessava ainda uma parcela mais reacionária e saudosista da população – quer por ingenuidade alienada, quer por lamento sobre privilégios ameaçados ou perdidos –, o Estado tinha fortalecido suas bases republicanas eivadas de um socialismo possivelmente mais proudhonista do que marxista, com o PCP cedendo lugar a uma esquerda menos radical do PS e ao PSD como partido de centro.

Nesse contexto, *Partes de África*, primeiro romance de Helder Macedo, publicado num tempo de justos ressentimentos e evidentes culpabilizações, tornou-se o paradigma de uma forma polêmica de olhar para a pós-colonialidade, numa dupla via que incluía certamente os países africanos, numa recém-liberdade conquistada pelas guerras de independência, mas também a metrópole, retornada aos seus limites continentais, sem os custos de uma guerra colonial absurda para as condições econômicas do país e absolutamente extemporânea para os padrões políticos internacionais.

Romance feito de "partes", o título já o indica, seu discurso é tecido com os fios da memória pessoal e da memória nacional, em que a história do eu funciona como metonímia da história portuguesa. E se a memória é uma escavação do tempo, como lembra Walter Benjamin, o narrador de *Partes de África* se dispõe justamente a rememorar a sua própria vida, assim como os últimos 50 anos de colonialismo português, cujos fatos são trazidos à luz como camadas de terra que entregam, de forma generosa, a "recompensa da escavação"⁵.

A memória humana, diz, contudo, Primo Levi⁶, "é um instrumento maravilhoso, mas falível. As recordações que agem dentro de nós não são gravadas em pedra; não só têm a tendência para se apagar com os anos, como também é frequente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando delineamentos estranhos". A reflexão feita assim por um autor do testemunho, mais ainda, do documento testemunhal, exige que se considere o que ela pode vir a significar em se tratando da produção de um autor de ficção.

⁵ "Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava". (BENJAMIN, 1987. p.239)

⁶ Traduzido do francês. « La mémoire humaine est un instrument merveilleux mais trompeur. [...] Les souvenirs qui gisent en nous ne sont pas gravés dans la pierre ; ils ont non seulement tendance à s'effacer avec les années, mais souvent ils se modifient ou même grossissent, en incorporant des éléments étrangers ». (LEVI, 1989, p.23).

Ora, para dar conta desses movimentos de apagamento e de reconstituição, o primeiro capítulo de *Partes de África* é sobremaneira exemplar, pois, para além de fornecer as balizas espaciais e temporais do seu exercício de escrita, funciona como uma demonstração do que o romance entenderá como memória. Nele o Autor afirma, por exemplo, que nunca se recupera uma verdade inteira; que tal evidência não é uma perda, mas uma escolha; que essa escolha advém do fato de que o sujeito muda, torna-se quase irreconhecível para quem o conheceu no passado, do mesmo modo que desconhece aqueles que ele próprio conheceu; e que, na contramão do que afirmara Rousseau (com certa ingenuidade, ou talvez, quem sabe, com suprema ironia) nas suas *Confissões*, o autor nunca está *todo inteiro no seu livro*, o que lhe dá a chance suprema de poder ir “atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos” (MACEDO, 1991, p.10), pelo simples fato de que a vida escrita já não é a vida, mas a sua ficção que, nem por isso, deixará de referir os fatos no seu duplo viés da história pessoal e da história do império. O seu romance não se propõe, por isso mesmo, a ser um espelho da vida (nem Stendhal⁷ o teria concebido assim tão ingenuamente!); sua constituição se assemelhará, antes, a um “mosaico” (é este o sintagma textualmente eleito), cujas peças exigem uma montagem, e cujas pedras e cores estão *oblíqua e dissimuladamente* reunidas.

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são reflexos diferentes da mesma coisa. Como num mosaico incrustado de espelhos. (MACEDO, 1991, p.29)

Nesse jogo de máscaras em que *alhos* e *bugalhos* não se opõem, e são simplesmente *reflexos diferentes da mesma coisa*, o narrador começa por percorrer – pela

⁷ “Le roman est un miroir que l’on promène le long d’un chemin”. (STENDHAL, 1968).

memória, mas também fisicamente⁸ – a casa dos pais (a “galeria das sombras”), porque lá estão os documentos a serem *escavados*: as fotografias, os mapas, a pilha de relatórios, as estantes com livros anotados à margem, em suma os “vestígios da contribuição pública do [...] pai às várias partes dessa mesma história” e que vêm à tona no seu ato da escavação. E se há uma parte de ironia em tal afirmação, não deixará também de haver nela a sua parte de verdade. A palavra “contribuição” é, aliás, uma espécie de oximoro concentrado numa só palavra, ou, muito barthesianamente, um exemplo de anfibologia⁹, que conjuga num mesmo sintagma significados diversos e por vezes opostos, refutando os redutores maniqueísmos. No caso da palavra “contribuição”, ao mesmo tempo que o narrador desconstrói, pela ironia, o valor dos serviços prestados pelo pai na administração colonial, não recusa a sua parte – ilusória tenha sido ela – de idealizada ação civilizatória. Passados mais de quinze anos do fim do Império, já não se trata apenas de apontar o bem contra o mal; trata-se de ultrapassar a mera confissão de culpa (e *máxima culpa*), tão própria de um cristianismo de fachada, em prol de um exame crítico de todas as *partes*, de que possa advir um projeto concreto para o futuro. Talvez por isso a publicação de *Partes de África* tenha desconcertado ao mesmo tempo, segundo o seu autor, a perspectiva portuguesa e a perspectiva africana da História, cada vez que qualquer das duas – em brio revolucionário – se fazia prioritariamente de culpas e acusações, certamente justificáveis, mas, na sua força actancial, provavelmente improdutivas.

Claro está que, em princípio, a tensão familiar entre o filho (narrador) e o pai (membro da administração colonial) equivale à tensão entre o intelectual português, em sua melhor versão libertária, e o sistema político claustrofóbico do Estado Novo, que implodiu a si próprio por combinar perversamente o obscurantismo da metrópole e o aniquilamento físico e moral dos colonizados. Mas a polémica familiar rememorada é dolorosamente mais dialética e menos consensual que uma simples questão de opostos. E o narrador concede o benefício, senão da dúvida, ao menos da contradição que pode

⁸ “Fui há dias à estante onde deixou empilhadas as cópias dos seus relatórios, folheei alguns, escolhi a pasta da Guiné.” (MACEDO, 1991, p.57)

⁹ Cf fragmento de *Roland Barthes par Roland Barthes*: “Cada vez que ele encontra uma dessas palavras duplas, R.B., mantém nela os seus dois sentidos, como se um deles picasse o olho para o outro, e que o sentido da palavra estivesse nesse piscar de olhos que faz com que *uma mesma palavra*, numa *mesma frase*, queira dizer *ao mesmo tempo* duas coisas diferentes, e que se experimente o gozo semântico de um sentido pelo outro”. (BARTHES, 1980, p. 76)

haver na crença pessoal de se habitar sempre o lugar da verdade. O trecho que vem citado a seguir é extraído daquele capítulo que o narrador considera “o mais difícil do [seu] livro” (MACEDO, 1991, p. 54). Com as lutas dos países africanos e as propostas ideológicas do 25 de Abril de 1974 tendo resultado na independência das colônias, o narrador analisa criticamente a contenda familiar na qual ele acreditara, desde sempre, ter ocupado o lugar da verdade e, já agora, do vencedor. O resumo narrado é bastante expressivo:

[...] ao longo dos anos, o meu tema favorito e infinitamente modulado em variações só um pouco mais subtis, é que ele era o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo. E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral. Ele alimentara populações, vestira-as, educara-as, protegera-as quando precisavam de proteção, abria estradas, fizera escolas e hospitais, contribuía pessoalmente para poder vir a haver os novos países a haver. “E tu?, que nem sequer podes ir à loja comprar pão na língua em que dizes ser escritor porque preferes viver num país em que os outros, piores do que nós, te toleram por inofensivo?” (MACEDO, 1991, p.56-57)

Não, não é uma palinódia. O narrador está longe de voltar atrás em sua firme certeza da necessidade do fim do Império que, aliás, nas palavras do Autor¹⁰, libertou ao mesmo tempo as colônias e Portugal. Se palinódia houvesse, só o seria em parte, na proporção da recusa da “evidência”, daquilo que não exige exame porque “vale por si”, daquilo que por se impor como “natural” é, na verdade, “o maior dos ultrajes”¹¹. Em cada lado dessa

¹⁰ “O 25 de Abril de 1974, a chamada Revolução dos Cravos, não permitiu apenas que as colônias se tornassem independentes de Portugal, permitiu que Portugal se tornasse independente das colônias, levou à descolonização de Portugal, permitiu que Portugal se tornasse um país normal, um país mais parecido com os outros.” In: *Conexão Letras*. Vol. 4, nº. 4. 2009.

