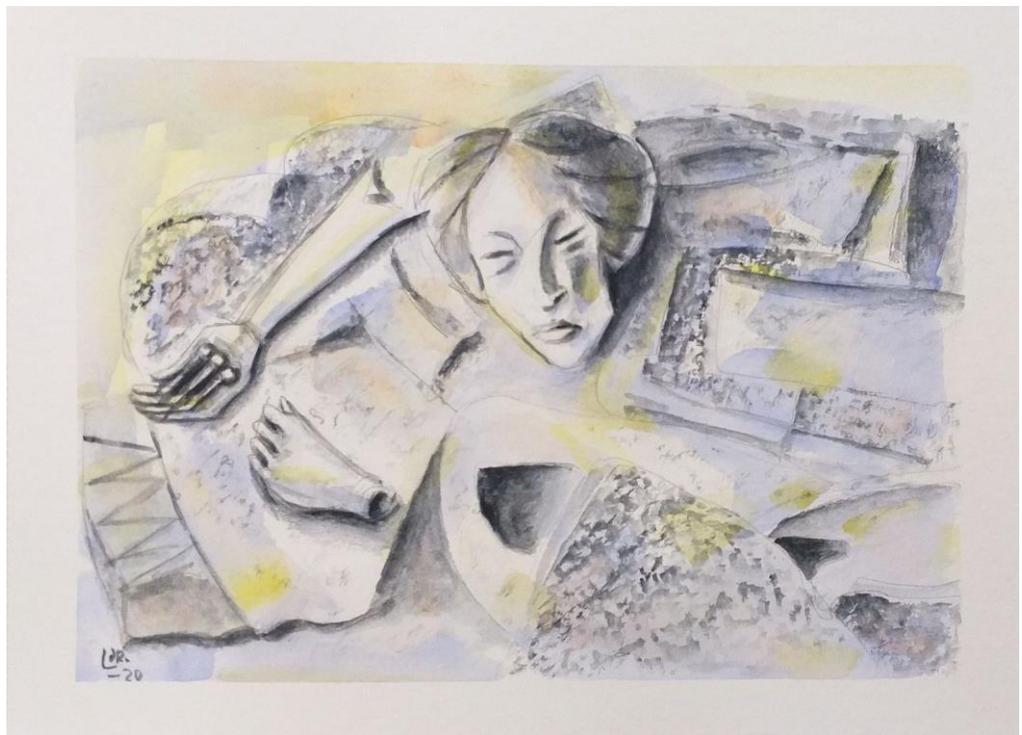


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 10 • Nº 22 • Out.- Dez. (2020) • ISSN 2596-2817

Dossiê Literatura e resistência



Débora de Souza
José Leite de Oliveira Júnior
Matthew Joseph Pettway
(Organizadores)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 10 • Nº 22 • Out.- Dez. (2020)

ISSN 2596-2817



Dossiê Literatura e resistência

Débora de Souza
José Leite de Oliveira Júnior
Matthew Joseph Pettway
(organizadores)

Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Débora de Souza - UFBA
José Leite de Oliveira Júnior – UFC
Matthew Pettway – USA

EDITORES-GERENTES

Ana Márcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Licilange Gomes Alves – UFC

EDITORA-ASSISTENTE

Francisca Kellyane Cunha Pereira – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Bárbara Costa Ribeiro - UFC
Clarissa Paiva de Freitas – UFC
Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC
Edilane Vitório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Edilane Vitório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC
Gabriela Ramos Souza - UFC
Ítalo Vieira Lima – UFC
José Bezerra de Souza – UFC
Karine Costa Miranda – UFC
Lia Leite Santos – UFC
Licilange Gomes Alves – UFC
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC
Thalyta Nascimento Nunes – UFC
Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Studi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Leonildo Cerqueira Miranda – UFC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Marco Berisso, Università di Genova
(Italia)
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA

