Danglei de Castro Pereira
Rosana Cristina Zanelatto Santos
(orgs.)

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE

Brasília 2021

GPHCE

Tel
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

©Danglei de Castro Pereira e
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:
criação: Bruna Costa Nogueira
arte-final: Conceiпcão

Projeto gráfico e diagramação:
Conceiпcão | Ivete T. S. Conceição

Conselho Editorial: *Altamir Botoso – UEMS*
Ana Crélia Penha Dias – UFRJ
Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB
Cilaine Alves Cunha – USP
Geraldo Vicente Martins - UFMS
Rita Olivieri-Godet - Universitè de Rennes 2
Rogério da Silva Lima - UnB
Susanna Busato – UNESP
Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora
Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.), – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)
ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Literatura – História e crítica. 3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

SUMÁRIO

Apresentação.....5

Meu tio Iauaretê em aberto
Rosana Cristina Zanelatto Santos.....11

Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia
Delma Pacheco Sicsú
Danglei de Castro Pereira.....29

O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema
João Luis Pereira Ourique.....65

As mulheres da década de 30: marginalização e violência
Camila Fernandes Costa
Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....95

Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior
André Rezende Benatti.....131

Os limites do permitido: transdeliramientos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues
Ângela Cristina Dias do Rego Catonio.....157

O processo de mímesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos
Claudia Letícia Gonçalves Moraes 187

A linha de sombra da crítica latino-americana
Lucilo Antônio Rodrigues.....213

A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade
Adriana Lins Precioso
Henrique Roriz Aarestrup Alves 229

APRESENTAÇÃO

> O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).[1]

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a coparticipação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

[1] BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

(UFPel), Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT) Universidade Federal do Acre (UFAC), Instituto Federal do Pará (IFPA), entre outras, e, desde 2017, com pesquisadores/as das Universidades francesas Rennes II e Clermont Auvergne.

O Grupo realiza bienalmente, desde 2010 (ainda como uma associação de pesquisadores/as não formalizada), o Encontro de Estudos Literários, que congrega os seus membros e convidados/as em encontros bienais. Em 2018, o evento, realizado então na UnB, passou a ser denominado Encontro Internacional de Estudos Literários (EIEL). Vale destacar que em 2020, ano em que a situação pandêmica colocou-nos em estado de isolamento físico, encaramos o desafio de organizar nosso primeiro evento on-line. Foi uma grata experiência, apesar de todas as dificuldades enfrentadas.

Ao longo destes quase 10 anos de percurso, o GPHCE tem contado não somente com a participação ativa e efetiva de seus membros (somos docentes, discentes de graduação e de pós-graduação e técnicos administrativos), mas também com o apoio de órgãos de fomento nacionais e regionais, com destaque para a CAPES, o CNPq, a FUNDECT-MS e a FAP-DF, que nos têm auxiliado com editais de fomento para a pesquisa e para a realização de eventos. Além disso, disseminamos nossas pesquisas, participando, também, de associações científicas nacionais e internacionais, como a ABRALIC, a ABRAPLIP e a ANPOLL - nesta última, em alguns de seus GTs, com destaque para o GT Literatura e Ensino e o GT Relações Literárias Interamericanas.

Também mantemos encontros on-line regulares (trimestrais), discutindo textos teóricos e literários que alimentam nossas atividades de pesquisa e de ensino. A tônica das discussões, além dos temas em destaque no nome do Grupo, tem contemplado com constância três outros assuntos: a violência, a experiência e a voz narrativa concedida aos marginalizados pela literatura e pela sociedade. Como chaves analíticas, pensadores como Walter Benjamin, Hannah Arendt, Alfredo Bosi, Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva, Beatriz Sarlo e Giorgio Agamben (além de outros/as tantos) têm sido referências relevantes, por sua perspectiva interdisciplinar, a um só tempo polêmica, paradoxal e dialética. Tanto nesses espaços de discussão quanto nos eventos dos quais participamos ou organizamos, buscamos a formação do sujeito, incluso aí, nós mesmos, entendendo a formação

> [...] como interdisciplinar, constituindo-se não mais a partir de territórios disciplinares que efetivam formações divididas e isoladas em suas fronteiras, mas sim como projeto que articula ética, estética, conhecimento, valores, reflexão, crítica, verdades relativas, intenções provisórias num dado momento histórico-social e com ele se compromete, seja para mantê-lo, seja transformá-lo. (BATISTA, 2001, p. 137).[2]

[2] BATISTA, S. H. S. da S. Formação. In: FAZENDA, I. (Org.). *Dicionário em construção:* interdisciplinaridade. São Paulo: Cortez, 2001.

Esse princípio formativo exige de cada um de nossos/as pesquisadores/as disposição para acreditar que a crítica literária, numa perspectiva teórico-metodológica interdisciplinar, não é tão somente uma forma de pensamento, mas sobretudo é um modo de ação no mundo, tendo por base, no nosso caso, o ensino. Aqui a ideia de ensino vai para além do oferecimento de algo de um polo ativo para um polo passivo. É preciso que haja trânsito, que haja passagens, caminhos de mão dupla e não duas pistas divididas por um canteiro ou por um cenário menos alentador. Para trafegar com adequação, é preciso leveza.

Se, para Italo Calvino (2002)[3], o estilo de um autor torna seu texto leve e sugestivo, para nós o texto crítico também pode ter essa leveza e sustentar-se qual um pássaro. A força e o choque dos temas trazidos à tona pelos textos reunidos nesta coletânea são a demonstração de que o coerência entre as produções literárias selecionadas e o percurso teórico eleito compõem um quadro cujo valor é estético.

Os títulos dos artigos trazem inscritos os temas aos quais se dedicaram: o aberto como pensado por Agamben e o diálogo possível entre Guimarães Rosa e Yamã Yaguarê; a denúncia por meio da literatura indígena; a construção traumática de identidades históricas na literatura e no cinema; a violência e a marginalização da mulher na década de 1930; a exploração humana em *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior; a superação das fronteiras linguísticas e

[3] CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio:* lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

poéticas na literatura em Douglas Diegues; as relações entre ficção e história em Ana Miranda; a sombra que paira sobre a crítica latino-americana; a voz do vilão no exercício necessário da alteridade.

Este prólogo não é exaustivo, posto que busca a atenção e a compreensão de nossos/as leitores/as para os textos nele inscritos. Por isso, vamos à leitura!

Rosana C. Zanelatto Santos
Danglei de Castro Pereira
(Campo Grande e Brasília/DF, inverno de 2021)

MEU TIO IAUARETÊ EM ABERTO

Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS/CNPq
rzanel@terra.com.br

Nosso propósito neste texto é relacionar a experiência, a presença do narrador e a importância da oralidade performatizada, mais a noção do aberto, na leitura da novela "Meu tio Iauaretê", de Guimarães Rosa, comparando-a à história "Encontrando meu espírito", narrativa do povo Maragu[4] contada/escrita por Yaguarê Yamã (2007).

Publicada pela primeira vez na revista *SENHOR*,[5] em 1961, "Meu tio Iauaretê" faz parte do livro póstumo *Estas estórias* (1969). Muito já se escreveu tanto sobre esse livro (considerado inacabado por Rosa) quanto sobre a novela em questão, como nos alerta Ligia Chiappini (2002) no

[4] "Maraguá é um grupo étnico indígena que vive na região do rio Abacaxis (*Guarinamã*), nos municípios amazonenses de Nova Olinda do Norte e Borba, território denominado Maraguapajy, o país dos Maraguás com uma área em torno de 700 mil ha. entre a área Indígena Coatá-Laranjal e o parque florestal Pau-Rosa. / De origem Aruak com forte influência Tupi, seus integrantes por muito tempo foram considerados como parte do povo Sateré-Mawé, nação com quem tem uma história em comum, mas com diferenças étnicas, lingüísticas e culturais. Falam a língua Maraguá, dialeto misto de Nhengatu e Aruak e sua cultura é baseada na antiga cultura tapajônica. / Contando atualmente com menos de 200 pessoas na área indígena e em torno de 350 no total, os Maraguás distribuem-se em quatro aldeias: Yãbetue'y, Kãwera, Monãg'náwa e Yaguawajar, todas nas margens do rio Abacaxis" ("Sobre os Maraguás". Disponível em: < http://yaguareyama.no.comunidades.net/sobre-os-maraguas>. Acesso em: 30 maio 2021.

[5] A revista *SENHOR* foi lançada em 1959, tendo durado até 1964. É considerada um marco no jornalismo cultural brasileiro não somente pela composição de sua equipe editorial e por seus colaboradores, mas também por seu design. Foi uma empreita do grupo Delta do Brasil, pertencente a Abrahão Koogan, , Pedro Lorsche e aos irmãos Sérgio e Simão Waissman (cf. <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>. Acesso em: 26 maio 2021).

artigo "A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*", com destaque para Calobrezi (1998), Cavalcanti (1991), Menezes (1998) e Py (1983). Segundo Chiappini (2002, p. 5), "'Meu tio Iauaretê' tem um narrador popular que aparece em situação de diálogo-monólogo, semelhante à de Riobaldo, pois o outro age, mas não fala". Esse narrador, que, marcado pela experiência, compartilha sua história com um ouvinte desconhecido, nos interessa não somente por isso, mas também por aquilo que ele tem de aberto (AGAMBEN, 2017) a uma tradição que compõe os mitos de origem dos povos indígenas brasileiros.

Comecemos, pois, pelo nome do tio rosiano. O topônimo Iauaretê designa um distrito do município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Lá, na região do Alto Rio Negro, situa-se a Cachoeira do Iauaretê, lugar sagrado "Para as dez comunidades multiculturais locais, na maioria compostas pelas etnias de filiação lingüística Tukano Oriental, Arauaque e Maku" (BRASIL, s/p). A paisagem que constitui a Cachoeira representa episódios guerreiros, mortes, sofrimento e alianças dessas etnias, além de acontecimentos ligados à criação do mundo e desses povos.[6] Quanto à sua origem,

> Iauaretê significa 'cachoeira das onças', em nheengatu - a língua geral ensinada pelos jesuítas aos indígenas. Na mitologia do povo Tariano, os homens-onça habitavam o mundo quando surgiu Arcome, o ente criador dos

[6] Registre-se que, em 2006, a Cachoeira foi declarada o oitavo patrimônio imaterial brasileiro (BRASIL, s/p).

> indígenas. Arcome foi perseguido pelos homens-onça e, na fuga, caiu algumas vezes - as pedras marcam o local das quedas, no qual o criador se transformava em animais e deixava conhecimentos aos Tariano, como as tecnologias tradicionais de pesca. (BRASIL, s/p).

Se no mito expresso na citação, os homens-onça perseguem o criador dos povos indígenas, que se metamorfoseia em outros seres, a fim de escapar de seus algozes, na novela de Rosa (2021), o narrador nos (a)parece como o próprio algoz, misturando-se nele a ancestralidade e um devir aberto ao animal. Já na narrativa de Yamã (2007), o jovem narrador será apresentado ao seu espírito da natureza, que escolhe o nome tradicional do ser humano. São seis os espíritos da natureza: "[...] o espírito do pássaro, o espírito da floresta, o espírito do cachorro, o espírito da onça, o espírito da cobra e o espírito do peixe. Eles moram num mundo invisível chamado Wihóg'pohá [...]" (YAMÃ, 2007, p. 32), aparecendo quando necessário, com a aparência que o designa. O espírito do jovem é o da onça, que lhe foi outorgado pelo pajé quando de seu nascimento.

Observemos que há um fio condutor entre o topônimo Iauaretê, o tio rosiano e a narrativa Maraguá escrita/contada por Yamã: a experiência original trazida pelo contato com uma animalidade ancestral (a onça) e que se mantém como traço de resistência a uma potência que deseja excluir o ser humano do reino dos animais.

A noção de experiência foi tomada por nós dos escritos de Walter Benjamin, com destaque para o ensaio "Experiência e pobreza" (de 1933), sem nos esquecer de outro texto de sua autoria, cujo título é "Experiência" (de 1913). Além da distância temporal entre ambos - 20 anos -, o texto de 1913 traz o caráter rebelde dos jovens não contra a experiência, mas para com aquele que narra o que experimentou e que assume a superioridade "[...] de manter uma relação íntima com o vulgar, com aquilo que é o 'eternamente-ontem'" (BENJAMIN, 2009, p. 22), sem perceber que essa categoria é uma referência (sempre) em construção e provisória, em face de sua relação com o mundo-de-fora e suas passagens, suas travessias (para pensar juntamente com Benjamin). Na história contada/escrita por Yaguarê Yamã (2007, p. 31), o jovem narrador não compreende qual seja a importância de conhecer seu espírito:

> Numa vez, [meu pai] me acordou bem cedo e disse:
> - Meu filho, você quer conhecer seu espírito?
> Naquele momento não compreendi nada e pensei: 'Conhecer meu espírito? Como assim?'
> Só depois iria entender. É que cada povo indígena tem sua religião tradicional. A religião do povo Maraguá é idêntica à dos Sateré-mawé, chamada Urutópiaǧ, isto é, Nossa Crença.
> Como toda religião tradicional, a Urutópiaǧ tem os seus espíritos ligados à natureza.

A experiência do contato com seu espírito-onça será essencial, pois dela se originará o sentido do nome do jovem narrador, Jaguarê Yamã, "tribo de onças pequenas" (YAMÃ, 2007, p. 35), como será reconhecido por todo o seu povo. Ainda que os povos indígenas passem até hoje por experiências traumáticas, advindas de sua subalternização desde o início da colonização portuguesa, eles acabam por se adaptar ao que Benjamin (1986a, p. 115) chama de "uma nova barbárie", surgida depois da Primeira Guerra Mundial, com caráter positivo e que ensina os homens a sempre "[...] começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda" (BENJAMIN, 1986a, p. 116). A força da tradição e da experiência (sempre) renovada (re)anima o contato com sua ancestralidade e com o animal que o ser humano é. Ao contrário do que preconizou Benjamin (1986, p. 119), o "patrimônio humano" indígena não somente não é abandonado, mas também é (re)orientado pelo contato a um só tempo necessário e fantástico do jovem narrador de Yamã (2007, p. 35) "[...] com a mãe das onças, Tapirayawara, o espírito de todas as onças, mistura de dois animais: patas de anta e corpo de onça".

Tanto a narrativa indígena de Yamã quanto a novela de Guimarães Rosa podem ser pensadas a partir de uma assertiva benjaminiana, exposta em "O narrador":

> O extraordinário e o miraculoso são narrados com a mesma exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio atinge uma amplitude

> que não existe na informação. (BENJAMIN, 1986b, p. 203).

Nessa toada, a novela "Meu tio Iauaretê" não pode ser reduzida à história de um caçador de onças, atormentado pela memória de aventuras e de paixões e ébrio de cachaça, recebendo um visitante e entretendo-o com sua fala, para lhe dar ou sofrer o bote final. O narrador rosiano apresenta uma disposição para a constituição de uma fabulação imaginativa e retoricamente construída como se fora "narrador popular", como apontado por Lígia Chiappini (2012, p. 5): nada é pequeno ou grande demais para ele, podendo atribuir, por inclusões, por exclusões ou por alusões, uma nova face a sentimentos de frustração, de dor, de sofrimento e de solidão do ser humano. Quando inquirido (isto é o que supomos) pelo visitante sobre morar naquele ermo, o tio lhe responde:

> [...] Nhem?... É, mecê quem tá falando. Eu acho triste não. Acho bonito não. É, é como é, mesmo, que nem todo lugar. Tem caça boa, poço bom pra a gente nadar. Lugar nenhum não é bonito nem feio, não é pra ser. Lugar é pra a gente morar, vim pra aqui pago pra caçar onça. (ROSA, 2021, p. 5)

A relação do narrador com o lugar onde mora não é marcada pela subjetividade do gostar ou não, dos atrativos que encantam ou não seus olhos; a marca, num primeiro momento, foi a da necessidade de sobreviver, caçando onças. O que importa para ele é contar como foram suas

experiências, suas vivências naquele ermo em contato com as onças, inicialmente, as matando e depois sentindo-se elas: "Eu sou onça... Eu - onça! / Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo - espelhim, será? Eu queria ver minha cara..." (ROSA, 2021, p. 7). A inflexão oral do narrador de "Meu tio Iauaretê" converge para o que Benjamin (1986b, p. 198) afere sobre algumas das narrativas escritas: "[entre elas], as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Se o anonimato apaga os possíveis índices de autoria das histórias orais, a experiência é a fonte à qual esses narradores recorrem, mantendo-na viva e a serviço das comunidades que a têm como patrimônio cultural tradicional. Por outro lado, ainda que não seja uma categoria na qual nos deteremos, a memória do tio é entendida aqui como o lugar em que o mítico, o social e o cultural se cruzam, produzindo uma lembrança que parece não ter acontecido ou ter acontecido num tempo que não é possível registrar/distinguir historicamente, como o devir-ser ancestral onça. O certo é que o recurso à experiência memoriável estabelece a possibilidade da repetição do que um dia foi traumático e que, transformado em narrativa, pode ser (re)elaborado, (re)adequado.

Se o narrador benjaminiano é uma espécie de aconselhador, o narrador de "Meu tio Iauaretê" é um "aconciliador", disposto "a-conciliar-a-dor", tomando-se aqui o verbo "conciliar" como uma sugestão, como uma alusão, e não uma resposta a sua principal dúvida: ele é ou não é uma onça? Para se ter essa capacidade sugestiva/alusiva, é preciso "[...] primeiro saber narrar [uma] história"

(BENJAMIN, 1986b, p. 200); é preciso ser um "conta-a-dor", pois é pela verbalização de uma situação que nos tornamos receptivos ao que nós é dito ou ao que dizemos a nós mesmos. No início dos tempos no rancho, o tio tinha medo das onças, mas foi se aproximando de sua parentela:

> Onça é povo meu, meus parentes. Elas não sabiam. Eh, sou ladino, ladino. Tenho medo não. Não sabiam que eu era parente brabo, traiçoeiro. Tinha medo só de topar com uma onça grande que anda com os pés pra trás, vindo do mato virgem... será que tem, será? Hum-hum. Apareceu nunca não, tenho medo mais nenhum. Tem não. (ROSA, 2021, p. 14).

O parentesco entre o tio-narrador e as onças não era a lembrança viva de uma experiência quando ele foi para o rancho, mas ela sempre esteve lá, como no mito do povo Tariano (BRASIL, s/p) ou como no encontro do narrador da história de Jaguarê Yamã (2007, p. 34):

> Os rosnados cessaram de repente e foram logo seguidos pela sensação de um gigantesco animal fungando em minha nuca. Dessa vez meu coração chegou a mil.
> Tudo isso aconteceu em questão de segundos, no máximo um minuto. Subitamente a respiração cessou. Não escutei mais nada, até o vento tinha parado. Tentei sentir passos no solo, mas em vão. Nada.

A anunciação/enunciação do encontro do narrador com a onça propicia a ele crer que estivera com "[...] a mãe das onças, Tapirayawara, o espírito de todas as onças" (YAMÃ, 2007, p. 35). Mais do que isso: "Ao pôr do sol, meu pai se reuniu com os outros anciãos e deu-me por integrado á religiosidade de nosso povo" (YAMÃ, 2007, p. 35). O encontro com o espírito da onça reacende os laços do narrador com sua ancestralidade, não lhe importando se o que aconteceu é explicável ou não.

Não podemos nos esquecer de que se estabelece, também, em "Meu tio Iauaretê" uma relação entre o tio-narrador e o ouvinte-passante, este último, *a priori*, interessado em conhecer mais sobre a vida do narrador e sentindo-se incomodado com suas falas e seus gestos aparentados aos das onças, estando inclusive armado com um revólver para se defender. No entanto, sabemos que lidamos com instâncias diversas quando lemos uma história e quando a ouvimos, portanto, não teremos a experiência que o ouvinte teve ao lado do tio.

> Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional. (BENJAMIN, 1986b, p. 213).

O gênero em questão em "Meu tio Iauaretê" é a novela[7]; no entanto, não é isso o que a distingue do romance, como citado por Benjamin: o que a distingue do romance e a aparenta com o poema é a oralidade do contar do narrador, disponível para ouvir a voz do outro a conduzir seu aparente monólogo.

> Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Ã, ãh, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum, hum... Eh, nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi! Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 2021, p. 1).

A linguagem em curso nas falas do tio performatiza a oralidade de um sujeito rural, conhecedor das coisas da natureza e parente das onças. Isso é possível por conta do uso de procedimentos com os quais estamos acostumados no texto poético, na forma de poemas. Atentemos para o emprego da onomatopeia ("Eh-eh..."), da sinestesia ("Cavalo seu é esse só?"), do hipérbato ("Presta mais não") e do eco propiciado pela repetição de algumas expressões, com destaque para o "hum".

[7] Durante as leituras do "Meu tio Iauaretê" e a escrita deste texto, nos foram surgindo elementos textuais e estilísticos que podem justificar a narrativa rosiana como uma novela policial, de suspense. Essa possibilidade é corroborada por Eduardo Viveiros de Castro em "Rosa e Clarice, a fera e o fora" (**Revista Letras**,Curitiba, UFPR, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/NCLEOD~1/AppData/Local/Temp/65767-275782-1-PB.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021).

A oralidade performatizada na voz do tio rosiano se opõe à fala comum, cotidiana. Segundo Durão (2016, p. 32),

> Na Grécia Arcaica, havia determinados tipos de enunciação que possuíam uma peformatividade externa. A instância mias evidente disso, sem dúvida, era a do oráculo. Seu pronunciamento não descrevia uma realidade, mas a instaurava como tal; em outras palavras, ele não refletia o evento já ocorrido, mas como um ato, já era parte de sua realização.

Na perspectiva exposta por Durão (2016), o futuro apontado pelas prédicas, pelos enigmas oraculares não é um preceito cronológico , do tipo que ainda virá; ele já é/está no presente do que foi anunciado/enunciado, caracterizando-se como o devir, como as transformações inevitáveis da vida. Em "Meu tio Iauaretê", o narrador é um sujeito não-letrado ou semi-letrado que, pela oralidade performatizada, aproxima um ouvinte que nos parece letrado[8] de suas impressões de mundo, de suas emoções e de sua dúvida, dissimulada em palavras e em gestos: ser ou não ser onça. O narrador rosiano conta suas aventuras pelas redondezas do rancho, sendo parte significativa da

[8] Supomos que se trata um sujeito letrado ou pelo menos alguém que carrega consigo bens materiais de melhor qualidade do que aqueles do rancho onde mora tio, como a cachaça, as coisas que traz no alforje e o revólver, tudo admirado pelo narrador, o que desperta a desconfiança do ouvinte-viajante: "Então, por que que cê não quer abrir saco, mexer no que tá lá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo... Atié... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, eu furto não" (ROSA, 2021, p.1). No decorrer da narrativa, suspeitamos que o viajante pode ser um agente policial ou um matador que "caça" o tio.

história seu parentesco com as onças; há também seu envolvimento (quase amoroso) com a onça Maria-Maria:

> Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. [...] Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei - agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça - que ela gostava de mim, fiquei sabendo...
>
> [...] Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'alho na chuva. [...] Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. [...]
>
> Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato pode ser meu parente o que for! (ROSA, 2021, p. 8-9).

Uma hipótese para esse parentesco do narrador com as onças está na "abertura" que os narradores rosianos têm para o animal. Essa relação se inicia na (in)consciência que eles têm do tédio como experiência de espera, de desejo e de expectativa intrínseca ao ser humano; contar/narrar histórias é o preenchimento desse espaço-tempo tedioso; é o deixar-se preencher e ao outro/ouvinte por aquela "[...] agitação essencial que o animal experimenta no seu ser exposto em um não-desvelamento" (AGAMBEN, 2017, p. 98). O animal vive o seu mundo, ou melhor, ele é o seu mundo; ele não precisa formar/interpretar/explicar o mundo ao redor para existir; ele não precisa do aberto. A pobreza de um mundo sempre à espera de aproximações representacionais e simbólicas propicia essa "abertura", esse vão para que o ser humano não somente se (re) aproxime de sua animalidade, de sua ancestralidade, mas também para que aceite as inevitáveis transformações/passagens da vida.

Na "abertura" para o animal, de matador de onças, o tio passa a nomear suas parentes:

> Nhá-em? Eh, mais outras? Ói: mais adiante, no ruma mesmo, obra de cinco léguas, tá a pior de todas, a Maramonhangara, ela manda, briga com as outras, entesta. Da outra banda, na beirada do brejo, tem a Porreteira, malha-larga, enorme, só mecê vendo o mãozo dela, as unhas, mão chata... Mais adiante tem a Tatacica, preta, preta, jaguaretê-pixuna... é de perna comprida, é muito braba. Essa pega muito peixe... (ROSA, 2021, p. 10).

Há neste rol de onças-mulheres uma referência do seu parentesco "por parte de mãe" do tio e da ascendência indígena dela: "Eh, parente meu é a onça, jaguaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguaretê é meu tio, tio meu" (ROSA, 2021, p. 15); "Mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava de-comer bem, muito montão" (ROSA, 2021, p. 12). Quando o tio fala ao visitante que seu pai era branco, ele reforça não somente a importância da mulher na herança cultural da prole, mas também a relevância da herança indígena para o seu aberto a ser onça.

Enquanto o monólogo do tio se desenrola, sentimos que a tensão entre o narrador e o visitante cresce, especialmente quando a morte dos pretos vem à baila e, por vezes, percebemos, pela voz do tio, que o visitante parece recorrer à arma que traz para afastar o tio de si. Sobre os pretos, o narrador assevera:

> Eh, onça gosta de carne de preto. Quando tem um preto numa comitiva, onça vem acompanhando, seguindo escondida, por escondidos, atrás, atrás, atrás, ropitando, tendo olho nele. Preto rezava, ficava seguro na gente, tremia todo. Foi esse não, que morou no rancho, não. Esse que morou aqui: preto Tiodoro. Foi outro preto, preto Bijibo [...] (ROSA, 2021, p. 17).

A novela de Rosa desde o começo é movida pelo atordoamento da cachaça que o visitante oferece ao tio,

como se este estivesse sendo submetido a um inquérito sobre as mortes de pretos ocorridas na região do seu rancho, e a aguardente servisse para lhe destravar a língua. A cachaça intensifica o contato com o ser onça do narrador. Esse atordoamento, que para Agamben (2017, p. 95) tem uma visada mística, e que para nós se deve, em parte, ao desinibidor "cachaça", "[...] é uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência do conhecimento humano [...]" (AGAMBEN, 2017, p. 95). O tio-narrador diz: "Tou bebendo sua cachaça de mecê toda. É, foguinho bom, ela esquenta corpo também. Tou alegre, tou alegre" (ROSA, 2021, p. 12).

Esse atordoamento do narrador o lança numa situação de "abertura" tal que ele acaba se transformando na presa do ouvinte:

> Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?
> Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira o revólver pra lá. Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tô pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! (ROSA, 2021, p. 21).

Ao se (re)apropriar de sua animalidade onça e desvelá-la ao viajante-ouvinte, transformado agora em algoz, o tio-narrador será acossado pela violência instrumentalizada pela arma de fogo, deixando-se antes queimar pelo "foguinho" da cachaça. O que é um ato de coragem do

narrador marca também sua fragilização em relação à racionalização e à instrumentalização de uma justiça imperante entre os homens do sertão, seja ela a da jagunçagem, seja ela a das forças policiais.

Ao contrário, no caso da narrativa "Encontrando meu espírito", de Yaguarê Yamã, o que inicialmente era medo ("Dizendo-me preparado, mas com as pernas bambas e o coração pulsando forte, [...]; "[...] subitamente ouvi rosnadas fortes se aproximando de mim. Nesse instante gelei, mas não seria sábio correr, fiquei quietinho esperando o pior acontecer" - YAMÃ, 2007, p. 33) transforma-se em integração do narrador com seu povo e com sua ancestralidade animal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. "O aberto". *In:* _____. **O aberto**. Tradução de Giuseppe Cocco e Izabella D'Urço. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 91-99.

BENJAMIN, Walter. "Experiência". *In:* _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p. 21-25.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". *In:* _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *In:* _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 197-221.

BRASIL. "Cachoeira do Iauaretê". Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/noticia/50651>. Acesso em: 27 maio 2021.

CALOBREZI, Edna Taraboni. **Morte e alteridade em *Estas estórias***. 1998. Tese de doutorado (Departamento de Teoria Literária) – Universidade de São Paulo.

CAVALCANTE, Maria Neuma B. **"Bicho mau". A gênese de um conto**. 1991. Tese de doutorado (Departamento de Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo.

CHIAPPINI, Ligia. "A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*". *In:* **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º sem. 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12400/9696>. Acesso em: 28 maio 2021.

DURÃO, Fabio Akcelrud. "O surgimento do discurso da verdade na Grécia Antiga". *In:* _____. **O que é crítica literária?** São Paulo: Parábola, 2016. p. 31-45.

MENEZES, Adélia Bezerra de. "O Homem do Pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica". *In:* **SCRIPTA**, Belo Horizonte, PUC Minas, v. 2, n. 3, p. 14-24, 1998.

PY, Fernando. *Estas estórias*. *In:* COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Brasilia: INL; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 562-573.

ROSA, Guimarães. "Meu tio Iauaretê". Disponível em: <http://www.biolinguagem.com/inuma/ROSA%201961%20meu%20tio%20iauarete.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

YAMÃ, Yaguarê. "Encontrando meu espírito". *In:* _____. **Kurumĩ Guaré no Coração da Amazônia**. São Paulo: FTD, 2007. p. 31-35.

Rosana Cristina Zanelatto Santos possui graduação em Letras Câmpus de Araraquara pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989), mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1999). Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa, literatura comparada, literatura brasileira, teoria da literatura e ficção e história, violência e horror. Vice-Presidente da ABRAPLIP (2010-2011). Presidente (2012-2013) da ABRAPLIP. Membro do GT de Literatura e Ensino da ANPOLL. Membro da Diretoria da ABRAPLIP (2020-2022). Atual Vice-Presidente do Conselho Curador da Fundação de Apoio à Pesquisa, ao Ensino e à Cultura (FAPEC). Bolsista de Produtividade - CNPq.

DENÚNCIA E DIALOGISMO EM CANUMÃ: A TRAVESSIA

Delma Pacheco SICSÚ
Universidade do Estado do Amazonas-UEA
dsicsu@uea.edu.br

Danglei de Castro Pereira
Universidade de Brasília-UnB
danglei@terra.com.br

O início da travessia: as primeiras remadas

Canumã: a travessia é o primeiro romance indígena amazonense na cena literária brasileira. De autoria do escritor indígena munduruku Ytanajé Cardoso, o romance aborda diversas questões a respeito dos povos nativos e sua relação com a sociedade não indígena. A leitura do romance nos convida a conhecer a cultura munduruku na contemporaneidade em diálogo com seu passado ancestral e nos provoca a pensar e refletir sobre a concepção que se tem do ser indígena no contexto da aldeia e na cidade.

Canumã: a travessia representa a história de muitos amazonenses indígenas e não indígenas do interior do maior estado da federação cujas realidades são muito próximas em situações do cotidiano e da cultura. O romance se apresenta por uma narrativa do povo indígena, no entanto, não por um viés romântico, e sim pelas lentes de um jovem escritor nativo que, ao dar vida aos seus personagens,

traz à tona problemas vividos pelos povos originários na contemporaneidade, entre eles o alcoolismo, o avanço das tecnologias na aldeia, bem como os estereótipos presentes sobre os indígenas.

O presente estudo tem como objetivo discutir acerca do caráter dialógico e denunciativo na literatura indígena.

Auto-história na literatura indígena brasileira contemporânea

O século XXI tem protagonizado na cena literária brasileira uma explosão de publicações do que se convencionou chamar de literatura menor. Entre essas literaturas encontram-se os textos artísticos de escritores pertencentes a diferentes etnias indígenas que, por sua vez, não compreendem o conceito de literatura conforme a tradição literária ocidental.

A compreensão em torno do que é ou não é literatura para os escritores indígenas é um ponto importante a ser discutido. Considerando-se o número significativo de publicações desses escritores e o lugar que o indígena ocupa nos textos, temos um entendimento bem diferente da forma como ele é representado na literatura brasileira.

> O indígena ocupa posição de relevo na literatura brasileira desde os seus primórdios. Durante esses últimos cinco séculos, eles participaram contra a própria vontade da história literária brasileira enquanto personagens construídos pelas plumas dos não indígenas. (BEHR, 2016, p. 259).

A voz autoral do escritor indígena no século XXI protagoniza o direito de os povos originários narrarem sua própria história. Seus textos descortinam verdades silenciadas há séculos, possibilitando repensar e ressignificar a história do país e o papel dos povos originários na construção de nossa identidade como brasileiros.

Para Silvio Romero, "todo brasileiro é um mestiço quando não no sangue, nas ideias" (1980, p. 54). Equivale dizer que, por mais que se queira negar, os negros e indígenas têm uma parcela de contribuição considerável na nossa formação cultural. Embora não tenhamos traços ameríndios ou africanos, não é exatamente o aspecto físico que mostra nossa identidade. Ela é evidenciada, porém, em nossos hábitos, nossa língua, nossa cultura.

A leitura de literatura de autoria indígena exige uma retomada do processo histórico da literatura brasileira. Não no sentido de apagar ou deslegitimar tudo que foi escrito e inscrito, mas no sentido de refletir criticamente acerca da produção cultural dos povos originários e do papel do indígena na formação cultural do país.

> A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inocentada do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o negro cuja representação é frequentemente ocultada, ou o índio cuja representação é, via de regra inventada (BERND, 1992, p. 21).

A ideia estereotipada que muitas pessoas ainda têm sobre a Amazônia, por exemplo, é fruto de uma invenção criada pelo colonizador. Invenção essa que toma o indígena como um objeto de uma história contada pelo olhar eurocêntrico. Nessa perspectiva, ao nativo é assegurada a identidade de selvagem, indolente e indomável, incapaz de produzir saber, sem cultura, habitante de um lugar exótico e inóspito.

Ao narrar a Amazônia pela sua perspectiva ocidental os colonizadores silenciaram a voz de seus sujeitos. Além disso, lhes atribuíram estes estereótipos que ainda hoje perduram no imaginário social e de quem não vive e/ou não conhece esse pedaço do Brasil. Essa identidade indígena forjada na literatura foi iniciada desde a chegada do colonizador e permeia a literatura brasileira por séculos.

De objeto para sujeito de sua própria história, o indígena assim desponta na produção literária de escritores originários do Brasil em um movimento que se inicia no século XX com textos poéticos de caráter político em defesa das causas indígenas. Fred Di Gia como informa que:

> Quando a jovem Eliane Potiguara, indígena e periférica começou a publicar poemas, crônicas e jornalismo independente, no final de 1970, o que viria a ser chamado de "literatura indígena" ainda não sonhava existir - era literalmente tudo mato. Contemporânea dos poetas marginais da "geração mimeógrafo", Eliane publicava "poemas-pôster" e cartilhas mimeógrafas com suas criações artísticas desde 1979. Um ano depois, sairia o primeiro livro publicado

> por autores indígenas oficialmente: "Antes o mundo não existia" (Livraria Cultura Editora) de UmúsinPanlõnKumu e TolamãnKehiri, membro do povo Dessana. (Disponível em: <https://www.uol.com.br>).

O plantio desta literatura inicia-se no século XX e é fortalecido em 1988 com a Constituição Brasileira, especificamente no Art. 231. Esse artigo estabelece que o indígena passa a ter o direito de ser reconhecido na sua organização social, seus costumes, suas línguas, crenças e tradições, bem como no direito às terras.

A Constituição de 1988 é tão importante para os povos originários, pois ela "suprime qualquer tentativa assim ilacionista e reconhece pela primeira vez, a diversidade cultural das populações indígenas" (BEHR, 2016, p. 260).

A literatura indígena brasileira inicia seu processo de legitimação e lugar no mercado editorial e nos círculos de leitura no século XX. No entanto, é no século XXI que ela ganha destaque, quando surge um número significativo de escritores indígenas. A legitimação de direitos segue com a Lei 11.645/2008, uma vez que esta destaca a obrigatoriedade do ensino da cultura indígena nas escolas. A referida lei provoca uma revisão no currículo escolar. Assim, a circulação, discussão e reconhecimento da importância da cultura dos povos originários na História do Brasil ganha novo fôlego.

A literatura de autoria indígena é um grito de liberdade. Grito que ecoa das folhas dos livros, para espaços além da comunidade indígena, buscando uma interlocução com o não indígena para que os povos originários possam se fazer ouvir e contar a outra versão da própria história, por séculos silenciada.

> [...] o mecanismo do silenciamento é um percurso de contenção de sentidos e de asfixia do sujeito porque é um modo de não permitir que o sujeito circule pelas diferentes formações discursivas, pelo seu jogo. Com o apagamento de sentidos, há zonas de sentido, e, logo, posições do sujeito que ele não pode ocupar, que lhe são interditadas. (ORLANDI, 2008, p. 60).

A literatura de autoria indígena plantada no século XX é uma literatura de resistência. Serve também para ressignificação a história dos povos originários que tem, agora, a oportunidade de reescrever sua própria história, pela ótica de um escritor narrador que vivencia o que escreve. Nesse sentido, o escritor indígena exerce um papel muito importante, a saber, falar sobre seu povo de forma crítica e reflexiva. Consequentemente, seus textos ajudam a desconstruir conceitos e estereótipos, por meio da auto-história, a qual não coloca o indígena numa visão romantizada, mas em sua complexidade e hominização.

> A palavra é sagrada por ela ensinamentos são repassados e a cultura segue seu fluxo sereno e calmo do rio. Aprender a escrever nos tempos de nossos bisavôs e avôs foi uma decisão estratégica e necessária para a resistência dos povos até os novos dias. (KAMBEBA, 2020, p. 91).

A palavra escrita na sociedade hodierna tem sido uma ferramenta fundamental para que os povos originários

transitem entre diferentes culturas e assim sejam para ser porta-vozes de sua história, fazendo circular seu saber, sua cultura, suas ideias e lugar no mundo por meio de suportes diversos da escrita. Para os indígenas se trata de uma ferramenta, uma técnica que precisa ser muito bem manejada como afirma Daniel Munduruku (2018) e por meio dela se mantém registrada no objeto livro a memória ancestral indígena, sua cultura, seu saber e sua posição crítica e reflexiva diante de problemas enfrentados por seu povo.

> O escritor indígena sabe da responsabilidade que carrega sua escrita, uma vez que ela não representa apenas sua memória, senão que se transforma em coletivo quando sai de suas mãos e ganha um público leitor dentro da aldeia e fora dela. (KAMBEBA, 2020, p. 93).

A modalidade escrita possibilita que os textos circulem e sejam lidos além do seu espaço de produção e no que tange à produção literária indígena. A circulação literária é imprescindível e significativa, pois oportuniza, ao leitor não indígena, a reeducar o seu olhar a respeito dos povos originários e a desconfiar da forma como a representação deles foi tratada pela história oficial, considerando-se a influência dos povos indígenas na construção da cultura e do povo brasileiro.

> As textualidades indígenas estão abertas as redes de relações que congregam o local e o global e os autores indígenas transitam por espaços tribais, mas também urbanos, ou seja,

> eles estão localizados em espaços culturais ancestrais, além de dialogarem com culturas cosmopolitas. (THIEL, 2012, p. 77).