¹¹ Cf. fragmento de *Roland Barthes par Roland Barthes* sobre o que é “violento, evidente, natural”. “Ele não conseguia escapar daquela ideia sombria de que a verdadeira violência é aquela que *vale por si só*: o que é evidente é violento, mesmo se essa evidência é apresentada suavemente, liberalmente, democraticamente; o que é paradoxal, o que não se impõe ao sentido, o é menos, mesmo se for imposto

evidência estão a versão do filho politicamente favorável à independência, “por julgar que tinha ganho” (MACEDO, 1991, p. 56), e a fala do pai, representante do regime nas colônias, que acreditava na sua missão civilizatória de doador de bens materiais e de um modelo de cultura que incluíam valores, crenças e ideais que eram, afinal, apenas os seus. Edward Said, na análise que tece sobre *Heart of darkness (Coração das trevas)*, afirma com extrema lucidez o aparente impasse ideológico do romance de Conrad, que afinal não difere tanto do projeto bem-intencionado da fala do pai em *Partes de África*. Porque, insiste Said, se por um lado o romance de Joseph Conrad “está repleto de referências à *mission civilisatrice*, a projetos não só cruéis, mas ainda bem-intencionados, de levar a luz aos lugares e povos escuros deste mundo por meio de atos da vontade e demonstrações de poder”, ele não é capaz, em seu tempo, de dar o salto necessário para admitir a capacidade de os povos dominados conquistarem a soberania e a independência, e de conceber que “o imperialismo teria de terminar para que os “nativos” pudessem ter uma vida livre da dominação europeia (SAID, 1999, p.63). *Partes de África*, escrito noventa anos depois do romance de Conrad, pertence evidentemente a um outro tempo, em que a pós-colonialidade já pode começar a ser mirada retrospectivamente, o que inclui evidentemente sérias críticas à barbárie imperialista e não exclui “a tirania espoliadora e empedernida”(SAID, 1999, p.51) da burguesia instalada no poder, que faz lembrar a dos “senhores que haviam partido” (SAID, idem), vencidos pelas lutas da independência.

Como em *Partes de África* a memória se vai tecendo ao sabor das lembranças nem sempre cronológicas, vale assinalar o capítulo 7 do romance, em que o narrador evoca, em metáfora, as relações entre colonizador e colonizado e as suas posteriores tensões pós-coloniais com a extrema lucidez e a grande ousadia de quem desconfia do *politicamente correto*. Com um título de evidente evocação garrettiana – “Metáfora e Metonímia, Liberais e Miguelistas”¹² – passa-se das referências coloniais à administração pública de Lourenço Marques e da Guiné a uma experiência pessoal do narrador ainda adolescente,

arbitrariamente: um tirano que promulgasse leis absurdas seria, de certo modo, menos violento do que uma massa humana que se contentasse em impor “o que vale por si”: o “natural” é, em suma, o maior dos ultrajes. (BARTHES, 1980. p. 88)

¹² Seria interessante lembrar um artigo do ensaísta Helder Macedo, publicado inicialmente na *Revista Colóquio 30* e posteriormente em *Trinta leituras* sob o título “Viagens na minha terra e a Menina dos Rouxinóis”, em que Garrett refere a Revolução de 1832 entre *miguelistas e liberais* e o ensaísta formula uma hipótese de leitura do romance a partir de *metáforas e metonímias*. Teríamos no título uma dupla referência: a Garrett e ao ensaio sobre ele como autorreferência autoral.

“Partes de África, de Helder Macedo o balanço dos tempos”, de Teresa Cristina Cerdeira
Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 188-207, 2022.

vivendo em Portugal, sem os pais e sob a tutela do irmão apenas poucos anos mais velho. Aos então emaranhados jogos alcoviteiros e/ou perversos entre ele, o irmão e as namoradas, sucedem-se as proezas pessoais do jovem H., que decide, a horas tantas, abandonar o seu papel de Querubim mal encenado e partir sozinho pelas serras, numa aventura que o leva a conhecer a paisagem humana do Portugal das aldeias pobres.

É então que o acaso produz nele um momento de viragem definitiva, que possivelmente só viria a ser verbalizada conceptualmente cerca de 40 anos depois, no tempo da escrita do romance, em que retrospectivamente o sujeito narrador percebe que ali, naquele momento, ele começara “a entender um pouco o mundo de novas misérias que via à [sua] volta, iguais às do mundo que dantes tinha visto sem entender. A magia da [sua] infância feudal estava quebrada” (MACEDO, 1991, p. 47). Em outras palavras, a idealizada infância africana perde naquele momento a aura que a envolvia, quando ele percebe que a vivera dentro dos padrões privilegiados do colonizador – a casa ampla e apalaçada, a varanda em volta que a arejava, o leãozinho como animal de estimação, um cão que o acompanhava na sala de aula, o Pimpão que servia a família e contava histórias aos meninos, enfim, uma espaço edênico que nem sequer permitia atentar para o entorno das palhotas miseráveis dos musseques africanos. A cena a que ele assiste nas serras portuguesas torna-se, assim, um catalisador ideológico que obriga o jovem H. a constatar a absoluta indigência das aldeias portuguesas e a comparar aquilo que vê, no lugar hegemônico da metrópole, com a miséria africana, que ele, nascido em África, sempre vira “sem entender”. O seu encontro com o pastorzinho do Reboredo, miseravelmente solitário, nas serras de Portugal, incapaz de articular o pensamento em palavras¹³, desencadeia a dolorosa consciência dos cruéis espelhamentos entre a metrópole e a colônia, e uma repentina inferência da similitude das dores e dos causadores dessas dores, cientes ou inscientes do projeto falido do Império português, feito de pretos aviltados em África e de portugueses miseráveis em Portugal:

Havia lugarejos perdidos com casas de colmo mais toscas do que as palhotas africanas; havia pernas pútridas arrastando, se não lepras,

¹³ A figura pode bem evocar o personagem de Fabiano em *Vidas secas*, que a indigência brasileira fizera ver a Graciliano Ramos, em tempos históricos não muito diversos.

elefantíases; houve um pastor com olhos arrepiantemente sem expressão e já só capaz de articular os sons guturais da sua solidão diária, sem mais ninguém no horizonte, de ar em ar, quando me perdi e me aproximei dele para pedir direcções. (MACEDO, 1991, p. 46)

A essas icônicas revelações, não mais o adolescente, mas já agora o narrador de *Partes de África* acrescenta uma versão patética orquestrada por novos atores, e em tempos da pós-independência de Moçambique. O protagonista da cena é um jornalista complacente, a querer agradar ao novo regime, denunciando o grotesco imperialismo português através da publicação da foto de um “camponês apatetado” (a lembrar ao narrador “o pastor da serra do Reboredo”) acompanhada da legenda: “Foram estes os nossos colonizadores”. O possessivo “nossos”, notação linguística de um pretense pertencimento à esfera ideológica dos ex-colonizados, não consegue calar a hipocrisia daquele jornalista branco “tão branco quanto um português pode ser”, mas que achava “que era necessário saber quem é branco e quem é preto e quem manda em quem, só que dessa vez ao contrário” (MACEDO, 1991, p. 46). Malhas que o Império tece, já houve quem o dissesse. A essa desmontagem de um oportunismo de última hora (“só que *dessa vez ao contrário*”), o narrador contrapõe o seu balanço retrospectivo não menos trágico, ao concluir que “Moncorvo, o pastor da Serra do Reboredo, as doenças sem hospitais e as crianças sem escolas, os liberais da Corredoura e os miguelistas da Vila [...]” estiveram desde há muito “embarcados todos na mesma nave, vítimas e obreiros de um império construído à revelia, aquém e além-mar”. (MACEDO, 1991, p.47)

O romance não abdica, pois, de um exercício de biografia e memorialismo, apesar de implodir conscientemente esses gêneros em suas acepções tradicionais de testemunhos incontestáveis da verdade histórica, por desconfiar da possibilidade de sua inteireza quando transformada em linguagem. *Em modo de fivela*¹⁴, ele começa e termina com a referência fundadora à morte do pai. Ora, o que o narrador descobre com a própria escrita é que, sepultado o pai, sepultava-se um tempo ao qual não se retornaria como modelo, mas ao qual era preciso retornar como reavaliador. E da luta maniqueísta dos contrários – oprimido / opressor; colonizado / colonizador; revolução / salazarismo; enfim, bem /

¹⁴ Título do texto de Vilma Arêas incluído no livro de ensaios organizado por Teresa Cerdeira sobre a obra de Helder Macedo, p. 31-41

mal – chega-se, não à anulação dos valores, mas à ponderação frutuosa da inserção de um terceiro termo, que multiplica a direção dos olhares sobre o real e instaura uma ética não-autoritária, em que o novo não chega simplesmente para fazer *tabula rasa* do passado e substituir uma verdade por outra.

Não há nada mais polêmico do que este romance que faz um balanço do tempo e que afirma a excelência da democracia quando ela é capaz de ultrapassar os limites atrofiantes do quiasmo, "que só finge mudança para manter tudo na mesma", para restaurar a fertilidade e a dinâmica do oximoron, que é “quando o deserto é fértil, a secura molhada, o sol negro, a claridade escura. O oximoron [...] traz consigo a possibilidade da mudança, há sempre alguma esperança no oximoron” (MACEDO, 1991, p.150).

O interesse do oximoron, que propõe a convivência dos contrários, inaugura um momento em que é mister contabilizar ganhos e perdas que o passado legou ao presente, o que permitiria dizer, com alguma ousadia, que o fundamento axiológico de *Partes de África* é o oximoron, ou, ainda mais radicalmente, que o romance é um oximoron. Expandido o conceito, esse romance permite refletir mais amplamente sobre uma questão atualíssima nos debates sobre liberdade, independência, castração, alteridade, colonialismo, sobrevivência dos povos originários, racismo, direitos humanos, que parecem aguçados neste nosso século XXI, paradoxalmente marcado por calamitosas injustiças e por novas segregações étnicas, mas também por uma tomada de consciência dos valores das minorias contra as hegemonias castradoras. O olhar desconstrutor do romance de Helder Macedo traz justamente à luz os *ilusórios entendimentos e os equivocados desentendimentos* que continuam a marcar o encontro de culturas diversas, quer no passado ainda recente, pelas consequências violentas dos variados imperialismos, quer ainda no presente, através do novo confronto ocidente / oriente que, mesmo sob grave alienação, temos que reconhecer que vem sendo analisado de modo demasiado simplista.