Para a capa desta edição da Revista Entrelaces, foi escolhida a aquarela feita pelo professor Leite Jr.. Trata-se de um trabalho alusivo à violência contra a “Mulher rendeira”¹, escultura que ficava localizada no centro de Fortaleza (CE), e, após ter desaparecido, foi encontrada aos pedaços em um depósito. Segundo o artista, os cacos da escultura lhe remeteram ao cubismo, mais especificamente ao trabalho Guernica, de Picasso. A partir da imagem, ele criou a décima "Pequena Guernica" que segue:

Pequena Guernica

Renda de bilro na almofada
Renda de pedra e de cimento
Sente a rendeira o seu invento
Renda do banco na calada
Rende o Brasil é madrugada
Roubam o sol raia e não sorri
Ronda um fuzil Guernica é aqui
Cacos de arte e de cultura
Mulher rendeira a ditadura
Trama o pavio um fio em ti

¹ Encontra no link: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2020/06/01/escultura-mulher-rendeira-e-encontrada-aos-pedacos-apos-desaparecer-em-fortaleza.ghtml>

SUMÁRIO

Apresentação	08
Débora de Souza José Leite de Oliveira Júnior Matthew Joseph Pettway	
<i>As gavetas nunca estiveram vazias: ditadura militar, escrita e resistência em Essa Terra, de Antônio Torres</i>	13
Vanusia Amorim Pereira dos Santos Susana Souto Silva	
<i>Fear, hope and the aesthetic act: metafictional devices in Philip K. Dick's The man in the high castle</i>	32
Eduardo Prado Cardoso	
<i>O devir travesti do mundo: O projeto político-literário de Pedro Lemebel em Loco Afán</i>	47
Victor Augusto da Cruz Pacheco	
<i>Palavras, cenas e melodias: o crespo que tece histórias e resistências</i>	59
Maria do Carmo Moreira de Carvalho Rosy dos Santos Lima Sara Regina de Oliveira Lima	
<i>Ruptura e desconstrução do discurso colonial no romance de Manuel dos Santos Lima</i>	77
Francisco Daniel Cristina da Costa Vieira	
<i>Ancestralidade contemporânea em Black Brecht, de Dione Carlos – Resenha</i>	97
Edson Santos Silva	
<i>Autognose pátria no romance Directa, de Nuno Bragança</i>	103
Carlos Conte Neto	
<i>Entrevista: Kate Crehan</i>	118
Prof. Dr. Yuri Brunello; doutoranda Licilange Alves	
<i>Literatura e Desentendimento: reflexões sobre a resistência da literatura contra a BNCC a partir de Benjamin e de Rancière</i>	121
Diego Rodrigo Ferraz	
<i>Mulheres sob controle: uma análise do cerceamento da linguagem feminina em Vox, de Christina Dalcher</i>	139
Isabela Godarth Zanotto; Mariese Ribas Stankiewicz	
<i>O sonho da ideologia produz monstros: desumanização em Men against fire, Black</i>	

<i>Mirror</i>	155
Sergio Schargel	
<i>O uso das metáforas em “Negro drama”, de Racionais Mc: estratégia para a construção de uma identidade positiva para os negros brasileiros moradores da periferia</i>	175
Maria Felicidade Penha Lacerda	
<i>Tipicidade e realismo em Engels e três exemplos da literatura brasileira</i>	195
Rogério Rufino de Oliveira; Luís Eustáquio Soares; El-Buainin Vieira Machado Nunes	
<i>Literatura Cubana na Era da Insurreição Negra: Manzano, Plácido e Religião AfroLatina – Palestra Prof. Dr. Matthew Pettway</i>	215
Trad. Ricelly Jáder Bezerra da Silva e Kamila Moreira de Oliveira	
<i>O juramento</i>	229
Trad. Prof. Matthew Pettway, rev. e adapt. Prof. Leite Jr.	