A literatura indígena contemporânea, ao transitar por diversos espaços, possibilita aos indígenas o retorno à sua memória ancestral agora registrada no objeto livro, num movimento de reconhecimento de auto história. Os leitores não indígenas, por sua vez, têm nesses textos o privilégio de ler sobre os indígenas pela escrita de escritores autóctones, tendo em vista a ausência destes textos na escola, principal instituição de formação leitora.

Ler a literatura indígena é conhecer outro lado da história que não foi contada pelos colonizadores. Também não foi contada pelos escritores da literatura brasileira. A leitura, porém, oportuniza repensar a identidade nacional, considerando-se, inclusive, a possibilidade de se ser indígena, haja vista os diversos processos de colonização e apagamento das identidades dos povos originários não nos legou esse pertencimento.

Entre esses processos está o fato de que muitos indígenas "tiveram que aceitar a convivência submissa com colonos e invasores, adotando categorias regionais, como caboclos, ribeirinhos, castanheiros, homens da floresta, entre outros" (SOUZA, 2018, p. 54). Tal aceitação não pode, todavia, ser vista como ato de covardia, mas como ato de coragem e de resistência para não sucumbir à grande possibilidade de extermínio físico e cultural de seu povo.

A Constituição de 1988, a aquisição da escrita, o acesso à escola e a Universidade, os movimentos indígenas e a vasta publicação de obras de autoria indígena contribuíram consideravelmente para que os povos originários do Brasil

ocupassem seu lugar de fala em diferentes setores da sociedade brasileira. Esse fato proporcionou o resgate do orgulho de se identificar como nativo; como alguém que teve sua história silenciada por séculos, consequência de uma política de apagamento que lhe negava o direito de ser indígena. Julie Dorrico sugere que:

> Até o advento da Constituição Federal em 1988, os indígenas que nasciam no Brasil, só recebiam a cidadania se abdicassem da identidade étnica. Impedidos de gozar da cidadania ficavam sob a tutelas paternalistas e com direitos humanos ameaçados. Com a promulgação da Carta Magna, os indígenas passaram a ter o direito as suas identidades étnicas e a cidadania brasileira concomitantemente. (Disponível em: <uol.com.br>).

Na superação desse tipo velado de etnocídio é inconteste a importância da Constituição de 1988. Ela assegura o direito de ser dos indígenas. No entanto, apenas isso não paga a dívida histórica que o Brasil tem com os povos originários. A Carta Magna, igualmente, fortalece os povos indígenas na busca pelo reconhecimento de sua diversidade étnica e cultural na busca pelo direito à Educação, mas a obrigatoriedade do estudo para esses povos só foi legitimada com a Lei 11.645/08, provocando a inserção da cultura dos povos originários no currículo escolar não em datas pontuais, mas de forma recorrente.

Por essa razão, a literatura indígena contemporânea ajuda na reflexão do que somos como brasileiros; no

reconhecimento indiscutível dos povos indígenas na nossa formação identitária e cultural. Portanto, uma das funções da literatura indígena contemporânea é quebrar estereótipos em torno dos povos originários. É preciso superar a ideia de que os indígenas são homens do passado, por isso ainda se pensa nestes povos como selvagens, atrasados e sem cultura. Ledo engano. Os povos indígenas são homens do presente que, como os não indígenas, acompanham a evolução do mundo, da sociedade, o que não lhes tira a sua identidade étnica.

> [...] como qualquer outro povo, cultura e tradição, é apropriado situá-los no contexto da interculturalidade, da cultura em que se formaram e se estabeleceram, promovendo intercâmbios que proporcionam trocas, apropriações, empréstimos culturais, redefinindo-se ou acomodando-se, construindo novas identidades, novas referências culturais que atendessem suas necessidades pela manutenção da vida e de seu ecossistema [...] nós, os indígenas, fazemos parte da contemporaneidade do Brasil. Somos antigos, mas também modernos. Estamos em todo território brasileiro, participamos da elaboração das leis, elegemos candidatos e, como a maioria dos brasileiros, sofremos com os efeitos de uma economia desestabilizada e conflitos políticos, como educação e saúde sem qualidade e mais do que ninguém, padecemos com os desequilíbrios ambientais produzidos pelas intervenções economistas e

> desenvolvimentistas em nossas terras. (SOUZA, 2018, p. 56).

Como produto do tempo presente, a literatura indígena escrita abarca toda complexidade e diversidade étnica e cultural dos povos originários. De forma generalizada, toda produção escrita focaliza os povos originários, registrando no objeto livro a ancestralidade de cada nação indígena entre outras temáticas presentes na sociedade indígena.

A literatura de ficção, compreendida como *mímesis* na concepção aristotélica, ancora-se nos tempos imemoriais e presente dos povos indígenas, atualizando a memória e oralidade desses povos, denunciando problemas de ordem política e social por eles enfrentados, em um processo dialógico entre as sociedades indígenas e não indígenas, como frisa o escritor Ytanajé Cardoso que também compreende a literatura como imitação.

Esta literatura não apenas começa a ocupar o mercado editorial, mas também provoca uma revisão na literatura brasileira e ao provocar essa revisão na tradição literária não quer dizer que apaga toda a produção literária brasileira do século XVI ao XX. Assim, ela se contrapõe às vozes de outras literaturas em que o protagonismo foi excluído por séculos. Tal exclusão não se limita apenas aos indígenas.

> [...] a literatura brasileira tem se revelado mais excludente do que se caracterizado pela convivência solidária na abordagem de temas relacionados ao índio, ao negro, ao judeu, à mulher, à criança, ao homossexual e ao idoso, entre outros segmentos que a sociedade

> dominante rotula de minoria. (GRAÚNA, 2013, p. 45).

Mas os segmentos considerados minorias pela classe dominante se organizaram e criaram movimentos em defesa de suas causas, na luta pelo seu lugar de fala e de reconhecimento como protagonistas da história do Brasil. Suas vozes silenciadas hoje ecoam nos diversos setores da sociedade e atuam como ato de resistência e luta pelo direito de falar e de escrever sua própria história. Nesse contexto, surge a produção literária desses grupos, rotulada como literatura menor.

Esta literatura, fora da tradição literária brasileira, tem um teor denunciativo das mazelas sofridas por esses grupos e buscam no *corpus* de seu texto refletir acerca da posição que essas pessoas ocupam na sociedade. Da mesma forma, a literatura pode ser um veículo de denúncia, mas igualmente de diálogo entre a classe dominante e esses segmentos sociais tomados como minorias pela hegemônica.

Nas literaturas destes segmentos sociais, "nelas tudo é político [...] e tudo adquire um valor coletivo" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26-27).

O caráter dessa literatura está no fato de ela denunciar os problemas enfrentados pelos povos indígenas e por reclamar para si a historicidade dos povos originários apagadas nos discursos oficiais e silenciada por diversos processos de dominação. Essa literatura também tem caráter coletivo porque, embora de autoria individual, a voz enunciada nesses textos é plural e traduz questões inerentes a esse grupo social.

> Apesar da falta de seu reconhecimento na sociedade letrada as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível. Visando a construção desse mundo, os textos literários de autoria indígena tratam de uma série de problemas e perspectivas que tocam na questão identitária e que devem ser esclarecidos e confrontados com os textos indígenas, pois trata-se de uma questão muito delicada e muito debatida hoje entre os escritores indígenas. (GRAUNA, 2013, p. 55).

Os textos literários de autoria indígena possibilitam confrontar a literatura brasileira num processo dialógico que reconheça o indígena como sujeito de sua própria história e com sua identidade singularizada dentro de um contexto étnico diverso. As inúmeras produções pertencentes a diferentes etnias rechaçam a ideia por séculos veiculada acerca dos povos originários, tidos como homogêneos em sua cultura, aspecto físico e caráter. Diferente da forma como o indígena é representado na literatura brasileira, os sujeitos de papéis (eu lírico, personagens, narrador) desta literatura representam o homem originário do Brasil em toda sua complexidade. Não há espaço para o maniqueísmo, nem para a idealização do ser indígena e do seu contexto sociocultural.

A literatura indígena desconstrói a ideia sobre os povos originários. A começar pelo confronto da nomeação e dos adjetivos dados a eles por colonizadores, invasores e a classe dominante ao longo da história do Brasil. Entre essas nomeações, estão a palavra índio e a palavra tribo, que

demandam estereótipos caríssimos aos povos indígenas e soam como termos pré-conceituados:

> [...] a palavra "índio" remota a preconceitos por exemplo, a ideia de que o indígena é selvagem e um ser do passado – além de esconder toda a diversidade dos povos indígenas.
> [...] A palavra indígena diz muito mais a nosso respeito do que a palavra "índio". Indígena quer dizer originário, aquele que está antes dos outros. (Disponível em: <https://g1.globo.com>).

Na mesma linha de pensamento de Daniel Munduruku, Julie Dorrico também discute sobre certas palavras que não devem ser aceitas pelas comunidades indígenas. Para Dorrico,

> [...] o termo "tribo", usado para identificar o povo étnico, foi superado na Convenção OIT, em 1989, sendo substituída pelo termo "Povo".
> A Convenção, realizada em âmbito internacional, diferenciou de "populações" que denota transitoriedade e contigencialidade, e caracterizou "povos" como segmentos nacionais com identidade e organizações próprias, cosmovisão específica e relação especial com a terra que habitam. (Disponível em: <www.uol.com.br>).

A literatura indígena contemporânea é, portanto, um desvendamento. Trata-se de um caminho para um grande aprendizado da sociedade não-indígena que, de posse desses textos, pode confrontar verdade absolutas sobre os povos originários, reforçadas ao longo dos séculos. Essa literatura ajuda a desconstruir visões equivocadas sobre os povos indígenas, como por exemplo, a ideia de que eles são seres do passado; a ideia de que para ser indígena é preciso necessariamente morar na floresta, andar nu e pintado.

Estas ideias caem por terra, pois os indígenas, no seu direito de pertencimento e de cidadão brasileiro, por inúmeros motivos vão morar no contexto urbano. A cidade passa a ser seu lugar de moradia, de resistência e de busca por melhores condições de vida como ter acesso a saúde, à educação, bem como ter o direito de ser indígena mesmo morando na cidade como diz Márcia Kambeba (2013)em seu poema "Eu moro na cidade". Para o escritor Ytanajé Cardoso, a literatura indígena contemporânea tem uma grande importância para os estudos literários. Para ele a literatura indígena:

> *É fundamental e está cada vez mais diversificada. Está trazendo propostas diferentes, formas de dizer a cultura indígena diversa. Isso é muito interessante e a Universidade tem que se aprofundar nessas propostas. Nós temos uma série de escritores indígenas que são fundamentais para entender a história dos povos indígenas e a história do Brasil de modo geral. E a literatura indígena, inclusive, tem dado sinais de que a proposta dela como o aprimoramento da Educação no campo da linguagem, ela está mais*

> *avançada que outras áreas como a história e a geografia porque a literatura indígena tem esse poder de significar e ressignifica a todo instante os discursos sobre os povos e os discursos não indígenas envolvendo o processo intercultural. E a literatura tem esse poder. A literatura indígena tem esse poder de tornar o outro uma parte de mim; tentar levar minha existência para o outro e tornar o outro uma parte de mim. Eu quero alcançar o outro e esse outro eu alcanço pela literatura. A literatura indígena tem esse papel de dialogar, de propor uma relação mais harmoniosa entre os povos. É uma proposta de diálogo entre as culturas* [9]

A abertura de diálogo entre a sociedade indígena e não indígena é uma porta para se redescobrir a história dos povos indígenas. Desta vez, pela voz dos escritores autóctones que, de posse de sua historicidade, nos ensinam "a aprender a lembrar, ou aprender lembrando, qual é a missão da narrativa. Aprender a historicizar o que é literatura" (BRITO, 2019, p. 60).

No romance **Canumã: a travessia**, de autoria do escritor indígena Ytanajé Cardoso, é uma entre as inúmeras narrativas indígenas que nos possibilita (re) pensar a literatura de ficção indígena como lugar de fala da cultura indígena, como veículo de aprendizagem acerca dos povos originários e sua relação indissociável entre o passado e o presente, entre tradição e modernidade, entre oralidade e escrita por meio da representação de sujeitos,

[9] Entrevista concedida 20 de março de 2021, via Plataforma Google Meet

de papéis que, em toda sua complexidade, ganham vida na narrativa, provocando assim um repensar em torno deste outro, o indígena, visto ainda por muitos pelas lentes de estereótipos não superados.

O caráter responsivo no romance Canumã: a travessia

A literatura de ficção nos privilegia conhecer outros tempos, outras culturas, outros sujeitos em diálogo com diferentes áreas do conhecimento. Por nos possibilitar tudo isso, a literatura aciona a relação de alteridade entre os sujeitos envolvidos no uso desta: autor, sujeitos ficcionais e leitor. Entre os sujeitos ficcionais de grande importância na condução do diálogo, entre as diferentes culturas, está a figura do narrador.

Na literatura indígena, essa categoria narrativa tem o papel crucial de conduzir a história e ser o fio condutor na interlocução entre o narrador e seus interlocutores. Na literatura oral, o narrador, além de saber usar com maestria as palavras, ele precisa também ser performático para envolver os ouvintes. Na literatura indígena contemporânea, o narrador oral se desloca para o texto escrito e mantém o diálogo com seus leitores quando, de alguma forma, os chama para participar da história narrada.

> Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se move para cima e para baixo nos degraus de sua experiência,

> como uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa, nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1985, p. 215).

Em **Canumã: a travessia**, a morte de Parawá, ancião da aldeia, levanta uma problemática que tem sido constante nas comunidades indígenas: a falta de interesse dos jovens em ouvir e contar histórias. A morte do ancião mostra que a figura do narrador oral está em vias de extinção e por isso a prática da contação de história precisa ser fortalecida e revigorada nas aldeias.

Uma das formas de se manter essa prática é fortalecendo a língua materna por meio de projetos e práticas escolares, "levando áudios de vozes dos nativos, para que os alunos participantes [das ações] tenham contato com a língua nativa pronunciada e reproduzam textos na língua nativa com tradução livre em português, tanto escrito como oral". (CARVALHO; AVILAR, 2021). Além de buscar mecanismos que levem os jovens e crianças a não se perderem de sua cultura ancestral, sem necessariamente ter que abrir mão de sua realidade presente, pois o indígena é um homem do presente que acompanha a evolução da sociedade, ancorado, no entanto, na sua identidade e memória ancestral, como se pode perceber no excerto abaixo:

> É perfeitamente aceitável que a vovó Ester não saiba o porquê de os mundurucu do Pará não terem perdido a língua, pois comparada com a geração dos antigos guerreiros mundurucu, ela é uma geração bem jovem, não chegou a ver como os mundurucu no Amazonas se estabeleceram no Canumã e no Mari-Mari. Ela lembra apenas o início do processo de perda da língua. Não obstante a sua idade já meio avançada, lembra das histórias que seu pai lhe narrava, e que o pai deste repassava, como num ritual no qual as lembranças milenares vão-se projetando para o coletivo, para os futuros herdeiros da cultura. (CARDOSO, 2019, p. 55).

Como num movimento circular, as histórias contadas pelos mais velhos são uma forma de educar as futuras gerações e também de denunciar a mais cruel violência sofrida pelos povos originários, a imposição da língua do colonizador e os mecanismos de apagamento das línguas indígenas. Os avós são os grandes mestres da comunidade e carregam consigo uma larga experiência de vida; são arquivos vivos da memória ancestral do seu povo, e a eles cabe a missão de educar os remanescentes. Saber escutar os grandes mestres da aldeia é um dos desafios, é o que tem se perdido entre os jovens indígenas.

É preciso ouvir os velhos, pois eles detêm o saber ancestral e para manter esse saber é necessário os mais jovens escutá-los para assimilar e guardar para as futuras gerações todo o conhecimento que lhes foi repassado. A

"voz, avós", assim se refere Maria Inês Almeida (2019, p. 31), ao tratar sobre a importância da voz dos anciãos na aldeia tidos como detentores de saber e mantenedores da memória, ancestralidade e identidade do seu povo.

Nas comunidades indígenas, segundo Daniel Munduruku[10], as crianças e adolescentes passam por três tipos de educação:

> A educação do corpo em que os pais são responsáveis. E a educação da mente e do espírito sob a responsabilidade dos avós.
> A mente é educada pelos avós. Essa educação se dá pelas histórias contadas pelos avós. O velho é o que tudo sabe. A criança é o que tudo pode. Tem muitas histórias, muitos segredos que as pessoas só passam a conhecer quando se tornam avós. A repetição constante das histórias é que formam as memórias.

A relação de afeto e de aprendizagem das crianças e dos adolescentes com os avós é um dos aspectos da educação indígena destacada no romance **Canumã: a travessia**. Na aldeia, os avós representados no romance de Ytanajé Cardoso ganham destaque na figura do velho Parawá que, por meio de suas histórias, ensinava as crianças, adolescentes e adultos sobre os diversos assuntos nas rodas de conversa. Parawá detinha o vastíssimo conhecimento ancestral. Sabia sobre todo o processo

[10] Palestra proferida por Daniel Munduruku no curso Vozes Ancestrais "Ecos da Literatura Indígena Contemporânea", oferecida pela Equipe Barco, via Plataforma Google Meet, em 2 de fevereiro de 2021.

de aproximação e aculturação do povo munduruku pela sociedade não indígena, principalmente a igreja católica.

> Nossos avôs e avós não deixaram de dar esses ensinamentos. A noite continuava nas palavras de seu Parawá.
> -Vou contar uma história que ainda não contei. É a história do matin e do meu tio. Alguém já ouviu a história do matim?
> - Eu já, mas não lembro bem não, porque quem me contou foi o Neto, que contou que o avô dele tinha visto um lá pro lado da Fronteira. Ele também não sabia muito.
> Uhm! Deixaeu contar, então! Essa vocês nunca ouviram, eu nunca contei.
> [...] Vô, mas quando a gente sabe quando um matim está assoviando? Como é o assovio? [...].
> -Mesmo assim "timm, timm, timm".
> Mas não é muito bom ouvir não, esse bicho também é agourento, igualmente a coruja.
> Ontem eu ouvir um pássaro cantar, mas não era o matim não, era um ticoã. Outro que não é nadinha agourento, né? Vocês já ouviram a história do ticoã, curumizada? (CARDOSO, 2019, p. 119-121).

Os velhos têm, portanto, um papel crucial na educação dos mais novos, pois estes deverão ser preparados para substituí-los no futuro. São eles que irão manter e resguardar toda a sabedoria ancestral, toda a memória identitária adquirida. A identidade indígena se reforça nessa aprendizagem de escuta, mas também na aprendizagem prática que ocorre na floresta.

O indígena aprende desde a mais tenra infância como se relacionar com a natureza. Aprende na convivência com os mais velhos a ler o rio e a floresta para sobreviver. Ele aprende a silenciar. Saber silenciar é, pois, fundamental para se aprender a ouvir o rio e a floresta e assim compreender suas dinâmicas, sua geografia, seus ciclos, seus perigos, numa relação de respeito e amor ao meio ambiente. Para Daniel Munduruku[11],

> O silêncio é uma forma ferramenta para conhecimento. É preciso se educar os sentidos para manter as condições de sobrevivência. O melhor silêncio é saber prender o conhecimento na nossa cabeça que é capacidade de concentração. Na cidade tudo é possível, na floresta não, porque se a gente se descuida a gente vira caça. Silenciar é fundamental para sobreviver.

A aprendizagem por meio do silêncio é retratada no romance **Canumã: a travessia** quando em uma determinada ocasião a família de Rãcâp está na floresta e é surpreendida por um grupo de queixada. A família só não é devorada pelos animais porque Antônio ouve o barulho dos animais vindo em sua direção e grita desesperado para as pessoas.

Aprender a ouvir o barulho da mata é importante para sobreviver, para aprender a ler a natureza. Por saber ler a natureza é que Antônio consegue salvar as pessoas que estão com ele na floresta, orientando-as sobre o que

[11] Palestra proferida por Daniel Munduruku no curso Vozes Ancestrais "Ecos da Literatura Indígena Contemporânea", oferecida pela Equipe Barco, via Plataforma Google Meet, em 3 de fevereiro de 2021.

deveriam fazer para não serem devoradas pelos porcos queixadas.

> -Corre! Corre! Sobe nas árvores!
> Uma voz desesperada surge da floresta. Maria percebe que Antônio não estava brincando, e em seguida ouve mais gritos.
> -Sobe nas árvore. Os queixada estão vindo pra cá, sooobe!
> Mais que depressa, a grande mãe pegou jovem Oburé, colocou-o nos braços e mandou as crianças subirem o mais rápido possível nas Árvores.
> Cada um se posicionou em seu lugar, Antônio varou do mato e trepou no tronco de castanheira que estava inclinada oblíquamente noutra árvore - talvez um raio deixará este presente. Logo ao lado de Rãcâp estava Francisco, ambos com arcos e flechas, caso fosse necessário. O irmão do meio de Rãcâp agora é quem estava aprendendo a empunhar firme o arco. (CARDOSO, 2019, p. 19).

A floresta é uma grande sala de aula onde as crianças nativas aprendem com seus pares ensinamentos que lhes serão de grande valia para toda sua existência. Nesta grande sala de aula, as crianças e os jovens indígenas aprendem o valor de se preservar a natureza, aprendem a sobreviver e a tirar dela seu sustento sem, necessariamente, destruí-la. A floresta é um grande campo de aprendizagem que resguarda a vida, a ancestralidade e a sobrevivência dos povos indígenas.

Nas comunidades indígenas, a educação das crianças e dos jovens não se restringe ao seio familiar ou à escola. A educação é coletiva e visa ao bem comum e á formação ética, cultural e afetiva dos aprendentes, como lista Gersen dos Santos Luciano, indígena da etnia baniwa:

> -> A família e a comunidade ou o povo são responsáveis pela educação dos filhos. É na família que se aprende a viver bem: ser um bom caçador, um bom pescador.
> -> Aprende-se a fazer roça, plantar, fazer farinha.
> -> Aprende-se a fazer canoa, cestarias.
> -> Aprende-se a cuidar da saúde, benzer, curar doenças, conhecer plantas medicinais.
> -> Aprende-se a geografia das matas, dos rios, das serras; a matemática e a geometria para fazer canoas, remos, casas, roças, caruri, etc.
> ->Não existe sistema de produção ou seleção.
> -> Os conhecimentos específicos são dos pajés, estão a serviço e ao alcance de todos.
> -> Aprende-se a viver e a combater qualquer mal social, para que não haja na comunidade crianças órfãs e abandonadas, pessoas passando fome, mendigos.
> ->Alunos e professores de escolas atuais ensinam novos conhecimentos aos antigos pajés, mestres e caciques tradicionais e vice-versa. (LUCIANO, 2006, p. 147).

Tais valores e mecanismos de educação tradicional citados por Baniwa se fazem presentes no romance **Canumã: a travessia** em diferentes situações. Entre essas situações encontra-se a história do jovem Rãcâp e Nayara que, no auge de sua juventude, se deparam diante de um grande problema: a gravidez não planejada de Nayara. Prestes a se mudar para a cidade com sua família, Rãcâp se vê diante de um dilema: encarar a gravidez de Nayara e assumir a responsabilidade ou seguir com sua família para a cidade.

Os jovens conversam entre si e decidem o que o melhor para eles é Rãcâp seguir sua família. O jovem promete voltar e casar com Nayara. Após alguns anos, Rãcâp volta para aldeia e cumpre o que havia prometido para Nayara. Ao voltar para aldeia, o jovem cumpre a promessa de não abandonar seu filho.

A gravidez na adolescência na aldeia é uma das muitas questões trazidas para a cena literária em **Canumã: a travessia**. Outra questão trazida no romance é o alcoolismo, problema muito presente nas comunidades indígenas, que as lideranças indígenas buscam solucionar, lançando mão de mecanismos para educar a vítima desse problema. É o que ocorre com Joaquim que, após beber muito e criar confusão na aldeia, é repreendido e castigado pelo tuxawa.

> Emputecido, o tuxawa veio de sua casa com uma corda e um cacete que vinha guardando.
> [...] –Não acredito, tu de novo!
> Uma paulada forte fez o gargalo cair a quase três metros de Joaquim!

> Pega esse sacana e vamos amarrar ele lá no pau-dos-porres pra ele aprender. Eu já tinha avisado, mas parece que eu estou falando com um pedaço de pau.
> -Cala tua boca, vou te amarrar é agora! – Vociferava Nunito: -Tu vai ficar amarado aqui, a noite toda, tu só vai sair amanhã quando tu estiver bom, aí tu vai lembrar do que tu fez. É isso que dá trazer cachaça pra cá. [...] Lembro-me que era assim: Nunito tratava, em igual medida, qualquer um que violasse a lei da aldeia. (CARDOSO, 2019, p. 82-83).

Em **Canumã: a travessia** muitos problemas que adentram nas comunidades são denunciados, e o alcoolismo tem sido um desses grandes problemas não apenas nas aldeias, mas também no contexto urbano. A literatura indígena não está somente para registrar a memória e identidade dos povos originários. Ela tem também uma função política e social, no sentido de trazer para o corpo do texto problemáticas que estão nessas comunidades, em grande parte devido ao contato com a cultura ocidental, outros pela própria natureza humana dos indígenas, pois, como afirma Ytanajé Cardoso, "o indígena é cheio de defeitos como qualquer ser humano. Ele também tem os seus preconceitos"[12].

Os escritores indígenas, por meio de seus textos, buscam um diálogo com as sociedades não indígenas para ressignificarem sua história, em um movimento

[12] Entrevista concedida em 20 de março de 2021, via Plataforma Google Meet.

que se faz entre o passado e o presente, atualizando sua ancestralidade e colocando em pauta a condição indígena na sociedade contemporânea.

> Os povos, pela literatura, estão atuando politicamente; ler nos convida a refletir sobre nosso posicionamento diante de determinada situação cultural, política ou social e, nessa caminhada ora anunciamos, educamos e denunciamos. [...] Sempre alguém falou pelos povos, é chegada a hora de cada nação se manifestar sobre sua realidade e cultura. Então o pensamento começou a ser organizado e desenhado, ganhou forma de letras, gravuras, imagens e adentrou aldeia e cidade. Isso explica o fato de ser importante aprender a ler e escrever em Português, idioma brasileiro, sem perder a língua materna. (KAMBEBA, 2020, p. 92).

Ler e escrever em língua portuguesa é uma estratégia de resistência dos povos originários e de acesso à cultura ocidental para que, de posse dela, a usem em seu favor sem necessariamente abandonar suas raízes indígenas. Não se pode esquecer também de que muitos povos foram obrigados a falar em língua portuguesa. Essa foi uma das estratégias do colonizador para apagar e silenciar a cultura dos povos originários.

Esse processo de dominação ainda existe e é destacado no romance **Canumã: a travessia** quando há uma preocupação com a educação dos mais jovens, que

se encontram muito envolvidos com as tecnologias e isso se reflete na falta de interesse desses jovens em participar do aprendizado na aldeia, principalmente no diz respeito à escuta e à contação de histórias. O romance toca em uma questão muito cara e muito delicada para os povos indígenas: os estereótipos lançados a respeito deles. Entre esses estereótipos está a ideia de que o indígena é um ser do passado.

> -Pois é pessoal quando esse pessoal vem praça, eles acham que a gente ainda vive naqueles tempos que nossos antepassados se pintavam. Mas naquela época as pinturas não eram só de jenipapo não, era cicatriz mesmo! Os velhos pegava dente de queixada e riscava todo o corpo depois é que passava jenipapo. Aí cicatrizava e ficava para sempre. Hoje esse pessoal aí de fora vem pra cá e ainda querem ver a gente pintado desse jeito.
> -Pois é, vovô, eles acham que a gente deve ficar o tempo todo do mesmo jeito. [...].
> Como seu Guariba não perdia o costume...
> - Pois é, pessoal outro
> dia eu estava em Manaus, tinha ido para uma reunião, lá. Aí a para parentada estava bagunçado lá. Porque é assim, né, de vez em quando chega gringo, lá, daí eles querem ver o índio pintado e tudo mais. Bom, como lá na capital dificilmente a gente vê índio pintado, daí alguns parente, para ganhar uma ponta a mais, convida os gringo pra visitar sua casa e

> tudo mais, daí todo mundo se veste de índio pra agradar o gringo. Porque o gringo quer ver o índio, índio. Aquele que anda pelado e tudo. (CARDOSO, 2019, p. 194-195).

O excerto denuncia a visão equivocada e estereotipada que a sociedade não indígena ainda tem sobre os povos originários. O interessante no trecho da obra é que há também uma crítica aos indígenas que, de certa forma, ajudam a fortalecer esses estereótipos quando se vestem de índio e usam disso para tirar proveito próprio. Entre os inúmeros problemas que adentram nas comunidades indígenas, está também a tecnologia, uma das grandes responsáveis pelo afastamento dos indígenas jovens na participação das atividades tradicionais de sua comunidade.

Em entrevista cedida via plataforma Google Meet, Ytanajé Cardoso[13] comenta sobre seu livro e sobre o problema das tecnologias em sua comunidade:

> O livro, além de ser uma proposta, é uma denúncia. Porque o que está acontecendo com os povos indígenas hoje é que com esse processo de interação com as tecnologias, porque boa parte das aldeias tem energia elétrica. Mesmo nas aldeias mais distantes, você já tem uma televisão, já tem pontos de internet. Você começa até acesso às tecnologias e o povo indígena, aliás nem o povo não indígena, está preparado para manipular

[13] Entrevista concedida 20 de março de 2021.

essas tecnologias de maneira benéfica para sua existência. E o que está acontecendo hoje nas comunidades indígenas é isso. Você está tendo energia elétrica 24 horas, a televisão, a internet. E muitas vezes os jovens são curiosos. Eles querem saber do que tem ali na internet. Grande parte dos nossos parentes mundurukus já tem Facebook. Deveriam não ter? Tem que ter. Acho que tem que ter. Só que sem uma orientação, sem uma educação, sem um amparo compatível com uma proposta de cuidado com essas tecnologias não é benéfico. Porque assim como se tem coisas boas para se pesquisar, tem coisas ruins para fazer. Então digamos, você acaba sendo seduzido por essas tecnologias o que vem distanciando esses jovens um pouco da sabedoria ancestral. Eu percebo isso na minha realidade específica. Então o que acontece? Antigamente os velhos tinham um poder muito grande. Antigamente os velhos tinham poder na sua fala, tinha uma autoridade ancestral que só eles tinham. Hoje já vem mudando um pouco porque nossos velhos estão morrendo. Os conhecedores das histórias estão morrendo. E além de estarem morrendo, o imaginário da população jovem, está mudando. Eles já não estão dando tanta importância para os anciãos como davam antes das tecnologias nas comunidades.

Em harmonia com o precedente, **Canumã: a travessia** é um romance que toma como pano de fundo a história de uma família munduruku que faz a travessia do rio ao sair de sua aldeia para a cidade, trazendo no decorrer da narrativa a denúncia de muitos problemas vivenciados pelos indígenas e a relação destes com a cultura ocidental. Ao frisar o mau uso das tecnologias pelos jovens, Ytanajé Cardoso destaca que esse é um problema também presente em outras culturas. Outra questão enfatizada é o perigo nas comunidades indígenas da possibilidade de apagamento da memória ancestral, tendo em vista o comportamento dos jovens que, por conta das novas tecnologias, não se sentem mais atraídos pelo conhecimento dado pelos velhos. Esta é uma realidade presente também em contextos sociais não indígenas.

O romance **Canumã: a travessia** situa o leitor no contexto de uma aldeia, possibilitando-lhe conhecer um pouco da cultura munduruku, a forma de viver desse povo e o processo de saída para o contato com o espaço urbano. Nesse momento da narrativa, a interculturalidade se faz presente, pois é o momento em que a família indígena conhece a cidade e precisa se adaptar a um contexto social diferente do contexto da aldeia.

O romance nos explica porque muitos indígenas saem de suas aldeias e vão para a cidade e como a sociedade não indígena ainda vê e compreende os povos originários sob uma perspectiva colonial e estereotipada. A leitura da narrativa em questão pode ajudar o leitor a ter um olhar mais crítico e reflexivo em torno das sociedades indígenas, desconstruindo verdades absolutas que foram criadas sobre esses povos ao longo dos séculos.

A relação de alteridade entre o autor e sujeitos ficcionais, autor e leitor no romance **Canumã: a travessia** demarca o caráter responsivo da narrativa em questão. Isso acontece na literatura, na medida em que "na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que parece-nos resumir a realizar-se sempre mais categorias de nossa própria" (BAKHTIN, 1997, p. 37).

Independente do contexto histórico-social que a obra encena, a literatura tem esse poder de nos transportar no tempo e no espaço, nos levando a conhecer outras formas de pensamento, outros mundos, trazendo à tona temas e sentimentos universais e atemporais que, de certa forma, nos ajudam a compreender melhor o outro.

Fim da travessia, início de uma nova história

O romance **Canumã: a travessia** é a metáfora da história de muitos povos indígenas do Amazonas, contada por meio da literatura de ficção na realidade presente e no passado ancestral desses povos. As duas pontas, presente e passado, são indissociáveis no que concerne à história dos povos originários.

Em **Canumã: a travessia** essa realidade não é diferente, pois a historicidade do escritor se faz presente no romance, tendo em vista as reflexões levantadas em torno da memória ancestral de seu povo e do perigo desta memória ser apagada devido a inúmeros problemas presentes no cotidiano das aldeias, advindos da sociedade ocidental,

e que têm, de certa forma, forçado os povos indígenas a ressignificarem sua história e sua existência.

O romance denuncia todos esses problemas. Toma como pano de fundo a história de uma família munduruku que se vê diante de um dilema: permanecer na aldeia ou se mudar para a cidade em busca de melhores condições de vida. Ao decidir fazer a travessia, a família deixa para traz a aldeia, mas a mantém presente em sua memória, em contato com a cultura urbana, com a sociedade não indígena. As denúncias sociais inscritas no romance, por fim, propõem uma reflexão da condição do indígena na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada:** experiência literária em terras indígenas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BAKTHIN, Mikail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEHR, Héloise. **A emergência de novas vozes brasileiras:** uma introdução à literatura indígena no Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; BOAVENTURA, Maria Eugênia (orgs.). Porto alegre: EDTPUCRS, 2016.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BRITO, Tarsilla Couto de. Autodefinições literárias: o que a teoria literária aprende com autoras e autores indígenas? In: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (orgs.) **3. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG:** Estéticas Indígenas [ebook]. Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. **Canumã: a travessia**. Manaus: Editora Valer, 2019.

CARVALHO, Luis A. Mendes de; AVILAR, H. Damasceno. Língua nativa e sociedade: uma experiência em Boca do Acre/AM. **Extensão em Revista**, Manaus, UEA, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DORRICO, Julie.**A teoria e a literaturaindígena na educação:** outras formas de nomear. Disponível em: <www.uol.com.br>. Acesso em 03 abr. 2021.

GIACOMO, Fred Di. **Breve história da literatura indígena contemporânea:** pioneiros. Disponível em: <www.uol.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2021.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena contemporânea:** autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Poemas e crônicas:** AyKakyriTama = Eu moro na cidade. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

LUCIANO, Gersem dos Santos**. O Índio Brasileiro:** o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil. Brasília, DF: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea:** criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. **Dia do índio é data folclórica e preconceituosa.** Disponível em: <https: //g1.globo.com>. Acesso em: 23 mar. 2021

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista – Discurso do confronto:** Velho e Novo Mundo. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

SOUZA, Ely Ribeiro. Literatura indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena contemporânea:** autoria, autonomia, ativismo. Porto alegre: Editora Fi, 2020.

THIEL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora:** a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Delma Pacheco Sicsú é graduada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (1994) e Comunicação Social/Jornalismo, também pela Universidade Federal do Amazonas (2013). É especialista em Literatura Brasileira Moderna e Pós- Moderna pela UFAM (Universidade Federal do Amazonas); Especialista em Educação, Desenvolvimento e Políticas Educativas pela Faculdade Aldemar Rosado (FAR), em convênio com o Centro de Formação, Estudos e Pesquisas. É Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit - UnB). É professora da rede pública estadual do Amazonas e, desde 2003, é professora da Universidade do Estado do Amazonas, atuando no curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins. Foi coordenadora do curso de Letras do CESP (Centro de Estudos Superiores de Parintins) de 2014 a 2018. Atualmente coordena o curso de Letras modular de oferta especial em municípios do Amazonas: Boca do Acre, Eiurunepé, Manicoré e Presidente Figueiredo. Foi coordenadora de área do

PIBID (Programa de Iniciação à Docência) no subprojeto Oficina de Produção de Texto.

Danglei de Castro Pereira é graduado e Doutor em Letras pela UNESP. É pós-doutor em Literatura brasileira pela USP (2012) e pela Universitè de Rennes 2 (2020). É professor de Literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB), no Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit na UnB, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNEMAT/Sinop/MT e no Programa de Pós-Graduação em Estudos em Linguagens (UFMS/Campo Grande/MS). É líder do grupo de Pesquisa "Historiografia Literária, Cânone e Ensino". É, também, membro do GT Literatura e Ensino da ANPOLL e pesquisador da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF).

O(S)VENDEDOR(ES) DE PASSADOS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES HISTÓRICAS NA LITERATURA E NO CINEMA

João Luis Pereira Ourique
Universidade Federal de Pelotas-UFPel
lourique@yahoo.com.br

O vendedor de passados (2004), romance de José Eduardo Agualusa, traz uma importante discussão acerca da construção de identidades – individuais e nacionais – no contexto do pós-colonialismo de Angola. O protagonista Félix Ventura vende os passados desejados pelas pessoas que querem se integrar em uma nova realidade, apagando suas histórias em nome de um futuro a ser construído com base em uma imagem, um sonho, um ideal, ou marcado pelo medo do passado. O filme brasileiro homônimo (2015) baseado na obra de Agualusa apresenta Vicente, personagem de Lázaro Ramos, como um "vendedor de passados" que procura trazer lembranças de tempos que não existiram, mas que seus clientes procuram se apegar para diluir as suas existências reais e vazias. O encontro com Clara, vivida por Alinne Moraes, faz com que Vicente seja levado a produzir um passado traumático para ela, estabelecendo uma ligação com outro contexto histórico e social: o da ditadura militar brasileira (1964-1985). Estes olhares para passados conflituosos e como as novas

narrativas visam reconfigurar o presente em direção ao futuro promove uma leitura singular de dois países que sofreram com a opressão e que sentem essa necessidade de refletir sobre as ficções de suas identidades.

A análise do romance e do filme com um roteiro "original-adaptado" ou inspirado no enredo da obra de Agualusa nos possibilita um cruzar fronteiras e espaços para refletirmos sobre e além da construção de identidades, estabelecendo um campo de percepção que abarca a formação de países que partilham pontos de contato entre suas sociedades marcadas pela opressão e o autoritarismo, como é o caso de Angola e do Brasil. Dessa forma, sustentamos a leitura dessas obras em uma situação de tensão necessária, em uma perspectiva de validação de um olhar que procura estabelecer sentidos e aproximar cenas – palavras e frames – como se fossem fragmentos de uma mesma história, independentes entre si, mas complementares em um sentido mais amplo do percurso histórico.

As lutas pela independência em Angola, proclamada em 11 de novembro de 1975, não foram o término de um processo de violência, mas uma constante ao longo das décadas seguintes. Agualusa, ao olhar o seu presente, ao elaborar um romance situado no contexto do século XXI, dialoga com esse período de luta, independência, pós-colonialismo e retorno/ruptura com tradições de um povo marcado pelo silenciamento de sua cultura e história. É possível identificarmos fragmentos desses silêncios em duas obras do período da guerra colonial. A primeira, escrita nos anos de 1970 e 1971 e publicada em 1980, é **Mayombe**,

de autoria do guerrilheiro Pepetela (pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos) que apresenta, além da luta pela independência, uma interiorização (geográfica e espiritual) e uma conexão com o povo e a história de Angola.