Para pensar esse difícil encontro das civilizações, vale retomar o penúltimo capítulo de *Partes de África* – “Reconhecer o desconhecido” – que, estruturalmente, funciona como uma das muitas “partes” desse romance, em que cada capítulo tem sua própria autonomia narrativa, que mistura gêneros como pedras de um mosaico – ficção, poesia, drama, ensaio crítico, memorialismo, autobiografia –, sem abdicar de uma ordem que

arredonda as partes e sugere a circularidade da composição. Observe-se, a propósito dessas circularidades, não apenas o paralelismo dos títulos do primeiro e do último capítulo¹⁵, ambos nascidos da evocação garrettiana de um *despropositado livro de viagens*, mas ainda a referência à morte do pai, na abertura do romance, e a narração da sua morte, no fechamento do livro que, afinal, retorna sobre si mesmo, através do uso das reticências que concentram graficamente nada mais que o próprio romance. Porque este é também o romance do *tempo reencontrado*, onde o fim remete ao princípio, pois é quando verdadeiramente entendemos que *Partes de África* é a escrita daquilo que inevitavelmente precisa vir à luz, a maneira de conhecer a história conjunta do filho e do pai, já que a fatalidade da história é a de que “nenhuma coisa é encoberta ao longo do tempo”. (MACEDO, 1991, p. 172)

“Reconhecer o desconhecido” é um paradoxo, dirá o seu autor, que pretende ser constatado e ultrapassado, se quisermos oferecer uma saída possível para coabitação das diversas civilizações. A longa citação permitirá extrair algumas premissas fundamentais sobre a relação entre povos:

“Reconhecer o desconhecido” – pressupõe um paradoxo: pois como reconhecer o que se desconhece? Mas esse, julgo eu, foi um paradoxo frequentemente manifestado nos primeiros encontros entre povos de civilizações diferentes, a razão dos ilusórios entendimentos e dos equivocados desentendimentos que estiveram na origem da construção dos impérios. De modo que para falar dos Descobrimentos[...] vou procurar ilustrar [...] a maneira como os pioneiros da aventura imperial europeia reconheceram o que não conheciam, projetando nas coisas e nos povos que foram encontrando os seus próprios desejos, medos,

¹⁵ O título do primeiro capítulo – EM QUE O AUTOR SE DISSOCIA DE SI PRÓPRIO E DESDIZ O PROPÓSITO DO SEU LIVRO” anuncia a estratégia deslizantemente autobiográfica do romance (com um narrador em primeira pessoa que não se nega a referências autorais como o nome de amigos, a vida em África, a morte do pai, o lugar em que escreve, mas que desde já afirma *dissociar-se de si próprio* para escrever), o que aliás ficará reiterado quase ao fim do romance (no antepenúltimo capítulo) quando ele afirma “este livro não é sobre mim mas a partir de mim” (MACEDO, 1991, p. 150). Quanto ao título do capítulo final, ele é o espelho invertido do primeiro: EM QUE O AUTOR SE DESPEDE DE SI PRÓPRIO E REAFIRMA O NÃO PROPÓSITO DO SEU LIVRO. Separando-se de si próprio ao abrir o romance ele permite ver-se como outro dele mesmo até que ao final pode dizer adeus à personagem que criou. Quanto ao livro *despropositado* entenda-se algo como aquilo que foge à norma, que não é uma autobiografia, embora fale de si, que não é história de Portugal embora remeta ao tempo português, que desconcerta linearidades romancescas preferindo a autonomia dos capítulos, enfim, que é mais mosaico que pintura ou fotografia. Inscreve o tempo e o espaço e o sujeito e o seu entorno: mas em *partes*.

ideais, fantasmas, superstições – em suma, o seu imaginário. A palavra latina “invenire”, que significa “encontrar” ou “descobrir”, é também a raiz da palavra “inventar”. (MACEDO, 199, p. 160)

De mal-entendidos são os impérios feitos. Quando os mal-entendidos começaram a esclarecer-se, quando o desconhecido deixa finalmente de ser reconhecido por aquilo que não é, e a norma da diferença se integra na norma que diferencia, então é porque já chegou o tempo do fim dos impérios, quando o pós-imperialismo se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios. E a verdade é que esse fim já estava contido no princípio. João de Barros, o cronista da fundação do império português, já o previa quando, em 1539, escreveu como justificação da sua *Gramática* que as armas e os padrões que Portugal disseminou por todos os continentes eram coisas materiais, que o tempo poderia destruir, mas que a língua portuguesa não seria tão facilmente destruída pelo tempo. É certo que, para tal acontecer, outras línguas se foram perdendo no caminho. Mas, pelo menos, agora, o poeta moçambicano José Craveirinha já pôde publicamente reivindicar Camões como parte da sua literatura; no Brasil é mesmo a língua portuguesa que se fala, por muito que doa a quem ache que deve doer; e os portugueses já começaram a descobrir que a sua língua não é apenas aquela que julgam reconhecer. (MACEDO, 1991, p.167)

1. que, entre as muitas violências que a dominação dos povos fez nascer, não terá sido a menor delas a incapacidade de o outro conquistado ser *conhecido* na sua diferença, e não apenas *reconhecido* através de um olhar já comprometido, cujo saber era anterior ao próprio ato do *conhecimento* e, por isso mesmo, autoritariamente poderoso e cego, gerando por isso mesmo “ilusórios entendimentos” e “equivocados desentendimentos” (MACEDO, 1991, p. 160);

2. que o passado inscrito é sem remédio e sem retorno, mas que o movimento da história se torna possível, apesar desse aparente fatalismo, pelo poder de amadurecimento crítico das tensões que conduziram às crises, às revoluções e à ruína dos impérios;

3. que a experiência passada, neste caso o embate colonizador / colonizado, pode também

ser uma outra forma de saber, tantas vezes dolorosa, que funda, nesse movimento de continuidade ou de contestação, a história do presente e as propostas do futuro, à condição de conseguir ultrapassar, sem apagar, as contradições de que é feita.

Só assim podemos entender a coragem de certas propostas do autor desse ousado romance que é *Partes de África*, que apostam nas bases dialéticas da história ao afirmar que “o pós-imperialismo se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios”, ou ainda que, apesar de outras línguas se terem perdido no caminho – fato tão lamentável quanto incontornável –, “o poeta moçambicano José Craveirinha já pôde publicamente reivindicar Camões como parte de sua literatura”, e este fato não é de se desprezar. Seria este o momento de retomar as palavras de Said que constam da segunda epígrafe deste ensaio, para tornar insuspeito o fato incontestável de que “uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo”, o que obriga à grave consequência de “considerar a experiência histórica do império como algo partilhado em comum”. E à moda do que disse José Craveirinha, e citando C.L.R. James, Said assentirá que “Beethoven pertence tanto aos caribenhos quanto aos alemães, na medida em que sua música agora faz parte da herança humana” (SAID, 1999, p. 27).

A pós-colonialidade é não raro uma neo-colonialidade, de tal modo que o sucesso das revoluções, mesmo as mais justas, pode trazer no seu bojo um travo contraditório. Ao nos perguntarmos por que afinal os projetos não funcionam como teria desejado a “geração da utopia”¹⁶, sabemos de antemão que esta pergunta não terá certamente uma só resposta. Alguma coisa parece, contudo, bastante clara: as vicissitudes do passado não podem ser apagadas, e a memória tem o dever de inscrevê-las, mas não é apenas em torno delas que os novos projetos se têm que instituir. Quando nos estarrecemos diante de misérias e genocídios do passado, cumpre pensar que outros tantos estão sendo cometidos no presente, e cumpre sobretudo ter olhos capazes de os enxergar, antes que eles se tornem apenas monumentos para o espanto das gerações futuras. Se de enganos, de violências e de perdas, ou em outras palavras, para falar com Helder Macedo, “de mal-entendidos são os impérios feitos”, será preciso um projeto presente para construir um país à altura de si próprio, mais que isso, à altura dos homens que lá vivem. O anjo de Klee, que desde a

¹⁶ A expressão alude evidentemente ao romance homônimo de Pepetela que mantém, aliás, com *Partes de África* um diálogo originado agora da vertente africana. Em ambos, um balanço do tempo.

leitura benjaminiana já se identificou como a materialização do anjo da História, tem o rosto voltado para as ruínas do passado, mas é forçosamente impelido para frente, para um futuro a construir.

O que esse romance de Helder Macedo pode assinalar, para além de sua versão de autobiografia ficcional, para além da releitura da história dos últimos 50 anos do colonialismo português, é um viés muito novo de se ter possivelmente constituído, no início dos anos 1990, como o primeiro romance verdadeiramente pós-colonial da literatura portuguesa, o que se justifica pela ousadia da sua proposta crítica. Não se chega com facilidade ao fim de um império de 500 anos, seja para o colonizado africano, que carrega as marcas de uma longa e violenta opressão, seja para o colonizador que fundou sua história na mitologia de país conquistador dos mares. Analisar o destino de ambos os lados, em tempos verdadeiramente pós-coloniais, é empresa difícil feita de culpas e acusações, que tem que descobrir *o sim* nos interstícios do *não* para chegar, quem sabe, à corajosa (porque dificilmente justificável) ideia de que, diante da irreversibilidade do tempo, que *tem a sua ordem já sabida*, terá havido talvez algum saldo positivo na história de ter havido impérios.