APRESENTAÇÃO

Muitos são os motivos para a abertura de um dossiê. Não raras são as edições concebidas em reuniões acadêmicas, racionais desde o nascedouro, visando a um controle discursivo sobre os mais diversos objetos de investigação. Mas outras aparecem com mais espontaneidade, iniciadas no inquieto movimento dos corredores da academia, em calorosas conversas tocadas pelo que o poeta Drummond chamou “o tempo presente”. Posso assegurar que o dossiê “Literatura e Resistência” se enquadra no segundo caso, ou seja, no rol das produções acadêmicas motivadas mais pelos estados de alma do que pelos estados de coisas, como diria o semiótico Claude Zilberberg. Recuando no tempo, ainda me lembro da conversa com Lia Leite, que fazia uma disciplina comigo no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (PPGLEtras). Nossa conversa era motivada pela perplexidade de nosso tempo, desdobrando-se na ideia de reunir uma crítica literária que, respeitada a epistemologia de cada proposta, fizesse ecoar o dilema de um mundo em crise aguda, campo fértil para a reiteração dos mecanismos ideológicos de controle social. A ideia vingou e começou se organizar no final de 2020, quando a Profa. Ana Márcia Alves Siqueira me convocou para organizar o presente dossiê. Vale lembrar que ela é editora gerente da *Entrelaces*, ao lado dos Profs. Orlando Luiz Araújo e Yuri Brunello, que então coordenava o PPGLEtras.

Mas entre a ideia até a concretização vai uma distância platônica. Distância também geográfica, pois seria importante contar com parcerias para além das fronteiras de uma universidade cunhada sob a insígnia “O universal pelo regional”, frase de Antônio Martins Filho, seu fundador. E assim se fez. Os primeiros contatos foram a Profa. Débora de Souza, da Universidade Federal da Bahia, apresentada pela Profa. Ana Márcia, e o Prof. Matthew Pettway, da University of South Alabama. Ambos têm forte identificação com o tema – Literatura e Resistência – e, guardadas as distâncias geográficas, mantêm laços de colaboração com o PPGLEtras.

Lançada a chamada para publicações, as editoras-chefes Francisca Kellyane Cunha Pereira e Licilange Gomes Alves, além de Amanda Jéssica

Ferreira Moura, editora-assistente, coordenaram um intenso trabalho de recepção dos originais, contato com pareceristas, até chegarem a uma primeira lista de textos. Dessa seleção prévia é que contei com a criteriosa participação da Profa. Débora de Souza e do Prof. Matthew Pettway para chegar a um conjunto de trabalhos que certamente vem trazer respostas consistentes à demanda original deste número da *Entrelaces*.

Procurando não tirar o prazer da leitura, vou aqui folheando (eletronicamente) esta edição, começando não exatamente com os artigos, mas com uma palestra e uma entrevista.

Por sua plena identidade temática, verdadeiramente premonitória para este dossiê, foi publicada a palestra intitulada “Literatura Cubana na Era da Insurreição Negra: Manzano, Plácido e Religião Afro-Latina”², que o Prof. Matthew Pettway proferiu no dia 19 de setembro de 2019, em aula inaugural do período letivo do PPGLetras. A tradução ficou a cargo de Ricelly Jáder Bezerra da Silva e Kamila Moreira de Oliveira. O texto da palestra faz uma atenta leitura do soneto “O Juramento” (1840), do poeta afro-cubano Gabriel de la Concepción Valdés, conhecido com Plácido. É uma poesia que se desdobra numa práxis de resistência política. Dentre as muitas revelações do seu texto, chamou minha atenção esta frase do Prof. Matthew Pettway, que mostra como o que se passou em Cuba serve de espelho a todas as sociedades americanas onde houve o estatuto da escravidão: “Sociedades escravocratas morrem, mas não desaparecem; elas não se decompõem. Antigas sociedades escravagistas trocam uma estrutura de legitimidade por outra.” É impressionante a atualidade dessa frase. São os ecos do passado respondendo às urgentes demandas do “tempo presente”.