> Aos grupos de quatro, prepararam o jantar: arroz com corned-beef. Terminaram a refeição às seis da tarde, quando já o Sol desaparecera e a noite cobrira o Mayombe. As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita quese espalha num lago.
>
> Eu, O Narrador, Sou Teoria.
>
> Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não, para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital,

> as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros, o Mundo é geralmente maniqueísta. (1993, p. 04).

Neste fragmento de **Mayombe**, percebemos o cenário da luta, a floresta densa, as dificuldades presentes, ao mesmo tempo em que as questões identitárias se apresentam de forma poderosa e insistente, como se marcasse a própria existência e razão de ser. O contraste com a obra de Pepetela ocorre com o romance **Os cus de Judas**, de António Lobo Antunes, que aborda o mesmo contexto de guerra só que do lado do soldado português. Essa obra, que retrata a experiência de Lobo Antunes como médico de campanha na guerra colonial de Angola, traz um olhar marcado pelo horror da guerra e também pelo conflito interno, pelas angústias de algo que não faz sentido. Já antes mesmo da sua incorporação, percebemos essa valorização de um orgulho sem razão, de uma nação amparada em uma distorção de si.

> – Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.
>
> Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem,

> a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados. (1979, p. 05).

São esses apenas dois entre tantos fragmentos da história que se relacionam com o registro oficial. As lacunas existentes são muito maiores e os espaços para inserção de versões e situações reais e ficcionais, entrelaçadas a tal ponto que é difícil separá-las, se tornaram material de inspiração literária para Agualusa. Em **O vendedor de passados**, o escritor angolano de ascendência portuguesa e brasileira nascido em 13 de dezembro de 1960, em Huambo, desenvolve um conto que havia escrito no período que esteve em Berlim:

> (...) sonhei que visitava um bar frequentado por brasileiros, naquela cidade. Um homem sentou-se à mesa onde eu estava, ouvindo chorinho, e apresentou-se: "O meu nome é Félix Ventura, sou angolano e vendo passados aos novos ricos".
>
> Na manhá seguinte escrevi um conto no qual Félix Ventura era o personagem principal. Contudo, ele não me abandonou. Foi crescendo dentro de mim.
>
> Após concluir *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, que escrevi em Berlim, ao longo de um ano, com uma bolsa de criação literária, decidi que era tempo de dar uma casa maior a Félix Ventura, e assim surgiu *O vendedor de passados*, cuja primeira edição foi publicada em Lisboa, em 2004. (2018, orelha do livro)

Esse "vender passados aos novos ricos" traz uma riqueza de possibilidades, visto que os novos ricos não são apenas ricos materialmente, mas também contemplados com a riqueza da sobrevivência, do renascer em outro contexto, no qual os crimes cometidos podem ser apagados, as tristezas e os horrores sofridos podem ser sublimados por uma narrativa que conta outra versão mais adequada para esses novos tempos.

Isso, no entanto, não é garantia de nada, especialmente por quem foi marcado pela violência e que não conseguiu sublimar ou recalcar essa experiência. O trauma teima em se fazer presente e o confronto com essa realidade vivida a torna mais tangível, independente da "história" possuir outra versão. Abrir mão desse testemunho para si mesmo traz mais angústia, pois aquele que testemunha, segundo Seligmann-Silva, "se relaciona de um modo especial com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o 'indizível' que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência." (2003, p. 48). Não estamos abordando uma literatura de testemunho, mas o diálogo com a história e suas tentativas de reescrevê-la, nem que seja para tentar conviver com a melancolia da perda, está presente nessa leitura que vislumbra um reconhecer-se nas diversas histórias que formam a nossa própria identidade.

O romance possui um elemento que não traz diretamente essa busca pelo apagamento do trauma. Se ampara em uma estratégia narrativa que possibilita trabalhar com sua quase invisível presença ao deixar que a história seja contada a partir do ponto de vista de uma

personagem que está limitada ao espaço da casa: Eulálio, o narrador, é uma osga-tigre, um réptil sáurio, cuja definição também significa, má vontade, ódio, aversão. É ele quem filtra para o leitor a vida e as aventuras de Félix Ventura, um negro albino que vive de "fabricar sonhos", sendo esta informação apresentada a partir do momento em que atende a porta da sua casa e recebe um homem que lê em voz alta um cartão de visitas:

> – Félix Ventura. Assegure aos seus filhos um passado melhor. – Riu-se. Um riso triste, mas simpático. – É o senhor, presumo? Um amigo deu-me este cartão.
> Não consegui pelo sotaque adivinhar-lhe a origem.O homem falava docemente, com uma soma de pronúncias diversas, uma sutil aspereza eslava, temperada pelo suave mel do português do Brasil. Félix Ventura recuou:
> – Quem é você? (2018, p. 24)

Félix Ventura não conseguiu a sua resposta e acabou ouvindo e respondendo ao seu interlocutor, não sem demonstrar uma certa antipatia. O visitante queria mais do que relatos, queria uma identidade nova e completa, com documentos autênticos.

> – Não! – conseguiu dizer. – Isso eu não faço. Fabrico sonhos, não sou um falsário... Além disso, permita-me a franqueza, seria difícil inventa para o senhor uma genealogia africana.

> – Essa agora! E por quê?!...
> – Bem... O cavalheiro é branco!
> – E então?! Você é mais branco que eu!...
> – Branco, eu?! – o albino engasgou-se. Tirou um lenço do bolso e enxugou a testa. – Não, não! Sou negro. Sou negro puro. Sou um autóctone. Não está a ver que sou negro?... (2018, p. 26)

Nesse momento há, na conversa ouvida por Eulálio, a externalização de um problema mais amplo, de uma situação de exclusão que Félix Ventura sentiu por toda a sua vida. Ser alguém que não possui dúvidas – ao menos externamente – sobre sua identidade e etnia, não é suficiente para diminuir a marca de pária a que é relegado dentro da sua cultura e tradição. Aprendeu a conviver com essa condição, aceitou essa realidade e não deixou de se ver como um indivíduo negro, mesmo que a cor da sua pele não represente o que é. Esse é um tipo de trauma que se dilui ao longo de uma vida. É algo que não podemos responsabilizar um indivíduo ou os homens, ainda que o julgamento seja resultado de um preconceito e de uma visão de pureza de um grupo e de uma comunidade.

A *gargalhada* que Eulálio emitiu durante a conversa de Félix com o estrangeiro serviu para humanizar ainda mais a osga-tigre que narra a história: "O riso impressiona. Não lhe parece um riso humano? Félix concordou." (2018. p. 27). Essa situação se desenvolve com a aflição de Félix ao abrir o envelope deixado pelo estrangeiro com fotos e cinco mil dólares, além de um bilhete:

> "Caro senhor, tenciono entregar-lhe mais cinco mil dólares quando receber todo o material. Deixo-lhe algumas fotografias minhas, do tipo passe, para utilizar nos documentos. Volto a passar por aqui dentro de três semanas." (2018, p. 31).

Eulálio também representa os fragmentos de outra vida. Ao sonhar acaba por recordar dos mesmos sonhos que tinha quando era humano, da sua vida como ser humano, dos seus amores e de suas dores que parecem tão distantes, como um doce adormecer. Um adormecer que impediu o suicídio de Eulálio em sua outra vida, mas que também destaca que não deixou de ser sua primeira morte. O desejo e a busca pela morte já se configura como algo concreto. Observamos que ocorre um adormecer de uma existência para despertar em outra, em outro corpo de outra espécie como Eulálio, em outra identidade como a do estrangeiro que (re)nasce como José Buchmann. O momento em que Félix apresenta a família de José Buchmann evidencia uma aceitação dessa nova realidade, pois as fotografias materializam as pessoas em outra condição, cristalizando a identidade recém-instaurada:

> Numa outra, um casal abraçava-se, junto a um rio, contra um horizonte largo e sem arestas. O homem tinha os olhos baixos. A mulher, num vestido estampado, florido, sorria para a objetiva. José Buchmann segurou a fotografia e levantou-se, colocando diretamente sob a luz do candeeiro. A voz tremeu-lhe um pouco:
> – São meus pais?
> O albino confirmou. (2018, p. 48).

Podemos perceber nesse momento que as ausências são tão sentidas que a fabricação de sonhos se torna verdadeiramente necessária, presente a ponto de sensibilizar como um reencontro ansiosamente desejado. Esse reencontro consigo através da materialização do passado – ainda que fictício – é um dos elementos que humaniza o agora José Buchmann, oportunizando a ruptura com um passado doloroso, com memórias que ele não quer que o atormentem mais. Diluir suas lembranças reais entre outras fabricadas é uma forma de superar e ao mesmo tempo de manter a dor latente.

Nesse período, Félix conhece Ângela Lúcia que "está para as mulheres como a humanidade está para os símios. Frase atroz" (2018, p. 49), admite Eulálio. Mais adiante, a descreve melhor, contrastando com a definição de "anjo iluminado" dada por Félix:

> Ângela Lúcia é uma mulher jovem, pele morena e feições delicadas, finas tranças negras à solta pelos ombros. Vulgar. E no entanto, sim, sou forçado a reconhecê-lo, a pele dela reverbera por vezes, sobretudo quando se comove ou se exalta, em cintilações de cobre, e nessas alturas transforma-se – torna-se realmente bela. O que mais me impressionou, porém, foi a voz, rouca, e todavia úmida, sensual. (2018, p. 59).

O encontro entre José Buchmann e Ângela Lúcia ocorre com um convite de Félix para jantar na sua casa, situação observada por Eulálio que descreve a cena do alto de uma das estantes:

> Ângela Lúcia chegou num vestido verde, em surdina, trazendo pela mão a última luz. Ficou parada diante de José Buchmann:
> – Vocês já se conheciam?
> – Não, não! – Ângela negou numa voz sem cor:
> – Creio que não...
> José Buchmann estava ainda menos seguro:
> – Desconheço imensa gente! –, disse, e riu do seu próprio humor. – Nunca fui muito popular.
> Ângela Lúcia não se riu. José Buchmann olhou-a ansioso. (2018, p. 86).

As pistas estão sendo dadas, o olhar atento e a descrição dos detalhes por Eulálio vai preparando o ambiente para os desdobramentos futuros. Falta mais uma personagem para estabelecer os vínculos necessários e recuperar uma história verdadeira perdida entre tantas ficções de si. Lembrar para poder entender, mesmo em uma condição de pós-memória, percebida naqueles que não recordam o seu passado ou não viveram naquele período, mas guardam o sentimento do abandono, na linha das reflexões de Beatriz Sarlo (2007). A retomada do momento em que Félix conheceu Ângela Lúcia é mais uma antecipação do porvir: "– Conheci uma mulher extraordinária. Ah meu caro, faltam-me as palavras certas para defini-la... Tudo nela é luz! Achei um exagero. Onde há luz, há sombras." (2018, p. 132).

O envolvimento de José Buchmann com sua história, ou melhor, com o passado inventado por Félix, e as coincidências que vai encontrando oportuniza um mosaico possível, uma construção a partir do real, confirmando

um sentido e uma razão da sua existência, da nova existência. Sendo a "memória uma paisagem contemplada de um comboio em movimento" (2018, p. 157), a agora autobiografia que José Buchmann escreve dialoga com Sarlo e suas discussões a partir de Derrida:

> Portanto, o interesse da autobiografia (Derrida está lendo Ecce homo, de Nietzsche) reside nos elementos que apresenta como cimento de uma primeira pessoa cujo único fundamento é, na verdade, o próprio texto. Nietzsche escreve "Vivo de meu próprio crédito. E talvez seja um simples preconceito, que eu viva". O eu só existe porque há um contrato secreto, uma conta de crédito que se pagará com a morte. Na frase de Nietzsche, Derrida encontra uma chave: longe do acordo pelo qual os leitores atribuiriam um crédito de verdade ao texto, este só pode aspirar à existência se o crédito de seu próprio autor o sustentar. Não há fundamento exterior ao círculo assinatura-texto e nada nessa dupla tem condições de asseverar que se diz uma verdade. (2007, p. 32-33).

O romance de Agualusa incorpora esses elementos da autobiografia como material literário na personagem de José Buchmann, ou seja, a construção de um eu que só deve satisfação a si, ao contrato estabelecido com sua existência e história. O registro é dado, nesse caso, pela necessidade de esquecer o passado e construir elementos

– mesmo ficcionais e que causam um mergulho no absurdo do saber com a sedução do novo conhecer – capazes de estabelecer a nova identidade de forma consistente. No entanto, podemos destacar que as lembranças, as memórias, as reconstruções do passado de um indivíduo a partir de sua subjetividade já se traduz como um campo minado e problemático, sendo marcado pelo conflito com elementos do "real" constantemente. O perder-se em si mesmo acaba sendo ampliado pela ficção, pela insistência em não recordar, mas em criar algo que seja tão ou mais forte que essa lembrança subjetiva, do que a memória que teima em se fazer presente. José Buchmann envereda pelos labirintos de sua ficção de si e acaba encontrando mais uma personagem

> José Buchmann apareceu esta noite na companhia de um velho de longas barbas brancas, uma trunfa grisalha, que lhe caía pelos ombros em tranças selvagens. Reconheci nele, imediatamente, o mendigo que o fotógrafo perseguira, semanas a fio, mostrandoo, numa imagem extraordinária, a emergir de uma sarjeta. Um deus antigo, vingador, de cabeleira em desordem e bruscos olhos acesos.
>
> – Quero apresentar-lhe o meu amigo Edmundo Barata dos Reis, ex-agente do Ministério da Segurança do Estado.
>
> – Ex-gente!, diga antes, ex-gente! Ex-cidadão exemplar. Expoente dos excluídos, excremento existencial, excrescência exígua e

> explosiva. Em duas palavras: vadio profissional. Muito prazer... (2018, p. 161)

E é Edmundo que apresenta a José Buchmann o contrarrevolucionário Pedro Gouveia. José, ou Pedro, agora está confrontando seu algoz de 1977 que o atinge com palavras de maneira mais forte do que os golpes que recebe. Edmundo lembra da mulher de Pedro, Marta Martinho, no final da gravidez. O parto ocorrido após dois dias de tortura não diminuiu o horror, pois o ex-gente (desde aquela época) continuou a torturar o bebê. Essa dor atinge Félix que expulsa Edmundo de sua casa, não sem antes destilar seu ódio a Pedro Gouveia:

> – Desapareça! Fora daqui!
> O ex-agente levanta-se a custo. Ergue-se todo. Atira um olhar de desprezo para José Buchmann, ao mesmo tempo que solta uma gargalhada áspera:
> – Agora não me resta a sombra da dúvida. És tu mesmo, o Gouveia, o fraccionista. No outro dia quase te reconheci pelas gargalhadas. Rias muito nos comícios dos fraccionistas, isso antes do cônsul, o teu patrício, te ter entregue nas minhas mãos. Na prisão só choravas. Choravas muito, bué, bué, tipo mulher. Olho esse choro e vejo o miúdo Gouveia. Vingança – era o que querias? Para isso faz falta paixão. Faz falta coragem! Matar um homem é coisa de homem.

Então,
como
num
bailado
lento:
Ângela atravessa a cozinha,
passa rente à mesa,
com a mão direita recolhe a pistola,
com a mão esquerda afasta Félix,
aponta ao peito de Edmundo
e dispara. (2018, p. 179-180).

Félix enterra o corpo de Edmundo no quintal e acabamos por saber que Ângela Lúcia era o bebê torturado por Edmundo e filha de Pedro Gouveia – que continua sendo José Buchmann na narrativa. E é ele – Pedro/José – quando indagado por Félix se é feliz que afirma "– Eu estou finalmente em paz. Não receio nada. Não anseio por nada. Acho que a isto se pode chamar felicidade. Sabe o que dizia Huxley? A felicidade nunca é grandiosa." (2018, p. 196).

Ao encontrar Eulálio morto, o último capítulo apresenta Félix como narrador. Essa mudança dialoga com o título desse capítulo (*Félix Ventura começa a escrever um diário*) ao colocar a voz de Félix em primeiro plano, deixando a invenção de passados dos outros para refletir sobre sua própria história, destacando a diferença entre ter um sonho e fazer um sonho: "Eu fiz um sonho." (2018, p. 201).

Entendemos que o romance de Agualusa ficcionaliza a memória e a transforma em material literário consistente ao dialogar com elementos históricos, dando um novo significado às subjetividades em seu grau de potência

de trocas. Experiências e conexões intersubjetivas são acessadas pela ficção, tanto a que é construída pela obra quanto as que são sugeridas a partir dela. Nessa direção, adentramos o filme homônimo brasileiro lançado em 2015 e que se ampara no confronto com o que sabemos, enquanto sociedade consciente, sobre o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e naquilo que teima em se diluir como pontos de vista ou versões sobre um dos períodos mais autoritários na América Latina.

A ampliação para o contexto da América Latina é necessário, especialmente se consideramos a *Operação Condor*, um acordo entre as ditaduras militares e sua cooperação para a manutenção do regime e a perseguição de opositores e subversivos. O filme estabelece uma ligação com esse contexto mais amplo ao colocar a ditadura na Argentina como parte do enredo. E é Idelber Avelar que traça um olhar que nos permite refletir de forma mais clara sobre o contexto histórico ditatorial presente nas nossas histórias recentes e suas representações literárias dentro do realismo mágico:

> Esses conflitos se desvanecem nas alegorias que proliferam sob ditadura. O enfrentamento de ordens opostas dá lugar a um sepultamento total da lógica alternativa, seja cosmogônico-pré-capitalista, seja estético-epifânica, pela racionalidade das tiranias retratadas.O locus de enunciação do qual se conta a história já caiu, ele mesmo, na imanência do material narrado, de tal modo que a aterradora totalidade permanece indecifrável ao longo do

> romance, irredutível a um princípio explicativo, tanto para o narrador ou o leitor como para os perplexos personagens. Estas alegorias nos apresentam, portanto, um mundo desprovido de toda exterioridade, onde o fundamento último se tornou invisível. Não por acaso, todas elas têm lugar dentro de um espaço circunscrito: uma casa, um vilarejo ou uma república imaginária, imagens da petrificação da história característica de toda alegoria. Mais além dos muros alegóricos, pode existir um domínio ou uma lógica alternativa, mas esse espaço se tornou inenarrável. A linguagem da derrota só pode narrar a radical imanência da derrota.(2003, p. 91-92).

Aceitar a derrota e trabalhar dentro de um cenário de luto é algo ainda em processo em países como o Chile, o Uruguai e a Argentina. No caso do Brasil há a negação desse passado. Existe um vazio de representação histórica, impondo a limitação da arte ao seu papel de mera ficção e olhar individual, sem possibilidade de ampliação dessas subjetividades ao status de interlocutor com o passado. A fragmentação decorrente dessas situações de falta de legitimidade de quem não se alia ao discurso ufanista, infelizmente consolidado ao longo das décadas da ditadura e durante o período democrático, se instaura no cerne da própria mímesis ao restringir seu potencial de *representação reflexiva*. Avelar se ampara em Platão para destacar o papel da literatura – a arte poética – nessa relação com o luto necessário e ainda não elaborado, da permanência

no estágio da negação que procura evitar o sofrimento, operando para além da necessidade do esquecer para seguir em frente ao estabelecer a proibição do lembrar que imobiliza a transformação e as responsabillizações, pois nos "encontramos ente o nó que une a regulação das práticas miméticas – o exílio fundamental do poema – à repressão do luto como afeto social cuja proliferação poderia, ao provocar uma explosão incontrolável de dor, minar os próprios fundamentos da ordem na pólis." (2003, p. 135).

A condenação da cumplicidade da mímesis com o luto nos permite observar que continua em curso uma impossibilidade de reformulação da sociedade, de rever os horrores que provocamos, as nossas próprias responsabilidades. A existência de tantas lacunas para aceitarmos a derrota que todos sofremos e não apenas de um grupo de subversivos, como teimam em bradar alguns setores mais conservadores, faz com que as tentativas de estabecer um olhar sobre o passado tenha sempre um filtro limitador que força os sentidos da experiência histórica para o campo da ficção de forma absoluta. Longe de defender que uma manifestação artística, que um texto literário ou fílmico carregue a classificação de um documento histórico. Tal postura, no entanto, não pode deixar de considerar que o próprio fazer literário/artístico também é um fato histórico e que o diálogo desse *evento cristalizado no tempo* com o passado vivido ou a que se refere é necessário e fundamental.

Abordamos o filme **O vendedor de passados** (2015) pelo protagonista Vicente, interpretado pelo ator Lázaro Ramos. A versão desse criador de sonhos e de memórias

ganha vida como um homem negro no Brasil e a questão de pária presente na condição de Félix Ventura (negro albino) aqui é ampliada com base no racismo estrutural da sociedade brasileira. A ausência de um passado próprio de Vicente (adotado na infância não possui informações sobre sua origem e família) faz com que procure estabelecer histórias de si. Pensamos que essa solidão é um diálogo com o apagamento da identidade individual e coletiva ao considerarmos a questão do racismo a partir das reflexões de Ella Shohat e Robert Stam:

> O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico e matafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: "Eles são todos assim, e assim continuarão sendo".
>
> As categorias raciais não são naturais ou absolutas: são construções relativas e específicas, categorias narrativas engendradas por processos históricos de diferenciação. A categorização de uma mesma pessoa pode variar com o tempo, o local e o contexto. Também a autodefinição subjetiva e a mobilização política podem sabotar definições rígidas. Os africanos, antes da colonização, não pensavam em si mesmos como negros,

> mas como membros de grupos específicos – bantu, fon, hagá, ibo – assim como os europeus, antes da invenção do "branco", consideravam-se irlandeses, sicilianos e assim por diante. (2006, p. 45-46)

Vicente vive em uma sociedade que não apenas naturalizou essa condição, mas que estabeleceu uma estrutura social organizada em que a etnia, a cor da pele e o caráter fenotípico acabam por definir regras sociais que subjuga a maioria dos [pseudo?] cidadãos brasileiros. Laurentino Gomes enfatiza essa tragédia sem fim da escravidão como base da sociedade brasileira e a lógica de sua permanência:

> Oficialmente, a escravidão acabou em 1888, mas o Brasil jamais se empenhou, de fato, em resolver "o problema do negro", segundo expressão usada pelo próprio Nina Rodrigues. Liberdade nunca significou, para os ex-escravos e seus descendentes, oportunidade de mobilidade social ou melhoria de vida. Nunca tiveram acesso a terras,bons empregos, moradias decentes, educação, assistência de saúde e outras oportunidades disponíveis para os brancos. Nunca foram tratados como cidadãos. (2019, p. 31)

A vida de Vicente é transformada a partir da chegada de Clara (interpretada pela atriz Alinne Moraes), uma cliente. Vicente mostra o seu trabalho, exibindo o vídeo

de uma mulher trans, Juliana, a quem deu um passado distante dos problemas que vivenciou, sendo indagado por Clara – até esse momento, ainda sem nome – sobre se não seria antiético. Vicente responde que naturalmente esse passado é falso. Enquanto conversam, Clara recebe uma ligação e sai rapidamente dizendo que voltará na próxima semana. Esse momento ocorre uma reflexão na voz de Vicente que dialoga com o espectador a partir do 6:06 do filme: "Desde que o mundo é mundo o homem guarda fragmentos de passados, fotos, objetos, emoções, livros, sensações, cartas, filmes, cheiros. Passado é tudo aquilo que você lembra, imagina que se lembra, se convence que se lembra ou finge que se lembra".

Na sequência, acompanhamos Vicente em seu garimpo por fotos e máquinas fotográficas antigas e podemos entender um pouco mais da sua "profissão", assim como as interferências dos clientes no processo de elaboração desses passados. No caso de Clara ocorre algo diferente. Ela não dá nenhuma referência para Vicente: "Você tem carta branca para criar um passado do zero". Vicente responde que "Não é assim que as coisas funcionam". (2015, 15:50). Após uma breve argumentação, Clara define: "Eu prefiro mesmo que você tenha liberdade total. Só quero te fazer um pedido. Eu quero ter cometido um crime". Ao que Vicente responde: "Já me pediram para apagar um crime, mas para ser um criminoso..." (2015, 16:21).

Ao tirar fotos de Clara, além do clima de tensão mostrado pela beleza fotografada, pela forma com que Vicente segura a câmera, há um elemento importante que dialoga com o romance de Agualusa: as cicatrizes existentes no corpo da mulher. Vicente consulta seu amigo médico

Jairo (personagem de Odilon Wagner) para saber o que são e Jairo confirma que são cicatrizes antigas, mostrando fotos de agressões com ferro em brasa, charutos, tortura em uma prisão argentina, comentando que "o ser humano não tem limites". (2015, 20:58).

O filme avança com as pesquisas de Vicente sobre crimes cometidos por mulheres e se depara com situações de violência sofridas por elas antes dos crimes serem cometidos. Vicente está, nesse momento, construindo uma visão para o ato criminoso exigido por Clara que recebe seu nome – seu batizado por Vicente – quando ele se vê abrigado a apresentá-la para Dona Célia (personagem de Ruth de Souza), uma colecionadora de álbuns de fotografias. Ao manusear um álbum e inventar uma história de vida para aquele casal que culmina com a morte, Clara diz: "Que história triste". Ao que Vicente responde: "Não, claro que não. Olha aqui, olha essas fotos. Ela termina mal como quase todas as histórias, mas eles foram felizes. Olha: tá na cara" (2015, 30:29).

A pesquisa de Vicente sobre a ditadura argentina nos situa no contexto da opressão, da tortura e também de homicídios causados por mulheres que sofreram abusos ou cujos pais tinham sido torturados e mortos. A partir desse momento, elabora um passado para Clara, buscando imagens nos seus arquivos pessoais e recortando uma fotografia de um amigo médico argentino de Jairo para compor esse período na Argentina. Nasce, então, Clara, nos porões da ditadura argentina. Filha de um jornalista brasileiro e uma fotógrafa argentina. O pai consegue fugir para Curitiba, mas a mãe é presa, torturada, assim como ela recém-nascida. A mãe é morta ao ser jogada de um avião –

modus operandi de boa parte dos assassinatos cometidos contra prisioneiros políticos – e Clara é adotada por um casal argentino. A avó – uma integrante do movimento da Praça de Maio – descobre sua verdadeira identidade e ela retorna ao Brasil com 12 anos. Aos 21 anos recebe notícias do pai adotivo que está doente e volta a Argentina para lá descobrir o médico que havia torturado a ela e sua mãe. Durante a discussão, Clara pega uma arma e mata o médico. O pai adotivo assume a culpa e morre alguns dias depois.

Essa incrível história só rivaliza com a realidade, pois várias situações similares ocorreram com protagonistas diferentes, histórias reais, personagens da história, como o filme mostra durante as pesquisas realizadas por Vicente. Até hoje há pessoas que não sabem suas origens, que desconfiam dos próprios pais e seu envolvimento com a tortura e a colaboração com a ditadura argentina, assim como em outros países, incluindo o Brasil.

Em um jantar com Jairo e sua noiva Stela (personagem de Mayana Neiva), Clara experimenta sua nova identidade, o passado inventado por Vicente. Ao entregar toda a documentação, todos os registros que realizou, Vicente o faz para Clara Ortega. Temos, agora, o nome completo e a história de vida trágica da mulher que perdeu a mãe, foi torturada ainda bebê e matou o assassino e torturador 21 anos depois. Após terem relações sexuais, Clara desaparece, deixando Vicente com um vácuo maior do que sua ausência, pois acaba por revisitar o próprio passado, as várias versões para sua vida.

Uma notícia do lançamento de um livro autobiográfico de Clara Ortega faz com que Vicente tome conhecimento

do resultado do seu trabalho. Sua invenção, sua criação virou um passado "real". O sugestivo título do livro, *Clara Obscura*, traz essa nova pessoa, completa não apenas para um pequeno círculo ou para si mesma, mas para a história. Vicente vai ao lançamento do livro e tem uma breve discussão com Clara quando ela diz que não precisa pagar pelo livro: "Imagina. Eu faço questão. É a sua vida, seu livro. Eu faço questão." e Clara responde: "Que ironia é essa, Vicente?" (2015, 56:18). O diálogo avança até o momento em que Clara argumenta: "Eu comprei esse passado. Esse passado é meu. (…) Eu pensei que você fosse gostar. Um personagem seu escrevendo a autobiografia" (2015, 56:45).

Essa não é apenas uma ironia, pois transcende a questão da ficção se tornar real ao evidenciar uma dor que é legitimada pela autenticidade de quem sofreu e vivenciou esses momentos ao longo de sua vida. A pessoa pode não ser real, mas a história é em sua essência, assim como a dor e a identificação a partir desse relato. A desestruturação que provoca em Vicente faz com que insista com sua mãe a revelar suas origens, seu passado, percebendo que a própria mãe havia inventado um passado para ele. Essa não é a última ironia.

O livro de Clara Ortega se torna um dos mais vendidos no Brasil e o amigo médico de Jairo é acusado de ser um torturador e assassino, ameaçando processar a autora, o que pode atingir Vicente. Depois de descobrir sobre o seu passado, Vicente é procurado por Clara, cujo verdadeiro nome é Andreia, que também revela suas origens: única sobrevivente de uma tragédia, assim como ele, um bebê abandonado em um lixão. Sobreviventes com histórias falsas de dores reais.

Na comparação que fazemos entre o romance de Agualusa e o filme dirigido por Lula Buarque de Hollanda com roteiro de Isabel Muniz há apenas vestígios da história original. Isso não cria uma dependência, pois literatura e cinema são obras distintas; mesmo que decorrente de um processo de adaptação, o filme é uma obra em si, independente. O que evidenciamos é que por serem tão diferentes e dialogarem em várias medidas, há um ganho na leitura do romance e do filme, na complementação que possibilitam sobre a construção de identidades individuais e coletivas e de como as sociedades angolana e brasileira se relacionam com a representação de si, dos seus momentos históricos, especialmente pela inversão ideológica da opressão, das figuras dos torturadores (mesmo que no filme a tortura não seja "real" para a personagem, se constitui em um fato histórico comprovado) que em Angola estavam a serviço da ditadura comunista e na América Latina ligados a ditaduras militares de direita.

Do ponto de vista da síntese que a arte elabora, o cinema, segundo Alain Badiou, "propõe novas sínteses. Ainda não se falava em multimídia e o cinema, por si só, já era uma multimídia. Ele sugere sínteses que envolvem os valores artísticos". (2015, p. 48). Badiou avança e desenvolve o argumento do cinema como experimentação filosófica ao definir que o "ponto de partida do cinema é a impureza total. (…) O cinema funciona em sentido inverso. Partimos da desordem, da acumulação, da impureza para tentar criar a pureza. Isso é muito difícil. Nas demais artes, de início é preciso criar a partir do nada, da ausência, do vazio. No cinema há sempre excesso". (2015, p. 68)

Talvez seja esse excesso esperado, esse acúmulo de imagens que contam uma história ordenada que tenha influenciado a crítica de Bruno Carmelo quando do lançamento do filme em 2015:

> Talvez **O Vendedor de Passados** se perca na ambição pueril de ser mais inteligente que seu espectador, de estar sempre um passo à frente. Se permitisse aos personagens explorarem todas as consequências dos novos passados, poderia ir muito longe. O resultado final é algo intermediário entre uma boa ambição discursiva e uma realização pouco expressiva de Lula Buarque de Hollanda, que se contenta em planos fechados, uso frágil dos espaços e das elipses. Uma premissa excepcional como esta mereceria maior ousadia estética e narrativa, mas o resultado final não deixa de ser agradável.

E, ainda talvez, o mais difícil em todo esse processo resida em refletir sobre a nossa própria história, ou seja, tomar consciência da nossa própria historicidade, da nossa condição enquanto sujeitos históricos em que o passado surge de várias maneiras e ressignifica o presente e o futuro. Há algo entre a angústia da impotência e a arrogância do saber que nos torna vulneráveis à experiência do humano, às diversas paixões que nos conduzem e que aprisionamos em nossos corpos.

As lacunas são incontornáveis, pois se apresentam como elementos que revelam o caráter fragmentário de

nossa identidade histórica. Dessa forma, o que Carmelo considera como sendo uma ambição pueril de se colocar à frente do espectador seja na verdade uma admissão da incapacidade de dar esse passo adiante, se colocando aquém da expectativa dos próprios eventos históricos e das ironias que atravessam o indivíduo refém do devir. José Geraldo Couto chama a atenção para a falta de continuidade e algumas situações que ocasionam a perda da imagem e do ritmo nas cenas. Couto finaliza escrevendo que "Talvez seja um tanto subjetivo dizer isso, mas o que falta a *O vendedor de passados* é, numa palavra, alma." (2015).

Concordamos que há ausências no filme na sua construção narrativa, no ritmo e na sua eficácia para evitar a dispersão do olhar do espectador visando dar sentido coeso ao narrado, sendo que também podemos entender a falta de *alma* a que se refere Couto como parte dessa perda histórica. Assim, o que podemos concluir dessas narrativas – romanesca e fílmica – é o diálogo estabelecido nas suas confluências e divergências: o romance se apresenta como uma invenção que acaba por revelar uma verdade; enquanto que o filme é a verdade do passado que possibilita uma invenção, uma criação que nos devolve a inquietação no presente. O que ambas as obras oportunizam, portanto, é um ajuste de contas com a nossa própria formação histórica mediada pelos conflitos presentes nas ficções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota:** a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo. (org.) **Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia**. Tradução de Lívia Deorsola *et al*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CARMELO, Bruno. O vendedor de passados. É tudo mentira. **Adorocinema**, 2015. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-218155/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 3 maio 2021.

COUTO, José Geraldo. O vendedor de passados e teoria da conspiração. **Blog do Instituto Moreira Sales**, 2015. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/o-vendedor-de-passados-e-teoria-da-conspiracao/>. Acesso em: 4 maio 2021.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Operação Condor e a ditadura no Brasil. 2011-2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em: 30 jun 2021.

GOMES, Laurentino. **Escravidão:** do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. (V. 1).

LOBO ANTUNES, António. **Os cus de Judas**. Lisboa: Dom Quixote, 1979.

O VENDEDOR de passados. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Conspiração, 2015, (82 min.).

PEPETELA. **Mayombe**. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE possui graduação em Letras Português-Inglês pelo Centro Universitário Franciscano (1998), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2003), doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2007) e estágios de pós-doutorado realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012) e na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO (UFPel) e pesquisador dos Grupos de Pesquisa CNPq Literatura e Autoritarismo (UFSM) e Laboratório de Formação e Estudos da Infância (UFPel). Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada (ênfase na relação literatura e cinema), Literatura Dramática e Ensino de Literatura. Dentre os temas recorrentes de discussão e pesquisa estão as relações entre regionalidade e regionalismo, a ideologia, a crítica ao autoritarismo, a formação cultural e a identidade na região do Prata. É um dos editores da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo.

AS MULHERES DA DÉCADA DE 30: MARGINALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA

Camila Fernandes Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN/CAPES
fernandes.camila23@yahoo.com.br

Marta Aparecida Garcia Gonçalves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN
martaggon92@gmail.com

A história das mulheres perpassa várias esferas: familiar, trabalhista, midiática, literária, entre outras. História e espaços marcados por silenciamento, coerção, violências dos mais diversos tipos. Na esfera da literatura, ao longo de muitos anos, as mulheres foram excluídas e subjugadas e tiveram suas vidas e seus corpos sendo constantemente representados a partir de um pensamento que possui uma base binária (santa *versus* puta, anjo *versus* perversa). Diante do exposto, é imprescindível resgatar as vozes silenciadas e analisar criticamente como as mulheres foram representadas nas décadas passadas, buscando pensar politicamenteo campo literário, desestabilizando as representações criadas e instaladas sobre a imagem e o papel da mulher na literatura.

Para tanto, busca-se analisar as obras de Jorge Amado situadas na primeira década da primeira geração de suas produções (conhecida como fase partidária) a fim de observar como se dá a representação feminina

nas primeiras obras desse autor, que é considerado um importante nome quando se fala em protagonismo feminino e naturalização do uso dos corpos.

É fato que é difícil delimitar características fixas a obras que se inserem em um longo espaço de tempo, como observa-se no processo de produção de Jorge Amado, pois trata-se de, praticamente, seis décadas de produção (de 1931 a 1997). Jorge Amado, apesar de produzir tantas obras e tão diversas, possui alguns traços que classificam suas produções em duas fases: a primeira, voltada para questões políticas, corresponde às obras **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Capitães da Areia** (1937), **Terras do Sem Fim** (1943), **São Jorge de Ilhéus** (1944), **Seara Vermelha** (1946) e **Subterrâneos da Liberdade** (1954); a segunda, voltada para a idealização de um herói, com a presença constante de humor e erotismo e um trabalho mais acentuado com questões de raça e gênero – essa fase começa a partir de **Gabriela, cravo e canela** (1958).

É legítimo ressaltar que essa classificação não fica presa, pura e simplesmente, ao tempo das produções, visto que **Mar Morto** (1936) não se categoriza como um romance partidário, como mencionado por Eduardo Assis Duarte (1996). Além do mais, ele representa um protagonismo feminino, semelhante às características presentes na segunda fase, como será exposto na análise posteriormente.

A primeira fase, aproxima as obras de Jorge Amado das características da literatura de 30. Nessa época, a literatura esboçava movimentos políticos e populares, como a ênfase nas lutas sociais, por meio dessas produções, o trabalhador torna-se objeto de destaque, dando um protagonismo às

classes populares. Além disso, a fase de 30 ilustra uma tradição regionalista, marcada pela representação das grandes secas, dos retirantes, da fome, isto é, o drama vivido pelo Nordeste.

Já a segunda fase, ilustra um demonstrativo histórico da relação de gênero na sociedade brasileira, na qual a mulher é submetida aos valores patriarcais. As personagens são reprimidas, julgadas, assediadas, agredidas, estupradas e mortas em várias dessas narrativas. Dessa forma, Jorge Amado deixa de representar as lutas de classe – característico de sua primeira fase – e passa a retratar a realidade das mulheres, fica evidente um maior protagonismo e liberdade feminina a partir da produção de 1958. Além de questões de gênero, é inegável também o foco de suas narrativas, dessa segunda geração, em retratar questões étnicas e culturais.

Observando as duas fases, é evidente que ambas representam diversas violências contra os marginalizados, e a segunda geração possui a mulher como centro das questões. Trata-se da representação de várias figuras femininas fortes, donas dos seus corpos, diferente da representação da primeira geração, que não tinha esse objetivo como sendo característica principal.

Pensando nisso, é importante analisar como a representação feminina se deu ao longo da história. Dessa forma, analisamos algumas narrativas da primeira geração amadiana, observando como esses narradores manipulam os acontecimentos e representam as personagens, o que ele filtra do discurso desses seres, em especial dos marginalizados que são elementos centrais e primordiais dessas narrativas e o que reproduz, quais os valores que

esse narrador partilha na narrativa. Assim, investigamos essa voz real presente no mundo ficcional de cada obra.

É notório que as produções desse escritor baiano possuem uma perspectiva crítica sobre as elites brasileiras, sendo de grande importância para a formação de uma identidade nacional, todavia há críticos que reforçam a presença de elementos caricaturais em sua vasta obra, conforme Eduardo de Assis Duarte em Outras Aquarelas do Brasil, presente no livro Amado Jorge: um retrato de muitas faces, de 2018, em que aponta que Jorge Amado apresenta uma visão folclórica da sua terra e de seu povo, especialmente da mulher brasileira.