Se esta questão da independência dos países africanos – que ainda não completou 50 anos – é o cerne das indagações de *Partes de África*, a dimensão universalizante das suas reflexões permite refletir sobre outros encontros de cultura como, por exemplo, os de Portugal e Brasil que, apesar dos seus 200 anos já passados e de uma pós-colonialidade antropofagicamente instituída, estão ainda repletos de contradições, desde a violência que caracterizou a relação do conquistador português com os indígenas, donos da terra, até à opção pela escravidão africana que durou até o final do século XIX quando o Brasil estava independente há três quartos de século. Porque o Brasil se fez livre politicamente em 1822, mas sua história carrega um pesado fardo de desigualdades sociais, advindas de uma economia fundada na escravidão dos povos africanos – que as elites brasileiras evidentemente perpetuaram em seu próprio benefício e cujas desastrosas consequências foram sempre dissimuladas sob o discutível manto de uma mestiçagem *luso-tropicalista*. Nascemos autônomos na superfície, calando o racismo de raiz escravocrata, com uma pirâmide social formada por uma elite poderosa composta de latifundiários, ou de proprietários de usinas ou de empresários privilegiados; por uma classe média agarrada à mediocridade dos seus pequenos direitos; por trabalhadores – camponeses, operários,

empregados no setor de serviços – mal remunerados, explorados e com uma segurança social mesquinha; e por uma incalculável massa humana que sequer participa do sistema de produção: os povos originários, os sem-terra, os sem-teto, tornados todos invisíveis aos olhos do poder, para além dos momentos pontuais de catástrofe social ou climática que fazem deles notícia a comover, por breve tempo, uma burguesia que os ignora.

Essa herança colonial escravocrata, perpetuada pela burguesia nacional, se revela sem máscaras no poema/canção de Caetano Veloso, composto em 1992, em parceria com Gilberto Gil, em que se convoca a tragédia do golpe militar no Haiti, em 1991, para falar especularmente do Brasil no apelo paradoxal : “Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui” pondo às claras a incongruência brasileira de assistir a uma “fila de soldados, quase todos pretos, / Dando porrada na nuca de malandros pretos / de ladrões mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só para mostrar aos outros quase pretos / (E são quase todos pretos) / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados”.

No avesso das perdas, o Brasil (como a África) herdou da colonização portuguesa também uma língua a que se acrescentaram outros ritmos, outro vocabulário (de origem Tupi ou africana), um acento próprio, que aliás se tornou tão próprio que, numa espécie de antropofagia salutar, a língua portuguesa do Brasil ultrapassou o estatuto de herança do colonizador e ganhou foro de propriedade. Assim é que, hoje, – possivelmente sem se dar conta da ousadia incoerente da observação – para o brasileiro, é o português que fala com sotaque: ingênuo afirmação saborosíssima que comprova bem que a imposição se tornou opção e que, como lembra o autor de *Partes de África*, “no Brasil é mesmo a língua portuguesa que se fala, por muito que doa a quem ache que deve doar; e os portugueses já começaram a descobrir que a sua língua não é apenas aquela que julgam reconhecer”.

Por outro lado, é bem verdade, “muitas línguas se foram perdendo no caminho”, mas hoje a língua portuguesa é um estatuto que une espantosamente o imenso território brasileiro onde, paradoxalmente, a escolaridade nem foi por longo tempo verdadeiramente garantida. Como referiu o poeta moçambicano Craveirinha, também no Brasil nós temos Camões e Eça de Queirós e Fernando Pessoa como parte de nossa literatura, já não como monumentos, mas como fontes revisitadas para matar nossa sede

de poesia. Bom, enfim, é saber que, em caminho de mão dupla, também Machado ou Guimarães ou Graciliano ou Clarice, e Oswald e Drummond e Bandeira e Cecília assinalam, com seu timbre tropical, a produção da literatura portuguesa. A ousadia da citação contida em *Partes de África* (certamente passível de debate) de que o “pós-imperialismo se [possa] tornar na consequência positiva de ter havido impérios” exige uma perspectiva que recuse sempre – por longínqua que seja – uma proposta de homogeneização, porque os saberes sempre interagem, numa mesma e outra língua que é a língua portuguesa. Para além de uma visão estreita e pobremente redutora dos contatos culturais, está um espaço sem fronteiras que é o da literatura, da arte, da cultura enfim, como vasos comunicantes a dialogarem e a fertilizarem um campo comum.

Quando mais que estabelecer as categorias de certo e errado ou de bem e mal, acredita-se que ultrapassar a opressão – social, econômica, cultural ou linguística – é saber compreender a *fertilidade do deserto* ou a *negrura do sol*, é porque começamos a vislumbrar uma saída, uma mudança, uma esperança, que se possam instituir como verdadeira e fecunda experiência de liberdade, em que os ganhos e perdas do passado se tornam constituintes do presente e este, não sendo o Eldorado conquistado, será um tempo em que para além do *sim* constrangido, acatado nos tempos da opressão, ou para além do *não* sonoramente gritado em nome da revolução, chega-se à possibilidade do *talvez* que só é possível quando a liberdade pode ter algum lugar. Só em liberdade o artista pode sonhar em ultrapassar os próprios excessos da festa, simplesmente porque ela se torna fato verdadeiramente grande, introjetado, incontornável, e nos ensina a ser vigilantes para cantar, como formulou Maria Alzira Seixo, no primeiro aniversário do 25 de Abril, “não a revolução que foi, mas a revolução que é e que será”.

Referências Bibliográficas:

ARÊAS, Vilma. “Em modo de fivela”. In: CERDEIRA, T.C.. **A Experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002, p.31-41.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris, Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. The tempest. In: **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998, p. 662-684.

CÉSAIRE, Aimé. **Une Tempête**. “D’après **La Tempête** de Shakespeare – Adaptation pour um théâtre nègre”. Paris, Seuil, 1969.

Conexão Letras. Vol. 4, nº. 4. 2009. “Jane Tutikian entrevista Helder Macedo, um dos grandes escritores portugueses da atualidade”.

DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980.

LEVI, Primo. **Naufragés et rescapés**. Trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Lisboa, Presença, 1991.

MACEDO, Helder. “Os enganos do olhar”. In: GIL, Fernando & MACEDO Helder. **Viagens do olhar: Retrospeção, Visão e Profecia no Renascimento Português**. Porto, Campo das Letras, 1998.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”. **Novos Estudos: CEBRAP**, nº 66, julho 2003, p.23-52.

SHAKESPEARE, William. **La Tempête**. Paris, Librairie Générale de France, 2011.

SEIXO, Maria Alzira. **Discursos do texto**. Lisboa, Bertrand, 1977.

STENDHAL. **Le rouge et le noir**. Paris, Garnier, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Paris, Seuil, 1982.

TUTIKIAN, Jane. Jane Tutikian entrevista Helder Macedo, um dos grandes escritores portugueses da atualidade. **Revista Conexão Letras**, 4(4). 2015. <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55589>.

PALAVRAS APESAR DE TUDO: UMA LEITURA DO DIZER ANIMALESCO DE VISTA CHINESA

WORDS IN SPITE OF ALL: THE ANIMAL SAYING IN VISTA CHINESA

Renata Coutinho Villon¹

208

RESUMO

Vista Chinesa, da escritora Tatiana Salem Levy, é a tentativa de pôr em palavras o horror da violência sexual. Baseando-se nos conceitos do indizível e do inimaginável tal como evocados por Georges Didi-Huberman, Levy escreveu a potente obra onde aborda também temas como o luto, o trauma e a maternidade. Essa resenha tem em mente observar uma aparente identificação entre a personagem e os seres animais, fazendo assim uma leitura da obra como um dizer “animalesco” e “apesar de tudo”, diante da barbárie e da dor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Trauma e memória. Violência sexual. Teoria da animalidade.

ABSTRACT

Vista Chinesa, by Tatiana Salem Levy, is an attempt to put into words the horror of sexual violence. Drawing on the concepts of the unspeakable and the unimaginable as evoked by Georges Didi-Huberman, Levy wrote this powerful work where she also approaches themes such as mourning, trauma, and motherhood. This review aims to observe an apparent identification between the character and animal beings, thus reading the work as an “animalesque” attempt to speak “in spite of all”, while face in face with barbarity and pain.

KEYWORDS: Female authorship. Trauma and memory. Sexual violence. Animal studies.

¹ Pesquisadora do CNPq, é atualmente mestranda vinculada ao programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo bacharel em letras português-francês pela mesma instituição. Sua pesquisa diz respeito a teoria da animalidade e sua relação com a escrita, principalmente a de autoria feminina, se interessando também pelo tema da animalização como forma de exclusão do Outro. E-mail: renatavillon@letras.ufrj.br / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6938-4722>

“Palavras apesar de tudo”, de Renata Coutinho Villon

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 208-214, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

“Para sabermos, precisamos imaginar”. É assim que Georges Didi-Huberman inicia sua reflexão sobre os horrores do Holocausto a partir de quatro fotografias tiradas no “inferno”. Ao dizer inferno, Didi-Huberman não se refere ao suposto destino das almas condenadas estabelecido por diversas culturas e religiões; ao invés disso, se refere a um lugar real, numa localização e tempo exatos: o campo de concentração Auschwitz no verão de 1944. Se dizemos não sermos capazes de imaginar tal horror, o filósofo nos diz que devemos imaginá-lo; somos obrigados a isso. Numa entrevista, a autora Tatiana Salem Levy afirma ter tirado desse mesmo ensaio a inspiração para escrever *Vista Chinesa* (2021): “Foi ali que percebi que é preciso imaginar o inimaginável”; e esse inimaginável é o estupro.