Já a entrevista foi concedida por meio eletrônico pela antropóloga Kate Crehan, professora emérita da City University of New York, ao Prof. Yuri Brunello e à doutoranda Licilange Alves. Com ampla contribuição acadêmica, em grande parte fundamentada na obra de Antonio Gramsci, a Profa. Kate Crehan fala sobre seu livro *Community Art: An Anthropological Perspective*, de 2011, em

2 Disponível em: <<https://ppgletras.ufc.br/es/conferencia-de-matthew-pettway-profesor-de-la-south-alabama-uh-niversity-y-nuevo-colaborador-del-ppgletras-ufc-para-el-maine-humanities-council-sobre-gabriel-garcia-marquez/>>

que discute temas como o problema do acesso da classe trabalhadora ao consumo da arte.

Quanto aos artigos, a edição foi prestigiada por colaborações de além-mar – provenientes de prestigiadas universidades, como a Universidade Católica Portuguesa, a Universidade de Évora, a Universidade da Beira Interior e a Universidade Nova de Lisboa. De centros de pesquisa do Brasil, chegaram trabalhos de quase todas as regiões: Universidade Estadual do Piauí, Instituto Federal de Alagoas; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade de São Paulo; Universidade Estadual de Santa Cruz, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Universidade Tecnológica Federal do Paraná; Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Mas há também fronteiras múltiplas, expressão que tomo do Prof. Benjamin Abdala Júnior, sobretudo no que diz respeito à configuração discursiva suscitada pelo dossiê, tantas foram as variantes formuladas em torno do conceito de *resistência literária*. Cada abordagem constrói uma linha de sentido, fazendo jus ao nome do periódico.

Em *As gavetas nunca estiveram vazias: ditadura militar, escrita e resistência em Essa Terra*, de Antônio Torres, Vanusia Amorim Pereira dos Santos e Susana Souto Silva estudam a resistência autoral durante o regime militar brasileiro, numa obra que trata do problema da migração.

No artigo *Fear, hope and the aesthetic act: metafictional devices in Philip K. Dick's The man in the high castle*, Eduardo Prado Cardoso considera aspectos distópicos em *The man in the high castle*, de PKD, como o autor norte-americano também era chamado. Nesse romance, lançado em 1962, opera-se uma tenebrosa inversão ficcional da Segunda Guerra Mundial (sabendo-se que a História não tem “se”...), assumindo-se a hipótese de um mundo dominado pelas forças do Eixo.

Em *O devir travesti do mundo: O projeto político-literário de Pedro Lemebel em Loco Afán*, Victor Augusto da Cruz Pacheco propõe uma discussão sobre como a resistência se desloca para a relação entre gênero e repressão política no âmbito da literatura chilena.

Cinema, música e literatura recebem a análise comparativa de *Palavras, cenas e melodias: o crespo que tece histórias e resistências*, de Maria

do Carmo Moreira de Carvalho, Rosy dos Santos Lima e Sara Regina de Oliveira Lima. Nesta abordagem, o sentido da resistência ganha o corpo negro feminino, num questionamento da identidade estética numa sociedade machista.

A resistência abrange a crítica pós-colonial em *Ruptura e desconstrução do discurso colonial no romance de Manuel dos Santos Lima*, artigo de Francisco Daniel e Cristina da Costa Vieira. Dois romances da autoria de um dos fundadores do MPLA, obras separadas pelo lapso de dez anos, são colocados em cotejo quanto à construção ideológica do discurso literário angolano.

Já em *Autognose pátria no romance Directa*, de Nuno Bragança, de Carlos Conte Neto, a resistência literária se desloca para Portugal. Aqui, a ficção coloca em exame o próprio sentido histórico da sociedade portuguesa, marcada pela tensão entre o autoritarismo fascista e o espírito insurgente, proposta em tudo congruente com a vivência pessoal de um autor de ascendência nobre, mas identificado com o catolicismo revolucionário.

Não faltou entre as contribuições o difícil problema do texto literário como objeto de ensino. No artigo *Literatura e Desentendimento: reflexões sobre a resistência da literatura contra a BNCC a partir de Benjamin e de Rancière*, o assunto ganha notas críticas na apreciação da Base Nacional Comum Curricular, cujo discurso cederia às manipulações contratuais do capitalismo, com sacrifício da literatura enquanto objeto de sensibilização.