E, pelo fato de Jorge Amado ser um dos escritores mais lidos fora do Brasil, suas obras foram traduzidas em diversos idiomas (ficando atrás somente de Paulo Coelho), ele propaga traços da nossa nação para o exterior. Além disso, apesar de representar a nossa nação, as obras de Jorge Amado exerceram bastante influência na independência cultural e narrativa dos países africanos, como ressalta Mia Couto: "Recordo-me de que, na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa: Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil" (COUTO, 2011, p. 62). Por isso, é necessário fazer uma análise de como as mulheres foram construídas ao longo dos anos, dando ênfase a representação delas diante de diversas situações de violência sejam simbólicas, verbais, físicas e/ou sexuais.

A década de 30: militância e discrepância

O PAÍS DO CARNAVAL (1931)

A obra apresenta a história de Paulo Rigger, que é filho de um cacauicultor recém-falecido. Paulo faz parte da elite brasileira e se vê dividido entre ser anticonvencional, devido a sua experiência de estudos na Europa, e os valores ancestrais do Brasil que perpassam a sua origem.

Paulo Rigger, no início da narrativa, sente uma inquietação por não se ver mais parecido com os seus (de sua nação). Todavia, uma noite, quando saiu pela cidade, em um sábado de carnaval, cruza com um bloco carnavalesco, logo, começa a dançar, em seguida, beija uma mulher que estava no bloco e apalpa-a. No bloco, conforme a obra, todos se apalpavam. E essas ações fizeram-no se integrar a sua nação, se entregar aos seus instintos carnais fizera com que ele se sentisse, novamente, semelhante aos seus. Dessa maneira, a festividade que nomeia a obra não aparece de forma positiva, mas sim como traço característico do Brasil, sendo sinônimo de incivilidade. Logo, havendo uma contestação dessa valorização exacerbada de símbolos nacionais, característico do movimento modernista.

Ainda no bloco carnavalesco, Paulo ilustra sua repulsa às práticas de violência contra as mulheres, algo bem comum no Brasil, seja de 30, seja atualmente. Conforme afirma Rachel Soihet (2015), no livro **Histórias das Mulheres do Brasil**, boa parte da violência física sofrida pelas mulheres do início do século XX se dava pela impossibilidade dos homens, sobretudo dos mais pobres, de exercer o poder ilimitado sobre as mulheres, a violência acontecia quando a

ameaça a sua autoridade na família era questionada.

A violência física é representada na narrativa inclusive em uma canção com a qual o protagonista se depara no bloco de carnaval, ao ouvi-la, ele declara o seu total repúdio a esse tipo de violência.

> A marcha rugia:
> Essa mulher a muito tempo me provoca...
> *Dá nela...*
> *Dá nela...*
> - Isso deve ser música brasileira – pensou Rigger. A grande música do Brasil.
> E ficou a escutar o enlevado pela barbaria do ritmo. A alma do povo devia estar ali... E como era diferente da sua... Ele não bateria nunca numa mulher. A música bradava:
> *Dá nela...*
> *Dá nela...* (AMADO, 1982, p. 21)

A narrativa ilustra uma sobreposição da cultura europeia em detrimento da nacional, e essa passagem retirada da obra exemplifica a barbárie em que estavam inseridos os brasileiros, diferentemente dos europeus. Todavia, posteriormente, Paulo Rigger, em meio aos conflitos de não se sentir mais brasileiro após seu retorno da França, volta a se considerar com integrante desta nação quando surra Julie – uma cortesã francesa que se relaciona com o protagonista, e o trai com um capataz da fazenda (Honório). Ou seja, ele se identifica como brasileiro quando ilustra uma faceta ciumenta, controladora, autoritária e violenta - ancestral.

Além de surrar sua companheira, outra passagem da narrativa que ilustra que Paulo Rigger, apesar de se intitular anticonvencional, se vê preso a atitudes ancestrais, está presente no momento em que ele se relaciona com Maria de Lourdes, jovem pobre pela qual Paulo Rigger apaixonara-se, descobrindo posteriormente que ela não era virgem. No momento em que ela expõe esse fato, ele faz com que ela detalhe, em por menores, como tudo ocorreu. Posteriormente, ele alega ser impossível vencer dezenove séculos de convenção e abandona Maria de Lourdes. Semelhante ao pensamento da época, em que o valor da mulher era avaliado pela presença ou ausência da virgindade. Sobre isso, Rachel Soihet comenta:

> A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento. Essa concepção impõe ao gênero feminino o desconhecimento do próprio corpo e abre caminhos para a repressão de sua sexualidade. Decorre daí o fato de as mulheres manterem com seu corpo uma relação matizada por sentimento de culpa, de impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada etc. (SOIHET, 2015, p.389)

Assim, a narrativa traz à tona um discurso determinista visto que, uma vez que o protagonista encontra-se em

solo brasileiro, parece ser impossível romper com as tradições machistas que resultam em violência física (no momento em que surra Julie) e violência simbólica (por meio da defesa de valores ancestrais que impõem uma obrigatoriedade de castidade sobre o corpo feminino).

Além dessas atitudes que reforçam que Paulo Rigger ilustra a elite presa a ideias patriarcais que prezam por um valor de controle sobre corpo feminino, Paulo Rigger, em uma de suas produções para uma revista, escreve um poema, "Poema da mulata desconhecida", que ilustra uma construção cercada de estereótipos, na qual descreve a mulher negra como repleta de sensualidade e que reforça a ideia de mulher negra como sinônimo de objeto sexual, sendo retratada como aquela que fornece sexo fácil e descompromissado. Ao longo de vários versos, o poema ilustra que, por bondade, a "mulata" abre suas pernas para a satisfação de instintos sexuais de homens não satisfeitos. E reforça que nessas coxas encontrar-se-á o futuro da pátria. Na obra, Paulo Rigger recebe elogios pelo poema, mas ele não é publicado pois o escritor católico que pediu a colaboração de Rigger para a revista considerou que o poema iria ofender a moral brasileira. Logo, torna-se evidente que o poema criado por Rigger reforça a ideia de promiscuidade do negro, exemplificando os valores presentes no imaginário da elite brasileira da época.

Apesar da ocorrência dessas passagens que ilustram a presença do patriarcalismo na sociedade brasileira da época, a obra objetiva, em primeiro plano, a retratar o fracasso, o pessimismo. Assim a narrativa volta-se para duas questões principais: a primeira, acerca cultura brasileira; e a segunda, para onde caminha a existência.

O desfecho da narrativa apresenta a figura do protagonista voltando-se para Deus, pondo em dúvida o comunismo, a pátria e valorizando a religião. Esse fim resultou em vários elogios para a obra, em especial dos mais conservadores. Segundo Jorge Amado em **Navegação de Cabotagem** (1992) – um livro de memórias do autor -, essa foi uma das obras mais elogiadas pela crítica, diferente das demais. Talvez essa positiva recepção tenha se dado pelo fato dessa obra representar o heterodiscurso[14] das elites brasileiras, diferentes das outras narrativas que, por meio de sua polifonia de vozes, valoriza o discurso do oprimido.

A narrativa em questão é a obra com a qual Jorge Amado afirma ter menos parecença, uma vez que ele alega se projetar na maioria de seus heróis, porém Paulo Rigger, protagonista da obra - representação prototípica das classes dominantes - não apresenta nenhuma semelhança com o escritor, como ele mesmo afirmou em uma entrevista concedida para Alice Raillard: "O País do Carnaval é, de todos os heróis dos meus romances, aquele em que eu menos me projeto, o que me é mais estranho. É uma exceção, porque creio que em todos os meus outros livros meus personagens, meus heróis sempre têm algo a ver comigo" (RAILLARD, 1992, p. 47).

Além disso, ele considera que a obra poderia, inclusive ser destruída. E, em comparação as duas obras que são posteriores a essa produção – **Cacau** (1933) e **Suor** (1934) –, realmente, parece se tratar de outro escritor, pelo fato

[14] Conceito baseado nos estudos bakhtinianos, que define heterodiscurso como os diversos dialetos sociais presentes em um idioma que povoam a vida em sociedade, ora contrapondo-se, ora combinando-se, ilustrando os falares de determinada língua no espaço/tempo da realização.

de possuírem perspectivas tão diversas, digamos, até contrárias. Jorge Amado até confessa, em **Navegação de Cabotagem** (1992), que, ao escrever **Cacau**, livrou-se para sempre de características estrangeiras em suas produções.

> Dominique desestima, porém, O País do Carnaval, que vem de aparecer em francês sessenta anos após eu tê-lo escrito, denuncia em meu primeiro romance a influência malsã das letras europeias, imitação barata. Escrevo-lhe uma carta para dizer de minha concordância com a crítica feita a O País do Carnaval, salva-me saber que dois anos depois do primeiro livro publiquei Cacau, outra coisa, liberto para sempre dos modismos europeus. (AMADO, 1992, p. 201).

CACAU (1933)

A narrativa de **Cacau** (1933) vai sendo exposta por José Cordeiro, o sergipano, por meio de relatos memorialísticos, ou seja, ele conta situações já vividas. O sergipano é o protagonista da narrativa, uma figura popular, um ser considerado à margem. No caso da narrativa em questão, José Cordeiro é um dos vários trabalhadores alugados da fazenda da Fraternidade. Essa estratégia narrativa é bastante utilizada por Jorge Amado, protagonismo das classes populares, tal característica tenta aproximar os intelectuais do proletariado e trazer à tona o universo dos trabalhadores rurais.

Além da denúncia acerca da exploração do trabalhador do campo, é fato que a situação da exploração trabalhista na cidade também é abordada, no momento em que ilustra as operárias da fábrica do tio de José Cordeiro, por exemplo. Na narrativa, torna-se evidente que não há uma relação de proporcionalidade quando se trata de crescimento da fábrica ou da colheita e o crescimento do salário dos funcionários. Pode-se perceber o contrário nas unidades fabris, a fábrica prosperou e o salário dos funcionários diminuíram. Diferente de quando ocorre o contrário, quando há uma queda, os funcionários sofrem com redução de salários e/ou até demissões.

Por se tratar de uma fábrica de tecidos, a maior parte dos funcionários eram mulheres, "Setecentos operários, dos quais quinhentas e tantas mulheres. " (AMADO, 2000, p.12), para a obra (e na concepção de muitos) isso se justifica porque "trabalhar em fiação é só pra mulher" (AMADO, 2000, p.12). E por se tratar de mulheres, a exploração ia além da trabalhista, o corpo dessas meninas, que logo cedo tinham que trabalhar para sustentar suas casas, eram explorados também. Por meio da narração de José Cordeiro, torna-se clara a exploração dos corpos dessas mulheres, elas eram apalpadas, defloradas: "Não podia contar pelos dedos, nem juntando os dos pés, o número de operárias desencaminhadas por meu tio" (AMADO, 2000, p.14).

Todavia, não é somente a mulher do espaço urbano que possui o seu corpo explorado pelo patrão, as meninas que trabalham nas fazendas também são exploradas sexualmente, pelos filhos dos coronéis principalmente. Meninas, crianças são abusadas sexualmente. Na narrativa,

Zilda, com apenas 10 anos, é estuprada por Osório (filho do coronel Manoel Misael). Os trabalhadores são explorados em seu trabalho e as trabalhadoras do campo são exploradas duplamente, em sua força de trabalho e têm seus corpos tomados pelos seus patrões. E, após os abusos, essas meninas são rejeitadas pelos seus familiares e passam a viver da prostituição.

> A passagem desses jovens e esperançosos cultores do direito das fazendas deixava sempre um rastro de sangue de virgens defloradas. Deste modo nunca faltavam mulheres na rua da Lama. Por vezes um levava uma carga de chumbo. Mas isso era raro. Os filhos dos coronéis são semideuses despóticos que amam deflorar por farra tolas roceiras de pés grandes e mãos calosas. (AMADO, 2000, p. 108).

Dessa forma, fica evidente que a narrativa vem esboçar essa exploração do trabalhador, seja no campo, seja na cidade. E quando se trata de ser mulher, a exploração culmina na posse de seus corpos. E essa realidade, presente em espaços urbanos e espaços rurais, vem sendo retratada pela visão do trabalhador. Na narrativa, o oprimido além de ser representado, ele é detentor da voz, e além de falar, ele ascende na narrativa. Isto é, as personagens apresentam características esférica[15], elas

[15] Definição trabalhada por Arnaldo Franco Junior em Operadores de Leitura da Narrativa. *In*: **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas (2009).

crescem, elas tomam conhecimento de si e da sua condição de ser explorado e se revoltam contra essa situação. Com exceção das personagens femininas, que já têm o seu destino predeterminado: ser deflorada e ir para a Rua da Lama se prostituir.

Além da crítica social, a obra ridiculariza a religião, visto que traz uma série de situações que ilustram que as convenções cristãs não cabem mais e só culminam em fanatismo e tragédia. Como é o caso de uma situação que vem sendo contada por um cearense, no momento que Cordeiro está no trem a caminho de Ilhéus. Ele esboça um causo de um pai que matou a própria filha pelo fato dela ter ido ter relações sexuais com o marido, com o qual havia se casado no civil, mas não no religioso, pelo fato da igreja estar fechada no dia. O heterodiscurso do narrador condena esse tipo de ignorância, apesar de algumas outras vozes no trem compactuarem com esse discurso ancestral.

Todavia, a questão principal que move a narrativa é a representação desse herói do povo, que fala para o povo, que toma consciência da sua situação de ser oprimido e se rebela contra essa situação. A narrativa não só traz à tona a situação de exploração do trabalhador, como também esboça o que fazer para tentar reverter tal problemática – a revolução.

Em se tratando de personagens que ilustram uma insubmissão a esse sistema exploratório temos Colodino, amigo do protagonista e, assim como ele, era um dos poucos sabia ler e escrever. Ele revolta-se no momento em que descobre que Osório (o filho do coronel) está a cercar a sua noiva. Assim, em determinado dia, ele sai do serviço mais cedo e procura a noiva (Magnólia). Ao chegar em sua

casa, Osório fazia companhia a ela. Ao se deparar com essa cena, Colodino surra o filho do coronel com um facão e deixa-o com um talho no seu rosto. Posteriormente, chama sua noiva de "puta" (AMADO, 2000, p. 112) e foge.

Apesar de ter uma conotação mais moral essa revolta, uma indignação pessoal, o ato de surrar o patrão ilustra uma não aceitação da exploração do corpo de sua noiva. Todavia, não há uma reflexão acerca da exploração sofrida, a mulher, mais uma vez é tida como imoral, e, enquanto Colodino ascende na sua condição de trabalhador que se revolta contra a exploração, Magnólia vai para a rua da Lama e continua a ser explorada. Os corpos femininos são entendidos como objetos de pertencimento masculino. Na situação ilustrada, Colodino acredita que o corpo da sua noiva pertence somente a ele, e, mesmo ciente da exploração que os cercava, ele considera a mulher promíscua e imoral pelo fato de estar com o filho do patrão. Semelhante ao pensamento que perpassava a época:

> Igualmente, o modelo ideal de mulher que se distinguia nos autos era o de mãe, ser dócil e submisso cujo principal índice de moralidade era a fidelidade e dedicação ao marido. O homem se definia pela dedicação ao trabalho, pois sua dedicação fundamental era prover a subsistência da família. Emergia assim uma imagem assimétrica da relação homem/mulher, ou seja, o homem exercendo completa dominação sobre a mulher submissa. (SOIHET, 2015, p. 382).

Dessa forma, percebe-se que a voz do narrador possui uma relação com os valores ideológicos do oprimido, há uma correlação com os princípios dos personagens sem perspectiva de futuro. Todavia, é fato que as mulheres do povo têm os seus corpos tomados e abusados pelos seus patrões e os heterodiscursos presentes na narrativa e a voz do sujeito da enunciação condenam essas mulheres, a julgam como imorais, "putas" semelhante ao ideal de mulher construído na época. Logo, há uma consciência acerca da exploração trabalhista, porém há uma ausência de discernimento sobre a exploração do corpo das mulheres do povo.

SUOR (1934)

Cada capítulo da obra **Suor** (1934) apresenta uma personagem exercendo sua profissão (seja de violinista, costureira, prostituta, lavadeira, sapateiro, vendedor, motorista, pedreiro, professor, ator e etc). Todavia, diferente da expressão popular "O trabalho dignifica o homem", esses ofícios não resultam em uma qualidade de vida, pelo contrário, configuram condições subumanas que consomem todas essas famílias e não resultam em mínimo de bem-estar para se ter uma vida de qualidade. São vinte capítulos que ilustram os mais diversos dramas dessa população excluída, no entanto, a partir do décimo oitavo capítulo (68, ladeira do Pelourinho), esses moradores com narrativas tão diversas – porém similares – unem-se contra mais uma forma de exploração e a obra adentra em questões que remete à consciência de classe.

Os únicos elementos que unem essas histórias tão distintas são: a sua condição de extrema pobreza e a sua localização. Esse casarão onde estão localizados ilustra de forma hiperbólica a situação desumana que essas personagens se encontram, é um local repleto de urina, fezes, suor, mau cheiro, roupa suja, detritos, ratos, ilustrando a situação que se encontram os pobres.

> Os ratos passaram, sem nenhum sinal de medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura. Era escura assim de dia e de noite e subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore. Havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão. (AMADO, 2011, p. 8).

Acerca das personagens, há um crescimento da personagem Linda, no momento em que ela deixa de ser uma garota que lê romances e fica a espera de um casamento feliz que a faça romper com sua situação de miséria e torna-se uma garota revoltada com a exploração do proletariado e das mulheres, assim, passa a lutar, junto com Álvaro Lima, para a alteração dessa situação de exploração.

Além de Linda, observa-se a ascensão do mecânico Álvaro Lima. Para o heterodiscurso da elite da época, trata-se de um agitador, todavia, por meio das ações que

são apresentadas dentro da narrativa, ele representa um líder que reúne a população do prédio 68 do Pelourinho e orienta-os acerca da necessidade de se unirem e se revoltarem contra a miséria que os assolava.

Apesar de ser perceptível um protagonismo um pouco maior dessas duas personagens, é fato que a narrativa objetiva-se a tratar como protagonista esses vários heróis sem nome. São situações corriqueiras que ilustram que a cada dia essas personagens enfrentam grandes batalhas. As várias Marias sem sobrenome, a esposa do pedreiro que ficou viúva cuidando de seis filhos após a morte de seu esposo (Joaquim) em um acidente de trabalho. As mulheres que necessitam se prostituir para conseguir arcar com os gastos com moradia e alimentação, os trabalhadores das docas, os artistas que cantam em restaurantes, os sapateiros, as lavadeiras, as costureiras, etc. Ilustram exemplos de heróis do cotidiano que usam de sua força, seu suor para salvar as suas vidas e as de seus familiares da fome e das mazelas que os rodeiam.

Trata-se uma múltipla representação: há negros, brancos, homens, mulheres, homossexuais, judeu, italiano. Ambos se unem, apesar de suas diferenças, em prol de uma mudança social. É a parte que corresponde ao todo, visando transmitir a ideia de união para que seja possível uma melhoria das condições de vida das classes mais populares. Só a união, a consciência de classe e essa ação proletária pode modificar a situação penosa em que esses seres estão inseridos.

Como mencionado, a narrativa em questão esboça um cruzamento de várias histórias e vozes. E pelo fato de existir uma multiplicidade de seres, há uma diversidade

de vozes que são distintas e até contrárias. Por exemplo, há algumas vozes que reforçam a ideia de indignação contra a exploração dos corpos femininos, como é o caso da esposa de Joaquim, de Linda e de Maria do Espírito Santo. Todavia há a presença de diversas vozes que ilustram o patriarcalismo, sendo elas: os dos dentes de fora, Cosme, Toufik, Henrique, a lavadeira Maria, Maria Cabaçu, os molecotes e os homens (estes dois últimos não são nomeados na obra, mas aparecem algumas vezes para esboçar um discurso ancestral). As atitudes que ilustram é que esses heterodiscursos compactuam com valores ancestrais e têm atitudes que perpetuam a exploração do corpo feminino, como: observar a mulher sem consentimento, importuná-la sexualmente, utilizar de violência física e sexual para dominar os seus corpos, valorizar a violência contra a mulher como forma de conquista masculina.

> Uma vez Henrique bateu em Jesuíno porque o mulato quis pegar nas coxas de Morena. Depois ele pegou. E uma noite, no escuro, foram mijar embolados no areal. Ele achava que aquilo (não sabia o que era em verdade) devia ser gostoso. O engraçado é que mijou mesmo nas coxas de Morena. Então disse:
> — Agora você é minha mulher. Tem de me obedecer. (AMADO, 2011, p. 48).

Assim, percebe-se, por meio dessa narração fragmentada que a obra em questão apresenta uma denúncia acerca da miséria em que muitos seres estão

inseridos, e esse heterodiscurso do narrador, em sua linguagem simples e apresentação de diálogos curtos, objetiva-se a esboçar a necessidade de alteração desse quadro de exploração do trabalhador e das mulheres da narrativa. Todavia os heterodiscursos que denunciam acerca da exploração dos corpos dessas mulheres esbarram-se com outros discursos que naturalizam essa violência, assim um discurso não extingue o outro. E a representação desses falares que compactuam com a exploração de determinados grupos é preocupante, uma vez que a literatura perpetua comportamentos de determinada geração. Como afirma Norma Telles, no livro **Histórias das Mulheres do Brasil**, "É preciso ressaltar o papel fundamental desempenhado pelos produtos culturais, em particular o romance, na cristalização da sociedade moderna" (TELLES, 2015, p. 402).

Todavia, ao observar a narrativa, é evidente uma modificação, visto que nas narrativas anteriores não havia um protagonismo feminino, e nem vozes que buscavam apontar a submissão feminina e a violência contra as mulheres. Em **Suor** (1934), mesmo em meio a animalidade dos seres, as vozes emergentes revoltam-se contra o sistema que explora o trabalhador e tentam enquadrar as mulheres em um plano de passividade e alheamento. O protagonismo de Linda na narrativa esboça o oposto do que se esperava da representação feminina, pois, nessa época, era mais comum que as mulheres fossem representadas como seres passivos. Em consonância com esse pensamento, Norma Telles comenta:

> Entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era um sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histérica. (TELLES, 2015, p.423).

JUBIABÁ (1935)

A obra **Jubiabá** (1935) organiza-se em três partes: a primeira descreve a infância e adolescência da personagem Antônio Balduíno (Bahia de todos os santos e do pai-de-santo Jubiabá); a segunda ilustra a juventude (Diário de um negro em fuga); e a terceira a idade adulta (ABC de Antônio Balduíno).

Apesar do romance se dividir em três partes, ele possui sete momentos que apresentam uma situação inicial, clímax e desfecho, são eles: a infância no Morro do Capa Negro que é interrompida pela morte da tia. O momento em que vai à casa do comendador Pereira, onde faz pequenos serviços, essa etapa é finalizada no momento em que Amélia (empregada da casa) o acusa de importunar sexualmente Lindinalva. A vida nas ruas de Salvador em que vive de esmolas e furtos, essa trajetória é finalizada após o grupo de meninos serem perseguidos e torturados pela polícia, além da morte trágica (atropelamento) de Felipe, um dos garotos de rua. Posteriormente, Antônio aprimora suas habilidades no violão e na capoeira, em seguida, torna-se boxeador; após ser derrotado no ringue por um peruano e

depois do suicídio do Anão, companheiro de mendicância, esse episódio de sua vida também é finalizado. Todos esses quatro acontecimentos estão situados na primeira parte da obra (Bahia de todos os santos e do pai-de-santo Jubiabá).

Em seguida, embarca no saveiro do mestre Manuel, parte para trabalhar nas plantações de tabaco e foge por causa de uma briga devido ao fato de disputar o corpo de uma menina de doze anos com outros trabalhadores. O outro momento de sua história é quando ele vai trabalhar no circo, chegando ao fim no momento em que Giuseppe (o dono do circo) morre/suicida-se. Esses eventos encontram-se na segunda parte da obra (Diário de um negro em fuga).

Por fim, o sétimo momento da trajetória do protagonista é a ocasião em que ele tem uma crise de identidade, não sabe mais o que fazer da vida, que rumo tomar; depara-se com a decadência de Lindinalva e assume o filho dela (Gustavinho) quando ela falece; posteriormente, exerce a função de estivador, e, em seguida, torna-se grevista (momento em que há a ascensão da personagem). Essas situações estão localizadas na terceira parte da narrativa (ABC de Antônio Balduíno).

Na obra, enquanto Antônio Balduíno cresce, toma conhecimento de sua identidade e de seu objetivo de vida (defender a sua classe); Lindinalva decresce, perde a fortuna de sua família (pelo fato do pai gastar todo o dinheiro com prostitutas), o seu noivo a abandona grávida, ela começa a se prostituir para criar o filho. Lindinalva torna-se somente Linda e, posteriormente, Sardenta, dessa forma, perdendo a sua identidade. Ou seja, enquanto o herói ascende, a sua amada (Lindinalva) entra em decadência até resultar em seu óbito.

Em se tratando das mulheres da narrativa, como pode ser observado, Lindinalva, representação da elite branca, perde todos os seus bens e tem o seu corpo explorado como forma de sustento para a sua família. Além dela, outras mulheres do campo têm seus corpos explorados, como as figuras femininas que são representadas na segunda parte do livro (especificamente entre os capítulos 13 e 16). Essas mulheres têm sua força de trabalho explorada nos campos de fumo, além de ter seus corpos abusados por seus patrões e companheiros de trabalho.

São mulheres que são categorizadas como seres que podem ser comidos ou não, o heterodiscurso masculino estabelece um grau de "comestibilidade" das mulheres que trabalham nessas fazendas de tabaco, o próprio protagonista profere essa categorização: "- Aquela é a única que é comível... Mas já está com o gerente..." (AMADO, 1981, p. 157). Trata-se de um discurso abominável, porém atual, presente na ficção e na realidade até os dias de hoje.

A situação que mais chama atenção é a disputa pelo corpo de Arminda – pasmem, uma menina de doze anos. Segundo o heterodiscurso das personagens da obra, os homens ficavam embrutecidos pela falta de mulheres, assim há uma disputa entre alguns trabalhadores pela posse do corpo dessa criança que recentemente perdera a mãe (Laura). O protagonista, inclusive, mata Zequinha, pelo fato dele ter ficado com a menina após a morte da mãe, não com o intuito de protegê-la, mas pelo fato de querer possuí-la. Como podemos observar em:

> Matou Zequinha, matou... Mas foi porque ele estava andando com uma menina de doze anos... Uma menina, não era mulher feita... Que pergunte ao Gordo se quiser. Uma menina, tão menina que a mãe quando morreu tomava conta dela... Pergunte ao Gordo, se quiser... Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que ele é pai-de-santo e tem força junto a Oxalá... Sabe tudo como a velha defunta... Não, ele matou porque queria Arminda para ele... Ela tinha doze anos, mas já era mulher... (AMADO, 1981, p. 187).

Ao longo dos anos, entre o final do século XVIII e início do século XIX, de acordo com Norma Telles (2015), as narrativas foram avançando na representação das mulheres e a categorização "anjo" passou a ser desvinculada, as personagens femininas passaram a ser retratadas como seres eróticos. Apesar dessa alteração, as mulheres continuaram a ser definidas pela experiência emocional. Todavia, em relação ao episódio destacado, mais parece, na verdade, que as mulheres são categorizadas somente pelo valor dos seus corpos, como objeto de saciedade para o corpo masculino; a emoção e a subjetividade feminina não são sequer retratadas.

É uma obra atemporal uma vez que, mesmo produzida na década de 30, traz problemáticas contemporâneas, como a exploração dos mais pobres, a violência incutida contra as periferias, a exclusão social desse grupo, o preconceito social e racial da sociedade. Assim a obra categoriza-se como contranarrativa uma vez que dá o papel

de destaque ao oprimido, divergindo da história oficial que o marginaliza, e objetivando desconstruir preconceitos, pois à medida que se representa um herói do povo começa a reconhecer o valor do homem do povo.

Todavia, é fato, que há um heterodiscurso patriarcal que perpetua valores que subjugam as mulheres, os quais se acham no direito de controlar os corpos femininos e impor suas vontades sobre eles. Dessa forma, há uma denúncia acerca do preconceito racial e, sobretudo, social, porém há uma ausência de consideração sobre a exploração dos corpos das mulheres da narrativa. Elas continuam sendo representadas como megeras e ou imorais, são descritas e avaliadas pelos seus corpos. O homem ascende, a mulher descende. O homem adquire sua identidade, a mulher a perde.

MAR MORTO (1936)

Mar Morto diferencia-se das obras produzidas anteriormente, posto que ela é mais lírica do que política, as questões sociais ficam em segundo plano, assim, ela não se enquadra no romance proletário. A obra dá destaque à relação amorosa entre as personagens Gumercindo e Lívia. Apesar de representar toda a dificuldade financeira vivida por um determinado grupo de trabalhadores - o preconceito motivado pelas diferenças sociais no momento em que Guma se relaciona com Lívia (pelo fato dela ser de uma classe social mais alta, é filha de comerciantes, enquanto ele trabalha no saveiro) e de ilustrar um total desamparo às pessoas mais pobres, seja pela falta de

educação, seja pela falta de atendimento de outro direito básico, como saúde e segurança no trabalho – o enredo da narrativa desenvolve-se em torno da relação amorosa dos protagonistas, as dificuldades financeiras e amorosas que encontram no decorrer da narrativa e o desfecho trágico (que já é esperado àqueles que executam essa função de saveirista).

Outro elemento de destaque na obra é a figura de Iemanjá, ela que decide o destino desses trabalhadores. Além do fato de retratar elementos típicos da negritude (como as suas crenças), o que chama a atenção na narrativa é o protagonismo feminino. As mulheres na obra são ilustradas como símbolo de força, luta, garra e dedicação, esses valores são esboçados nas figuras de Dulce (a professora de Guma na época de sua infância), Rosa Palmeirão (mulher que se apaixona por Guma enquanto ele ainda era um garoto) e Lívia (par romântico do protagonista). Semelhante as mulheres populares da época, como afirma Rachel Soihet:

> Como era grande a sua participação no "mundo do trabalho", embora mantidas em uma posição subalterna, as *mulheres populares,* em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza e fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos

> estereótipos atribuídos ao *sexo frágil*. (SOIHET, 2015, p. 367. Grifos do autor).

Apesar de Mário de Andrade (2018) intitular o desfecho da obra como clichê, no livro **Jorge Amado:** uma biografia, ele comenta que, apesar de gostar bastante da obra, o livro é bastante romântico, semelhante às obras do século XIX. Todavia podemos considerá-lo, na verdade, revolucionário, visto que, em vez de a morte de Guma simbolizar uma perda de forças ao final da narrativa, Lívia e Rosa Palmeirão pilotam o saveiro e passam a ser as provedoras de recursos para as suas casas. As mulheres assumem o controle da embarcação e são comparadas a Iemanjá, seja pela semelhança física, seja como figura de destaque no meio do mar. As amantes de Guma que se unem à missão de cuidar do filho dele (assim como Rosa Palmeirão sempre desejou).

Apesar desse protagonismo feminino, pouco presente nas obras de Jorge Amado dessa década (década de 30), as personagens Lívia, Rosa Palmeirão e a mãe de Guma apresentam na narrativa os papéis de mãe e esposa simultaneamente valores relacionados a Iemanjá, papéis esses estereotipados. Para explicar melhor esses papéis que as mulheres da narrativa exercem, a obra apresenta a história que envolve a figura Iemanjá, como segue:

> Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não

> saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E, um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões. (AMADO, 2012, p. 141).

Isto é, a narrativa representa, por meio de suas personagens mulheres, esse duplo papel feminino, tão endeusado e cultuado, o de mãe (aquela que pode gerar uma vida, aquela que cuida) e o de mulher (aquela repleta de beleza, erotismo e sensualidade). Por meio de um mito que circunda uma crença, essas personagens são retratadas a imagem e semelhança de Iemanjá, seja por esse duplo papel (mãe e mulher), seja pelo protagonismo.

Além disso, há outras características entre as personagens típicas desse imaginário social da época, tais como: a antagonista (Esmeralda) que é esboçada como mulata promíscua e imoral, que desperta pulsões sexuais nos homens que a cercam, ilustrada como mulher sem caráter, infiel, o que culmina em seu desfecho trágico, com o remo de uma das embarcações partindo sua cabeça, no momento em que Rufino descobre as traições da companheira. Isto é, o clichê da mulher que pelo fato de ter relações sexuais com vários homens obtém como desfecho a morte, sentença essa que não tem o mesmo valor quando se trata de um personagem masculino.

Tal atitude, de "lavar a honra" com as próprias mãos era comum na época:

> Alguns países chegavam a adotar a norma de impunidade total em favor do que "vingasse a honra" ao surpreender sua mulher em adultério. No Brasil, de acordo com o Código Penal de 1890, só a mulher era penalizada por adultério, sendo punida com prisão celular de um a três anos. (SOIHET, 2015, p. 381).

Além de Esmeralda, várias mulheres são descritas pelos seus corpos e são julgadas pelo uso deles. A mãe de Guma, por exemplo, é outra personagem que também é avaliada de tal forma, o protagonista, sempre que vê ou rememora a figura da mãe sente desejo pelo fato de recordar do seu corpo.

Essa narrativa em questão (**Mar Morto**) pelo fato de querer ilustrar o valor da mulher enquanto amante e mãe ao mesmo tempo, ilustra traços cristalizados de mulher enquanto sinônimo de maternidade e/ou sensualidade, ao mesmo tempo que esboça questões que remeteria a força e protagonismo feminino. Representa o ancestral e o revolucionário em uma mesma narrativa, diferentes vozes, uma indo de encontro a outra. Ou seja, um desfecho subversivo que luta contra as outras vozes patriarcais da narrativa.

CAPITÃES DA AREIA (1937)

A obra **Capitães da Areia** (1937) organiza-se em três partes: Sob a lua num velho trapiche abandonado, Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos e Canção da Bahia, canção de liberdade. A primeira parte do livro descreve a vida desses garotos: os furtos, as relações sexuais, as doenças que os afligiam, as necessidades que passavam, o trabalho infantil, a mendicância, as violências cometidas contra os ricos e contra os seus. Além das ações praticadas pelos garotos, nessa parte é possível perceber o carinho que os meninos tinham por Don'Aninha, a mãe de santo, e a amizade e ensinamentos do padre José Pedro. Isto é, a narrativa apresenta duas religiões distintas, ambas sendo representadas como sinônimo de acolhimento e carinho para com esse grupo de meninos abandonados.

Já na segunda parte, entra em cena Dora, uma menina que perde os pais e se encontra abandonada assim como os meninos do grupo que intitulam a narrativa. Nessa parte, percebe-se a situação de abandono dela e do seu irmão (Zé Fuinha) que são despejados do barraco onde viviam com os pais. A procura de abrigo, a menina é assediada por vários homens e não encontra oportunidade de trabalho em nenhuma parte. Encontra acolhimento somente entre o grupo de meninos abandonados. Após momentos de calmaria, os meninos são apreendidos e levados à polícia e Dora, para o orfanato. Lá Dora perde toda a sua alegria e saúde e falece. Enquanto isso, o protagonista, Pedro Bala, é levado ao reformatório, passando por violências e privações, posteriormente foge. Semelhante a **Jubiabá** (1935), que a figura masculina ascende, enquanto a feminina descende.

A parte três da narrativa apresenta o desfecho de alguns meninos do trapiche, a trajetória final desses garotos na narrativa ilustra que alguns personagens apresentam um "final feliz", enquanto outros, apresentam um desfecho trágico. O desfecho de Pedro Bala ilustra que, após inúmeros acontecimentos, ele encontra nas lutas sociais uma forma de combater o sistema que o segrega, isto é, similar as demais narrativas intituladas como proletárias. Pedro Bala assume o papel daquele que defende a sua classe, semelhante ao sergipano em **Cacau** (1933), os moradores do casarão de n° 68 em **Suor** (1934) e Balduíno em **Jubiabá** (1935).

Outro ponto importante a declarar também se encontra logo na primeira parte da narrativa, o leitor depara-se com uma das violências mais bárbaras contra uma personagem secundária não nominada na narrativa, mas simplesmente intitulada "negrinha": o estupro. A personagem que comete tal atrocidade é o herói da narrativa: Pedro Bala. Seguem alguns excertos que ilustram a passagem do estupro na narrativa comentada anteriormente:

> Pedro sorria, um sorriso de dentes apertados, era igual a um animal feroz caçando no deserto um outro animal para seu almoço.
> Quando já ia levando a mão para tocarem seu ombro e fazer com que ela voltasse o rosto, a negrinha começou a correr. Pedro Bala se lançou em sua perseguição e logo a alcançou. Mas ia a tal velocidade esbarrou nela e ambos rolaram na areia. (AMADO, 2009, p. 88).

- Tu é donzela mesmo?

- Juro por Deus Nosso Senhor, pela Virgem -beijava os dedos postos em cruz.

Pedro Bala vacilava. Os seios da negrinha intumescidos sob seus dedos. As coxas duras, a carapinha do sexo.

- Tu tá falando a verdade? - e não deixava de acariciá-la.

- Tou, juro. Deixa eu ir embora, minha mãe tá me esperando.

Chorava, e Pedro Bala tinha pena, mas o desejo estava solto dentro dele. Então propôs ao ouvido da negra (e fazia cócegas a língua dele):

- Só boto atrás.

- Não. Não.

- Tu fica virgem igual. Não tem nada.

- Não. Não, que dói.

Mas ele a acarinhava, uma cócega subiu pelo corpo dela. Começou a compreender que se não o satisfizesse como ele queria, sua virgindade ficaria ali. E quando ele prometeu (novamente sua língua a excitava no ouvido) se doer eu tiro... ela consentiu.

- Tu jura que não vai na frente?

- Juro.

Mas depois que tinha se satisfeito pela primeira vez (e ela gritara e mordera as mãos), vendo que ela ainda estava possuída pelo desejo, tentou desvirginá-la. (AMADO, 2009, p. 90- 91).

Apesar de descrever esse ato de violência bárbara, a narrativa objetiva-se a denunciar a miséria vivenciada por essas crianças abandonadas, e não de difundir um discurso contrário as violências sofridas pelas personagens femininas da obra.

Na segunda parte, percebe-se que, assim como na narrativa **Mar Morto** (1936), a mulher assume os papéis de mãe e mulher simultaneamente, assim como a figura de Iemanjá. Por mais que essa narrativa não mencione o mito de Iemanjá, é perceptível essa construção, na qual as mulheres assumem papéis sociais estereotipados, a de cuidadora (mãe) e a de mulher (corpo que se entrega às pulsões sexuais masculinas). Esses papéis são representados por Dora, figura feminina de destaque na obra. O crítico Eduardo Assis Duarte, na obra **Amado Jorge:** um retrato de muitas faces (2018), afirma que ela, na verdade, é sinônimo de força e garra. E defende a tese de que Pedro Bala protege Dora como forma de se redimir do estupro cometido contra uma menina no areal, conforme argumenta Assis Duarte em **Jorge Amado:** romance em tempo de utopia (1996).