O inferno de Júlia ocorreu numa tarde do ano de 2014, em algum ponto da mata ao longo da trilha que dá para o ponto turístico conhecido como Vista Chinesa, no Rio de Janeiro. Júlia é uma arquiteta envolvida com projetos para a realização dos Jogos Olímpicos de 2016, que, assim como a Copa do Mundo daquele mesmo ano, ocorreria no Rio de Janeiro. Há então o contraste: o Rio do futuro, com sua atenção internacional, seus cenários paradisíacos, suas obras de aprimoramento e suas promessas de segurança pública, deixa de ser visto em sua aparente pacificidade para ser vivenciado em sua hostilidade.

A história de Júlia é, antes de tudo, real. Não apenas por se tratar de uma experiência (o estupro) vivida por milhares de mulheres no mundo todo; mas também por ser, em grande parte, a história de Joana Jabace, diretora de televisão e amiga íntima da autora. Apesar da mudança de nome, de profissão, e outros acréscimos ficcionais à história verídica, o infernal testemunho de Joana está todo aí. Levy foi quem ouviu, durante longas sessões, a narração do sofrimento, que sofreu a dor com a amiga. Foi ela quem recolheu os fragmentos de memórias e do trauma, explicitando a partir deles a angústia vivida e explorando através da literatura as experiências decorrentes desse inferno como forma de “inventar o presente”. Em uma entrevista, ela diz:

O que me interessava era elaborar, pensar, realizar, experimentar de que forma a literatura poderia dar conta dessa experiência invisível, dessa experiência do horror. [...] Por isso me interesse pela literatura, porque acho que ela consegue se aproximar mais dessas experiências

indizíveis... dizendo. Dizendo. Eu queria tentar explorar a linguagem de forma a fazer com que as palavras conseguissem dizer alguma coisa desse indizível. (2021a)

Como efetuar esse dizer? A autora admite que as entrevistas que fez com Joana, anos depois do ocorrido e já tendo como objetivo a escrita desse livro, foram nítidas e cheias de detalhes, coisa a qual Levy não esperava. Recolhendo, afinal, essas palavras ditas, ela percebeu que sua escrita sobre o caso não poderia ser igualmente nítida e detalhada; ao invés disso, a escrita que se materializou veio cheia de entrecortes, de forma a transmitir o caos da memória traumática: uma reconstituição na iminência de ocorrer e fragmentos de corpos reproduzidos em palavras soltas, embaralhadas. Optou também por uma narrativa em formato de carta, que teria sido escrita por Júlia e destinada a seus filhos, com o objetivo de contar aquilo que ela acha que eles já sabem por terem habitado seu corpo.

Joana a princípio não gostou desse formato. E, de fato, a intenção de confessar aos filhos a violência sofrida e o trauma decorrente pode parecer insuficiente aos olhos do leitor; afinal, os detalhes gráficos não só do crime como também da retomada sexual com o futuro marido e pai das crianças não parece algo que se queira dividir com a própria prole. Mas Levy insistiu nessa estrutura, também por motivos pessoais — pela vontade de ter tido acesso a mais detalhes acerca da violência sexual sofrida por sua mãe. Mais do que isso, no fato de acreditar na revisitação do trauma como forma de nomear e, de certa forma, também aliviar aqueles que virão depois, aqueles que vieram de si; recusar o recalque (em termos mais psicanalíticos), recusar o esquecimento, como forma de cura diante da violência humana — o “encontro fortuito com o mal”, como elabora Julia em um ponto:

Mas há uma coisa que extrapola o acaso: o ódio daquele homem, a violência daquele homem, a permissão que ele se dava de violar o meu corpo. Isso não é acaso. Isso foi o meu encontro fortuito com o mal. Muita gente passa por aqui sem conhecê-lo. Quando olho para vocês [meus filhos], eu penso nisso, sinto medo e peço que vocês nunca conheçam o rosto assustador do mal, o rosto que a gente nunca lembra mas não consegue esquecer. Peço que isso não se repita com a Antonia,

que isso não aconteça ao Martim, que vocês cresçam acreditando que o mal é um amigo que mente, um dente que dói, um amor que acaba.

Para ser sincera, não sei se vou ter coragem de entregar esta carta, de contar que a mãe de vocês não é só a mãe de vocês, a mãe de vocês é também esta mulher que viu o diabo na frente. (p. 85-86)

A narrativa de constantes interrupções e saltos temporais não esconde nada, não poupa nenhum detalhe, não encobre nenhum momento. Abarca a reconstituição pós-trauma, o conviver com o corpo após a violência, a inevitável culpa e a lembrança infundável do momento que insiste em retornar. Parece enfim que, apesar de ser uma carta endereçada a outrem, a personagem tenta reconstituir a jornada mais para si mesma, tentando achar as palavras capazes de expressar toda a dor e angústia vividas. É por meio dessa escrita que ela pode, inclusive, efetuar um “falar” diferente dos testemunhos que foi obrigada a dar à polícia repetidamente. Por um lado, a pressão policial insistia por uma imagem exata, plenamente reconstituída — da cena, do rosto, do local — para escrever relatórios nítidos, contundentes e impessoais. Já a carta que Júlia escreve nos dá acesso ao outro lado: uma imagem inimaginável mas ainda assim presente, uma imagem *apesar de*. Vemos Júlia ceder a essa narrativa fragmentada após se cobrar pela exatidão e falhar em reproduzi-la, ao invés disso efetuando um fluxo incoerente de palavras onde sensações e fatos soltos se repetem. Vê-se que não há reconstituição possível desse inferno; sempre há algo que falta, algo que se perde, algo que se quebra.

Júlia sabe que o que se conta jamais expressará a complexidade da marca presente em seu corpo e em sua mente. Ela não conseguiria cumprir aquilo que se esperava para uma investigação, não conseguiria apontar precisamente um culpado — o que faz com que abandone, ao fim do livro, essa busca, pelo medo de acabar contribuindo com a prisão de um inocente. Afinal, quem é o culpado? É um homem específico, é uma sociedade doente, é um país que encobre suas questões até que se afunde em desgraça? Para descobrir, Júlia precisaria continuar falando, e falando, até encontrar uma “palavra certa”, uma palavra capaz de expressar o que não conseguiu ainda ser dito, aliviar o jugo pesado que traz consigo.

Na busca dessa palavra perdida, o recurso narrativo usado por Levy para formular a reconstituição da história, da identidade e da memória parece se encontrar

constantemente atrelado a uma visão de si como animalizado. Essa animalização teria sido usada por Júlia como forma de viver ou de se reconhecer após o trauma. Admitindo que não se sente adaptada ou confortável vivendo no próprio corpo, a narradora diz se sentir “tudo menos um humano” (p. 31), preferindo usar máscaras de animais em diversos momentos chave de sua vida pós-trauma. Um deles é a retomada sexual com Michel, seu parceiro, numa viagem ao México. Na cena, ela pega uma máscara de animal que faz parte da decoração do quarto, e assim se sente como “se tentasse se ajustar ao seu novo ser” (p. 58), finalmente aberta para sentir todo o gozo que essa nova identidade parecia lhe permitir. “Ele quis erguer a máscara para me beijar, não deixei. Com a máscara, eu não era eu, e era nessa ausência de mim que eu me sentia mais eu mesma” (p. 59). A máscara, símbolo de encobrimento ou até de silenciamento, aqui se torna figurativo de uma tentativa de liberdade.

Em sua gravidez, quando Júlia sofre com inseguranças e medos, também é a máscara animal que a ajuda a sentir felicidade com essa nova fase: quando Michel, no ensaio fotográfico de gravidez, oferece máscaras de animais selvagens para eles colocarem, ela sente se efetuar um “encontro com uma identidade perdida”. É esse encontro que a faz sentir adaptada novamente ao próprio corpo, o que consolida o símbolo animal da máscara como uma aceitação de si. Esse corpo aqui nos aparece como o corpo teso, preso no inferno e em tudo o que ele representa — o domínio masculino, o controle sobre o corpo feminino —, mas também o corpo que se quer aceito e liberto, apontando para uma nova vida onde essa identidade encontrada possa prosperar. É também ao dar à luz que Júlia, em meio à dor, passa a enxergar a si mesma e a todos à sua volta como animais. Dessa nova percepção vem também o prazer que ela relata quando finalmente sente o filho sair de si.

Inevitavelmente inserida numa estrutura de poder e subjugamento patriarcal, Júlia sofreu as últimas consequências existentes numa sociedade em que o homem vê o corpo feminino como posse, como menos que humano, como animalizado. É interessante notar então que, vivendo com essa marca inapagável, Julia parece admitir internamente essa “não-humanidade”: não como forma de rebaixamento, mas como forma de redescoberta e até mesmo de liberdade. Isso se expressa não só nessas experiências essenciais pelas quais ela passou para poder se reencontrar, de certa forma, mas também na busca

incessante por palavras que pudessem preencher essa fenda corporal. Ao fim, ela acaba por assumir esse corpo como fragmentado e não tenta remontá-lo; ao invés disso, parece descobrir em si dimensões antes despercebidas, vendo em sua história vislumbres dessa identidade que agora, posta em palavras, pode vir a ser plenamente assumida.