Abordando a questão feminina numa formulação ficcional distópica, o artigo *Mulheres sob controle: uma análise do cerceamento da linguagem feminina em Vox*, de Christina Dalcher, da autoria de Isabela Godarth Zanotto e Mariese Ribas Stankiewicz, investiga o romance norte-americano contemporâneo de autoria feminina. O trabalho, apoiado em Michel Foucault e Michelle Perrot, focaliza o silenciamento imposto à mulher pela herança patriarcal.

Outra contribuição instigante e bastante atual é *O sonho da ideologia produz monstros: desumanização em Men against fire, Black Mirror*, de Sergio Schargel, que dedica sua pesquisa a um dos mais impactantes seriados de TV (com seus múltiplos suportes), produção britânica de uma ficção científica que, sob a figuratividade do futuro distópico, denuncia o monstro ideológico fascista, sempre ávido de desumanização.

O trabalho de Maria Felicidade Penha Lacerda desloca a academia para a periferia urbana brasileira, no estudo do gênero canção. Na proposta do artigo *O uso das metáforas em “Negro drama”, de Racionais Mc: estratégia para a construção de uma identidade positiva para os negros brasileiros moradores da periferia*, baseado na concepção metafórica de George Lakoff e Mark Johnson, percebe-se a estratégia retórica de valorização da identidade negra como práxis poética de resistência.

Certamente sincronizado com as comemorações do bicentenário do parceiro intelectual de Marx e do centenário da autora de *A hora da estrela*, o artigo *Tipicidade e realismo em Engels e três exemplos da literatura brasileira*, de Rogério Rufino de Oliveira, Luís Eustáquio Soares e El-Buainin Vieira Machado Nunes, aplica o conceito materialista histórico e dialético de *realismo*, empregando-o como categoria analítica em três gêneros discursivos – a canção, o conto e a novela –, contemplando respectivamente três ícones da cultura brasileira: Chico Buarque, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Enfim, não faltou a resenha, representada em *Ancestralidade contemporânea em Black Brecht*, de Dione Carlos, colaboração de Edson Santos Silva. É o espaço do teatro de resistência, que faz reviver o mestre alemão em novas cores, trazido para as demandas do já lembrado “tempo presente”, tempo, aliás, que transcende a acepção denotativa da cronologia, tripartindo-se em “tempo dos vivos”, “tempo dos mortos” e “tempo dos não nascidos”, até porque não faz sentido uma resistência sem a esperança histórica de desmonte dos mecanismos de opressão.

Restam palavras de agradecimento a um trabalho somente possível pelo empenho de muitas mãos. Sim, cada número da *Entrelaces* é sempre o resultado do trabalho de mãos que se solidarizam na resistência cultural em tempos sombrios, mãos que entrelaçam os fios dos mais diversos percursos de leitura do texto literário.

Que este dossiê, inspirado na resistência literária, suscite um futuro mais utópico do que distópico.

Prof. Dr. José Leite Jr.

As gavetas nunca estiveram
vazias: ditadura militar, escrita e
resistência em Essa Terra, de
Antônio Torres

Vanusia Amorim Pereira dos Santos³
Instituto Federal de Alagoas (IFAL)

Susana Souto Silva⁴
Universidade Federal de Alagoas (IFAL)

Resumo

No final do século passado, parte da crítica literária se dedicou a avaliar a produção publicada nos anos da ditadura militar, debatendo sobre o modo como alguns autores reagiram – em suas obras – à censura e à repressão. Constataram que, à época, a literatura foi um dos meios para divulgar as atrocidades e evitar silêncios impostos, sendo o maior desafio publicar obras críticas à ordem política sem enveredar pelo maniqueísmo. Considerando o passado histórico e o momento presente, este trabalho demonstra como Torres transformou um tempo histórico em ficção, mais especificamente analisa a obra *Essa Terra*, e quais elementos estéticos foram usados na transfiguração do real em ficção. Seguiremos Bosi (1996;2002) e suas ideias sobre narrativas de resistência, bem como autores que abordam a relação livros e ditadura militar, como Pellegrini (1996) e Reimão (2011), dentre outros. Concluimos que Torres se opôs às forças ditatoriais, transformando em arte literária a tensão entre indivíduos e sociedade, de modo que criação e representação dialogassem entre si, superando assim os muros da política e refletindo sobre o literário.