Porém, é notório que as passagens em destaque ilustram a mulher vista como um corpo, uma presa, um ser que desperta pulsões viris e animalescas. O agressor é visto como um caçador, animal viril que procura a sua presa por um impulso ferino, sendo animal, há a necessidade obrigatória de suprir seus desejos - anseio masculino que se impõe sobre o feminino.

Considerações finais

É importante ressaltar a importância das obras analisadas em vários aspectos: **País do Carnaval** (1931) busca questionar os valores propagados pela burguesia da época; **Cacau** (1933) é o primeiro romance proletário do autor, considerado literatura de esquerda; **Suor** (1934) ilustra a união e protagonismo popular em busca das mudanças sociais; **Jubiabá** (1935) traz um protagonista negro, do povo, procura questionar aspectos sociais e raciais; **Mar Morto** (1936) denuncia a condição de vida de trabalhadores do cais de Salvador, além de ilustrar um protagonismo feminino ao final da narrativa; **Capitães da Areia** (1932) vem para denunciar misérias vividas pelos meninos órfãos da cidade de Salvador.

Embora categorizadas como obras ficcionais, é indubitável a presença da história política e social nas obras de Jorge Amado. As obras de Jorge Amado situadas em sua primeira década de produção representam uma relação com seu tempo e espaço, abordando uma variedade de diferenças étnicas e desigualdades sociais. As narrativas ilustram uma série de heterodiscursos presente nessa heterogeneidade de vozes que se objetivam a questionar a organização social vigente sobretudo nos aspectos de exploração trabalhista, desigualdade social, ausência de direitos civis para os mais pobres. Por meio da elaboração dessas histórias, construídas principalmente na Bahia, os problemas sociais brasileiros são questionados e denunciados.

Em suas narrativas encontramos discursos que questionam a lógica da miséria e outros que denunciam

tais mazelas sociais. Todavia, em se tratando da violência de gênero, é fato que a maior parte das vozes, como analisado, perpetua ideais baseados em fundamentos patriarcais. Dessa forma, percebe-se um grau de parecença entre essas narrativas década de 30, seja no quesito de classe, literatura engajada, comunista; seja em aspecto nacional, mais especificamente regional, literatura regionalista; seja em um aspecto patriarcal, ancestral, literatura sexista.

Dessa forma, é indubitável que, seja um romance político, lírico ou burguês, as mulheres continuam sendo representadas como estereótipos literários (anjo, megera ou promíscua). E, enquanto algumas vozes se chocam a fim de desconstruir mecanismos ideológicos de exploração social dos mais pobres, outras vozes perpetuam um sistema de exploração do corpo das mulheres das narrativas, contribuindo, dessa maneira, com a reprodução de valores ancestrais. Dentre as narrativas analisadas, as únicas em que o protagonismo feminino se sobrepõe ao heterodiscurso de submissão é **Suor** (1934) e **Mar Morto** (1936), como analisado. Dessa forma, apesar de um imaginário social que marginaliza as mulheres, algumas narrativas buscam desconstruir esses valores, representando mulheres fortes, revolucionárias e donas de si.

Nas demais narrativas, **O País do Carnaval** (1931), **Cacau** (1933), **Jubiabá** (1935) e **Capitães da Areia** (1937), tal representação feminina difere, e muito, da realidade das mulheres do povo da época, visto que a maior parte delas exerciam trabalhos laborais, eram mulheres de força e determinação. Porém nas narrativas são repletas de estereótipos, assemelhando-se aos valores atribuídos ao "sexo frágil" e/ou valores relacionados aos estereótipos da mulher promíscua, sensual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado:** uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AMADO, Jorge. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AMADO, Jorge. **Suor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. **O País do carnaval**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**. São Paulo: Editora 34, 2015.

COUTO, Mia. Sonhar em casa. *In:* _____. (org.). **E se Obama fosse a africano?: e outras intervenções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 61-67.

DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado:** romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUARTE, Eduardo Assis. Outras aquarelas do Brasil. *In*: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues; REIS, Carlos (orgs.). **Amado Jorge um retrato de muitas faces**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p.45 -57.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgS.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2018. p.33-58.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado.** Rio de Janeiro: Record, 1992.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2015. p.362-400.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **Histórias das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2015. p.401-442.

Camila Fernandes possui graduação em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015), especialização em Literatura Afro-brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e em Literatura e Ensino no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (2018), mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente é Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Marta Aparecida Garcia Gonçalves é mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Docente do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma Instituição.

MEMÓRIAS DA EXPLORAÇÃO EM TORTO ARADO, DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

André Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS
andre_benatti29@hotmail.com

Todo o processo de "ocidentalização", poderíamos assim dizer, do continente americano foi um processo violento. Mesmo antes das invasões europeias iniciada nos fins do século XV e perpetuada desde então, o ambiente das terras que viriam ser chamadas de Novo Mundo já era repleto de guerras, invasões e escravizações tribais. As próprias **Cartas de Relación**, de Hernán Cortez, já nos mostram como, por exemplo, tribos inimigas dos astecas se aliaram aos conquistadores espanhóis para tomar o poder de Tenochtitlán, um processo bárbaro que dizimou milhões de vidas.

Este "modo" de vida, ou seja, um modo da violência e da opressão, se perpetuou em todo o continente e sobreviveu mesmo após o "fim", se é que podemos falar realmente de um fim, da invasão e conquista dos territórios americanos. A América sofreu com o processo de escravização de seus povos e com a escravização de povos africanos em terras americanas por centenas de anos. Enraizada nas entranhas destas terras, a escravização proliferou e mesmo com seu fim oficial, no século XIX, sobre muitos sujeitos ela se perpetuou.

No Brasil, em especial, os "ex-escravos" foram deixados à própria sorte, abandonados pelo estado, sem instrução, sem posses, sem direito a absolutamente nada, em meio a uma sociedade que os via ainda como escravos. "Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade" (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 220).

Tendo em vista a afirmação da personagem Bibiana, no romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, transcrita acima, pensamos em uma sociedade brasileira branca que cultivou a cultura da escravização do sujeito negro mesmo após esta, legalmente, ser uma "prática ser proibida". Desta forma, nesta leitura de *Torto Arado*, propomos nos acercar das estruturas sociais criadas para a manutenção da escravização dos negros no Brasil após sua "libertação" representadas no romance.

Montesquieu (1973, *apud* GORENDER, 1980, p. 61) define a escravidão como o "estabelecimento de um direito que torna um homem completamente dependente de outro que é o senhor absoluto de sua vida e de seus bens". A escravidão, conhecida também como escravismo ou escravatura, é definida como prática social em que um ser humano, um grupo ou uma nação se arroga direitos de propriedade sobre outros, designados ou chamados de escravos. O mecanismo usado para a escravização consiste na imposição da força.

O escravo é percebido socialmente como um ser desprovido de sua humanidade e reduzido a instrumento de trabalho ou a um objeto, sem vontade própria e

totalmente dependente de seu senhor, que passa a ser responsável e dono de sua vida. Segundo Davis (1970, *apud* GORENDER, 1980, p. 60), "[...] tem sido dito que o escravo possui três características definidoras: sua pessoa é a propriedade de outro homem, sua vontade está sujeita à autoridade do seu dono e seu trabalho ou serviços são obtidos através da coerção". Isso reforça a ideia de que o escravo é desprovido de liberdade e de vontade própria; é manipulado por outro ser humano como propriedade na posse do proprietário. "Na sua condição de propriedade, o escravo é uma coisa, um bem objetivo" (GORENDER, 1980, p. 61). Desta forma, negava-se ao escravizado o direito inerente à sua condição humana e o direito natural à vida e à liberdade. Tal situação pode ser percebida em *Torto Arado* (2019) quando a narradora afirma que:

> Os herdeiros da família Peixoto envelheceram, e os seus filhos e netos não queria continuar com a propriedade Água Negra. Os mais velhos nos conheciam, mas os mais novos nem sabiam quem éramos, embora não tivessem dúvida de que se tratava de um problema para seus negócios. Foi com as caras de barro e nossos corpos como mobília que venderam a terra a um casal com dois filhos. Acostumados estávamos à longa posse da família Peixoto, fomos surpreendidos pela mudança e ficamos sem saber o que aconteceria a partir de então. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 176).

Podemos perceber, pelo trecho, que mesmo que a diegese narrativa esteja longe do período escravocrata brasileiro, em termos de datação, as personagens representam uma parcela da população que não foi liberta em seus pensamentos e convicções em relação ao pertencimento a algo ou alguém. A escravização humana é mais do que uma relação de trabalho e sujeição de um pelo outro, pode-se dizer que é uma maneira que o ser humano encontrou de anular e transformar o outro num objeto a ser possuído, explorado e extrair dele o que tem de melhor para o bem do outro, aquele que é o possuidor e senhor do escravo.

Embora pareça estranho - ou não - para nós, hoje, esse tipo de relação, regido pela escravidão e desigualdade social, não despertava nos opressores o sentimento de culpa, porquanto se concebia a escravidão como uma prática "natural", ou seja, normal, um mal menor e necessário para a vida e o progresso de uma sociedade que se prestasse. Prova disso - maneira de conceber a escravidão como um mal necessário - é que antes do século XIX pouco se falava do abolicionismo e das lutas de pessoas, grupos e nações para pôr fim à escravização do ser humano; não queremos negar, com isso, a existência de pessoas e grupos isolados que desde sempre se insurgiram contra o domínio de uns pelos outros. Todavia, predominava o silêncio da elite dominante a reforçar a normalidade com que se via o tráfico de escravos e a escravização humana desde a antiguidade. Aliás, a escravidão e o escravizado eram revestidos de uma série de significados negativos para se criar ainda mais um abismo entre uns e outros – senhores e escravos. Segundo Joly (2005, p. 89-90),

> [...] no campo das representações culturais, o termo "escravidão" revestia-se de toda uma gama de significados negativos, de modo que não se encontra nos autores antigos nenhuma crítica à escravidão como instituição, mas antes a crítica a uma racionalidade servil, ou seja, à adoção pela camada senhorial de traços de caráter que seriam próprios de um escravo: a falta de autocontrole, o apego a bens materiais, o egoísmo, o individualismo, a adulação dos superiores, etc. Em outras palavras, diluía-se assim no campo moral a divisão entre livres e escravos, estabelecendo-se como que uma relação dialética de mútua determinação entre escravidão e liberdade.

Percebe-se neste trecho de Joly a distância que se estabelecia entre as duas classes (dominante e dominada). Nada que remetesse à escravidão poderia fazer parte do dia a dia dos senhores, frisava-se a diferença entre livres e escravos e ainda aparece bem claro na citação o preconceito construído em torno do escravo, como alguém que não tinha autocontrole, como um indivíduo apegado aos bens materiais, como se os tivesse em regime escravocrata, e era acusado também de egoísmo e individualismo, como se esses comportamentos egocêntricos e individualistas atribuídos ao escravo diminuíssem o poderio dos senhores escravistas.

> No Brasil, o sistema escravocrata transformou-se num modelo tão enraizado que acabou se

> convertendo numa linguagem com graves consequências. Grassou por aqui, do século XVI ao XIX, uma escandalosa injustiça amparada pela artimanha da legalidade. Como não havia nada em nossa legislação que vetasse ou regulasse tal sistema, ele se espraiou por todo o país, entrando firma nos "costumes da terra". (SCHWARCZ, 2019, p. 27).

Esta entrada firme do sistema escravocrata no Brasil nos costumes da população brasileira, de maneira geral, é representada em *Torto Arado* (2019), na diegese romanesca, mesmo já havendo leis que libertaram os ex-escravos há décadas, estes ainda eram escravizados por um sistema que não lhes permitia quaisquer outro tipo de sobrevivência que não fosse em situações limites para que pudessem, de alguma forma se alimentar.

> Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato. Poderia ficar naquelas paragens, sossegado, sem ser importunado, bastava obedecer às ordens que lhe eram dadas. Vi meu pai dizer para meu tio que no tempo dos seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão. (VIERIA JUNIOR, 2019, p. 41).

Confirmamos aqui, neste trecho da narrativa, a afirmação de Lilia Moritz Schwarcz (2019) que os "costumes da terra" foram criados a partir de um conceito de escravidão, que se enraizou na cultura brasileira, e que

perdura até o século XXI. Ainda conforme a historiadora, no Brasil,

> Não se escapava da escravidão. Aliás, no caso brasileiro, de tão disseminada ela deixou de ser privilégio de senhores de engenho. Padres, militares, funcionários públicos, artesãos, taverneiros, comerciantes, pequenos lavradores, grandes proprietários, a população mais pobre e até libertos possuíam cativos. E, sendo assim, a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita. (SCHWARCZ, 2019, p. 27).

Esse "molde de condutas" que comenta Schwarcz (2019) marcou a cultura local. O Estado brasileiro ajudou na manutenção de tais moldes de conduta da sociedade. Após quase 300 anos de escravização, a violência contra o negro, sua desumanização, os atributos de animalidade que lhe foram conferidos já estavam naturalizados, apesar do século das luzes que se vivia à época da "liberdade" escravocrata no Brasil. A negligência estatal do Segundo Império, herdada da época Colonial e do Primeiro Império, "liberta" os escravizados para, podemos conjecturar, tentar manter-se em pé teve consequências que perduraram da Primeira República em diante até o Século XXI. A cultura

do abuso, a cultura da violência permitida pelo Estado se enraizou na sociedade brasileira de tal maneira que quando próprio Estado a proibiu, ela já fazia parte do cotidiano e da forma de sobrevivência da sociedade.

Hall afirma que:

> A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós [...], mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser significativamente interpretadas por outros, ou que dependem do sentido para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento "humano" na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade. (HALL, 2016, p. 21).

Quando Vieira Júnior (2019) nos apresenta um enredo romanesco cuja presenta de uma cultura violenta, baseada na opressão é naturalizada, vemos que estas práticas são programadas na sociedade, que "não sabe" existir de outra forma. Mesmo que o tempo diegético da narrativa esteja no início do século XX, ao lançar o romance em uma época na qual as discussões sobre racismos e explorações são da ordem do dia, o romancista nos apresenta uma reflexão bastante pertinente da sociedade brasileira em um momento decisivo de sua história.

A exploração do trabalho é uma das grandes marcas do romance de Itamar Vieira Júnior. Todo trabalho realizado no espaço fictício da Fazenda Água Negra é análogo à escravidão. Escravização naturalizada. Ao longo da história brasileira determinadas classes sócias e povos se arrogaram o direito de exercer domínio sobre os outros, por meio da força, submetendo-os aos seus interesses, sobretudo, econômicos. Em *Torto Arado* (2019), a primeira das narradoras, Bibiana, nos mostra claramente o domínio exercido sobre os trabalhadores.

> A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam. Mas havia os fazendeiros e sitiantes que cresceram em número e que exerciam com fascínio e orgulho seus papéis de dominadores, descendentes longínquos dos colonizadores; ou um subalterno que havia conquistado a sorte no garimpo e passava a exercer o poder sobre outros, que, sem alternativa, se submetiam ao seu domínio. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 54).

Como apontado por Schwarcz (2019), percebemos, pelo trecho acima que as relações de dominação foram, e de alguma forma ainda o são, uma prioridade na sociedade brasileira. Quem não é dominador, algoz, almeja ser. Tonar-se o algoz é, na perspectiva apontada pela narrativa,

ascender socialmente. As relações de poder dentro da diegese fazem com que, mesmo que não pertença à elite, como Sutério, o capataz da fazenda, sinta-se no direito de subjugar os moradores do Água Negra.

> Entrou em nossa cozinha e perguntou onde havíamos colhido as batatas-doces. Meu pai respondeu que havíamos comprado na feira da cidade. Com que dinheiro, ele quis saber. Vendemos o resto de azeite de dendê que tínhamos fabricado, disse. Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. Pilhou também duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 85).

É perceptível, em vários níveis, que o sistema de exploração dos trabalhadores da fazenda Água Negra retomar o escravismo. Os trabalhadores não eram pagos, viviam em pequenas áreas sem direito a pagamento, trabalhavam em troca de "moradia", construída pelos próprios, e os frutos de seu próprio trabalho eram confiscados. Como aconteceu nas mais várias sociedades, em outros tempos, e como aconteceu no tempo em que a escravização era legalizada, em Água Negra os trabalhadores eram concebidos como mercadorias, força de trabalho a ser explorada, as relações e condições sociais os faziam dependentes de seus senhores, como afirma Joly (2005, p. 89), ao se referir à escravidão romana: "[...] o

escravo era muito mais do que um meio de produção. A sua trajetória era determinada pelas condições sociopolíticas de seu senhor, de modo que o escravo atuava, por meio de sua situação de dependência, na sociedade em que estava inserido". Em Águe Negra a exploração, cultivada desde o tempo da escravização legalizada, era naturalizada, o trabalho exercido pelos descendentes de escravos era visto pelas personagens mais velhas do romance como gratidão pela benevolência dos senhores da terra em "permitir" que eles vivessem por ali. Os trabalhadores não tinham qualquer direito em Água Negra. Junto com Severo, Bibiana, uma das narradoras, é uma das primeiras personagens a perceber o sistema de exploração do trabalho da fazenda:

> Não queria também viver o resto da vida ali, ter a vida de meus pais. Se algo acontecesse a eles, não teríamos direito à casa, nem mesmo à terra onde plantavam sua roça. Não teríamos direito a nada, sairíamos da fazenda carregando nossos poucos pertences. Se não pudéssemos trabalhar, seríamos convidados a deixar Água Negra, terra onde toda uma geração de filhos de trabalhadores havia nascido. Aquele sistema de exploração já estava claro para mim. Mas eu era muito nova e aquele não seria o momento, muito menos as circunstâncias adequadas para partir. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 83).

Em um quase monólogo a narradora nos conta suas percepções sobre a situação em que sua família, e todos em Água Negra, se encontrava. Nasceram, cresceram e viveram da terra, mas não eram seus proprietários, assim como não tinham quaisquer direitos. Vale lembrar que a narrativa contada por Bibiana acontece em outro tempo. Bibiana rememora os acontecimentos de sua infância, adolescência e vida adulta, quando começa a perceber a condição de explorados a que ela e sua família sempre estiveram submetidos "Não era justo ver meu pai e minha mãe envelhecendo, trabalhando de sol a sol, sem descanso e sem qualquer garantia de conforto em sua velhice." (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 79). De acordo com Aleida Assamann (2011, p. 320) "O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família", em Água Negra, diversas gerações de trabalhadores tiveram suas memórias ligadas à fazenda, um local de exploração, contudo, que, conforme a narrativa, desde à época da escravização legalizada, guardava as lembranças e a constituição identitária de um grande número de pessoas.

Sarlo (2007, p. 10, grifos da autora) afirma que "el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único *apropiado* para recordar y también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio*.". Percebemos que o tempo presente narrado por Bibiana a história se faz necessária, apesar de ter acontecido anteriormente.

A grande marca do romance é, talvez, a exposição de um Brasil pouco conhecido e/ou pouco explorado, fazendo um trocadilho com a condição das personagens. Trata-se de um texto em que percebemos uma sociedade em

que a abolição escravocrata não passa de uma lei escrita em um papel, mas que não apresenta qualquer sinal de arrependimento, de redenção ou de fim. O começo da liberdade, com a abolição, é algo completamente utópico.

Se, assim como afirma Walter Braga no ensaio "Pós-abolição; o dia seguinte" (2018), nas grandes capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro, o dia 13 de maio de 1888 foi de festas e entusiasmo de grandes multidões em volta do edifício do Senado e do Paço Imperial, nas pequenas comunidades rurais e, principalmente, nas fazendas do interior do país, 13 de maio de 1888 foi apenas mais um dia de trabalho e exploração. Mais um dia em que a escravização seguiu seu curso cotidiano, "natural", na mais absoluta normalidade. "O Treze de Maio fez parte dos embates que vinham se agudizando desde pelo menos a década de 1870, e que dividiram a população em relação ao fim da escravidão e à maneira como a sociedade deveria ser reestruturada depois de abolido o cativeiro." (BRAGA, 2018, p. 351). Na prática, ainda conforme Braga (2018), a elite do país se viu amedrontada pelo possível questionamento hierárquico, racial e social que eram, e ainda são, os alicerces da sociedade brasileira.

Apesar de, voltando ao 13 de Maio de 1888, "Naquele dia, os ex-escravos encontraram oportunidade de questionar de maneira aberta os padrões e etiquetas de mando senhorial." (BRAGA, 2018, p. 355), conforme vermos a representação deste Brasil mais profundo da narrativa de Vieira Júnior (2019), no interior os questionamentos se fizeram menores, quando existiram. O regime de exploração e servidão continuava, o patrão, ou quem estivesse a seu mando, tinha "direito" a tudo o que em

"sua terra" estivesse, inclusive quaisquer coisas que fossem feitas por seus empregados.

> Entrou em nossa cozinha e perguntou onde havíamos colhido as batatas-doces. Meu pai respondeu que havíamos comprado na feira da cidade. Com que dinheiro, ele quis saber. Vendemos o resto de azeite de dendê que tínhamos fabricado, disse. Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. Pilhou também duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Mas as batatas não eram produção do quintal. Da terra seca não brotava nem pasto, muito menos batata. [...] Vi a vergonha de meu pai crescer em nossa frente, sem poder fazer nada. Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercas de Água Negra. Mas ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo – e de Sutério, sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.85)

Nas gerações mais antigas, mais ligadas ao período do cativeiro, conforme podemos observar na citação acima em que a narradora descrever uma cena de abuso de poder, percebemos que o sentimento de gratidão ao explorador ultrapassa qualquer opressão e violência. "Zeca nos fez saber, em muitas oportunidades, que falar mal de quem havia nos acolhido e permitido que morássemos e dali vivêssemos era ingratidão. " (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 131). Tal sentimento, dos mais idosos, faz com que eles não se voltem contra seus opressores, tentando, assim, reproduzir a manutenção de um sistema que eles próprios não veem como exploratório. O imaginário popular em relação aos ex-escravos que os configura como sujeitos incapazes de se adaptar aos novos tempos, ao "tempo de liberdade", faz com que estes sujeitos que, ao serem jogados na rua e desamparados pelo estado, sintam-se gratos por "ter onde morar", mesmo que isto lhes curte toda uma vida. Podemos conjecturar que tal fato acontecia por que o estado "não previu nenhuma forma de integração das populações recém-libertas" (SCHWARCZ, 2019, p. 30). Assim, não houve um sistema que realmente libertasse a população, que, sem autonomia qualquer, viu-se à mercê novamente de seus senhores.

A segunda narradora do romance, Belonísia, irmã de Bibiana, possui outra perspectiva em relação aos eventos que ocorrem na fazenda, ela assume a narrativa do romance após a partida da irmã com seu primo, Severo. A perspectiva de Belonísia, antes dada pela irmã se distancia desta na medida em que Belonísia aceita sua vida em Água Negra, a exploração sofrida pela família. Lhe falta a perspectiva da irmã. Belonísia é uma reprodução do sistema que a criou.

Toda a perspectiva da segunda parte do romance nos é dada sob os olhos de Belonísía. A situação somente da fazenda, de acordo com a narradora, muda, em *Torto Arado* (2019), quando Bibiana e seu primo e esposo Severo voltam a ter contato com a Água Negra e seus trabalhadores, a família de ambos, trazendo consigo novas formas de ver o mundo.

> Bibiana contou que ela tinha feito um supletivo e no próximo ano ingressaria numa escola pública de magistério. Que trabalhava cuidando das crianças filhas de vizinhas para que pudessem trabalhar. Ganhava muito pouco com isso, mas era o que podia fazer com um filho de colo. Contou também que Severo trabalha na roça e frequentava atividades no sindicato dos trabalhadores rurais. Estava aprendendo muitas coisas. Batalhava, apesar do medo e das adversidades, para melhorar a vida dos trabalhadores com quem compartilhava o fardo. Era admirado e respeitado até pelos mais velhos. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 130).

O esclarecimento trazido à fazenda Água Negra por Bibiana e Severo faz com que toda a vida no local passe a funcionar de forma distinta. Se antes Zeca, o pai de Bibiana e Belonísia, um descendente de escravos resignado e grato aos patrões era uma referência para os outros trabalhadores, fazendo com que todo o sistema de exploração continuasse a existir. Agora, com o Severo que

participava de movimentos sindicalistas, a referência muda de mãos e os trabalhadores de Água Negra já não mais se satisfazem com nada, já não são gratos pela exploração.

> Meu pai estava envelhecendo, se encurvando com o tempo, os cabelos ficando brancos de forma lenta, mas ainda trabalhava de domingo a domingo. Não falava em parar. Ele e outros trabalhadores pioneiros que chegaram nos primeiros anos à Água Negra estavam se aposentando. Foram orientados pelo próprio Sutério a requerer o benefício – ele mesmo sem registro de trabalho, confessou –, o que era de muita ajuda e mudava em parte a situação dos moradores. Passaram cópia do documento do imposto da terra de mão em mão para que os mais velhos pudessem ter o que nunca tiveram, como se todo tempo de espera e trabalho tivessem sido para este momento derradeiro, quando iriam receber seus parcos recursos no banco da cidade. Era como se, passado tanto tempo trabalhando sem qualquer remuneração, agora entendessem que tinham direito a receber um ordenado todo mês. Continuavam a trabalhar nos seus roçados, a cultivar seus alimentos, muitos continuavam a montar banca na feira da cidade, mas não existiam mais as empreitadas fatigantes que retiraram a saúde de muitos e que significavam a servidão dos antigos, dos avós e bisavós, a sujeição que gostariam de poder esquecer.

> Apesar das mudanças lentas, muitas interdições impostas pelos fazendeiros ainda continuavam a valer. O dinheiro não era usado para melhoria das casas que continuavam a ser de barro, continuávamos sem poder construir casa de alvenaria. Mas o povo começou a melhorar o seu interior: colchões de espuma para substituir os colchões de palha de milho, uma cama, mesa e cadeiras, remédios, roupas e alimentos. Panelas e colchas que os ciganos vendiam de tempos em tempos em nossas portas. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 154-155).

Tais mudanças lentas apontadas na narrativa foram uma característica dos anos que se seguiram ao fim do cativeiro legalizado. De acordo com Marcelo Mac Cord e Robério S. Souza (2018), após a "libertação" dos escravizados, as relações de trabalho, claro, mudaram, mas ainda assim sem qualquer regulação até as primeiras décadas do século XX. É pela luta operária, marcadamente representada na figura de Severo e nas ações deste na narrativa, que os trabalhadores livres ganham suas primeiras vitórias contra a elite brasileira.

Severo é uma figura emblemática no romance de Vieira Júnior, pois seu envolvimento sindical faz com que ele "plante" uma nova consciência em Água Negra, fazendo com que os trabalhadores se vejam como explorados.

> Acostumados que estávamos à longa posse da família Peixoto, fomos surpreendidos pela mudança e ficamos sem saber o que

aconteceria a partir de então. Os mais ingênuos achavam que tudo permaneceria da mesma maneira. Os mais desconfiados temiam o que estava por vir, quiçá o despejo. Sabíamos que a fazenda existia, pelo menos, desde a chegada de Damião, o pioneiro dos trabalhadores, durante a seca de 1932. A família Peixoto havia herdado terras das sesmarias. Essas coisas nem Deus sabe explicar como aconteceram, mas Severo diz de uma forma que o povo fica atento, indo de casa em casa, da escola aos caminhos para a roça. Depois o povo fica se perguntando, conversando entre si, e vão recuperando as histórias das famílias antes da chegada. Eu tentava me concentrar depois, para aprender sobre o que Severo contava. Que chegou um branco colonizador e recebeu a dádiva do reino. Chegou outro homem branco com nome e sobrenome e foram dividindo tudo entre eles. Os índios foram sendo afastados, mortos, ou obrigados a trabalhar para esses donos da terra. Depois chegaram os negros, de muito longe, para trabalhar no lugar dos índios. Nosso povo, que não sabia o caminho de volta para sua terra, foi ficando. Quando as fazendas foram deixando de produzir porque os donos já estavam velhos e os filhos já não se interessavam pelo trabalho de roça, porque ganhavam muito mais dinheiro como doutores na cidade, e nos procuravam cercando terras pelas extremidades da fazenda, dissemos que

> éramos índios. Porque sabíamos que, mesmo que não fosse respeitada, havia lei que proibia tirar terra de índio. E também porque eles se misturaram conosco, indo e voltando de seu canto, perdidos de suas aldeias. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 176-177).

A narrativa contada por *Torto Arado* (2019) ilustra, com grande maestria, as narrativas da colonização brasileira. Conforme verificamos acima, o sistema exploratório que percebemos ainda no século XXI, tem início desde a invasão dos territórios pelos portugueses. Foram os brancos que decidiram quem ficaria com o que, entre si, claro, quem poderia viver, quem deveria morrer, quem deveria trabalhar, quem deveria ser explorado. Deste longo processo histórico que foi naturalizado na cultura do país, o advento de uma Lei em maio de 1888 não consegue, obviamente, apagar ou "remendar" tudo aquilo que foi construído. O racismo e a exploração do trabalho no Brasil são historicamente naturalizados.

Para além da exploração do trabalho para riqueza dos grandes latifundiários, os sujeitos "empregados" nas fazendas como a representada no romance, não eram pagos, não tinham quaisquer direitos sobre a terra ou posses do que usavam, como as casas por exemplo, que na narrativa, não podem ser construídas em alvenaria. Os trabalhadores contraíam dívidas com seus empregadores através de pequenos comércios superfaturados que ficam com todo o "salário" do empregado. Esse sistema alimentou ainda mais a continuidade do regime escravocrata no interior do Brasil.

> [...] poderia se construir uma tapera de barro e taboa, que se desfizesse com o tempo, com a chuva e com o sol forte. Que essa morada nunca fosse um bem durável que atraísse a cobiça dos herdeiros. Que essa casa fosse desfeita de forma fácil se necessário. Podem trabalhar – contavam nas suas romarias pelo chão de Caxangá –, podem trabalhar, mas a terra é dessa família por direito. Os donos da terra eram conhecidos desde a lei de terras do império, não havia o que contestar. Quem chegasse era forasteiro, poderia ocupar, plantar e fazer da terra sua morada. Poderia cercar seu quintal e fazer roça na várzea nas horas vagas. Poderia comer e viver da terra, mas deveria obediência e gratidão aos senhores. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 182-183).

O regime marcadamente escravista é visto principalmente na frase acima dita por Belonísia, "devem obediência e gratidão aos senhores". A escravização humana é mais do que uma relação de trabalho e sujeição de um pelo outro, pode-se dizer que é uma maneira que o ser humano encontrou de anular e transformar o outro num objeto a ser possuído, explorado e extrair dele o que tem de melhor para o bem do outro, aquele que é o possuidor e senhor do escravo. Embora pareça estranho esse tipo de relação, regido pela escravidão e desigualdade social, não despertava nos opressores o sentimento de culpa, porquanto se concebia a escravidão como uma prática natural, um mal menor e necessário para a vida e o progresso de uma sociedade.

O processo de desigualdade apresentando pela segunda narradora também aponta para a perseguição das elites em relação à quem ousava desafiar seus mandos, ou mudar a forma com que a sociedade se estruturava.

> Nesse campo desigual, Severo levantou sua voz contra as determinações com que não concordávamos. Virou um desafeto declarado do fazendeiro. Fez discursos sobre os direitos que tínhamos. Que nossos antepassados migraram para as terras de Água Negra porque só restou aquela peregrinação permanente a muitos negros depois da abolição. Que havíamos trabalhado para os antigos fazendeiros sem nunca termos recebido nada, sem direito a uma casa decente, que não fosse de barro, e precisasse ser refeita a cada chuva. Que se não nos uníssemos, se não levantássemos nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar. A cada movimento de Severo e dos irmãos contra as exigências impostas pelo proprietário, as tiranias surgiam com mais força. No começo, o dono quis nos dividir dizendo que aquele "bando de vagabundos" queria a fazenda dele, comprada com o seu trabalho. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 196-197).

As relações entre trabalho e propriedade ficam bastante explicitas dentro da narrativa de Belonísia. A posse de uma terra é uma realidade jurídica e econômica diversa

do domínio, no romance isso fica claro todas as veze que é mencionado, principalmente pela segunda narradora, que quem realmente cultiva a terra, quem a "desenvolve" são os trabalhadores e não os "proprietários". Uma coisa é a posse das terras, outra coisa é sua propriedade legal.

A terceira e última narradora do Romance, uma "encandata", um espírito que se apossava de Miúda, e se identificava como Santa Rita Carpideira. A encantada faz uma síntese de todo o processo exploratório que se passou em Água Negra desde sua fundação, tendo vagado por diversos lugares. "Nessa jornada percebeu que a vida além da Água Negra não era muito diferente, no que se referia à exploração." (VIEIRA JÚNIOR, 2019, 214). A escravização, no Brasil, está intimamente ligada ao negro trazido à força para o país e escravizado, explorado das mais diversas formas, subjugados, agredidos, violados e violentados. Se o negro durante a escravidão não passava de objeto útil aos senhores e à sociedade burguesa, não era de se esperar que figurassem com certo destaque posteriormente à libertação do cativeiro, estas marcas estão entranhadas na sociedade brasileira até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas de transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

BRAGA, Walter. **Pós-abolição; o dia seguinte**. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e da liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CORD, Marcelo Mac; SOUZA, Robério S. **Trabalhadores livres e escravos**. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e da liberdade: 50 textos críticos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. 3ª Edição. São Paulo: Ática, 1980.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JOLY, Fábio Duarte. **A escravidão na Roma Antiga**. Política, economia e cultura. São Paulo: Alameda, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado.** São Paulo: Todavia, 2019.

André Rezende Benatti é doutor em Letras Neolatinas: estudos literários neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018); Mestre em Letras: estudos literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2013) e graduado em Letras, habilitação em Português/Espanhol, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2009). Atualmente é professor adjunto - nível IV da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul; Professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Editor-chefe da REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS. É líder do Grupo de Pesquisas/CNPq Estudos de Narratividades - UEMS. Vice-líder do Grupo de Pesquisas/

CNPq Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade - UFGD. Membro do Grupo de Pesquisas/CNPq ÍCARO - UFPEL. Membro do Grupo de Pesquisas/CNPq Historiografia literária, cânone e ensino - UnB. Membro do GT de Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística; Membro do GT de Ensino Superior do Fórum de Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul - FEEMS. Membro da Associação Brasileira de Editores Científicos - ABEC; Membro da Associação Brasileira de Hispanistas ? ABH; Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Mato Grosso do Sul - APEEMS, gestão 2019-2020. Coordenador do GT Relações Literárias Interamericanas da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL, biênio 2020-2022.

OS LIMITES DO PERMITIDO: TRANSDELIRAMIENTOS, TRADUÇÕES E INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE DOUGLAS DIEGUES

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio
Universidade Católica Dom Bosco-UCDB
angelacatonio@uol.com.br

A definição de limites implica no estabelecimento de regras. No campo da literatura, estilos e tendências se desenvolveram, ao longo do tempo, estabelecendo parâmetros segundo os quais a produção era considerada artística. Todavia, a cada vez que as possibilidades criativas dentro de certos paradigmas provocavam exaustão, surgia a necessidade de se libertar das amarras impostas por padrões que já não permitiam a plena expressão das ideias poéticas.

Daí, naturalmente, emergiam as questões que, estivessem implícitas ou fossem expostas claramente em manifestos, sacudiam as mentes criativas: "Quais são os limites da criação literária? A literatura pode estar contida dentro de limites pré-estabelecidos? Há uma fronteira entre o real e o irreal que não pode ser ultrapassado pelo escritor?"

Em suas análises, Roland Barthes (2004)salienta que a literatura, a um só tempo, é realista -pois sempre temo real por objeto de desejo -,e é também, obstinadamente,

irrealista, porquanto acredita sensato o desejo do impossível.

Barthes defende a ideia de que há certa ética da linguagem literária e que ela deve ser afirmada, justamente, porque é contestada. O filósofo aponta que é comum censurar o escritor ou o intelectual por não escrever a língua de "toda a gente", mas que, falando da língua francesa, o falante deve ter acesso a várias línguas, seja ela burguesa ou popular em condições de igualdade, de modo que cada um possa empregar cada língua conforme a "verdade do desejo". (BARTHES, 2004, p. 24)

> A liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta utópica, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter à sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei. (BARTHES, 2004, p.24)

Ao arquitetar novas estruturas poéticas, o escritor não desestabiliza as formas canônicas consagradas pelo sistema literário tradicional, mas, de modo reverso, delineia novas técnicas de expressão literária, porquanto a liberdade de escrita permite a possibilidade de "jogar com os signos em vez de destruí-los" (BARTHES, 2004, p. 27).

Este é o caso de Douglas Diegues, filho de uma paraguaia e um brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, mas que passou a infância e parte da adolescência em Ponta Porã, no Sudoeste do estado de Mato Grosso do Sul, "*en las fronteras desconocidas de Brasil con Paraguay*" (DIEGUES, s/d), cidade que faz fronteira com Pedro Juan Caballero, Paraguai.

E foi da vivência nessa região, da mistura entre as línguas portuguesa e espanhola dos habitantes daquelas plagas, que Diegues tirou a essência para a sua produção poética: a poesia em portunhol, derivando daí o que ele chamou de "portunhol selvagem" em que o poeta acrescenta o guarani à mescla já conhecida entre o português e o espanhol, além de se permitir incluir expressões em quantas outras línguas quiser em seus poemas. É neste espaço de intersecção "entre-línguas" que se inscreve a poética de Douglas Diegues.

Derivado da oralidade, o portunhol transpôs os limites linguísticos e políticos entre o Brasil e seus vizinhos espanhóis e se instalou na literatura como uma forma de afirmação identitária fronteiriça. Fruto da realidade multicultural de regiões limítrofes entre países, ele simboliza muito mais do que um mero desvio linguístico, pois, conforme enunciou Eliana Rosa Sturza (2004, p. 154), "na visão interna de quem usa a língua, portunhol é uma língua sem erros, é a sua forma de falar, de se expressar, é um dos traços identitários que permite reconhecê-los como 'gente da frontera'".

Em entrevista à Revista Abehache, da Associação Brasileira de Hispanistas, declara Diegues (2012c, p. 159-60) que o seu portunhol selvagem:

es bizarro, feo, bello, contudente, desprendido, menor que menor, dibertido, alucinógeno, anacronico, selvagem, civilizadíssimo, delirante, en fin... Non se trata dum portunhol encenado desde um gabinete, pero sim ouvido primeiramente en las calles de la frontera de Punta Porã (Brasil) y Pedro Juan Caballero (Paraguay), y em ñande roga mi (nossa pequena casa), onde el portunhol era la lengua mais falada por mio abuelo, la xe sy (mi madre), la empregada, los parientes que venían a comer alli los domingos kuê. La primeira lengua en la kual me he expressado quando aprendi a falar non fue el portugues nim el español nim lo guarani, mas sim el portunhol de indole selvática. Por que selvagem? Porque que brota de las selvas de mio corazon y de los corazones de los habitantes de las selvas desconocidas de la frontera del Brasil com el Paraguay. Quanto a lo de la potencia, es muy original el portunhol selvagem, es uma lengua neoantigua, que existe como habla y escritura, pero non como idioma y me permite dizer coisas antiguas de forma nueba, además de permitirme hacer poesia ou prosa com um power bem mais amplo de expressiónes que se escribiera limitado al português brasileiro ou al castellano paraguayo apenas, una potencia que consiste, obviamente, en selbagem y hermosíssima liberdade de lenguagem.