Em vias de conclusão: não se pode esquecer que o abuso sexual é uma violência que tem assolado incontáveis gerações de mulheres ao longo da história. Estatisticamente, o estupro ainda é assustadoramente comum em todo o mundo, e muitas mulheres que passam por esse trauma são silenciadas e desvalorizadas em sua dor. Júlia insiste no esforço de falar, insiste nessa tarefa libertadora. Nesse processo, que passa pela perda e reencontro de uma identidade por meio do símbolo animal, é que a carta parece ser escrita. Essa escrita que vem do corpo fragmentado e animalizado — e que admite sua fragmentação e sua animalização — parte do âmbito pessoal para abarcar uma dor que é também coletiva, de uma tragédia que sempre espreita, que simboliza toda a morte que já ocorreu à nossa volta — algo que nós, moradores do Rio de Janeiro, conhecemos bem. Essa desgraça, em algum momento, ressurge; e é o que marca o fim do livro:

[...] e de repente penso que de dentro da terra surgirão as violências sofridas naquela terra, as violências sofridas por aquela terra; com a água, a lama e as árvores, deslizarão também as dores, os ossos, os pedaços de carne ali arrancados, arrastando as histórias, a memória [...], e digo a mim mesma que a salvação virá da terra ou não virá, a floresta invadindo e devorando a cidade, a mata comendo o asfalto, a salvação para o Rio é, sempre foi, sempre será, a sua própria morte. (p. 89)

A dor de Júlia se torna a dor de toda a terra, e a morte de si mesmo se torna também a salvação possível — na capacidade de se remontar após a morte, de encontrar algo novo de si através das palavras.

Referências Bibliográficas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all: four photographs from Auschwitz**. Tradução de Shane B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

“Palavras apesar de tudo”, de Renata Coutinho Villon

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 208-214, 2022.

LEVY, Tatiana Salem. “Imaginar, apesar de tudo”. Entrevista concedida a Michaela Von Schmaedel. *Elle*, 16 de março de 2021a. Disponível em: < <https://elle.com.br/cultura/tatiana-salem-levy-vista-chinesa> >. Acesso em: 9 de maio de 2021.

_____. **Vista chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021b.

(IN)SITUAÇÃO DE JORGE DE SENA

Eduardo Lourenço

A mim próprio escuto, eu sei. Mas não de mim,
que alheio vivo a vida que em mim fala.¹

Amigos meus: de que metamorfofes
sois vós meus fiéis e como que inimigos?²

215

Com uma dose de inconsciência que beira a cegueira, aceitei escrever (falar) sobre Jorge de Sena. Nunca se escreve impunemente. Mas como falar de alguém cuja escrita é, à partida, refratária ao olhar do outro sobre ela e acusatória de toda vontade de situá-la, de rotulá-la ou simplesmente de pensá-la? Há muito tempo, em um texto que ainda guarda seu frescor, seu jovem amigo José-Augusto França já se referia à poesia de Jorge de Sena como uma “presença ameaçadora e acusadora”³. A observação vale para toda sua obra. José-Augusto França compreendeu bem que esse esfolado vivo – irmão sem fraternidade em algum lugar entre Antonin Artaud e Céline – nasceu do coração da vida, todo armado, pronto para atacar antes de ser ameaçado. Por quem e em vista do quê? Por todo mundo e pela sobrevivência de seu “eu” mortal-imortal, sempre capturado na fonte problemática da existência, recusando a armadilha ou fazendo dela o mote de uma epopeia sarcástica, de uma conquista do Graal sem deus, única aventura capaz de arrefecer essa raiva misteriosa que muito cedo substitui o tão famoso leite da ternura humana. Quem se lembra de seu conto emblemático “Homenagem ao papagaio verde”⁴ não precisa de luzes adicionais para compreender o enraizamento de uma violência, nunca negada, de sua relação com o mundo, violência que às vezes parece ser o único anjo que o mantém de pé

¹ Versos de “Passagem cuidadosa”, que integra o livro *Post-Scriptum*, 1960, que não teve edição isolada e foi incluído como inédito na colectânea *Poesia I. P1*, pp. 293-294.

² Versos do poema “Dedicatória”, do livro póstumo *40 Anos de Servidão*, Lisboa, Moraes Ed., 1979. P2, pp. 550-551.

³ José-Augusto França, “Jorge de Sena, poeta temporal”, in Luciana Stegagno Picchio (org.), *Jorge de Sena – Quaderni Portoghesi 13-14*, Pisa, Giardini Ed., 1985, pp. 35-52.

⁴ “Homenagem ao Papagaio Verde” integra *Os Grão-Capitães. Uma Sequência de Contos*, Lisboa, Ed. 70, 1976, pp. 25-50.

“(In)situação de Jorge de Sena, de Eduardo Lourenço”, de Breno Reis e Marlon Augusto Barbosa
Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 215-225, 2022.



sobre a espuma dos dias. Sem necessidade de uma “cena primitiva” traumatizante quando se teve à vista e à mão essa carnificina familiar da bondade, ou uma bondade muda desabrochando como uma flor rara em meio à carnificina: “Ninguém é meu amigo, ninguém é meu amigo... Só o Papagaio Verde é meu amigo”⁵.

Os monstros externos, que Jorge de Sena perseguiu por toda a vida com suas imprecações e mutilou com seus golpes desmedidos, são quase nada comparados a essa memória ferida, não pelos seres do pesadelo infantil, mas pelas presenças, paterna e materna, que são dadas ao homem para adormecer todas as suas dores futuras. O encontro com o que ele mesmo chamou de “mistério do mal”, cedendo uma vez a um clichê honroso, não foi um encontro intelectual, literário, metafísico. Foi sua vivência imediata, como a ele foi imediata a inextricável percepção do bem e do mal, ali, no centro do mundo, na casa, na rua, posteriormente no universo inteiro. Muito cedo Jorge de Sena foi instruído do essencial. Sua obra carregará sempre esse selo vermelho da aprendizagem no âmago de sua carne, de sua sensibilidade, bem como dessa conjunção indissolúvel do essencial e do imediato. Em perpétuo estado de urgência – em alerta – ele sempre quis tudo e imediatamente, para ocultar ou preencher esse abismo aberto diante dele, entre seu ser régio e sua realeza saqueada.

Em algum lugar, Eugénio Lisboa comparou Sena a um célebre herói de Kipling, “O homem que queria ser rei”⁶. A comparação é muito bem-vinda. Para mim, prefiro acreditar, menos para explicar uma vida – esforço de todo inútil ou impossível – do que uma obra, que Jorge de Sena sempre se pensou e se soube *rei*, e que toda a obstinação que ele empregou para tornar sua realeza manifesta aos outros deriva desse dado original ou dessa aposta. Em nenhum outro lugar Jorge de Sena encenou melhor sua vocação régia do que em sua peça *O Indesejado (António, Rei)*⁷. Toda a sua obra, como em geral todas as obras portuguesas importantes, é exageradamente autobiográfica, mas aqui – talvez – mais que em outro lugar. A máscara em um ser tão inclinado a oferecer sua nudez

⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶ “Jorge de Sena: o homem que queria ser rei”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 24/5/1983, pp. 26-27. Rpd. em Eugénio Lisboa (org.), *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, IN-CM, 1984, pp. 9-21, e Eugénio Lisboa, *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 24-34.

⁷ Porto, Portvcale, 1951.

agressiva ao olhar público diz isso melhor do que a face nua de seus poemas ou das ficções assumidas em seu nome, incluindo *Sinais de Fogo*⁸, sua turbulenta e perturbadora narrativa maior, o mais belo romance de amor insano e impossível em nossa língua. Por definição, ele é *rei e filho de rei* em busca de reconhecimento, contra tudo e contra todos, engajado em uma luta sem outro fim senão essa morte desejada, desafiada, *esse nada ainda ativo* do qual ele terminará por coroar-se como Quincas Borba, o herói da solidão heroica de Machado de Assis.

Não evoco esses cenários shakespearianos para tentar me aproximar em vão do mistério humano de um homem, em última análise “demasiado humano”, mas para circunscrever a aventura criadora e cultural que tem [por] nome “Jorge de Sena”. Somente esses marcos conhecidos de nossa memória mítica parecem-me aptos a inscrever a vastidão e a vontade de potência que presidiu a construção, pedra por pedra, de uma obra tão multiforme, tão rica, tão contraditória, e sobretudo tão pouco decifrável quanto essa do autor de *O Físico Prodigioso*⁹. Pois se percebemos, graças a essas confissões – sempre misturadas com injunções ameaçadoras ou insultos endereçados a todos e a ninguém –, o perfil *humano* de seu autor, é-nos mais difícil extrair *um sentido*, descobrir um ponto de fuga dessa estranha busca-perseguição que terminará simbolicamente nessa coroação raivosa de Napoleão desesperado.

Por mais estranha e única que nos seja, a aventura de Jorge de Sena nos interessa também – e sobretudo – como signo que nos interpela e demanda ser *decifrado* enquanto percurso do nosso imaginário contemporâneo português. Nosso reino literário não se resume a somente Fernando Pessoa, nem ao diálogo obsessivo do qual ele é tema e do qual o próprio Jorge de Sena participou, até a contragosto. Ele não era desses que diriam ter nascido tarde demais em um mundo velho demais. Ele é o exato contemporâneo de si mesmo e do mundo. A nostalgia que atravessa alguns de seus poemas mais belos não é [a] nostalgia de um *alhures*, [a] nostalgia de um outro espaço, de um outro tempo ou de um outro mundo. Ela é somente [a] nostalgia de sua própria fulguração presente, traída sem cessar pelo tempo ou ainda por algo além, cujo nome ignoramos. É isso que muda

⁸ Lisboa, Ed. 70, 1979.