Essa é a forma pela qual o entrelaçamento de dois ou três idiomas, como o português, o espanhol e o guarani, vem emergindo e marcando presença no panorama literário sul-americano sob a denominação de "portunhol", para os dois primeiros, ou de "portunhol selvagem", quando se misturam os três, oferecendo textos inéditos com temas que vão do lirismo à pornografia, numa mescla linguística que, apesar de desprezar as normas cultas dos idiomas nos quais se enraíza, é compreensível e pode ser apreciada e difundida entre os falantes de cada um.

Reconhecendo o valor e a grandeza da experimentação em portunhol, o presente estudo se dedica a percorrer as fronteiras criativas do exercício de escrita de Douglas Diegues, com seu portunhol selvagem, na intenção de reconhecer o valor e as possibilidades criativas postas à disposição aos artistas da palavra, aos amantes da poesia e aos estudiosos da palavra.

Transdeliramientos e traduções

Além de sua produção em poesia, Diegues também realiza trabalhos variados de tradução/versão ou, como o próprio poeta denomina essa atividade, "teletransportunholizando" textos em guarani, espanhol, inglês, português e do alemão, para o portunhol selvagem. Muitas dessas "teletransportunholizações" partem de obras canônicas da literatura brasileira e mundial, demonstrando a possibilidade de unir o repertório clássico à inventividade do portunhol selvagem.

> *Uso vários nombres para realizar esa operación de traduzione inbentada, digamos: transdeliramientos, transinbenciones, transdidiversiones, teletransportunholizaciones... Me gusta la idea de teletransportunholizar, que implica em teletransportar textos de autores de todas las direciones y épocas al portunhol selvagem del siglo XXI. Procuro traduzir el espirito del texto, el quiem de la poesia, el teko ete (o modo de ser de la energia del texto) em vez de traicionarlo fielmente ou simplesmente traicionarlo ou traduzir literalmente apenas el significado.* (DIEGUES, 2012c, p. 164)

Nesse mesmo depoimento, Diegues diz considerar esse tipo de produção como "*exercícios free-style, traininng para la própria escritura*" e justifica que: "*Yo intento hacer del portunhol selvagem la base para fazer uma literatura propia, non aburrida, que los lectores (que non sei que son nim quem serán) puedan disfrutar de este y de los outros lados de las fronteras.*" (DIEGUES, 2012c, p. 164)

No prefácio do livro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (DIEGUES, 2015), obra em que aparecem vários dos poemas "teletransportunholizados" por Diegues, Eduardo Embry, poeta chileno, defende que a poesia de Diegues é uma poesia altamente original, de uma rebeldia infinita como um belo canto à marginalidade de sua obra.

Fato interessante a destacar nessas "transportunholizações" é que no início de cada poema, logo abaixo do título, Diegues exibe a expressão inglesa "By", com

o sentido de "original escrito por", seguido do nome do autor do texto, como por exemplo no poema *The Albatroz By Charles Baudelaire*. Além disso, no final, Diegues destaca ainda suas "teletransportunholizações" associando o nome do poeta original à expressão "trans": "Transbaudelairezado por Douglas Diegues al portunhol selvagem", seguido ainda por algumas observações sobre o processo de criação do poema, como podemos observar a seguir.

The albatroz
By Charles Baudelaire

Por mera dibersione los mitaruzús marineros
Curtem cazar albatroz (bigs bird de los oceânikos sertonismos)
Que seguem trankipá indolentes viajeros
El barco que avanza sobre amargos abismos

Mal lo ponen alli sobre la cubierta
Príncipe del azur, torpe, desengonzado
Las inmensas alas morotís tipo muertas
Penden borocoxôs qual remos pelos lados

Qué mongóliko qué gil el viajero alado!
Ele antes tan belo qué tontón agora sobre el suelo!
Com la pipa un deles nel pico le ha torturado
Otro se burla imitando suo inútil rengo vuelo!

El poeta es igualito allá en la pura altura
Poco importan rayos tempestad desembestada
Exiliado neste mundo era uma vez la aventura
Suas alas de gigante non le servem para nada

(Transbaudelairezado por Douglas Diegues al portunhol selvagem de las calzadas, veredas, estradas, highways fake, colejones y calles-últimas de la triple frontera.) (DIEGUES, 2015, p. 26-27)

Fato interessante é que Diegues, embora se apresente sempre como um transgressor da língua padrão, como um libertário ao empregar o portunhol selvagem, adota determinados processos criativos de forma padronizada. É o que podemos observar em várias de suas "transportunholizações", como nesta sua reescrita do poema *Poema en línea re(c)ta*, de Álvaro de Campos:

Poema en línea re(c)ta
By Álvaro de Campos

Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.
Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuanti.
Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tantas vezes vil,
Yo tantas vezes irrespondibelmente parasito,
Indesculpabelmente sucio,
Yo, que tantas vezes non he tenido paciência para bañarme,

Yo, que tantas vezes he sido ridículo, absurdo,
Que he tropezado com mios pies publicamente en los tapetes de las etiquetas,
Que he sido grotesco, mezquino, submisso y atorrante,
Que he sufrido maledicencias y (me) he callado,
Que kuando non (me) he callado, he sido aun mais ridículo;
Yo, que he sido cômico a las mucamas del hotel,
Yo, que he sentido el guiño de los chongos de fletes,
Yo, que he hecho bergüenzas monetárias, pedido prestado sin pagar,
Yo, que, kuando la hora del mokete ojerá, me he agachado
Para fuera de la possibilidad del mokete;
Yo, que he sufrido la angústia de las pequeñas cosas ridículas,
Yo verifico que non tengo par en todo esto neste mundo.
Toda la gente que conozko y que me fabla
Nunca tuvo un ato ridículo, nunca ha sufrido maledicencia,
Nunca han sido si non príncipe - todos ellos príncipes - en la life...
Quien me diera oubir de alguém la voz humana
Que confesasse non un pecado, mas uma infâmia;
Que contara, non uma violênzia, mas una cobardia!

Non, son todos lo Ideal, si los oigo y me hablan.
Quién neste largo mundo existe que (me) confese que uma vez fue vil?
Óóóó príncipes, mios hermanos,
Arre, estou harto de semi dioses!
Donde hay gente neste mundo?
Entonces apenas yo soy vil y equivocado nesta tierra?
Pueden las mujeres non los haberen amado,
Pueden haber sido traicionados - pero ridículos, jamás!
Y yo, que he sido ridículo sem haber sido traicionado,
Como puesso hablar com mios superiores sem vacilar?
Yo, que vengo siendo vil, literalmente vil,
Vil nel sentido mais tacaño & infame de la vileza.

Glossarioncito Selvatiko
Mokete: Soco, porrada.
Ojerá: Brota, aparece de repente, acontece.

(Bersión trasfernandopessoainventada al portunhol selvagem por Douglas Diegues) (DIEGUES, 2015, p. 16-17)

Como podemos observar na leitura das *teletransportunholizaciones*, o processo de versão para o portunhol selvagem é livre. O exercício de tradução para Diegues é, também, como sua própria poética, impactante e

performático, acentuando os atributos lúdicos do discurso poético. Com isso, o poeta expande as possibilidades de leitura e atribui ao portunhol selvagem um grau de distinção e prestígio, conferindo-lhe maior literariedade.

Entretanto, encoberto pelo manto vanguardista de literatura contemporânea, Diegues busca na tradição inspiração para as suas produções. Este é o caso dessas "teletransportunholizações" que, partindo de textos canônicos da literatura mundial, cria uma aura nova aos textos clássicos. Em Derrida (2002) encontramos uma possível explicação para tal fenômeno de "transdeliramiento": "Se o tradutor não restitui nem copia um original é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se" e completa o filósofo que o "tradutor deve resgatar (*erlösen*), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si mesmo de sua própria dívida" uma vez que a tradução é uma "transposição poética" que libera a "linguagem pura" de modo que a tradução transforma, estende, amplia e faz crescer a linguagem (DERRIDA, 2002, p. 46-47).

Dessa forma, constitui-se um "contrato de tradução" entre o produtor do texto e seu tradutor (DERRIDA, 2002, p. 57) que resulta em um equilíbrio entre as partes envolvidas, de maneira a transgredir os moldes clássicos da tradução: de um autor que cria e um tradutor que somente copia e traduz as ideias. Para Derrida (2002) desde a origem do original a traduzir existe queda e exílio, pois, pelo contrato firmado entre ambos, a tradução deve concluir, preencher e completar.

Outro exemplo da atividade de tradução realizada por Diegues é a obra *Kosmofonia Mbyá Guarani* (2006), de Guilhermo Sequera, que é uma coletânea de textos e cantos da cultura Mbya, na qual Douglas Diegues aparece como organizador e, ao longo da obra, também realiza a tradução de vários cantos do guarani para o português com a colaboração de Ramón Barboza e Kerechu Para. A obra vem acompanhada de um CD-R gravado diretamente no ambiente natural dos Mbyá, no qual estão reproduzidos sons da natureza, crianças brincando nas águas, sons de flautas, de animais e as músicas cantadas pelo próprio povo Mbyá Guarani. Na última capa do livro aparece um depoimento de Manoel de Barros a respeito do "livro-cd" (SEQUERA, 2006):

> Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos Mbyá Guarani. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fósseis linguísticos, lá onde se misturam as primeiras formas, as primeiras vozes! A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores, das rãs... Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem.

Vejamos um exemplo de uma canção que mães e avós cantam para as crianças quando se aproxima a noite. O canto seria uma forma de ensinamento sobre as histórias do povo Mbyá:

Parakau ndaje (Mitã purahei)
Dizem que Parakau (Canto infantil)

1. Parakau ndaje omanó
1. Dizem que Parakau morreu

2. Mba'ere pa omanô
2. Por que será que morreu?

3. Hendy rei ojuka
3. Com um barulho brilhante o mataram

4. Che rera eta – kururu che gueró
4. Tenho muitos nomes – até de sapo já me apelidaram... (SEQUERA, 2006, p. 67)

Após o poema, aparecem comentários de Kerechu Para e do próprio Douglas Diegues (SEQUERA, 2006). No primeiro, de Para, ele esclarece que no relato da "terra primeira" Parakau ajudou o "Pai Primeiro" a cruzar o Rio Paraná pela terra dos Urutue (Brasil) rumo ao céu. É também com as penas de Parakau que o "Pai Primeiro" sinaliza os caminhos que seus filhos deverão seguir. Na sequência temos o comentário de Diegues:

> Ao ouvir este canto infantil, lembro dus limeriks du Edward Lear y du Lewis Carroll tan belamente estudiados por Myriam Ávila em Rima
> & *Solução (Ed. Annablume) aqui nu ladu brasileiru de la fronteira... Y fico pensando*

> *que, perto de la sofisticación salvaje del arte de la palavra desses bichos du matu guaranis buena parte du blá-blá-blá dus cara-pálidas du mundu civilizadu simplesmente empalidece...* (SEQUERA, 2006, p. 68)

O que podemos observar em todas as traduções das canções de *Kosmofonia Mbya Guarani* é um duplo processo de articulação de Diegues: os cantos estão traduzidos para o português "tradicional", enquanto seus comentários aparecem em portunhol selvagem. Isso marca uma proposta mista de apresentação das produções, na qual aquilo que é do autor original vem com tradução em português, enquanto sua própria produção aparece em portunhol selvagem.

A intertextualidade

Recurso extensamente utilizado por Douglas Diegues é a intertextualidade. Por meio dessa relação entre textos, o poeta, mais uma vez, busca inspiração nos cânones literários para compor sua poesia e, de certa forma, vincula o passado ao presente como uma constante fonte de inspiração, evidenciando, que em sua obra, o resgate da tradição faz parte da composição da contemporaneidade.

Incorporando o enunciado do outro ao seu próprio texto, Diegues mantém sua identidade e reafirma sua característica de produção poética híbrida que, além da mistura de línguas, também entrelaça outros discursos ao seu, de modo a imprimir a singularidade à sua poesia.

Por primeiro, citamos o poema *Hino nacional*, de Carlos Drummond de Andrade, texto em que este poeta, busca estabelecer um perfil da identidade nacional brasileira. Douglas Diegues toma posse do tema social revelado por Drummond a respeito do Brasil e o transpõe para as dificuldades sociais do Paraguai. Vejamos:

> Conbersa com Carlos Drummond de Andrade
> en la noche selvagem triplefronteira
>
> Precisamos descobrir el Paraguay
> escondido entre la Argentina maradonizada y el Brasil fifi
> El Paraguay esse país sonâmbulo que duerme prendido
> Precisamos inbentar el Paraguay!
>
> Los kurepas son italianos que hablan español?
> Los brasileiros son yankees que hablan português?
> Hasta cuando vamos a querer ser franxutes fakes,
> alemanes truchos, judíos lambareños, italianos fraudes?
> El cielo es hermoso pero nadie quiere ir al cielo,
> Igual non pega subestimar las africanas...
>
> Es necessario inbentar Paraguay y el resto del mundo
> Estudiar cortezia com los greco-guarangos de

la universidad de la calle
Dejar de imitar refinadas literaturas y ensinar las elites intelectuales y los
professores a bailar cumbia y cachaca pirú

Cada paraguaio terá seu deepa
Seu fogão seu termo seu ar seu chuveiro seu aquecedor
Salão para encontros literários ou cafés filosóficos
E para dançar até ao amanhecer selvagens ritmos tecnos

Necessitamos elogiar el Paraguay
É muito mais que um lindo paraíso decadente
E muito mais tinha sido que um país bilingue
E muito mais dibertido que um país de merda
Com abundantes rios e sanber e areguá
E seus desalinhos e seu kunu ' u puréte

Preciso adorar mais ou Paraguai!
Mesmo que seja impossibelle viver mais de 120 anos
Com um coração de macaco
E compreender do todo o portunhol selvagem da vida e da morte

Preciso, precisamos, talvez, não dar tanta bola ao Paraguai
Esse país tão latinoamericano, tão uau que guarani, tão london karapé

> *Porque ele já se esqueceu do nosso kunu'u puréte e do nosso beijo selvagem.*
> *O Paraguai não quer ninguém! O Paraguai está farto de todos!*
>
> *O Paraguai é outro planeta, o Paraguai nunca existiu. Nim os paraguaios sabem bem quem são nim de onde vêm e o que fazem aqui e muito menos para onde vão.* (DIEGUES, 2012b)

Outro caso é o conto *El beneno de la beleza*, em que é estabelecida uma relação intertextual com o conto "Estou vomitando você, meu bem", do escritor paranaense Jamil Snege. A história discorre sobre um eu lírico que amanhece "vomitando uma yiyi[16]" e parecia que não pararia nunca mais de "vomitá-la":

> Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava você, amore, como naquele poema de mio amigo Jamil Snege.
> Durante toda la mañana continuei vomitando você y parecia que non iba a parar de te vomitar nunca mais.
> Quanto mais yo te bomitaba, mais me sentia leve. Mismo assim você continuaba entalada em mio estômago.
> Continuei a vomitarte por la tarde. Y e1 dolor de cabeza non pasaba. El dolor de estômago

[16] Segundo o próprio Douglas Diegues "Yiyi" é uma gíria em guarani para moças bonitas e formosas. (Em entrevista para o Jornal Estadão, 10 de fevereiro de 2008.)

non pasaba.
Era noche nuebamente.
E yo te vomitava ainda.
Vomitaba solamente égua.
Felizmente yo ainda era jovem.
Non tenía quarenta anos todabía.
Tenía tempo pra continuar te vomitando.
Y continuei a te vomitar, amore.
Porque se yo non te vomitasse, se deixasse que você apodrecesse en mim, sei lá, morreria envenenado.
Por eso yo non tenía mais remédio além de continuar vomitando você. Amor bichado, amor estragado, sei lá, me dá um feroz dolor de barriga. Y después de tanto vomitar você, amore, agora empiezo a cagar você.
El sol aun non habia aparecido.
Era uma feroz disenteria nel oscuro.
Yo te cagaba copiosamente.
Você salia con dificuldade.
Non queria salir.
Pero salía, apesar de toda la dificuldade.
Era una cólica etrusca.
Non iba a terminar de to cagar tan cedo.
A veces paraba de te cagar por algun tempo.
Y empezaba a bomitar bocê novamente.
A vomitar tus cachos.
A vomitar tus mechas bermejas.
Mais una noche sem voce, amore, y mio cuerpo en transe.
[…] (DIEGUES, 2017a, p. 71-72).

Ainda ilustrando a intertextualidade presente nos textos de Douglas Diegues, vamos nos deter mais minuciosamente na obra *El astronauta paraguayo* que estabelece o diálogo intertextual a partir da metáfora da viagem que *El astronauta parguayo* estabelece com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado em duas partes – a primeira em 1605 e a segunda em 1615 – e *El astronauta paraguayo (2007),* além de retomar as Novelas de Cavalaria e a representação da figura do cavaleiro medieval.

Desde a antiguidade greco-romana, a metáfora da viagem serve de inspiração à literatura. Somente para citar alguns mitos cujos protagonistas empreenderam grandes viagens, lembramo-nos de epopeias como *Ilíada* (700 a. C.) e *Odisseia* (700 a. C.), de autoria atribuída a Homero, que serviram por largo tempo como conteúdo educativo aos jovens gregos e romanos. Igualmente *Eneida* (100 a. C.), de Virgílio, em que o herói Eneias, após a derrota de sua Troia, parte com a incumbência de erigir uma nova cidade. Dentro do universo clássico da língua portuguesa, é inesquecível a viagem de Vasco da Gama narrada por Camões em *Os Lusíadas* (1572), seguindo o modelo clássico.

No correr dos séculos, as abordagens sobre o tema "viagem" foram multíplices e, ainda assim, revelam-se hoje tão fascinantes quanto nos tempos antigos. A partir da ideia de deslocamento, por espaços externos ou pelos desvãos íntimos do eu lírico, que o vocábulo "viagem" suscita, propomos delinear algumas reflexões da interlocução entre as obras de Diegues e Cervantes.

No livro de Cervantes, o motivo viagem é um dos principais focos da narrativa. Dom Quixote empreende três viagens, às quais se associa um emaranhado de significados

simbólicos que desvelam o embate entre o imaginário e o real. O engenhoso fidalgo não é senão um homem cheio de sonhos e ilusões. Louco? Talvez... Contudo, seja insano ou não, com certeza é persistente e leva até às últimas consequências a realização de seus sonhos.

A originalidade na narrativa de Cervantes apoia-se no idealismo que transfigura e anima as fantásticas jornadas do cavaleiro da triste figura. *El Quijote* é o homem comum, mas de grande espírito, em luta constante pela justiça e pelo amor. Combate as contrariedades que se opõem à felicidade comum e encarna nobres impulsos que o impelem à vida heroica e aventureira.

El astronauta, à semelhança do Quixote, lança-se em aventuras inesperadas. Aquele se projeta pelo espaço etéreo do universo, enquanto este traça por terra seu trajeto; porém ambos viajam pelo mundo da imaginação: a viagem adquire o caráter delirante de ruptura da realidade, associada à evasão do sujeito do seu mundo material e real.

O movimento é uma característica intrínseca da viagem, mas o deslocar-se nem sempre representa mudança espacial. Embora ganhe destaque pelo aspecto descritivo da ação, a travessia, como metáfora, representa o dilema da busca de algo que represente uma solução da dúvida ou da angústia pela transformação:

> Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espa-

> ço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. (IANNI, 2003, p. 3)

Nas duas narrativas, Dom Quixote e *El astronauta paraguayo*, buscam suas próprias verdades e a solução de seus dilemas pessoais. Trata-se, em última instância, da oportunidade de um encontro do viajante com ele mesmo. Cada protagonista, "Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado." (IANNI, 2003, p. 26).

Indiscutivelmente, as duas obras refletem, à sua maneira, as formas das Novelas de Cavalarias e a representação da figura de um cavaleiro experienciando algumas aventuras é marcante. Em Cervantes, o herói, apropriado ao seu mundo e época, tomou todas as suas armas e

> montou-se no Rocinante, posta a sua celada feita à pressa, embraçou a sua adarga, empunhou a lança, e pela porta furtada de um pátio se lançou ao campo, com grandíssimo contentamento e alvoroço, de ver com que felicidade dava princípio ao seu bom desejo. (CERVANTES, 1981, p. 45).

Por sua vez, o astronauta de Diegues, em tempos de predomínio tecnológico e aventuras espaciais, viaja flutuando de maneira quase mágica (qualquer tecnologia suficientemente avançada, afirmou Arthur C. Clarke, é indistinguível de magia):

¡8, 4, 2, zero y zás!
¡Qué lindo flutuo!
¡Qué lindo flutua
el primeiro Astronauta Paraguayo! (DIEGUES, 2007, p. 3)

Ainda assim, o tempo que separa as duas narrativas parece diluir-se na similaridade do empreendimento aventuresco dos dois heróis. Este e aquele enfrentam as mais variadas atribulações em busca de algo que anseiam alcançar, seja a honra, a justiça ou um amor, puro para Quijote, sensual para o astronauta paraguaio.

No universo dos romances de cavalaria, o cavaleiro se dedica ao seu propósito de magnanimidade, supera seus temores e luta incansavelmente pelo seu objetivo final, mesmo que isso lhe custe a vida. O manchego de Cervantes e o astronauta de Diegues não medem as consequências de seus atos. Eles viajam para encontrarem suas verdades.

Miguel de Cervantes mescla a narrativa das novelas de cavalaria às aventuras do herói épico, mistura a narrativa romantizada à narrativa picaresca, para descrever as aventuras de descoberta e de autodescoberta de Dom Quixote. Por sua vez, Douglas Diegues adota uma estética que rompe com as territorialidades literárias para narrar a jornada do astronauta paraguaio. Os dois protagonistas se lançam em suas jornadas procurando caminhos que, se por um lado se revelam inusitados, por outro, muitas vezes, se mostram como uma forma de resistência ao mundo. Todavia, enquanto Cervantes emprega uma estrutura arcaizante de seu idioma, Diegues se vale de uma proposta de subversão poliidiomática em cuja estética a cultura

assume maior importância do que a demarcação física de fronteiras geográficas e desconstrói os estereótipos de gêneros literários.

Tempos e propostas diferentes se cruzam nessas duas obras. Entretanto, ambas paradoxalmente se aproximam em seus aspectos figurativos da viagem de deslocamento tanto no espaço externo, físico e concreto, como no movimento para o interior das personagens. Ambos, *El Quijote* e *El astronauta* estão asfixiados pela rotina, querem despojar-se das marcas e dos valores domésticos do hábito. Nas suas viagens, buscarão o alimento para sua imaginação. Eles abandonarão a segurança que a vida lhes oferece pelas incertezas do caminho. E farão dos leitores eternos admiradores de suas jornadas.

De fato, acreditamos que a intertextualidade é um mecanismo próprio da leitura literária em seu intrincado movimento que constitui o tecido literário. Concordamos com Samoyault em que o intertexto se constrói pela justaposição de várias falas, vários contextos e várias vozes. Pensamento que se estende, na interpretação da autora, para uma memória coletiva que, por primeiro, permite uma leitura partilhada, que não esqueceu a coisa comum e outra, a leitura poética, que percebe melhor o "trabalho realizado sobre o que há de mais tênue na lembrança coletiva: o pequeno fato sem importância, o que é rejeitado pela história geral." (SAMOYAULT, 2008 p. 122).

Na sequência da exposição das características na produção de Diegues, gostaríamos de destacar também a retomada de contos e lendas muito próprios da cultura popular, guarani em especial, mitos que circulam nas

regiões de fronteira. Citamos como exemplo os contos que circulam entre Paraguai e Brasil. Fazem parte da obra *Triple frontera dreams* (2017a) as narrativas: *Mio amigo el Pombêro*: "*el mais peludo de los bichos de la mesopotâmia triple frontera*"; *Aô-Aô*: "*Mescla bizarra de macho y fêmea, coxas grossas de musa, cabelos em cachos estilo oveja, lá se vai el Aô-Aô, uno de los bichos mais hijo-da-puta de las selvas paraguayas*"; *Kurupi*: "bicho maléfico" com "sua enorme berga monstruosamente dura"; *Las Moñai*: horripilandes seres híbridos que es escondem no interior das florestas; *Yaguaretê-Abá*: ser metade índio, metade tigre que aparece somente à noite e durante o dia é um homem comum.

Encontramos, também, nos textos de Diegues muitas citações e alusões a outros autores como uma forma de resgate das ideias por eles expostas. Neste caso, essas alusões se articulam formando uma interlocução entre o texto de Diegues com o do citado. Vejamos um exemplo do poema ¿Leopoldo Maria Panero es el gran poeta espanhol de la triple frontera y los demás son todos funcionários?:

> *Leopoldo Maria Panero mio Hermano paraguaio klandê*
> *hay que escrever solamente la verdade*
> *Paraguailândia está loka*
> *Kurepilândia está loka*
> *Bolilândia está loka*
> *Europa inteira nunca esteve tan loka [...]*
> (DIEGUES, 2017a, p. 52)

O poema resgata a figura do poeta espanhol Leopoldo María Panero tido como louco e internado por várias

vezes em hospitais psiquiátricos. Dono de uma poesia contundente e heterodoxa, criou uma poesia delirante e de exaltação da solidão e do nada. O texto de Diegues recupera a memória do poeta espanhol como uma forma de reforçar que nenhum lugar no mundo é são, tudo está louco e, com isso, articulando a temática extremista de Panero em sua própria poesia.

Mais uma amostra do uso intertextual por Diegues é o que encontramos no soneto 26 de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* e do qual separamos o segundo quarteto:

> *hoy todo parece sin sentido*
> *Calderón sonhando alucinado*
> *miles de deseos frustrados*
> *pero aún podemos banhar-nos en las ondas del mar de Vigo* (DIEGUES, 2002, p. 33)

A referência intertextual que destacamos deste excerto, além da alusão à clássica peça *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, é o fragmento "*ondas del mar de Vigo*", cantiga de amigo trovadoresca, de autoria de Martín Codax, na qual o eu lírico feminino interpela as ondas do mar, perguntando-lhes se acaso viram seu amigo e se ele virá em breve.

Por fim, como último exemplo de intertextualidade que aqui abordaremos, apontamos para uma das partes de *El astronauta paraguayo*, em que o astronauta sobrevoa "*la espetacular realidade de las pequenas y grandes ciudades*" e milhares de indivíduos o observam e começam a "*hacer uma porrada de perguntas*". E é neste momento que o narrador passa a reproduzir as inúmeras perguntas que

surgem do espanto das pessoas ao verem o astronauta voando:

> "¿Qué puerra es isso que vuela sem motor y sem alas?"
> "¿ Uma broma yankée?"
> "¿ Um Teyú-yaguá?"
> "¿ El porongo de King Kong?"
> [...]
> "¿ Qué carajo és eso que flota por el Infinito?"
> "¿ Um balom metereológico?"
> "¿ Un ET selbagem?"
> *"¿ Un míssil koreano?"*
> *"¿ Um Gaucho com Concha?"*
> *[...]*
> *Es solamente el inofensivo y turulato y desprezado y caluniado*
> *Astronauta Paragauyo volando muerto de amor y bessos*
> *Envenenados como um Parcifal triple frontero...*
> (DIEGUES, 2012a, p. 8-9)

Após citar vários filmes conhecidos, sublinhamos deste fragmento a intertextualidade com a famosa passagem do Super Homem, personagem das histórias em quadrinhos e depois com incontáveis adaptações para o cinema e televisão, que por seu poder de voar também causa espanto nas pessoas provocando as conhecidas perguntas: "Vejam lá no céu! É um pássaro? É um avião? Não, é o Super Homem!"

A intertextualidade que verificamos presente neste fragmento faz-se pela modalidade da paródia que, conforme Tiphaine Samoyault, "transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente", sendo ainda o texto anterior reconhecível no texto derivado de modo que a "visada da paródia é tão lúdica e subversiva ou ainda admirativa" (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Portanto, na relação entre o texto da HQ do Super Homem com o episódio do astronauta paraguaio é possível perceber o caráter comum dos elementos parodiados em um e outro texto.

Considerações finais

A insânia criativa de Douglas Diegues extravasa por todos os seus poros em uma linguagem subversiva e insubmissa que se dirige sempre à transgressão dos limites, sejam quais eles forem, de forma que sua escrita tem sido um dos territórios mais férteis da literatura contemporânea.

Entre os limites do lícito e do ilícito, o portunhol selvagem se espraiou mantendo os atributos da ilegalidade e da transgressão, realçando a desobediência às regras institucionalizadas pela literatura canônica, entretanto não se caracterizando como um crime, mas como uma possibilidade de dar mais vitalidade à produção literária contemporânea sedenta de novas formas de expressões.

Na *poiesis* de Diegues o portunhol selvagem confere

um perfil vanguardista à sua produção que, a partir da desconstrução da linguagem, cria outra nova, entretanto nunca igual ou a mesma ao longo do tempo. Entretanto, talvez esse seja o grande paradoxo do projeto artístico-poético da produção de Douglas Diegues: do desvio e da transgressão de códigos, a tradição se faz muito presente, pois é dela que o poeta extrai, grande parte das vezes, sua inspiração como demonstrado ao longo deste estudo.

Por esse processo de vertigem criativa, da desobediência aos padrões literários tradicionais, gera-se um novo mundo de possibilidades para a criação poética que, a partir de um simples fio, forma a trama de um intrigante tecido, seja por meio do diálogo intertextual ou pelo exercício da tradução livre.

A produção literária de Douglas Diegues, imaginada e concretizada a partir de uma região de enunciação periférica, revela profunda ruptura dos padrões clássicos literários e representa uma poética pós-moderna cuja constituição estético-linguística vai de encontro às estruturas literárias institucionalizadas.

A ruptura dos vínculos poéticos e o afastamento das normas literárias concretizadas pela escrita em portunhol operam a fragmentação da metodologia do fazer literário habitual e, ao mesmo tempo em que esta escritura desterritorializa esse sistema literário, reterritorializa uma literatura peculiar, permitindo novos olhares e outras leituras sobre a produção literária contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. ed.14. São Paulo: Cultrix, 2004.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. ***Dom Quixote de La Mancha***. Trad. Miguel de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DIEGUES, Douglas.***Corregirlo sería matarlo***. *Revista Abehache*, ano 2, n. 2, 2012c. Entrevista concedida a Pablo Gasparini, Ana Cecilia Olmos, Maite Celada. Disponível em: http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/159-166.pdf. Acesso em 19 mar. 2021.

_____. ***Dá gusto andar desnudo por estas selvas,*** sonetos salvajes. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

_____. ***El astronauta paraguayo***. Asunción: Eloisa Cartonera, 2012a.

_____. ***Interzona***. Disponível em: http://interzonaeditora.com/autores/diegues-douglas-365. Acesso em 24 fev. 2021.

_____. **Portunhol Selvagem**. *Blog de Douglas Diegues*. 2012b. Disponível em: http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/11/conbersa-com-drummond-en-elverano_16.html. Acesso em 24 fev. 2016.

____.***Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*** . Brasil: Vento Norte Cartonero, 2015.

_____. ***Triple frontera dreams.*** Buenos Aires: Interzona, 2017a.

IANNI, Octavio. **A metáfora da viagem**. In: *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEQUERA, Guilhermo. ***Kosmofonia Mbya Guarani***. Org. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

STURZA, Eliana Rosa. **Fronteiras e práticas linguísticas**: um olhar sobre o portunhol. *Revista Internacional de Linguística Iberoamericana*, v. 2, n. 1 (3), Políticas da Linguagem no Brasil (2004), p. 151-160. Publicado por: Iberoamericana Editorial Vervuert. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/41678205. Acesso em 22 mar. 2021.

Angela Cristina Dias do Rego Catonio é professora de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Lusófona na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), em Mato Grosso do Sul. Graduada em Letras – Português/Inglês pela UCDB, é Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e Doutora em Literatura e Vida Social pela UNESP/Assis. Foi coordenadora do Programa de Línguas UCDB Idiomas e hoje é coordenadora do Curso de Graduação de Letras Presencial e EAD dessa Universidade. Atualmente, participa como pesquisadora do Grupo de Pesquisa "Historiografia Literária, Cânone e Ensino" (GPHCE) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Teoria Sócio-Histórica, Migrações e Gênero.

O PROCESSO DE MÍMESIS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE ANA MIRANDA: O CASO GREGÓRIO DE MATOS

Claudia Letícia Gonçalves Moraes
Universidade Federal do Maranhão-UFMA/PG-UnB/ FAPEMA
claudiamoraes27@gmail.com

Introdução

A produção literária brasileira contemporânea, que em muito casos segue uma longa tradição voltada para as relações interdisciplinares como fonte de criatividade para autores, traz em seu bojo um profícuo diálogo entre literatura e outras áreas de conhecimento. Assim, esta pode ser pensada como um espaço de recriação histórica que faz com que determinadas realidades, acontecidas em tempos passados, possam voltar a emergir, sendo recriadas a partir de dois pontos fulcrais: reconstrução da linguagem e síntese estética proporcionada pela obra literária (BASTOS, 2011).

Isto posto, é interessante analisar a literatura brasileira produzida atualmente, principalmente a que se embasa no conceito de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), para subverter a história oficial a partir de um processo de mimesis proposto pela autora cearense Ana Miranda, respectivamente em duas obras que versam sobre a vida do poeta Gregório de Matos Guerra – **Boca do Inferno** (1989) e

Musa Preguejadora (2014), considerando duas dimensões principais: a aproximação da autora com fontes históricas primárias e, em contrapartida, como estas fontes ao mesmo tempo em que influenciam diretamente sua escrita ficcional também dão ensejo à uma nova perspectiva da história literária do Brasil. As duas obras apresentam abordagens a partir de perspectivas diversas – a primeira é um romance totalmente imerso na ficcionalidade, baseado nas intrigas romanescas envolvendo a política no cenário do Brasil colônia em que habitaram personagens históricas como Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira, ficcionalizados no panorama da Bahia seiscentista. Já a segunda é uma biografia romanceada de mais de 500 páginas de extensão que se foca no arco completo da existência do poeta barroco Gregório de Matos, desde suas origens em Portugal até sua morte na cidade de Recife, contando com trechos puramente biográficos e trechos ficcionais criados pela autora.

Para empreender a análise literária aqui proposta utilizaremos como fundamentação teórica as proposições do historiador Peter Burke (1997). Para ampliar a discussão e o método de compreensão de novas formas de apreender o passado e de empreendimento do romance histórico nos será útil a leitura de Linda Hutcheon (1991) e de Lukasz Grützmacher (2006). No âmbito dos estudos literários utilizaremos como base Alfredo Bosi (2013, 1992) para problematizar e discutir as aproximações e diferenças entre literatura e história, além de João Adolfo Hansen (2004) em seu vasto estudo sobre o Barroco brasileiro.

2. Literatura e história em entrecruzamentos interdisciplinares

A literatura, compreendida como objeto cultural que cria representações de épocas, experiências e valores distintos, pode ser lida pelo historiador na medida em que apresenta determinados nós que precisam ser elucidados por este profissional para se compreender as condições que possibilitaram a existência e materialidade do texto literário em determinado tempo histórico, bem como suas mais diversas formas de interpretação ao longo do tempo. Por outro lado, a literatura também emerge como possibilidade de uma composição textual que tem o passado como fonte para sua criação, alicerçando novas formas de pensar o tempo passado, mas também e sobretudo o tempo presente (SARLO, 2007).

O passado enquanto constructo pode levar em consideração, no âmbito da história, fontes escritas como leis, livros, relatórios, registros, cartografias, iconografias, jornais e revistas, impressos dos mais variados tipos. Assim, estes objetos empíricos existem também no intuito de que recaiam sobre eles determinados procedimentos e que legitimam as instituições que fazem os tempos remotos palpáveis por meio de documentação que comprova sua existência, objeto mesmo de seu ofício. O passado, que nas palavras da crítica argentina Beatriz Sarlo (2007) é sempre conflituoso, apresenta-se a partir de uma chave de interpretação bastante vasta, sobretudo pelo entendimento de que se trata de uma instância em constante disputa simbólica, em um jogo de significados que dialogam e duelam entre si.

Nestas incursões históricas sobre o passado é importante pensar a partir das colocações de Alfredo Bosi, que compreende o campo ficcional como um espaço em que toda realidade historicamente comprovada, que possivelmente dá lastro aos acontecimentos de um romance com fundo histórico, está inevitavelmente subordinada à mímesis, ao imaginário, a um regime que não corresponde nunca de forma plena aos acontecimentos reais ou históricos (BOSI, 2013, p. 224). Para o autor:

> O romancista não mente nunca, porque ele efetivamente está mexendo com representações da imaginação que podem, ou não, ter um conteúdo empírico historicamente atestado. Mesmo que maciçamente seja documentado o fato que ele está contando, o regime do texto no seu conjunto é de ficção.

Assim, eximido da responsabilidade de comprovar a verdade histórica em seu texto, o romancista tem liberdade para a criação artística mesmo que esta esteja diretamente vinculada a um momento histórico ou a um regime de verdade. No tocante a isso é importante frisar que mesmo a pesquisa histórica feita para a constituição romanesca de alguma trama ficcional serve apenas como pano de fundo para o enredo que está mais intrinsecamente ligado ao regime de ficção, passando pelo filtro da subjetividade autoral.

Esta colocação nos auxilia na medida em que faz pensar na literatura e na história como constituídas discursivamente (PESAVENTO, 2008), o que nos permite

lançar nossa análise sobre as relações discursivas criadas por Ana Miranda para retomar a vida do poeta barroco Gregório de Matos por duas vezes em obras distintas e com processos de criação também diferenciados entre si: em **Boca do Inferno** (1989) a autora cria uma trama ficcional que é também uma forma de recriar a História se valendo de uma intensa relação com a intertextualidade, que faz a ponte entre a história da literatura e o processo de ficcionalização da cena literária como marca indelével da produção da autora. Já em **Musa Praguejadora** (2014), voltado mais claramente para uma biografia do autor, ainda é possível identificar traços não tradicionais dentro do âmbito biográfico (ARFUCH, 2012), já que a autora lança mão de um recurso em que inclui trechos romanceados da vida do autor destacados em itálico no corpo da obra entremeados à biografia, o que nos leva a questionar o próprio processo de escrita como elaboração discursiva sempre pautada em um recorte da realidade que nunca corresponde ao fato verídico em si.

Essa intensa combinação entre fatos reais e criação ficcional abre espaço para reflexões sobre as aproximações interdisciplinares entre literatura e história, propondo um percurso para alicerçar esta investigação no sentido de compreender ambas as escritas – histórica e literária – como projetos de apreensão das experiências humanas lançando mão das forças de representação do passado.

No que tange aos entrecruzamentos que estabelecem diálogos entre campos distintas das Ciências Humanas, visando dar respostas às indagações sobre a existência humana e suas relações com modos de pensar, refletir e recriar o passado, seja histórica ou literariamente, a

historiadora Sandra Pesavento faz a seguinte ponderação:

> [...] são outras as questões que articulam o debate, que aproximam e entrecruzarn as narrativas histórica e literária, entendendo-as como discursos que respondem às indagações dos homens sobre o mundo, em todas as épocas. Narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a História e a Literatura oferecem o mundo como texto [...]. (PESAVENTO, 2003, p. 32).

É fundamental notar que nos interstícios da literatura contemporânea, principalmente em relação às produções literárias que possuem fronteiras fluidas com a história, existe uma preocupação sobretudo em buscar significados, criar representações e possíveis interpretações do aparato simbólico de determinado momento histórico, considerando que as atividades de ler e escrever sobre o passado estão tão presas ao tempo como quaisquer outras (BURKE, 2008).

3. Tensões pós-modernas e novas formulações literárias: expressões do Romance Histórico na atualidade

Os romances escritos no período conhecido como pós-modernidade apresentam maior flexibilidade para interpretar fatos históricos, pois, contrariamente aos textos clássicos em que a escrita ainda exigia certo compromisso com a "verdade", nos romances pós-modernos questiona-se esta verdade num constante tensionamento entre ficcional e histórico, subvertendo a ordem estabelecida dos fatos e desestabilizando as formas e métodos como o passado foi discursivamente constituído pelo campo da História. De acordo com o posicionamento de Fernando Aínsa (1991, p. 83), uma característica relevante do romance histórico está na releitura e reescritura da história feita pela ficção: "Em que a literatura é capaz de afirmar com franqueza e senso crítico o que a história não pode ou não deseja fazer, dando voz ao que [...] a história negou, silenciou ou perseguiu."[17] (AÍNSA, 1991, p. 83).

Nessa abertura de horizonte, o novo romance histórico apresenta enredos que enfatizam o caráter que tanto pode ser imprevisível quanto cíclico da história, dando vazão à possibilidade de acontecimentos os mais inesperados. Há, também, a possibilidade de que os acontecimentos ocorram mais de uma vez, de forma símile e em épocas diferentes, dando resposta à noção de

[17] Tradução nossa. Versão original: "[...] en que la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no puede o quiere hacer la historia [...] dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido." (AÍNSA, 1991, p. 83, tradução nossa).

tempo progressivo e linear das culturas ocidentais. Esta vontade de reinterpretar o passado, de fazer releituras da história pode se apresentar como parte do objetivo de descolonizar mentes e imaginários (MALDONADO-TORRES, 2018), tal como aponta a proposição do novo romance histórico latino-americano (MENTON, 1993; AÍNSA, 1991), ou de repensar criticamente este mesmo passado, através da paródia, pastiche, alusão e citação, num jogo ficcional que se dobra sobre si mesmo, como aponta a proposta da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

De todo modo, é interessante notar como estas propostas, atuando ao revés da proposição de György Lukács em seu clássico **O Romance Histórico** (1936), trabalham no sentido de contestar criticamente verdades históricas, abrindo caminho para novas possibilidades no campo literário, o que reflete a disposição autoral para pensar e criar histórias alternativas que estão sempre em embate direto com a história oficial. Neste escopo juntam-se claramente certa crítica à modernidade e ao eurocentrismo que guiou as diretrizes do romance histórico tradicional (AÍNSA, 1991).

A atual crítica sobre as renovações do romance histórico tende a observar como os autores concentram-se no tema histórico como modo de questionar e reescrever versões do passado, quebrando com o fluxo de grandes narrativas que se alinhavam historicamente com o ponto de vista dos colonizadores, da cultura hegemônica. Desta forma, Ana Miranda em seus romances sobre o poeta seiscentista Gregório de Matos pretende não só questionar essa versão do passado legitimada pela historiografia oficial, mas sobretudo ressignifica-la por meio de uma nova

concepção da história contada a partir do ponto de vista dos marginalizados, dos baixos estratos sociais, dialogando diretamente com o que o historiador inglês Peter Burke denomina de "história vista de baixo" (BURKE, 1992).

Na biografia romanceada **Musa Praguejadora** (2014) este recurso é utilizado em larga escala, no manejo dos dados biográficos e com relação à poesia de Gregório de Matos, que é passível de dúvidas autorais, acrescentando-se a isso a proposta ficcional da própria autora[18], a qual não podemos perder de vista. Isto fica claro em vários trechos, desde o princípio da obra, tal como segue (2014, p. 9):

> Relê, de um em um, os poemas, e os vai separando por assunto. A maioria é de cópias em letras desconhecidas, são poucos os de seu próprio punho. Muitos estão transcritos com a caligrafia primorosa do escrevente do palácio. Mas reconhece a maior parte dos versos, alguns anotados com pequenos erros, que corrige. Diversos desses poemas ele não escreveu, são horríveis, e os rasga, deixa apenas os de sua lavra. Um ou outro, ele não se recorda muito bem ter escrito, mas são bons, e os conserva. (2014, p. 9)

A autora aqui nos apresenta um Gregório de Matos ficcional visivelmente cansado, no final da vida, revisitando

[18] Vale ressaltar que em **Musa Praguejadora** (2014) a autora optou por escrever partes romanceadas seguidas de partes documentais. A marcação da diferença está no tipo de grafia: as romanceadas estão em itálico ao longo de toda a obra.

seus poemas e em dúvida em relação à sua própria autoria. Trata-se de uma produção contemporânea que traz em sua composição características do novo romance histórico e da metaficção historiográfica muito presentes, considerando duas condições específicas para sua permanência: precisa, antes de tudo, se saber ficção – e Miranda em muitas entrevistas deixa claro que seu trabalho é ficcional, e não histórico – e, para além disso, se fundamentar em fatos históricos que são extensamente comprovados por meio das notas ao fim das duas obras em que a autora explicita cada uma de suas fontes.

Vale ressaltar, no caso de **Boca do Inferno**, romance de estreia da autora, que este reúne inúmeras características que predominam na chamada metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e no novo romance histórico (AÍNSA, 1991; MENTON, 1993), considerando que histórico e ficcional estão unidos para urdir a trama que gira em torno do assassinato do alcaide-mor Francisco Teles de Meneses: o tom satírico, no melhor estilo gregoriano, se faz presente desde a abertura do romance e ao longo de toda a reconstrução histórica na composição literária, além da intertextualidade com as obras dos dois autores barrocos que figuram no romance: o protagonista Gregório de Matos Guerra e o Padre jesuíta Antonio Vieira.

Na concepção de Linda Hutcheon, em obra denominada **Poética do Pós-Modernismo** (1991), é essencial fazer uma distinção entre os acontecimentos e os ditos "feitos históricos", considerando que os primeiros realmente tiveram lugar em algum momento da nossa história, mesmo não sendo mais acessíveis à nossa experiência contemporânea; já os segundos, tendo caráter narrativo,

são construídos por escritores ou historiadores, aqueles que de certa forma estão em um local privilegiado de fala. A partir desta colocação inicial, Hutcheon (1991, p. 22) chamou de metaficção historiográfica a narrativa que, de forma autorreflexiva, portanto metaficcional, se apropria de "acontecimentos e personagens do passado". Para Hutcheon não é possível determinar a natureza concreta dos acontecimentos, uma vez que só temos acesso a vestígios, materiais ou não, e a partir daí temos a possibilidade de transformá-los em fatos, em narrativas que se pretendem representações de um recorte da realidade. Assim, a ficção metahistoriográfica questiona a veracidade do discurso histórico e exterioriza sua condição de "constructo discursivo". Na perspectiva de Hutcheon (*apud* GRÜTZMACHER, 2006, p. 150-151):

> [...] Não há diferença fundamental entre a criação de eventos ficcionais em uma obra literária e a construção dos chamados "eventos históricos" em um texto historiográfico. As metaficções historiográficas não apenas, como toda narração, constroem fatos, mas os questionam imediatamente e mostram seu caráter subjetivo e provisório[19].

[19] Tradução nossa. Versão original: "no existe una diferencia fundamental entre la creación de los *hechos* ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados *hechos* "históricos" en un texto historiográfico. Las *metaficciones historiográficas* no sólo, como toda narración, construyen unos *hechos*, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional (HUTCHEON *apud* GRÜTZMACHER, 2006, p. 150-151).

Linda Hutcheon afirma que o processo de transformação dos "acontecimentos" (feitos históricos) em narrativa é um ponto crucial na literatura pós-moderna, levando em consideração o caráter subjetivo que envolve este procedimento mediado pela linguagem. A constituição do conceito de metaficção historiográfica traz como proposição o mérito de participar nos questionamentos sobre a versão "oficial" da história, mas ao mesmo tempo tendendo à obsessão em equiparar, nas suas tramas, história e ficção. Observa-se, portanto, o *modus operandi* que orienta a crítica literária: os investigadores tanto encaminham suas análises no sentido de apontar onde literatura e história convergem, quanto também utilizam essa dupla etiqueta como fórmula para despertar o interesse dos leitores. Para Hutcheon (1991), esta "presença do passado" serve como instrumento para questioná-lo ou mesmo remodelá-lo, e o romance de cunho histórico, denominado pela autora de metaficção historiográfica, vem a serviço deste propósito.

Na biografia romanceada **Musa Praguejadora** (2014) este recurso é utilizado em larga escala, no manejo do biográfico e com relação à poesia de Gregório de Matos, que é passível de dúvidas autorais, acrescentando-se a isso a proposta ficcional da própria autora[20]. Isto fica claro no trecho que retrata a chegada do governador Antonio de Sousa de Meneses, ornada pela poesia de cunho satírico do autor e depois explicada por Miranda (2014, p. 242-243, grifo do autor):

[20] Vale ressaltar que em **Musa Praguejadora** (2014) a autora optou por escrever partes romanceadas seguidas de partes documentais. A marcação da diferença está no tipo de grafia: as romanceadas estão em itálico ao longo de toda a obra.

Quando desembarcaste da fragata,
Meu Dom Braço de Prata,
Cuidei, que a esta cidade tonta, e fátua
Mandava a Inquisição alguma estátua
Vendo tão espremida salvajola
Visão de palha sobre um Mariola.

> A sátira descreve a chegada do Braço de Prata à Bahia, carregado por um criado, parecendo um espantalho, e lhe faz um galhofeiro retrato: rosto afogueado, cabelos brancos, corpanzil cheio como um saco de melões, o braço de prata pendendo da garganta, bigode ralo, cabeleira comprada no Arco dos Pregos – onde moravam prostitutas em Lisboa -, óculos grosseiros, nariz largo e quase cobrindo a boca [...] Fundia-se a cidade em gargalhadas, diz a sátira, vendo as duas entradas do governador, desde o mar até o colégio de santo Inácio, e depois do colégio até o palácio do governo. (MIRANDA, 2014, p. 242-243).

Cabe observar que este trecho da poesia de Gregório de Matos já fora anteriormente citado em **Boca do Inferno**, no segundo capítulo da obra denominado "O Crime", quando os insurgentes estão planejando o assassinato do alcaide-mor da cidade da Bahia:

> No colégio dos padres Gregório de Matos escreveu: "Quando desembarcaste da fragata, meu dom Braço de Prata, cuidei, que a esta cidade tonta, e fátua, mandava a Inquisição alguma estátua, vendo tão espremida salvajola

> visão de palha sobre um mariola.
> Sorriu, e entregou o escrito a Gonçalo Ravasco. Gonçalo leu-o, gracejou, entregou ao vereador.
> O papel passou de mão em mão.
> "A difamação é o teu deus", disseram, rindo. (MATOS, 2016, p. 37).

Em duas perspectivas é trazida a imagem do governador Antonio de Sousa de Meneses: primeiro pela pena satírica de Gregório de Matos, que em grande parte de sua poesia faz choça das autoridades da colônia de modo a ridicularizá-las da forma mais irreverente por meio de sua poesia. Logo em seguida Ana Miranda explica a inspiração da poesia: o desembarque do governador e as primeiras impressões que causou nos moradores da Bahia. Esse tipo de narrativa, que privilegia um revés de histórias oficiais, as ditas "grandes narrativas", contribui para a criação de histórias contadas de forma "extra-oficial", destacando a participação daqueles colocados à margem da história e retirando do pedestal a imagem dos que sempre foram tratados com reverência de heróis, como é o caso do governador recém nomeado da capital da colônia.

As narrativas literárias que dialogam com a história se fundamentam nas discussões que permeiam as relações entre os campos em questão, tomando este tipo de ficção não apenas a partir do enquadramento clássico do romance histórico, mas também aventando as possibilidades de análise de romances que, não sendo históricos nos moldes tradicionais, adotam um viés histórico como pano de fundo de suas narrativas para traçar também uma biografia

romanceada de autores importantes da fortuna crítica brasileira.

Estas narrativas de cunho controverso, porque sempre contestatórias, atiçam a crítica literária e incitam o surgimento de novos paradigmas dentro da análise literária que deem conta de dialogar de maneira rigorosa e coerente com estes novos empreendimentos literários. No caso de Ana Miranda (1989; 2014) mergulhamos na vida privada do poeta tanto quanto na sua vida literária, de onde a autora extrai fragmentos importantes para modular uma imagem não só de seu protagonista, poeta maior do período Barroco brasileiro, mas também de Antonio Vieira como o mais importante sermonista da época. Assim, as especulações fantasiosas, aliadas à pesquisa histórica, são farta matéria prima para o fazer ficcional que contesta e reconta tanto a história oficial quanto a história da literatura brasileira.

4. Gregório de Matos Guerra e a Bahia do seiscentos brasileiro: reconstrução por meio da mímesis

Em **Boca do Inferno** (1989) é interessante observar a ênfase que a autora dá à Cidade da Bahia, àquela época capital do país e local de conflitos e de ambiguidades onde vivem o poeta barroco Gregório de Matos Guerra, o padre Antonio Vieira e outras personagens históricas retomadas ficticiamente por Miranda numa intriga que entremeia, em sua urdidura, fatos históricos e ficção. **Boca do inferno**, portanto, se apresentou como romance com fundo

histórico, lastreado na pesquisa documental que a autora fez para trazer o poeta barroco como protagonista. Este interessante empreendimento literário também traz fortes características da intertextualidade, marcadas pela profusa interrelação que faz entre literatura e história.

Nesta incursão pelo Barroco brasileiro a autora destaca inúmeras vezes a imagem da Cidade da Bahia como de capital importância na formação e nas influências sobre a escrita de Gregório de Matos Guerra. A visão que o poeta constrói em torno da cidade, de cunho pejorativo e pessimista, é conformada a partir de um possível desejo moral de Gregório, de edificação de uma cidade corrompida pelos vícios próprios de uma colônia altamente miscigenada e sem fé, sem lei e sem rei, conforme discorria Pero de Magalhães Gandavo no *Tratado da Terra do Brasil*, em 1573. Esta crítica constante à cidade da Bahia também tem lastro num desejo de aproximação com hábitos e crenças europeias, considerada naquele período um modelo de civilização. No entanto, de forma contraditória, existia também uma resistência em deixar-se dominar pela cultura portuguesa, o que teve seu sentido de positividade para ajudar a problematizar e despontar, de maneira bastante incipiente, a construção de uma identidade nacional, com aspectos culturais em formação.

Esta importância é destacada em diversos momentos na obra de Ana Miranda, posto que a autora se dedica, em várias passagens, a descrever a cidade da colônia no século XVII em seus múltiplos aspectos, sejam eles físicos ou morais. A importância desse espaço citadino é tamanha que o primeiro capítulo do romance, denominado "A Cidade", se dedica às descrições e experiências vividas na

Bahia, sobretudo as de cunho subjetivo, como descreve o trecho:

> "Esta cidade acabou-se", pensou Gregório de Matos, olhando pela janela do sobrado no terreiro de Jesus. "Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da forca fazem assalto à vista". (MIRANDA, 2016, p. 13).

Esta corrupção, esta violência e desregramento explicitados logo no início do romance apontam para uma visão muito peculiar da colônia que está para além da descrição de espaços físicos: avança para uma observação mais atilada da decadência moral que permeava as relação, desde as financeiras baseadas estritamente no mercantilismo da época até as relações pessoais permeadas pela cobiça, pela luxúria, pelo jogo sujo da política. Em **Musa Praguejadora** a ênfase na cidade também é largamente explorada a partir do quadro moral da colônia no século XVII pintado pela autora (2014, p. 237-238):

> *Caminha o poeta pelas ruas de sua meninice, ao lado de Gonçalo Ravasco, e comenta Gregório, Como mudou a Bahia! Ele já não conhece as pessoas que passam, ali estão recopiladas gentes de mundos e reinos distintos, persas, ímpios homens de Nação, magores, armênios, gregos, infiéis e outros gentios, os ousados mermidônios, assírios de todas as castas, a*

> *todos a cidade dá abrigo, mas que santidade têm mais os portugueses e brasileiros do que um turco ou um moabito? Falam mal da cidade. Mas são todos idólatras falsos que adoram o dinheiro, a gula, ambição e amoricos [...] acusam a Bahia de lhes causar danos, mesmo sabendo da inocência da cidade [...] para os bons a cidade é inferno, e para os maus é paraíso.*

Os dois trechos fazem descrições interessantes do tecido social da cidade, composto de nuances diversas movidas pela população que a habita e que traz um arranjo do vasto painel do século XVII na colônia. A população heterogênea, passível da sátira do poeta, é formada por um grande número de pessoas vindas de fora, da metrópole e de outras paragens, circulando pela cidade de forma desordenada, distanciados das ordens vindas da metrópole e de seu verniz civilizado (BOSI, 2013).

Esta percepção da cidade enquanto repositório do rebotalho social vindo da metrópole e de outras partes do mundo exprime certa visão do Brasil colonial baseada no lastro da pesquisa documental. A autora faz uso de um sofisticado trabalho com a linguagem para ficcionalizar as cenas, pintando um quadro do encontro de tipos humanos que fazem com que a cidade se degrade em assaltos, depravações, desmandos. É esse passado que aponta para uma cartografia dessa terra com uma formação popular heterogênea, incitando a uma reescrita da memória da cidade da Bahia. Sobre o método historiográfico José Carlos Reis (1999, p.9) afirma:

> Não há um passado fixo, idêntico, a ser esgotado pela História. As esperas futuras e vivências presentes alteram a compreensão do passado. Cada geração em seu presente específico une passado e presente de maneira original, elaborando uma visão particular do processo histórico. Cada presente seleciona um passado que deseja e lhe interessa conhecer. A história é necessariamente escrita e reescrita a partir de posições do presente.

Assim, o procedimento literário adotado pela autora toma como ponto de partida o que foi acima colocado: é a partir de uma ótica presente, mais propriamente do século XX, que ela parte para revisitar o passado literário, o cotidiano da Bahia no período colonial. Esse passado literariamente retomado traz uma ótica particular, fruto de seu tempo, do momento histórico em que foi escrito (fins da década de 1980 e início do século XXI), fazendo desse modo a seleção a que José Carlos Reis se refere. O passado brasileiro, notadamente os resquícios Bahia colonial do século XVII, é reconstruído por meio de três vias que se entrelaçam: a pesquisa documental, o resgate da memória e o exercício imaginativo da autora.

A relação que considera o enlace emocional que as personagens estabelecem com suas cidades, seu entorno, no romance de Ana Miranda fica bastante evidente, principalmente nas ambivalências que a autora tece entre suas personagens e a cidade, relação que é mais extensamente explorada na figura do protagonista: em algumas passagens sua personagem elogia e enaltece seu

entorno, em outras não se furta em direcionar sua pena ferina à uma terra tão contaminada por pessoas de má procedência, ou mesmo filhos da terra corruptos, de mau caráter, má formação e maus hábitos, distanciados das ordens da metrópole e desvirtuados na burocracia herdada de Portugal, na ganância de governantes, nas pequenas lutas diárias por poder, na exploração desenfreada dos recursos que a colônia possui. É na esteira desta composição que a literatura do próprio Gregório irá se fundar em tom satírico e crítico, denunciando tudo e todos ao por em relevo uma visão de mundo que traz em sua linha de frente as formas ridicularizadoras (HANSEN, 2014) que emolduram a imagem de uma cidade formada por festas e ritos populares e com forte influência da população negra escravizada trazida dos países africanos e que são representadas com bastante frequência principalmente em **Musa Praguejadora**.

Este painel de classes sociais, composto tanto pelas camadas populares já citadas como pela nobreza, pelo clero e pelo judiciário na cidade da Bahia era satirizado constantemente na poesia satírica de Gregório de Matos, um fidalgo de família de origem portuguesa, que demonstrava sua relação dúbia com a cidade, relação esta que é melhor explicada pelo excerto de Alfredo Bosi em **Dialética da Colonização** (1992, p. 95), conforme abaixo citado:

> Assim nomeia-se a Bahia, o espaço de vida, não como alheio ou estranho à voz do poeta, mas imantado pela força das suas paixões; não o nome em si, menção abstrata, mas o

> nome-para-o-eu, o nome sofrido, o nome a quem o tom exclamativo dá graus de canto; o nome qualificado, *triste.* Ambíguo, aliás, este adjetivo: denota estado de alma depressivo e melancólico; mas também conota a ideia de infelicidade, que partilha com outros nomes da nossa língua, como *desgraçado* e *miserável* sobre os quais paira igualmente uma sombra de culpa. (BOSI, 1992, p. 95)

A triste Bahia de Gregório se configura como um espaço vivido a partir de um contexto histórico peculiar: a decadência do comércio do açúcar (denominado "ouro branco") e as relações econômicas firmadas entre Portugal e Inglaterra da metade do século XVII para frente, o que auxiliou em grande medida no declínio da fidalguia da qual Gregório fazia parte, permitindo a ascensão de maganos, aventureiros, brichotes, comerciantes e judeus que se inclinavam mais fortemente ao crescimento do comércio da época e, de certa forma, tomavam o lugar da nobreza decadente de sangue português. A mágoa de Gregório de Matos em perder espaço para esse tipo de gente considerada como de mais baixo estrato se manifesta por meio de sua pena de poeta satírico, que vê nessa cidade a decadência econômica e intelectual, a efervescência dos modos burgueses de produção que mercantilizavam tudo o que surgia pela frente. Na finalização do romance *Boca do Inferno* (2016, p. 326), a autora pinta uma bela imagem evocativa da Bahia:

> A cidade da Bahia cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno.

Essa descrição que marca a objetividade do crescimento mas, ao mesmo tempo, releva a subjetividade dos prazeres e pecados que conformavam o caráter da cidade acabam destacando o aspecto legendário da Bahia seiscentista, lugar que desperta uma aura quase mítica, com suas personagens históricas lendárias e seus anônimos que construíram, nas vivências cotidianas, os aspectos cruciais do Brasil colônia que, em alguma medida, permanecem até os dias de hoje.

Considerações finais

A partir das discussões empreendidas ao longo deste debate foram descritas e discutidas as iniciativas de reconstrução do passado que a autora Ana Miranda fez para trazer de volta o poeta seiscentista Gregório de Matos em duas obras distintas, pondo em relevo a estratégia de criação que comporta simultaneamente ficção e pesquisa em fontes históricas primárias. A apropriação deste passado, reinventado pelo viés ficcional, também passa por uma esmerada recriação de cenários, paisagens, espaços de vivências múltiplas que, em seu sentido mais amplo, dão vida ao texto. Desta forma, aqui nos interessou

compreender as estratégias da autora para unir em seus escritos, a partir de possibilidades como a metaficção historiográfica, literatura e história num movimento de representação da realidade dos seiscentos brasileiros, incluindo as experiências do poeta Gregório de Matos na cidade da Bahia.

Os romances contemporâneos de Ana Miranda que versam sobre a vida do poeta Gregório de Matos não podem ser apenas caracterizados como históricos. A própria autora considera seus romances como "memória, todos descrevem percursos humanos, e todos não passam de pouco mais que o registro dos crimes, loucuras e infortúnios da humanidade" (1998, p. 29). Utilizando-se tanto do discurso histórico quanto do discurso romanesco para criar **Boca do Inferno**, e avançando para a perspectiva que entrelaça biografia, ficção e pesquisa histórica em *Musa Praguejadora*, Ana Miranda apresenta-nos um terceiro discurso que não pode ser definido nem como inteiramente ficção (como ela o caracteriza na capa do livro), nem como inteiramente história (como sugerem as inúmeras fontes bibliográficas apresentadas ao final de cada uma das obras). Há um movimento na voz do narrador que faz o leitor transitar entre ficção e história do mesmo modo que transita entre a prosa de Ana Miranda e a poesia de Gregório de Matos, considerando esse jogo entre campos distintos fundamental para a urdidura de ambos os romances.

Assim, interessou-nos nesta análise a relação entre o discurso da artista que recria o seiscentos brasileiro literariamente e uma possível interpretação da narrativa literária a partir de um diálogo direto com a história

e com a memória. Por meio dos meandros instituídos entre literatura, história e memória pudemos analisar no romance da autora uma mobilização também para pensar um Brasil em processo de formação, na qual são resgatadas as memórias coletivas enquanto formas bem delineadas de memória nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Tradução de Dênia Sad Silveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, Anderson B. (Org.). **O futuro do presente:** arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.13-27. (Humanitas).

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 327-348.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre História e Ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). **Gêneros de fronteira:** cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la historia postoficial.

Acta poética, México, v. 27, n. 1, p. 1-26, jan. 2006. Disponível em: https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/193. Acesso em: 02 mai. 2019

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho:** Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. Campinas: EdUnicamp, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, poesia, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, Ana. **"Musa Praguejadora", de Ana Miranda**. Entrevistador: Claudia Lamego. [Rio de Janeiro]: Editora Record, 2015.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016

MIRANDA, Ana. **Musa Praguejadora**: a vida de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MIRANDA, Ana. Scott, Lukács e o romance histórico. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, ano 2, n. 12, p. 29, set. 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História Cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Porto Alegre: Asterisco, 2008. p. 11-18.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Claudia Letícia Gonçalves Moraes é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão - FAPEMA). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras -

Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Assistente da Universidade Federal do Maranhão, Campus São Bernardo - Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos, atuando na área de Língua Portuguesa com ênfase em estudos discursivos e literaturas de língua portuguesa. Revisora das revistas Cadernos de Pesquisa e RICs, ambas da Universidade Federal do Maranhão. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA). Integrante dos Grupos de Pesquisa Historiografia, cânone e ensino (UnB) e Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF-UFMA). Organizadora do I e do II Colóquio Interdisciplinar de Literatura e Cultura Negra do Baixo Parnaíba (2018-2019).

A LINHA DE SOMBRA DA CRÍTICA LATINO-AMERICANA[21]

Lucilo Antônio Rodrigues
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS
lucilo@uems.br

Em minhas análises literárias realizadas durante o curso de graduação em Letras, frequentemente, eu acrescentava uma espécie de *resmungo* contra a própria teoria utilizada. Uma dessas críticas sobreviveu aos anos e se encontra agora em minhas mãos; trata-se do último parágrafo da introdução de um trabalho escolar, no caso, uma análise do conto *Burro sem rabo*, de Fernando Sabino, vamos a ela:

> Em suma, após mais esta análise, novamente me deparo com duas situações que não me são novas. Uma é a certeza de que os textos de Fernando Sabino não me agradam e a outra e a sensação de *incompletude* diante da análise. Esta, parece-me sempre profana e feia como os amontoados de seixos e paus ao longo das estradas desertas, onde segundo Shakespeare, enterravam-se os páreas e os excomungados.

[21] Este texto, modificado, foi publicado pela primeira vez em 2006 na Revistado COOL-UNIJALES.

Esse trecho foi escrito em 1990 quando eu cursava a disciplina Teoria da Literatura II, ministrada pelo prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, na UNESP de São José do Rio Preto. Hoje não sustento mais a mesma opinião com relação a Fernando Sabino; contudo, no que diz respeito às análises textuais, a minha antiga e incômoda sensação ainda se faz presente e se projeta indecisamente como aquela a linha de sombra de Joseph Conrado, a demarcar uma indecisa fronteira entre dois momentos paradigmáticos. Explico. Naquela época nossas análises eram fundamentadas pelas teorias que se desenvolveram ao redor do estruturalismo francês, mais notadamente, a teoria do texto narrativo, cujo maior expoente é, sem dúvidas, A. J. Greimas. O meu *resmungo* era, sobretudo, contra essa teoria e até hoje, ao rever esse trabalho, confesso que aprecio mais esse resmungo, orgulhosamente ornado com algumas imagens shakespearianas, que todo o restante da análise. Alguns dizem que o estruturalismo acabou; está morto e enterrado. Outros dizem que está em estado latente, esperando a sua hora de voltar. Não acho que esteja acontecendo uma ou outra coisa. Nos países centrais o estruturalismo floresceu na década de 60 e sobreviveu até meados da década de 1970; na década de 80 já era *letra morta*, no entanto, na periferia (ou nas margens) ele continuou ecoando e ecoando de academia em academia, de modo que, no ano 1990, em uma determinada universidade, na cidade de São José do Rio Preto, a teoria estruturalista ainda estava em voga. Isso é um fato.

Hoje, graças à internet, já não é possível tamanho anacronismo: sabemos que depois do estruturalismo surgiu (ou foram elevadas a um primeiro plano) uma

infinidade de correntes teóricas como os estudos culturais, o pós-estruturalismo, o pós-feminismo, o pós-colonialismo entre outros.

O fato de todas essas correntes serem oriundas dos países centrais é o aspecto que considero mais determinante para a *crise* teórica que vivemos no momento. Voltemos à minha antiga *bronca*. Eu dizia que as análises estruturais produziam em mim uma sensação de incompletude; certo, qualquer tipo de análise, posto que pressupõe a fragmentação do objeto de estudo, provoca esse tipo sentimento. Na verdade, o maior problema neste tipo de estudo é a rigidez estrutural que, por sua vez, conduz a um tipo de interpretação *moldada*, ou seja, antes mesmo de iniciar a análise, os esquemas impostos, a *priori*, já indicam inexoravelmente onde tudo vai desaguar. Na época eu chamava isso de "*poer* as diversas partes em seus respectivos escaninhos"; era um outro modo de ironizar a análise estrutural: no final sobrava um estudo seco e estéril que não conduzia a nenhum tipo de reflexão, exceto aqueles sentidos já antevistos pelo sistema, estruturado, evidentemente, em conexões binárias.

Muitas vezes, no entanto, no *meio do caminho* da análise, um determinado tópico chamava-me a atenção e eu acabava me enveredando por outras trilhas, ou seja, como que por um instinto, eu me livrava dos esquemas rígidos da análise estrutural e mesclava elementos pertencentes a outras áreas como a estilística, a sociologia, a psicanálise, entre outros. Isso representava, sem dúvida, um gesto temerário, daí a referência à linha de sombra: Conrad (2003, p.6) chama de *Linha de sombra* aquela região intersticial que marca a passagem da juventude despreocupada para

"um período mais autoconsciente e pungente da vida adulta" em que todos nós estamos sujeitos a atitudes temerárias. A minha revolta era justamente contra aquele excesso de formalismo e ela representava, sem dúvida, um desejo de liberdade e uma atitude contrária à tentativa de interpretação sistemática da literatura: tendo avistado a *linha de sombra*, a minha vontade era, ainda que de modo intempestivo, fazer algo totalmente diferente. Mais tarde, porém, percebi que muitas das análises literárias feitas no Brasil e na América Latina tinham, também, essa peculiaridade e pode-se até mesmo afirmar que o nosso crítico literário mais conhecido, Antonio Candido, costumava ser muito eclético, não se prendendo a um único método. Octavio Paz, crítico e ensaísta mexicano, também praticou uma crítica eclética e orgulhosamente espiralada.

Esse modo fragmentário de teorizar parece estar diretamente relacionado com as infindáveis ondas teóricas oriundas dos países centrais que, insistentemente, assolam as praias latino-americanas. Ora a necessidade de *mesclar* parece ser decorrente de nossa própria característica de região (a América Latina) importadora de teoria: mal acabamos de assimilar uma teoria e, para nosso espanto, uma outra *moda teórica* entra em vigor e nos obriga a adaptar o nosso *saber* (antigo e ultrapassado) às novidades. O resultado de tudo isso pode ser constatado pela presença de uma crítica eclética, efêmera e fragmentada, ou seja, é como se a crítica latino-americana estivesse condenada a singrar para sempre no espaço intermédio da linha de sombra sem jamais ultrapassá-la.

Esse ecletismo, contudo, nunca foi bem visto pelos

estudiosos do texto literário do outro lado do Atlântico: a crítica latino-americana frequentemente é acusada de ser inconsistente e de não apresentar um mínimo de sistematização. O crítico uruguaio Hugo Achugar chama essa crítica indecisa, fragmentária e efêmera de "balbucio teórico latino-americano":

> Planetas sem bocas somos – os muitos outros e diversos outros -, e talvez, a tarefa que temos daqui por diante seja a de construir com orgulho nosso raro balbucio, nossos raros balbuciantes escritos ou nossas balbuciantes falas, por sermos nós mesmos, e não o que querem que sejamos. Mas é claro, uma vez mais ressurge a pergunta: Quem somos nós? Não há uma única resposta, pois "nós" é heterogêneo, deslocado, em constante mudança e, sobretudo, não é nem deve falar com uma única, autoritária, solitária, voz (2006, p.23).

O orgulho desse balbucio, além de ser uma forma de legitimar o nosso discurso heterogêneo e efêmero, é também uma maneira ousada de se dramatizar, aparentemente, às tortas e às direitas, uma espécie de identidade duvidosa, vacilante e em "constante mudança": o perguntar "quem somos?" já encontra de antemão uma resposta: *não somos sendo*. Ou, para utilizarmos a famosa frase de Chaves, o anti-herói mexicano mais badalado da TV: o latino-americano é aquele que *faz sem querer querendo*.

O *fazer-sem-querer-querendo* de Chaves remete para a ambiguidade do discurso: no reino da textualidade o real não se apresenta como um espaço bipolar, mas como um local fronteiriço, caracterizado por tensões, distensões, choques e assimilações. Essa peculiaridade do discurso tornou-se uma das principais referências do crítico indo-britânico Homi Bhabha. Vejamos um exemplo de como esse local se apresenta no interior do texto literário:

> A diferença linguística que embasa qualquer performance cultural é dramatizada no relato semiótico comum da disjunção entre o sujeito de uma proposição (*enoncé*) e o sujeito da enunciação, que não é representado no enunciado, mas que é o reconhecimento de sua incrustação e interpelação discursiva, sua posicionalidade cultural, sua referência a um tempo presente e a um espaço específico (2005, p. 66).

Bhabha se apropria dos elementos da semiótica para explicitar o seu próprio discurso o qual, segundo suas próprias palavras, se processa no âmbito da *análise cultural*. O sujeito da enunciação, conforme nos ensina os estudiosos da semiótica, não se manifesta no texto e se situa em um espaço e um tempo distinto do sujeito da proposição. Há, portanto, uma disjunção entre esses dois sujeitos, por isso o "pacto da interpretação", de acordo com Bhabha, nunca poderia ser "simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado" (2005, p.66). O Eu da proposição não poderia interpelar o sujeito da enunciação,

"pois isso não é personalizável". Justamente por isso Bhabha vai afirmar que a "produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço" (2005, p.66).

A intervenção desse Terceiro espaço, "torna a estrutura de significação e referência um processo ambivalente" (2005, p.67). De acordo com Bhabha,

> É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou "pureza" inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram o seu hibridismo ... É o terceiro Espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial. (2005, p.67-8).

Portanto, esse espaço, a um só tempo, intermédio e híbrido - essa espécie de *passagem* entre as instâncias produtoras de sentido -, impossibilita qualquer tipo de fixidez ou unidade, seja com relação às reivindicações de identidades primordiais ou *puras*, seja com relação aos símbolos culturais: o solo híbrido em que esses discursos são *fabricados* deixa exposta a natureza dúbia

da textualidade e, por extensão, de qualquer tipo de cultura. Não é por outro motivo que Achugar reclama o seu quinhão de incerteza e proclama, não sem orgulho, a maneira própria e *impura* de se teorizar na América Latina:

> [...] já estava prefigurada a ideia de reivindicar o fragmento, de proclamar com orgulho que o meu – e de certo modo, uma antiga e forte tradição do pensamento crítico latino-americano letrado, e não só o letrado – é um "balbucio", que balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação. Uma orgulhosa – orgulhosa no sentido de reivindicar o próprio, não como sinônimo de soberba nem de chauvinismo ou ameghinismo – afirmação de que o pensamento latino-americano não tem que pagar tributo à sistematização "euro/ianque/etc.etc.etc", que o que ele tem de sistemático – de existir, e mesmo quando exista no pensamento latino-americano -, ou sua maior virtude, fundamenta-se no fato de que habitamos "espaços incertos", outros territórios, âmbitos inexplorados que sempre estamos em processo de construir, descobrir, habitar. (2006, p.24).

Com esse depoimento-desabafo Achugar procura justificar e legitimar a produção crítica produzida na periferia e, sobretudo, na América Latina; ou seja, ele busca um argumento que seja refratário às censuras que recaem sobre o modo aparentemente assistemático como

fazemos crítica. Não se trata de um contra discurso do tipo bipolar: a construção de uma identidade assistemática latino-americana em oposição à identidade sistemática dos países centrais. O que está em questão é a defesa de um discurso crítico que se constrói no espaço indeterminado e híbrido próprio da periferia. Homi Bhabha, que também faz uma crítica fragmentária (deslocada), transitando, sobretudo, entre a semiótica, o pós-estruturalismo e a psicanálise, também reivindica esse papel para a crítica, não apenas daquela praticada na periferia do mundo, mas como o modo de ser da própria textualidade: "[...] o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceptualização de uma cultura *inter*nacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura". (2005, p. 69).

Essa nova postura, de acordo com Bhabha, seria marcada pela emergência da *diferença cultural*: se até agora os produtos da periferia eram vistos como algo exótico ou, na melhor das hipóteses, como um exemplo da *diversidade cultural* (isto é, como uma forma de cultura *pura* e intocada, e que, portanto, deveria ser preservada enquanto tal) essa nova atitude requer que a cultura seja negociada em um espaço ambivalente em que todo tipo de polaridade (local/universal; teoria/prática) seja anulada de modo que só reste um território de incertezas onde as identidades são negociadas.

Ora, Bhabha toca aqui em um dos princípios básicos da teoria: sempre que se fala em teoria, pensa-se imediatamente em uma relação do tipo sujeito-objeto;

ou seja, o olhar da teoria ou da crítica já implicaria o fechamento do objeto. A ideia de que um texto literário pode ser fechado e amarrado de um modo orgânico ainda é perceptível mesmo naqueles discursos teóricos que pregam a pluralidade de sentidos. Com efeito, em muitos estudos literários, os analistas frequentemente se apressam em dizer que o seu trabalho busca *apenas uma interpretação* dentre as muitas que se pode fazer. Contudo, após esse momento preliminar ele passa a recortar, sem piedade, a *outridade literária*: o texto literário se torna um objeto mudo, "um corpo dócil":

> O outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional. Embora o conteúdo de uma "outra" cultura possa ser conhecido de forma impecável, embora ela seja representada de forma etnocêntrica, é seu *local* enquanto fechamento das grandes teorias, a exigência de que, em termos analíticos, ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação e que é a condenação mais séria dos poderes institucionais da teoria crítica. (2005, p.59).

Esse seria o dilema da teoria e da crítica literária: como situar o texto sem emudecê-lo, sem amarrá-lo nas tramas da própria reflexão teórica? No *corpo deslocado* do texto de Bhabha há inúmeras passagens que exemplificam um

modo de teorizar que não implica, necessariamente, o fechamento do texto-fonte, como se pode constatar no seguinte trecho: "Como fiz com o texto de Guha, minha leitura será catacrésica: leitura entrelinhas, que não segue rigorosamente nem suas palavras nem as minhas" (2005, p.261). Bhabha faz essas ponderações antes de iniciar uma leitura ao texto de Bakhtin; ele procura "ler" o texto-fonte em uma zona intermediária, por isso mesmo, faz alusão à figura de linguagem conhecida como o nome de *catacrese*. O verbete *catacrese*, de acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, "designa o emprego indevido ou impróprio de um termo por outro, por analogia ou translação de sentido" (2004, p. 70). Ora, por reconhecer que em qualquer processo de tradução os significados *deslizam* ao passar de um sistema para o outro, Bhabha lança mão de um terceiro espaço onde as relações entre os dois textos são negociadas e não hierarquizadas.