⁹ Lisboa, Ed. 70, 1977.

tudo, mesmo o amor que Jorge de Sena colocou no centro de *sua visão sem fim* – visão perpétua –, a única que tem para nós um gosto de *eternidade*.

*Anos sem fim, à luz do mar aceso,
te vi nudez quase total, tão grácil
figura juvenil, ambígua e fácil
e ao longe às vezes totalmente nua*

em só relance de malícia crua.

[...]

*Hoje, subitamente, tu não viste
ninguém senão o meu olhar quebrado,
e com lenta inocência te despiste.*

Mas quantas rugas no sorriso ansiado!¹⁰

Nele o mundo sempre se torna seu mundo, e poucas pessoas almejavam, como Jorge de Sena, nascer perpetuamente de si mesmos. Por conta própria, com uma insolência sem par, Sena redesenha a todo instante o mapa do mundo. Ele escolheu seus antecessores, e escolheu, também por indiferença perante o futuro mesmo, a sua posteridade. Escolheu seus antecessores sem pai e mãe, nus, solitários como os gigantes da Ilha de Páscoa, guerreiros de combates desmedidos e perdidos como Camões, que reescreverá a vida que deveria ter tido, como ele mesmo fez com a de Camões, com um acréscimo de maior virulência. Quanto a Pessoa, fingiu escolhê-lo, lamentando não ter sido Pessoa quem o escolheu como “aquele que viria”, encarregado de transfigurar sua revolta demasiado simbolista, demasiado melancólica ainda, seu combate perdido antes de estar engajado, em *combate real*, porventura igualmente perdido, mas combate de vida, combate de corpo e desejo no coração do mundo.

Ele não é o poeta do não-amor, mas o universo de todos os amores. A ficção em nome de seres fictícios não era seu fado. Com os outros, que não fossem para ele nem

¹⁰ Do Soneto I de “Sete sonetos da visão perpétua”, do livro *Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969, in *Poesia III. P1*, pp. 518-523.

Camões, Pessoa, Rimbaud ou Antônio Machado, Jorge de Sena pouco se importava. Nada mais que estima, com arrependimento. Mesmo por essa *Presença*, que foi um pouco seu berço literário e com a qual entreteve laços complexos por toda a vida, Jorge de Sena, o Jorge de Sena advindo à plena consciência de sua maturidade não conservou um verdadeiro respeito, não se sentindo o continuador mais jovem de suas aventuras erótico-metafísicas. Mantive a lembrança de uma carta que ele me endereçou, na qual manifesta seu desdém contra os homens que foram para nossa geração as referências primeiras¹¹. J. de Sena soube muito cedo que estava alhures, que desenhava uma configuração cultural diferente da que então se chamava *Modernidade*. Não foi apenas por humor que ele recusou toda inscrição redutora nessas categorias que fazem a alegria da crítica literária, e em particular a do *Modernismo*, mas por convicção e plena consciência do *não-lugar* onde ele se situava e a partir do qual ele tentou escavar sua própria galeria. O extremo individualismo que caracteriza seus reflexos culturais mais provocadores não é do mesmo tipo que aquele dos poetas para quem a literatura era a honra do homem ou a casa do ser. *Norte demais* em si, como disse André Breton¹².

Jorge de Sena surgiu na cena da cultura – na nossa e na]do Ocidente – no momento em que o ilustre teatro da Literatura começava a viver de sua própria demolição. Iria ele também participar dessa matança infinitamente adiada que durante meio século substituiu-nos a vida? Sim e não. Antes *não*. J. de Sena nunca deixou verdadeiramente as bordas do humanismo – nesse sentido, uma vez chamei-o de o *último* dos nossos clássicos¹³ – com o que isso supõe de memória carregada da aventura escrita passada, de diálogo permanente, sério ou irônico ou sarcástico – com seus heróis bastante malditos – como toda a sua poesia, mas também textos como *O Físico Prodigioso* ou “Super flumina

¹¹ Em várias cartas dirigidas a EL, evidenciam-se ácidas críticas de JS aos seus contemporâneos e predecessores. Entretanto, a longa e “amarga” datada de 8/6/1967, sendo paradigmática nessa deriva, provavelmente será a aludida.

¹² “*Sans doute y a-t-il trop de nord en moi pour que je sois jamais l’homme de la pleine adhésion*” é a frase inicial do manuscrito intitulado “Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non”, datado de Nova Iorque, 28/4/1942. André Breton, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Éd. Gallimard, 1992, pp. 5-15. JS menciona-o no seu “Prefácio” a André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes Ed., 1969. Rpd. em *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e Outros Ensaios*, Porto, ASA, 1994, pp. 197-207.

¹³ “Jorge de Sena é uma mentalidade clássica, porventura o último dos nossos clássicos” é afirmativa de EL no ensaio “Jorge de Sena e o demoníaco”.

Babylonis”¹⁴, testemunham. Memória carregada mas sempre muito livre quanto às riquezas que carrega. Em certo sentido, Jorge de Sena manteve também a ideia do papel *humanamente redentor* da própria literatura, quando ela merece o título. Mas acrescentou um adicional de suspeição, uma desconfiança quanto a suas funções de *servo enobrecido* de todos os poderes, incluindo o da cultura, uma certa raiva misturada com desespero quanto à poesia em si, marca mais sutil do *conforto* da alma e do espírito. Jorge de Sena sempre repudiou, com todas as suas forças, a afetação de *sublimidade*, como desde o *romantismo* diz-se do que se chama de “Poesia”, para não meter o dedo e o resto no “magma” assustador da Vida, tal como ele a concebe ou tal como ela é. O *idealismo* e a idealização foram-lhe sempre um incômodo, e ele não os suportava mesmo entre os melhores, como Rilke, por exemplo.

*Se entre mortos, se vivos, diz o poeta
que os anjos ignoram quando estão passando.*

*Como estes poetas do invisível mentem
daquilo mesmo que melhor sentiram.*¹⁵

Se, como poeta e criador, ele não precisava de se definir e de se situar, como crítico literário não lhe foi fácil furtar-se ao sentido inscrito no seu olhar para a literatura alheia. Mas aqui, também, ele compreendeu que apenas um conjunto de polaridades, de contradições ou [de] sínteses, vividas ou assumidas, poderia circunscrever o lugar cultural do qual falava:

*Uma racionalidade mais hegeliana que aristotélica, uma
catolicidade mais religiosa que jurídica, um filosofismo mais
dialético que idealista, um historicismo mais sociológico que
político, um humanismo mais cultural que psicológico, um*

¹⁴ Conto de *Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Portugália Ed., 1966. Livro depois integrado, com o anterior *Andanças do Demónio* (1960), em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Ed. 70, 1978, pp. 155-166.

¹⁵ Versos iniciais de “Os vivos e os mortos ou homenagem a Rilke”, no livro *Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969, in *Poesia III. P1*, pp. 543-544.

esteticismo mais poético do que artístico, são¹⁶ o complexo sistemático – ondoyant et divers¹⁷, como a liberdade do espírito e dos corpos o exige –, de que, metodologicamente, exerci a crítica. Isso me separou sempre dos meus contemporâneos¹⁸.

Mais descrição que definição? Sem dúvida, e válida não apenas para o crítico, como também para o criador. Jorge de Sena não foi fundamentalmente um teórico. A teoria está incluída em sua prática criadora e é parte integrante dela. Mas salta aos olhos que seu próprio retrato, no nível *menos apaixonado e passional*, justifica que realmente se inscreva Jorge de Sena, sempre com reservas, na ilustre linhagem *humanista*. Uma visão humanista exasperada pelo sentido agudo de uma *temporalidade*, encarregada de dramatizar a herança ainda demasiado harmoniosa da *ondulação e da diversidade* à Montaigne. Não foi apenas nem principalmente por um reflexo cultural de alcance doméstico que J. de Sena escolheu Camões como sua referência suprema, como seu duplo em outro mundo. Jorge de Sena parece um personagem arrancado magicamente da órbita cultural do Renascimento, com sua ânsia enciclopédica, sua vontade de uma obra omnicomprensiva, seu erotismo apavorado, seu fervor heroico, um tipo de Cavaleiro da Roda¹⁹, tão sombrio, lançado em um mundo com o horizonte fechado, encolhido pelos múltiplos pesadelos de seu tempo, um tempo de opressão, medo e desencorajamento. Seu gesto constante foi de não se dobrar, de não se tornar a carpideira de um mundo em lágrimas, mas de se colocar ali onde o combate, verdadeiro ou sonhado, parecia-lhe mais rude, em primeiro lugar.

Não me refiro aqui, essencialmente, a suas atitudes ideológicas ou políticas, algumas tão complexas e ambíguas quanto o resto de sua obra, mas ao combate único que

¹⁶ Neste ponto, EL acrescentou, em sobrelinha, “*la clef*”. Porém, como não se encontra no original aqui citado e traduzido, optou-se pela omissão.

¹⁷ “*Certes, c’est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l’homme*”, Michel de Montaigne, *Essais*, Paris/Lyon, Périsse Frères Libr.-Ed., 1847, p. 21 (Livre I, Chapitre 1).

¹⁸ JS, “Nota introdutória”, *O Poeta é um Fingidor*, Lisboa, Ed. Ática, 1961. Este livro foi, segundo Mécia de Sena, “desmantelado” e seus textos reproduzidos em várias outras colectâneas. Assim, a referida “Nota” encontra-se em *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e Outros Ensaios*, Porto, ASA, 1994, pp. 13-18.

¹⁹ *Wigalois, le Chevalier à la Roue*, de Wirnt de Grafenberg, é um romance germânico do ciclo arturiano escrito, em verso, nos primeiros anos do século XIII e reproduzido em vários manuscritos. No século XV, teve uma versão em prosa, impressa em Augsburg no ano de 1493.

ilumina e confere um sentido a seu destino de poeta e escritor: o combate com o mundo, tal como ele é, o mundo como sistema *anti-humano* ou *pré-humano*, talvez menos à mercê da mentira que da *hipocrisia*, e do qual se deve arrancar a máscara, não como um moralista clássico mas como um frequentador do planeta Nietzsche. Isto é, em nome de uma *verdade* cruel e pouco consoladora, a exigir que aquele que desmascara, ou se desmascara, seja também desmascarado. Certamente, Jorge de Sena compartilhou, como boa parte da “intelligentsia” de sua geração, uma espécie de fé ou de superstição na capacidade da nossa sociedade de construir um mundo mais progressista, como se dizia então, e não precisamos de seu artigo muito abrangente consagrado a Marx²⁰ ou do poema londrino sobre seu túmulo²¹, ainda mais sugestivo, para sabê-lo, mas seu olhar é menos de uma perspectiva de excesso militante – *que nunca foi a sua* – do que de sua vontade de nunca dissociar a aventura humana – a dos outros e a sua em meio aos outros – do movimento da História, deusa talvez ainda demasiado venerada, mas não um ídolo de face única ou de curso previsível. Do marxismo – espécie de referência obrigatória de nossa juventude – Jorge de Sena recebeu sua exigência de *materialidade*, de enraizamento da vida dos homens na trama de gestos que lhe tornam a Natureza mais humana e inteligível, um gosto do real, um sentido da epopeia do destino humano, mas epopeia sem ilusões idealizantes, epopeia de vontade, de desafiar a si mesmo e aos outros, em vez de sinfonia mais ou menos pastoral inscrita de antemão na célebre roda da História. “Idealismo”, “idealista”, tanto quanto “espiritualista” ou “místico” ou, no campo da sensibilidade estética e literária, “romântico”, são termos que não caem nas graças do autor de *Visão Perpétua*²². Jorge de Sena admitiu que não acreditava no escolhido, em Deus, como queira; isto é, em um *sentido* transcendente da realidade tal como o homem e a natureza fazem-na e desfazem-na juntos.

²⁰ “Marx e *O Capital*”, in José Paulo Paes (org.), *Livros que Abalaram o Mundo*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1963. Rpd. em *Maquiavel, Marx e Outros Estudos*, Lisboa, Livros Cotovia, 1991, pp. 113-140.

²¹ “Uma sepultura em Londres”, poema de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969, in *Poesia III. P1*, pp. 499-501.

²² Foi na mencionada sequência “Sete sonetos da visão perpétua” que Mécia de Sena colheu o título para o livro póstumo em que reuniu a obra poética inédita de JS, escrita entre 1942 e 1978: *Visão Perpétua*, Lisboa, Moraes Ed./IN-CM, 1982.

Minha amiga Maria de Lourdes Belchior acreditou poder situar Jorge de Sena na trajetória metafísico-religiosa de Antero de Quental, com o que isso implica de angústia existencial, de dúvida sobre a ideia ou a realidade da transcendência, em suma, do que consideramos como o próprio modelo do drama da dúvida religiosa com todas as suas consequências literárias e humanas. Decerto, tudo que se pensa em qualquer nível de profundidade entre nós descende de Antero, como de Camões ou Pascoaes. Mas parece-me que Jorge de Sena advém de outra instância, mora numa outra galáxia. Jorge de Sena não era da raça dos que se matam. Ele não vem de um lugar iluminado, de uma infância feliz, mas de um lugar obscuro do qual precisou sair para sobreviver, para tornar-se de alguma maneira sua própria criatura. É a palavra *vontade*, é toda sua vida que será assumida sob o modo do *voluntarismo*, pensamento-e-ação misturados, a viver cada um por si ou um do fracasso do outro, mas não separados, em conflito mortal como em Antero, ou em dissociação original como em Pessoa. Essa experiência ao mesmo tempo pessoal e transpessoal encontrará na panóplia ideológica do marxismo a palavra-chave de sua visão de mundo, que impregna sua prática teórica de crítico e historiador da literatura, bem como sua prática criadora de poeta, contista e romancista: a palavra *dialética*.

Naturalmente, não se deve esperar ver Jorge de Sena prisioneiro das leituras sagradas desse famoso conceito. Jorge de Sena não é um filósofo e não busca encarar um dos conceitos ou uma das ideias mais veneráveis e mais equívocas da história do pensamento ocidental. É por tentar ler de uma nova maneira a *poesia de Camões* – em sintonia com a fascinação que o famoso conceito exerce sobre nossa cultura nos anos 40 – que Jorge de Sena se apropria dessa “chave de ouro” para explicar um pouco melhor, se não o mundo, pelo menos sua relação com o mundo e sobretudo o mistério sempre obscuro e sempre renovado que faz das mais altas obras humanas esse lugar onde a vida se revela simultaneamente como sombra e luz, como ser e não ser. A poesia de Camões lhe parece – não vou discutir o fundamento desse olhar *fundador* de sua aventura enquanto aventura intelectual (mas ela é um pouco mais que isso) – o próprio exemplo dessa dialética instável no coração do real. Esse Jorge de Sena, ainda jovem, não hesita em escrever que essa concepção antecipa a visão futura do mundo do espírito, tal como Hegel a desenvolverá sistematicamente e [que] Marx fará descer do céu idealista à terra

dos homens. Na realidade, o que Jorge de Sena capta de essencial através da ideia de *dialética*²³ é menos a lei imanente ao movimento do real enquanto Ideia do que a visão do espetáculo da vida como luta mortal de elementos contrários, *eternamente contrários*, do qual se espera uma síntese futura, um final feliz e apaziguante. Em suma, como para uma parte significativa de sua geração, para Jorge de Sena não há *uma Verdade*, não há sequer *verdade*, isto é, não podemos ter a experiência dessa relação com a realidade em que tudo torna-se claro, em que a luz separa-se das trevas e o bem do mal. Mas Jorge de Sena não cede à tentação de Pessoa de perder-se imaginariamente em uma pluralidade de *verdades* eternamente descentradas ou, à maneira de Régio, na imaginação de uma *verdade por ausência*, de um “evangelho em branco” onde, de tanta ascese e anulação de si, nosso segredo e o segredo do mundo seriam revelados. De uma vez por todas, Jorge de Sena decidiu desdramatizar a questão da Verdade, a questão-Deus, a relegá-la menos ao espaço do *erro* ou da *inexistência*, do que a um *fora do homem*, ao mesmo tempo impensável e real, em relação ao qual o homem não é estritamente nada. É essa impotência ontológica do homem que Sena expressou no conhecido verso “tu não chegas para saber/ o que é ou não é eterno”²⁴, com patente eco kantiano. Temos muito a ver com a resolução da *contradição* permanente inscrita no coração das coisas, da história, das mentes e dos corações. A essa realidade, ainda diante de nós, ou unida a nós, por assim dizer, não temos esse acesso régio que chamamos, por conveniência, de *verdade*. Para Jorge de Sena, para nossa geração, a exigência do *verdadeiro*, impossível de alcançar, mas sempre presente, manifesta-se como forma de recusa, como combate, mais que paradoxal, contra o *não-verdadeiro*. Num mundo em que Deus escondeu-se ou desapareceu para sempre, resta essa misteriosa tarefa de recusar o inaceitável, sob todas as máscaras – Poder-Saber-Crer – em nome dessa Verdade-Ausência ou dessa Verdade-Ausente. É, pois, esse *espaço humano aberto*, nesta terra consciente de sua solicitude que Jorge de Sena abriu os olhos, a emprestar sua voz à não-verdade de um mundo preferível aos simulacros, às mentiras e às traições do antigo mundo da Verdade.

²³ Na carta de 9/8/1951, incompleta e não enviada, EL questiona detidamente o conceito de “dialética” articulado por JS . Cf. neste volume.

²⁴ Do poema “Purificação da unidade”, de *Perseguição*, 1942, in *Poesia I. P1*, pp. 78-80.

Tradução e revisão de Breno Almeida Brito Reis e Marlon Augusto Barbosa

Breve situação do texto

O texto que aparece nessa edição da revista *Metamorfoses* foi publicado pela primeira vez no Volume X das Obras Completas de Eduardo Lourenço – *Jorge de Sena, Contemporâneo Capital* (2021). Com coordenação, introdução e notas de Gilda Santos, o volume trouxe algumas novidades da tão vasta obra de Eduardo Lourenço. *(In)Situation de Jorge de Sena*, em francês, aparece sem data e, segundo Gilda Santos, é realmente muito difícil localizá-lo temporalmente. Este inédito, traduzido pela primeira vez para o português, nos traz uma longa e completa visão de conjunto da poesia e da poética de Jorge de Sena. É um texto fundamental para estudiosos da obra de Eduardo Lourenço e Jorge de Sena e esperamos que a partir de agora ganhe uma maior circulação. João Nuno Alçada chegou a dizer para Gilda Santos que esse texto, segundo o próprio Eduardo Lourenço, tinha sido escrito para um Congresso em Bruxelas em 1993. No entanto, Santos destaca que “não foi... porque, por curiosidade, [ela] estava nesse congresso de 1993 e [pode] atestar que o texto [era] outro”. *Esse texto é realmente misterioso*. “Talvez ele o tenha escrito para Bruxelas e o tenha esquecido e depois escreveu outro. Está aí um mistério que talvez, quem sabe, venha a ser revelado com o surgimento de mais documentos”.