Esse talvez tenha sido o *modus operandi* da crítica latino-americana. Isso não pode ser traduzido como uma reivindicação de uma "tradição híbrida" (seria também uma forma de *fechar o círculo*), mas uma necessidade própria da intelectualidade periférica que *se abastece* das inúmeras correntes teóricas: hibridizar, neste caso, significaria, por um lado, uma forma de responder aos imperativos de *atualidade teórica* (mais contundente na periferia do que no centro) e, por outro, a aceitação de que não temos tempo nem método para *dar conta* de todas as frentes teóricas.

O perigo de se responder sempre hibridamente aos imperativos da atualidade teórica é, como salienta Hall (2004, p. 61-2) a aparição da fantasia do sujeito inteiro, ou

da cultura nacional, que é mais visível naqueles momentos em que o exercício do poder cultural é enunciado. Assim, por mais que o autor situe essa voz como "dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade", essa ilusão adquire cada vez mais resiliência nas próprias brechas do hibridismo ou da resistência ao logocentrismo e se materializa cada vez mais nos discursos religiosos e/ou exotéricos.

Assim, se a ausência de método pode resultar na aceitação passiva do discurso do outro, por outro lado, a falta de tempo redunda na pacata resignação *de que nunca se pode saber tudo*. A este respeito Edward Said, salienta:

> Pois o Orientalismo põe-nos diretamente frente aesta questão - isto é, faz-nos perceber que o imperialismo políticodomina todo um campo de estudo, imaginação e instituições eruditas -, de tal modo que torna o fato impossível de ser ignorado intelectuale historicamente. No entanto, haverá sempre o perene mecanismode escape de dizer que um erudito literário e um filósofo, porexemplo, são treinados, respectivamente, em literatura e em filosofia,não em política ou análise ideológica. Em outras palavras, o argumentoespecialista pode agir com muita eficácia para bloquear a perspectivamais ampla e, na minha opinião, mais séria intelectualmente, (SAID, 1978, p. 25)

Bhabha não segue esse caminho, apesar de que, em diferentes situações, invoque a necessidade de uma

"racionalidade mínima". Com efeito, no corpo de seu próprio texto encena-se um sofisticado sistema de teorias eurocêntricas – a psicanálise lacaniana, a semiótica, a desconstrução derridariana – que nada tem a ver com um hibridismo fortuito. Said, tange essa questão de uma maneira pertinente:

> [...] tudo o que euquero dizer é que podemos entender melhor a persistência e a durabilidadede sistemas hegemónicos saturantes como a cultura quando nosdamos conta de que as suas coações internas sobre escritores e pensadoreseram *produtivas*, e não unilateralmente inibidoras [...]Ternos apenas delembrarque o *Manners and customs ofthe modern egyptians*, de Lane, é um clássico da observação histórica e antropológica devido ao seuestilo e aos seus detalhes enormemente inteligentes e brilhantes, e não por causa da sua simples reflexão da superioridade racial, para entender o que estou dizendo aqui (SAID, 1978, grifo do autor).

Não sei até que ponto o discurso de Bhabha é uma resposta a Said, mas em pelo menos um aspecto é perceptível que o estilo do crítico hindu-britânico, enquanto estratégia de representação, emerge como um terceiro espaço, ou como um processo de diferenciação, no interior das próprias pretensões concorrentes. Assim, ao lado da tensão instaurado no próprio texto, o autor não se cansa de repetir o seu procedimento teórico: "esse espaço suplementar de significação cultural que revela – e une –

o performativo e o pedagógico nos oferece uma estrutura narrativa característica da racionalidade política moderna: a integração marginal de indivíduos num movimento repetitivo entre antinomias da lei e da ordem" (BHABHA, 2005, p. 218).

Se o discurso crítico latino-americano é, por suas próprias contingências, assumidamente deslocado e marginal, o olhar clínico e sistematizado (da teoria e sobre a teoria) nunca deveria ser subestimado. Desse modo, ambos os olhares – o da teoria e o do texto literário, a da diversidade e da diferença, o do pedagógico e do performático encenam um antigo drama: é desse local que boa parte da crítica latino-americana fala; nesta terra de ninguém, *nesta*indecisa linha de sombra em que a própria ideia de isolar o objeto sempre escapa em meio a longos e orgulhosos discursos espiralados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CONRAD, Joseph. A linha de sombra. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o oriente como invenção do ocidente. Tradução deTomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Lucilo Antônio Rodrigues possui graduação (1994), mestrado (2001) e doutorado (2007) em Letras pela UNESP/IBILCE São José do Rio Preto. Atualmente é professor adjunto do curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, unidade universitária de Paranaíba. É professor do Programa de Pós-Graduação em Educação -PGEDU, na unidade de Paranaíba e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS\ UEMS\Campo Grande-MS) Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura e Ensino em Diálogo com as Tecnologias Digitais. No momento, atua em duas linhas de pesquisa: Linguagem, Educação e Cultura (PGEDU/ UEMS) e Estudos Literários (PROFLETRAS). Participa do Grupo de Pesquisa em Historiografia, Cânone e Ensino - GPHCE (UnB) e do Grupo de Estudos de Narratividade (UEMS). É membro do GT de Literatura e Ensino da ANPOLL.

A VEZ E A VOZ DO VILÃO: NOVOS EXERCÍCIOS DE ALTERIDADE

Adriana Lins Precioso
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/Sinop
adrianaprecioso@unemat.br

Henrique Roriz Aarestrup Alves
Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/Sinop
henriqueroriz@unemat.br

Ao longo dos tempos, a literatura e as artes buscam representar artisticamente o contexto social em que são geradas, sendo assim, elas imprimem valores culturais, sociais e históricos de cada período, reafirmando-os ou questionando-os em diferentes linguagens. Nossas raízes ocidentais encontram suas primeiras manifestações culturais na Grécia Antiga. O primeiro registro escrito da Grécia é a *Ilíada*, atribuída a Homero, com mais de mil anos antes de Cristo, temos além dos relatos da mitologia grega, o modo como viviam os gregos primitivos (HAMILTON, 1992). Vale ressaltar que, "um fato que, parece, tem mais importância para nós, seus descendentes em termos intelectuais, artísticos e políticos. Nada do que aprendemos sobre eles é extrínseco a nós próprios" (HAMILTON, 1992, p. 7). Posto isso, nosso alicerce artístico, intelectual e até político encontra nos textos primordiais de origem grega e mitológica o sentido para as inúmeras experiências vivenciadas até os dias atuais.

A composição da mitologia grega se dá pelo aspecto antropomórfico, ou seja, "os deuses são representações plásticas de virtudes e vícios humanos, elevados a um alto grau de expressividade." (D'ONOFRIO, 2004, p. 31). Desse modo, não existe uma representação fixa do mal, uma vez que ele flui de acordo com os interesses de poder, sedução, orgulho ou qualquer outro sentimento que esteja em jogo nas vontades e desejos dos deuses. Existe uma série de manipulações entre os próprios deuses, entre os heróis e também em relação aos humanos nas narrativas. "As divindades acusam as mesmas deficiências e sofrem dos mesmos problemas dos mortais, dos quais são configurações: comem, bebem, dormem, adoecem, amam, odeiam, vingam-se, atemorizam-se, sentem-se inseguras." (D'ONOFRIO, 2004, p. 31).

Depois de milênios dentro dessa organização e com os avanços filosóficos e científicos, ocorre o declínio da mitologia greco-romana dando lugar a uma nova mitologia que se faz presente até os dias atuais, a judaico-cristã. Nela, há um só Deus, todo-poderoso e que se divide em outras duas entidades igualmente poderosas mas com funções distintas, elas são representadas pelo filho, Jesus Cristo e pelo Espírito Santo. Essa estrutura grega, na qual o universo criou os deuses, ou seja, "antes de existirem os deuses, o Céu e a Terra haviam sido formados, e foram eles os primeiros pais. Os Titãs foram seus filhos, e depois vieram os deuses, seus netos." (HAMILTON, 1992, p. 21). Já na judaico-cristã, Deus criou os céus e a terra, depois criou os animais e o homem. O livro sagrado dos cristãos é a Bíblia, nela está registrado no capítulo 1 do livro de Gênesis, versículo 1: "No princípio criou Deus os céus e a

terra." Depois ele fez com que houvesse a luz e também a separação entre as águas e a terra, criou os animais e por fim o homem, o qual, "a sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou." (Gênesis 1: 27). A grande diferença entre as duas mitologias é que este Deus uno e triplo ao mesmo tempo é onipotente e onipresente e está muito acima de qualquer aspiração humana, uma vez que ele representa todo o bem maior possível em todos os tempos ao infinito.

A configuração do mal na mitologia grega é gerada a partir de ações e não de figuras representativas do mal em si, são deuses, titãs, feiticeiras e monstros que praticam o mal para alcançar algo muito pontual em relação ao poder, por vingança ou por puro orgulho. Contudo, na judaico-cristã existe a figura do Lúcifer, anjo que quis tomar o lugar de Deus e por isso foi expulso do Paraíso ou Céu, local onde os santos e as boas pessoas passam a viver depois que morrem logo que passam pelo julgamento divino. Essa ação marca a transformação do anjo Lúcifer como agora inimigo de Deus e dos homens e ao ser expulso do Paraíso, ele passa a viver no Inferno (um local debaixo da terra) junto aos outros anjos que o seguiram e que agora são chamados de demônios. Ele representa todo o mal possível, há para essa figura muitos outros nomes populares, como: Diabo, Capeta, Satanás, enfim, dependendo do local em que essas narrativas são geradas.

Na estrutura grega não há Paraíso. Todos os seres humanos que morrem e até mesmo os grandes heróis passam a habitar o Inferno, local regido pelo deus Hades ou Plutão. Ao morrer, todas as pessoas são levadas pelo rio Aqueronte, o rio da angústia e são guiadas pelo barqueiro

Caronte; caso tenham uma moeda para pagar a passagem que os levará até a entrada do local que é guardada por um cão de três cabeças e cauda de dragão chamado Cérbero. Se por um acaso, o indivíduo que morreu não recebeu dos seus parentes a moeda para pagar o Caronte, ela fica vagando como um fantasma e atormentado os vivos até que alguém se compadeça e pague este pedágio. Antes de adentrar, o sujeito morto passa por um julgamento com três juízes, Radamanto, Minos e Éaco que lavram as sentenças e determinam qual espaço será por ele ocupado pela eternidade, no caso de ser um "bom" sujeito, ele fica no Campos Elísios, um lugar de bem-aventurança dentro do Inferno, caso seja sentenciado como mau, poderá ocupar o Tártaro ou o Campo Asfódelos, dependendo do grau de maldade que ao qual ele cometeu ao longo da vida, se a sentença for branda no primeiro e grave na segunda. (HAMILTON, 1992)

A morada dos deus gregos é um lugar chamado Monte Olimpo, nesse espaço, apenas os imortais, ou seja, os deuses podem ocupar ou visitar. Não é consentido a nenhum humano mortal se quer visitar esse local e nenhuma narrativa anuncia essa eventual presença. Já para as narrativas cristãs, Deus habita o Céu e junto dele estão todos os santos, as pessoas boas e suas divisões, o Espírito Santo e Jesus, seu filho.

Hades ou Plutão não configuram a representação do mal em si, ele apenas governa o reino dos mortos, diferentemente da figura do Lúcifer ou Diabo que encarnou a configuração de todo mal possível ao se opor a figura de Deus. Junto a doutrina cristã, que revela uma teologia binária entre o bem e o mal, há posteriormente toda uma

filosofia que começou a questionar e refletir a partir da ideia da presença do mal ao longo dos séculos, contudo esse não é o objetivo aqui, por isso essa questão não será explorada. Vale ressaltar que entre as duas mitologias é possível perceber as relações de apropriação e atualização dos níveis estruturais e semânticos. A divisão fixa entre o bem/bom e mal/ruim se dá, a partir da mitologia cristã, a qual estabelece em espaços distintos, essa nova lógica que passa a formalizar os arquétipos que nos habitam. Há uma racionalidade figurativa e espacial reproduzida na linguagem que imprime conceitos e valores nas orientações do espaço, tal como revela Bertrand (2003, p. 217):

> Ela põe a felicidade no alto ("estar no sétimo céu") e a tristeza embaixo ("cair em depressão profunda"), o consciente no alto ("a consciência 'emerge'") e o inconsciente embaixo ("ele caiu num sono profundo"), a saúde e a vida no alto ("ele está no auge da sua forma"), a doença embaixo ("ele caiu de cama"), a virtude no alto ("ele está acima de qualquer suspeita") e o vício embaixo ("não cometerei essa baixeza"), o racional no alto ("um alto nível intelectual") e o passional embaixo ("dominar suas emoções"), etc. Enraizada na experiência corporal, a figuratividade espacial rege assim de forma extraordinariamente extensa as representações axiológicas, sejam elas valores éticos, morais, racionais, socioculturais, físicos ou outros.

Pode se relacionar a essa cisão espacial as origens estruturais que determinaram nas mitologias os espaços de ocupação e vivência dos deuses e santos, bem como os mortos e os demônios: para baixo, na grega, o mundo dos mortos e na cristã, a habitação do anjo caído; para o alto, o Monte Olimpo, moradia exclusiva dos deuses e o céu dos bem-aventurados e santos, além do próprio Deus. Com essa alteração no sistema de organização de vida, agora, com a mitologia cristã, um ser humano considerado bom, poderia sim ocupar o local do alto, do bem e do bom ao lado de Deus, o que jamais aconteceria com um bom sujeito grego. Contudo, há um caminho indicado para essa nova mitologia e esse percurso inaugura uma série de valores morais, restritivos, conservadores e imprime nesse novo sujeito a ideia de pecado que não havia na configuração de mitologia grega.

Desse modo, é possível afirmar que:

> O mito incorpora fragmentos do mal em suas narrativas desde cosmologias e de surgimento do mundo até contos de feitos e histórias. Assim, o entendimento mítico que o mal pode ser uma força superior existente, algo que simplesmente é, gera a tão popular ideia dualista de bem e mal num confronto de forças maiores, no qual a humanidade toma sua parte. Desta maneira o mito do mal é utilizado pelas formas religiosas como questão ideológica, criando um adversário a ser combatido: um vilão. (FARIA, 2012, p. 151).

A mudança na configuração da espacialidade e no poder de alcance do novo sujeito, agora cristão, dá a ele o poder de alcançar por si só, o reino dos céus. Dessa forma,

> O caráter mítico precede com tanta evidência que, na visão judaico-cristã, o mal se apresenta como uma força contra a qual os homens têm dificuldade de enfrentar. As forças malignas ou demoníacas exigem da fé humana uma luta constante, pois existe sempre a possibilidade de a fraqueza do ser humano ceder à tentação do mal e executar ações de desvio moral, sendo árdua a jornada para uma conduta de bem. (FARIA, 2012, p. 152)

Esse desvio moral, também denominado de pecado, afasta o sujeito de alcançar seu único objetivo de vida, que é recusar toda prática do mal e viver sobre a regência plena do bem e um dia, após ser julgado, conseguir a bênção de morar pela eternidade ao lado de Deus no céu. No auge dessa passagem que gera uma mudança nos valores da sociedade, tem-se o início da Idade Média quando grande marco da consolidação dos ideais de busca pelo bem absoluto e fuga do mal enquanto prática individual e coletiva. As narrativas e as artes dramáticas deste período são, em sua maioria, submetidas às "moralidades, peças de fundo didático, visando apontar os caminhos da salvação da alma". (D'ONOFRIO, 2007, p. 305)

A ficção deste período traz as novelas de cavalaria nos ciclos Bretão e Carolíngio como modelos exemplares de comportamento para homens e mulheres, como padrões

desejáveis para ambos, como por exemplo: fidelidade, bravura, coragem, força e lealdade ao rei para os homens; submissão, beleza, caridade e paciência para as mulheres. As ousadias femininas e a disputa por lugares considerados exclusivamente masculinos eram vistas como grandes afrontas para o papel da mulher cristã daquela época. Existe um processo de demonização do feminino que procura desvirtuar o nobre cavaleiro do seu caminho rumo a santificação, configurando esse apenas um exemplo dentro de tantos outros possíveis.

O que acontece então é que com o assentamento da mitologia judaico-cristã no mundo ocidental, a fluidez do mal que se movia de acordo com interesses divinos e sobrenaturais, este mal passa a ocupar um corpo humano ou ocupa-se da fraqueza desse sujeito para atormentá-lo ou desviá-lo do trajeto que o fará ou faria alcançar os céus. Surge, portanto, a figura do vilão, enquanto representação física do mal. É possível destacar que,

> a noção de mal está diretamente ligada ao entendimento moral, e novamente enfatiza-se que o vilão, enquanto personagem fictício representativo do mal, será aquele que, indo contra os princípios morais, cometerá o pecado e causará a violência do sofrimento a outro, na maioria das vezes, com a intenção de fazê-lo. (FARIA, 2012, p. 150)

O cânone literário elenca a presença de muitos vilões e antagonistas que povoam o imaginário coletivo, desde os mitos e tragédias, passando pelos contos de

fadas e chegando nos textos da atualidade. Seus perfis monstruosos, vingativos e violentos revelam uma forma fixa de ser mal no mundo. A força dessas personagens encontra ecos ontológicos até a atualidade, agora, com uma gigante diferença e esse é objetivo deste texto, revelar como na contemporaneidade iniciou-se um processo de relativização dessas configurações fixas principalmente no que se refere aos vilões. Para isso, foram selecionados três textos de diferentes gêneros apenas como um breve exercício que procura indicar uma pequena fratura nessa visão estável e definitiva que se construiu em torno da figura do vilão.

O primeiro texto é um conto "La casa de Astérion", do escritor argentino Jorge Luis Borges. Essa narrativa foi publicada pela primeira vez em 1947, na revista literária "Los Anales" de Buenos Aires e depois passou a integrar a coletânea de contos da obra *O Aleph* em 1949. Essa obra é uma compilação de dezessete contos curtos que apresentam a imortalidade, o tempo, o infinito, a metafísica, como temas, tudo isso relacionado com textos clássicos, como: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *O Castelo*, de Franz Kakfa e *Os Lusíadas*, de Camões.

O conto "A casa de Astérion" faz a retomada do mito do labirinto pelo viés paródico, ou seja, há uma perversão dos valores instituídos pela tradição mitológica. A debreagem da enunciação do texto é enunciativa (eu / aqui / agora), assim, o nível discursivo propõe um sentido de subjetividade, tal como observa-se no início da narrativa:

> [22]SEI QUE ME ACUSAM DE SOBERBA, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais[23]. (2001, p. 75)

Em tom de um de desabafo, Astérion declara: "Não em vão foi uma rainha minha mãe[24]" (p. 76) e "O fato é que sou único[25]" (p. 76). Ao expor sua origem, percebe-se a intertextualidade com o mito do labirinto. O espaço também reafirma essa referência: "Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze [são infinitos] os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo[26]" (2001, p. 77)

Apesar de ser um texto curto, além do mito do labirinto, outras temáticas perpassam a narrativa, como o duplo, a solidão, a teologia, o insólito, entre outros. Contudo, é apenas nos últimos parágrafos que se registra a evidente relação intertextual:

---

[22] Texto na língua espanhola original: "Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdade que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales"

[23] Texto traduzido por Flávio José Cardozo.

[24] "No en vano fue una reina mi madre"

[25] "El hecho es que soy único."

[26] "Todas as partes de la casa están muchas veces cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un pátio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, pátios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo."

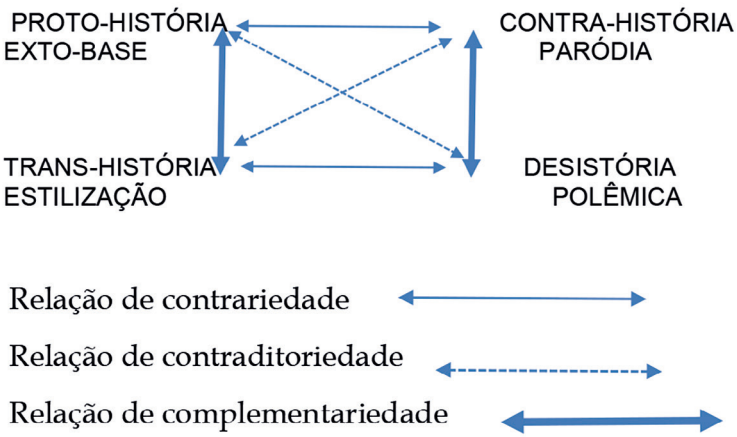
Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para procurá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro, caem, sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde esse momento a solidão não me magoa, porque sei que vive meu redentor e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue.

- Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O Minotauro mal se defendeu.[27]" (2001, p. 77-8)

[27] "Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus passos o su voz em el fondo de las galerias de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrente las manos. Donde cayeron quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir uma galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a um lugar con menos galerias y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, ¿ Será un toro o um hombre? ¿ Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿ O será como yo?
El sol de la mañana reverberó em la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestígio de sangre.
- ¿ Lo creerás, Ariadna? – dijo Teseo -. El Minotauro apenas se defendió."

Reconhece-se, na fala de Teseu, que Astérion é, na verdade, o Minotauro. Todavia, não aquele monstro sem voz da tradição e, sim, um sujeito inocente, que ganha a fragilidade como traço de humanidade. Portanto, os valores entre herói e anti-herói ou vilão surgem subvertidos no texto.

Ao examinar as relações intertextuais do conto "A casa de Astérion" com o Mito do Labirinto, nota-se que o primeiro é o texto paródico e o segundo o texto-base. "Na verdade, a paródia contém uma diferença em relação ao texto-base, na medida em que subverte seu enunciado e desqualifica sua enunciação, propondo uma outra enunciação substituta, contrária, diferente." (DISCINI, 2004, p. 26). Pode-se esquematizar essas relações, de acordo com o quadrado semiótico proposto por Norma Discini (2004, p. 24):



Dessa forma, em consonância com as relações propostas pelo quadrado semiótico, o conto "A casa de Astérion" configura-se como uma contra-história. "A contra-história, a paródia, constrói outro sentido, mas para a mesma história, do texto-base. A paródia constrói outro texto para e pela mudança de sentido do texto-base." (DISCINI, 2004, p. 27). A subversão dos valores consagrados pela tradição é a marca da paródia.

O grande monstro, Minotauro, temido pela sua força descomunal e forma violenta com quem trata quem se atreve a adentrar pelas vielas tortuosas do famoso labirinto, gerando pânico a quem é forçado a enfrentar essa fera.Surge, portanto, no texto de Borges com outra configuração, sua inocência em relação a tudo o que acontece ao seu redor, sua esperança em ter alguém com quem ele para se relacionar geram no leitor uma espécie de empatia e, assim, passa-se a relativizar a tão temerosa figura do vilão e ele ao sofrer uma espécie de processo de humanização, fica mais próximo do leitor, sugerindo uma nova variante do exercício de alteridade.

O segundo texto traz o grande vilão do universo infantil, o Lobo Mau. A obra *A verdadeira história dos três porquinhos* (1993), de John Scieszka, traduzida por Pedro Maia no Brasil. O título já promove uma revisão da narrativa tradicional, *Os três porquinhos* dos Irmãos Grimm datada do século XVIII. A sugestão dessa ser "a verdadeira história" anuncia ou sugere que talvez a primeira não seja. Desse modo, o narrador aqui passa a ser o Lobo Mau, ele conta o que, para ele, de fato, aconteceu com os três porquinhos e como ele ganhou a alcunha de Lobo Mau, uma vez que seu nome é Alexandre T. Lobo.

A ilustração de Lane Smith também é muito cuidadosa. Já na capa, tem-se a impressão de que essa "verdadeira história" foi destaque em alguma página de jornal e está sendo lida por um porco, como pode-se observar logo abaixo:

Foto 1: acervo pessoal.

Trata-se, portanto, de uma releitura pelo viés da paródia, procedimento de atualização tal como pode-se observar com o Minotauro no texto de Borges. Nessa narrativa, o lobo tem voz e busca explicar todos os acontecimentos que giram em torno dos três porquinhos. Para começar, ele declara: "Em todo o mundo, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou, pelo menos, acham que conhecem. Mas eu vou contar um segredo. Ninguém conhece a história verdade, porque ninguém jamais escutou o *meu* lado da história." (2005, p. 5 – grifos do autor). Para Nascimento e Melo (2019, p. 654):

> o Lobo parte de uma sequência textual argumentativa de que o leitor já conhece a história dos três porquinhos, mas contra-argumenta que ele apenas acha que conhece, uma vez que não havia escutado o outro lado da história, segundo ele, o lado "verdadeiro". O uso dessa sequência provoca o leitor a retomar a história original para posteriormente avaliar os contra-argumentos.

Desta vez, temos uma autoapresentação do lobo, ele ganha voz e argumenta a respeitos dos fatos que o caracterizaram como Lobo Mau. Ele afirma: "Eu sou o lobo. Alexandre T. Lobo. Pode me chamar de Alex. Eu não sei como começou todo este papo de Lobo Mau, mas está completamente errado." (2005, p. 6)

> Estrategicamente, como uma forma de argumentar a seu favor e desconstruir o

> estereótipo de "lobo mau", o narrador se apresenta de forma recategorizada, não mais sendo chamado de mau, mas agora com um nome próprio "Lobo Alexandre" e até mesmo por uma forma mais íntima de tratamento, abreviando o nome para "Alex", o que gera uma proximidade entre o narrador-personagem e o leitor. (NASCIMENTO, MELO, 2019, p. 655)

A argumentação toda é apresentada em uma espécie de esquema matemático, no qual ele quase como um professor exponha didaticamente a sua história e na outra página, tem-se quase que a abertura desse segredo:

Foto 2: acervo pessoal.

Ao virar a página, concretizando o ato de revelação tem-se a versão do Alex. Tudo está relacionado com A) espirro + B) açúcar como pode-se verificar com as imagens acima. A explicação é que ele estava muito resfriado e, mesmo assim, decidiu fazer um bolo de aniversário para sua "querida e amada vovozinha" porém faltou açúcar e ele foi buscar no vizinho mais próximo que era o primeiro porquinho. O Lobo dá sua opinião: "E não era muito inteligente, também. Ele tinha construído a sua casa toda de palha. Dá para acreditar? Quero dizer, quem tem a cabeça no lugar não constrói uma casa de palha." (SCIESZKA, 2005, p. 12). Bem, o fato é que ao chegar na casa, ele sente um forte espirro que ele não consegue controlar e ao soltar o espirro, a casa de palha desmorona e o porco aparece bem no meio já morto: "E soltei um grande espirro. (...) aquela maldita casa de palha desmoronou. E bem no meio do monte de palha estava o Primeiro Porquinho – motinho da silva. Seria um desperdício deixar um presunto em excelente estado no meio daquela palha toda. Então eu o comi." (SCIESZKA, 2005, p. 17-18)

Com o segundo porquinho, acontece o mesmo evento, mesmo a casa sendo de madeira. Quando chega no terceiro porquinho, ele até pensa em desistir e fazer, quem sabe, um cartão de feliz aniversário, mas como já estava na rua, decidi ir ao terceiro porquinho. Ele explica que ficou surpreso e que foi uma simples coincidência o fato de que todos eles eram irmãos. Ele chega na porta, grita e o porco responde; "Cai fora daqui, Lobo. Não me amole mais." (SCIESZKA, 2005, p. 25). Chateado, o lobo pensa: "E venham me acusar de grosseria! Ele tinha provavelmente um sado cheio de açúcar." (SCIESZKA, 2005, p. 26). Mesmo assim,

contrariado, decide ir embora conformado, quando ele ouve: "E a sua velha vovozinha pode ir às favas" (SCIESZKA, 2005, p. 26). Para explicar sua reação, ele argumenta:

> Sabe, sou um cara geralmente bem calmo. Mas, quando alguém fala desse jeito da minha vovozinha eu perco a cabeça.
> Quando a polícia chegou, é evidente que eu estava tentando arrebentar a porta daquele porco. E todo o tempo eu estava inflando, bufando e espirrando e fazendo uma barulheira. (SCIESZKA, 2005, p. 27)

Para concluir, ele esclarece que teve "azar" uma vez que, "os repórteres descobriram que [ele] tinha jantado os outros dois porcos." (SCIESZKA, 2005, p. 27). E ele complementa:

> E acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar emprestado não era muito emocionante. Então enfeitaram e exageraram a história com todo aquele negócio de "bufar, assoprar e derrubar sua casa."
> E fizeram de mim o Lobo Mau.
> É isso aí.
> Esta é a verdadeira história.
> Fui vítima de uma armação. (SCIESZKA, 2005, p. 27)

A "cartada final" de argumentação do lobo faz uma potente inversão e de eterno vilão, nessa nova versão

ele passa a ser vítima. As relações intertextuais passam novamente pela paródia, como foi visto anteriormente. Salienta-se que um dos processos de revisitação do mito e sua atualização é a paródia. De acordo com Hutcheon,

> a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interatístico. (1985, 13)

Assim, o interesse contemporâneo pela paródia tangencia tanto a auto representação como a intertextualidade. Hutcheon afirma que desse "centro de interesse, surgiu uma estética do processo, da actividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte" (1985, p. 12).

O último texto de análise é um texto cinematográfico, trata-se da obra "Malévola", de 2014, produzido pela Disney. A relação intertextual aqui está junto com outros dois textos, o clássico "A bela adormecida no bosque" de Charles Perrault, integrante da coletânea Contos da Mamãe Gansa (1697) e também com outro mais contemporâneo, o filme também da Disney, um grande clássico do cinema infantil, "A bela adormecida" de 1959. Entre a obra de Perrault e a da Disney de 1959, há uma total convergência nas estruturas narrativas, em um processo de estilização o qual apresenta:

> A complementariedade mantém os valores atribuídos ao texto da tradição e o ressignifica, instituindo uma memória, que é recuperada na relação intertextual. "O texto-base, segundo o que foi dito, fica, também ideologicamente confirmado, ainda que uma *leve sombra* recaia sobre ele." (DISCINI, 2004, p. 216 – grifos do autor).

Já na nova versão do filme da Disney, o título está atribuído a grande vilã das duas obras, Malévola, a feiticeira causadora de todo o mal tanto para a princesa Aurora quanto para todo o reino. A estratégia do filme é preencher uma lacuna narrativa e dar uma espécie de explicação para o fato de Malévola ter se transformado em uma bruxa tão perversa contra os humanos inocentes. A história conta que ela foi uma fada muito amada no seu reino.

Imagem 1 – Disponível em: http://images6.fanpop.com/image/photos/38000000/Young-Maleficent-maleficent-2014-38013585-610-345.jpg, acesso em: 26 de Junho de 2021.

Ainda criança e vivendo no reino das Fadas, um menino, o Stefan, consegue invadir o espaço mágico e ambos iniciam uma amizade que passa da infância para a adolescência e chega à vida adulta. Há um conflito grande entre o reino das fadas e o reino dos humanos, uma vez que os humanos sentem-se ameaçados pelos seres fantásticos que habitam este local e desejam subjulgá-los para que sejam dominados e controlados.

No seu 16º aniversário, Malévola ganha do seu amigo, quase namorado Stefan, o eu primeiro beijo, o qual segundo Stean é o beijo do amor verdadeiro:

Imagem 2 – Disponível em: https://www.facebook.com/MonopolioDisney/posts/719362105391553/, acesso em 26 de Junho de 2021.

O que Malévola não sabe é que Stefan é um sujeito extremamente ambicioso e não teve dúvidas em traí-la pois o rei havia dito que quem matasse a rainha das fadas, a própria Malévola, seria seu herdeiro. Stefan, na verdade, não teve coragem de matá-la, contudo, corta suas asas e

leva ao rei como prova da sua morte. Para realizar essa ação, ele aparece no reino das fadas depois de muitos anos, rememora o tempo de criança e ambos adormecem, quando ela cai no sono profundo, ele corta suas asas.

Imagem 3 – Disponível em: https://pbs.twimg.com/media/C1NNrREWgAA8LjL.jpg, acesso em 26 de Junho de 2021.

Imagem 4 – Disponível em: https://uploads.spiritfanfiction.com/fanfics/capitulos/201701/malevola-e-o-amor-verdadeiro-7647160-090120172205.png, acesso em 26 de Junho de 2012.

A aparente figura maléfica perde sua intensidade quando ao longo da narrativa fílmica descobre-se que a Malévola cuida da Aurora como se fosse sua própria filha e que depois de cumprir seu destino e furar o dedo na agulha e adormecer, o beijo do amor verdadeiro que nas narrativas tradicionais é dado pelo príncipe que a liberta e liberta a todos do reino, aqui, nessa nova versão, é o beijo da própria Malévola que a faz despertar, quebrando a expectativa do espectador acostumado com a variante clássica.

O Rei Stefan é desmascarado e juntas, Aurora e Malévola inauguram uma nova era de harmonia entre os reinos das fadas e dos humanos. Malévola (2014) é uma adaptação fílmica que preenche as lacunas existentes nos textos anteriores, sua paródia não entra em oposição com os textos de Perrault e dos Grimme, sim, constrói uma intertextualidade entre eles possibilitando a construção de novos sentidos, quando mais uma vez, a explicação da maldade passa a relativizar ou justifica a ação má da vilã. Quando se recupera a infância da protagonista, cria-se uma atmosfera de empatia e a dor da traição passa a sensibilizar o espectador que passa a observá-la com mais afeição.

Torna-se importante que enquanto obra fílmica, nesse caso específico, "a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro." (HUTCHEON, 2013, p. 9). Além disso, "A tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido." (HUTCHEON, 2013, p. 9)

Mas o que esses grandes vilões têm em comum: Minotauro, Lobo Mau e Malévola nos textos da atualidade? É legítimo afirmar que todos eles surgem relativizados na

sua essência má nesses textos da contemporaneidade por meio das relações intertextuais que, por meio da paródia, fazem emergir novas configurações e questionamentos a respeito do exercício da vilania. Encontram-se no movimento dito pós-moderno, algumas possíveis alternativas, uma vez que:

> A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. *Pós-modernidade* é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definidos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, autoreflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura 'alta' e 'popular', bem como entre arte e experiência cotidiana (1997, p. vii)" (FERNANDES, 2009, p. 301)

Alguns elementos como autoreflexividade, descentralidade, diversão e derivação podem ser encontramos na estruturação desses textos. Os vilões silenciados ou programados com falas prontas ganham uma voz em primeira pessoa, voltam à infância, justificam suas ações,

relativizam os olhares condenadores que perduraram sobre eles por séculos ou milênios. Esse novo movimento na cultura de massa fílmica, por exemplo, começa com o já clássico "Sherk" de 2001, produzido pela DreamWorks Pictures. Um ogro é o protagonista e cheio de humor e ironia revela uma inversão paródica na qual os príncipes são imaturos, fúteis, egoístas, covardes e pretensiosos; além das inúmeras relações intertextuais com grandes obras da literatura clássica e ao mesmo tempo filmes como Matrix (1999). A série já tem quatro filmes e encantou milhões de espectadores. Recentemente, vilões dos clássicos HQs também ganharam sua versão mais intimista e empática, como é o caso do Coringa de 2019, Loki em 2021, entre outros.

Ao contestar a unicidade dessas versões dos textos clássicos por meio da presença e atuação dos vilões, as narrativas elencadas revelam uma espécie de catarse no leitor/espectador, promovendo uma ideia de empatia e relativização da maldade encarnada na personagem do vilão. Essa tendência parece propor novos exercícios de alteridade, não apenas aqueles nos quais com o final de século XX e início do XXI se revelaram mais frequentes, como a inserção da presença da literatura de autoria feminina ou feminina negra, dos grupos LGBTQIA+, ou ainda as literaturas da periferia, africanas ou indígenas. O processo de alteridade nesses textos sugere relações de maior proximidade, identidade e afetividade.

Os três vilões aqui selecionados em textos variados servem de exemplo deste novo movimento que pode ser observado em diferentes formas de arte, literatura e cultura na atualidade, incluindo, principalmente as camadas infantis de recepção artística. A paródia revela-se a grande

provedora do processo de revisitação dos textos clássicos e da nova formulação na qual a alteridade aparece para relativizar e tornar os vilões mais sensíveis, próximos e não tão diferentes daqueles considerados os mocinhos.

Para delinear algumas pistas conclusivas, pode-se concluir que a relativização de fronteiras entre heróis e violões, bem e mal, certo e errado sofre uma profunda crise moral e ética na contemporaneidade, passando pelo processo de franco esvaziamento dos mitos originais e também pelo recrudescimento do capital e seus valores. A questão que se aborda sobre esses vilões reconfigurados é na tentativa de esclarecer sobre o quanto eles são consequência ou contestação de todo esse processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

Bíblia Anotada. Versão Almeida. Editora Mundo Cristão: São Paulo, 1994.

BORGES, J. L. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2011.

DISCINI, N. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

D'ONOFRIO, S. **Literatura Ocidental:** autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 2004.

D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FARIA, M. L. **Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos:** o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games. Tese defendida na Faculdade de Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica

do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2012.

FERNANDES, G. M. O pós-modernismo. In: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

HAMILTON, E. **Mitologia.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

NASCIMENTO, O. X. MELO, B. O. P. R. Estratégias argumentativas para a descontrução do esteriótipo do "Lobo Mau" na obra a Verdade história dos três porquinhos, de Jon Scieszka. **Revista de Letras Fólio**, v. 11, n. 2, 2019.

PRECIOSO, A. L. A paródia do mito do labirinto em "A casa de Asterion" de Jorge Luis Borges. Anais do **II Colóquio "Vertentes do Fantástico na Literatura**", 3 a 5 de maio de 2011. UNESP – Campus de São José do Rio Preto.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

La Casa de Asterión (actors-studio.org). Acesso em: 26 jun. 2021.

Malévola criança - Pesquisa Google. Acesso em: 26 jun. 2021.

REFERÊNCIA FÍLMICA

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Angelina Jolie, Don Hahn, Joe Roth (I), Richard D. Zanuck e Sarah Bradshaw. Roteiro: Linda Woolverton e Paul Dini. Atores: Angelina Jolie, Elle Fanning, Brenton Thwaites, Harry Attwell, Janet McTeer. [S.l]: Estúdios Disney. 2014.

Adriana Lins Precioso possui Pós-Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB) em 2018, com a pesquisa intitulada: "Poesia e Pintura do Mato Grosso contemporâneo: representações do índio e do negro na arte de Pedro Casaldáliga e Cerezo Barredo". Doutora pela Unesp - Ibilce - Campus de São José do Rio Preto-SP, na área de Teoria da Literatura e Mestre pela mesma instituição. Atua na Teoria da Literatura com ênfase na Literatura Comparada. Tem experiência no campo de Letras, desenvolvendo pesquisas principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura italiana, literatura comparada, mitologia, tradição, reinvenção, pós-modernismo, análise semiótica e literatura infantil e juvenil. Professora e vice-coordenadora do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS e do Programa de Pós- Graduação em Letras - PPGLETRAS da UNEMAT-Campus de Sinop. Participante do Grupo de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

Henrique Roriz Aarestrup Alves possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995) e Doutorado e Mestrado pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2008). Realizou pós- doutorado no POSLIT, na Universidade Federal de Minas Gerais (2017). É professor adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: nação e identidade, intelectuais e minorias; corpo, cidade, sexualidade e erotismo, literatura produzida em Mato Grosso e suas relações com a Amazônia.