Palavras-chave

Literatura. Resistência. Ditadura Militar.

³ Doutoranda em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2020). Professora com dedicação exclusiva do Instituto Federal de Alagoas (IFAL).

⁴ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (2008). Professora Associada da Universidade Federal de Alagoas.

"A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente".
(Alfredo Bosi)

Um olhar sobre a produção literária brasileira durante a ditadura militar

Página | 14

Em momentos difíceis para a humanidade, quando, por exemplo, as liberdades e os direitos civis estão correndo perigo, a cultura e a arte quase sempre assumem papéis fundamentais de resistência artístico-cultural, provavelmente por se configurarem como linguagens que recusam o fechamento e a imposição de um sentido único, possibilitando, assim, o enfrentamento ao autoritarismo, às desigualdades, às violências inúmeras que caracterizam tais tempos. Quando pensamos em resistência artístico-cultural durante o regime civil-militar no Brasil, instaurado em 1964 e perdurando até 1985, possivelmente lembraremos mais de imediato das músicas e peças de teatro contrárias à Quinta República Brasileira, legando às outras artes, de certa maneira, um papel secundário, coadjuvante, e por vezes até dando-lhes pouca valia e/ou mesmo relegando-as ao esquecimento, o que seria um erro, pois todos os movimentos estéticos foram necessários e importantes naquele período histórico-social marcado por injustiças e horrores. Sendo assim, é sempre necessário lembrar e registrar que houve também grande resistência por parte da escrita literária durante a ditadura militar no Brasil e que muitas vezes a reação ao regime se deu através da escrita de livros que denunciavam as atrocidades, diagnosticando as violências sociais ocorridas no país, bem como a transformação de uma nação subjugada por um governo de exceção, autoritário, centralizador, controlador e supressor de direitos civis.

De acordo com Sandra Reimão (2014), durante a Ditadura Militar brasileira, cerca de 140 livros de autores nacionais foram oficialmente censurados entre 1968 e 1978 no Brasil, atendendo a critérios estabelecidos pelo Decreto-Lei n. 1.077/70, que regulamentava a censura prévia para livros. *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, lançado em 1975, foi um dos livros que caíram nas malhas do decreto e demorou muito para ser liberado, vindo a público apenas após o fim da ditadura. Porém, a censura já acontecia desde antes. Em 1966, logo após o seu lançamento, *O casamento*, único romance de Nelson Rodrigues, cuja relação com a ditadura é bastante controversa, também foi vítima da censura e não pode circular para ser lido livremente.

Em geral, os livros proibidos eram considerados subversivos, indecorosos, verdadeiros atentados aos bons costumes das famílias brasileiras. As obras literárias, grosso modo, tratavam de temas considerados polêmicos pelos governantes militares, pois falavam de assuntos como sexo, violência e conflito entre classes sociais, amores homoafetivos etc. Mediante o decreto, alguns escritores, Jorge Amado e Érico Veríssimo entre eles, campeões de venda na época, lideraram movimentos contra a censura prévia para os livros e declararam preferir parar de publicar no Brasil que submeter os originais aos censores. Devido ao posicionamento público de figuras importantes da literatura e notadamente ao prestígio internacional do autor de *Capitães da Areia*, o governo recuou um pouco, publicando uma Portaria, dias depois após o Decreto-Lei n. 1.077/70. Nessa Portaria, n. 11-B, havia uma instrução que isentava de verificação prévia as obras didáticas, filosóficas, científicas, técnicas, desde que elas não apresentassem temas referentes aos bons costumes, sexo e moralidade. Apesar das ressalvas, o documento foi considerado um avanço porque naquele momento a censura já era uma realidade e que funcionava, inclusive, de maneira perversa por meio da denúncia anônima. A escritora Nélida Piñon, que vivenciou o período, lembra-se:

a ditadura militar, que se estabeleceu no Brasil a partir de 1964, semeou pela terra tempos obscuros e cruéis. É difícil rastrear os efeitos desta tragédia que se abateu sobre a vida nacional. Uma circunstância que também golpeou os escritores, vítimas dos efeitos produzidos por um sistema que, em defesa de estruturas monolíticas, cerceava a liberdade, cassava direitos, impunha vigilante censura. Era como viver em um exílio que nos privava da rebeldia intelectual inerente ao ato mesmo de refletir, que cancelava o pensamento portador em seu bojo de variações e matizes (PIÑON, 2014).

E revela que, apesar de tudo, houve insurgência por parte dos escritores, chegando alguns deles a percorrer o Brasil “a serviço de um ideal libertário, reagíamos ao formar certa falange [...]. Unidos, demos início a uma empreitada cívica contra os que faziam regredir as pautas essenciais da civilização” (PIÑON, 2014).

Claro está, portanto, que houve resistência da arte literária ao comando das Forças Armadas ao ponto de ser publicado um decreto-lei para sufocar escritas contrárias, discordantes e, assim sendo, resistentes ao regime. Contudo, diante do cenário de repressão, denúncia anônima e censura institucionalizada e abalizada pelas forças repressivas do Estado, muitos escritores passaram a evitar em seus trabalhos abordagens que confrontassem diretamente o momento histórico como estratégia para escapar da censura, da prisão, da tortura ou mesmo da morte. Talvez por isso, por um tempo

considerável, a produção literária dos anos 70 do século XX foi duramente criticada e caracterizada como pouco profícua por uma parte da crítica literária. À época, tornaram-se corriqueiras expressões como *gavetas vazias*, *vazio cultural*. Na percepção de alguns, Campos (1974), Estevam (1974) e Oliveira (1975), isso ocorria por conta da inviabilidade de se produzir arte e cultura sob a vigília dos censores; na análise de outros, Coutinho (1973) e Arrigucci (1975), devido à falta de ligação de parte dos nossos escritores com a realidade social e à falta de identificação com o momento, derivando dessa postura uma produção literária pretensamente isenta de conflitos sociais, culminando em obras que refletiam experimentalismos técnico-formais, às vezes atraentes, porém quase sempre sem valor artístico e pobre em compromisso artístico-social. Em palavras claras, produção fraca, principalmente se comparada a um passado recente da produção literária brasileira, como o romance de 30 ou a Geração de 45.

Um debate teórico-crítico que ilustra bem essa fase na literatura foi o travado entre o escritor Afonso Romano de Sant'Anna e o crítico, professor e sociólogo Antonio Candido. Sant'Anna havia lançado um dos livros mais prestigiados, *Análise estrutural de romances brasileiros* (1973), em que analisava clássicos da literatura nacional usando como principal norte teórico o Estruturalismo, para o qual, grosso modo, a análise literária não deveria ser contagiada por dados externos, devendo concentrar-se exclusivamente na análise de elementos intrínsecos e procedimentos de composição da obra. Candido, um ano depois, fez um estudo minucioso dos métodos e resultados da pesquisa de Sant'Anna, refutando pontos com base na sociologia, numa perspectiva marxista. Para o sociólogo, seguindo Erich Auerbach (2013; 2015), em literatura, basicamente o *externo* se torna *interno*, sendo assim, a experiência social é o que constitui e dá forma à estética, o que ficou conhecido como “crítica integradora”, em que o fator externo à obra (de ordem histórica, social, psicológica) é considerado “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2007, p. 14). Em 2012, a editora Unesp publicou uma nova edição do livro e incluiu um texto de Candido dialogando com o texto de Sant'Anna, especificamente sobre a obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo.

Eram tempos de acirramentos e o crítico Nelson Coutinho, em artigo publicado em 1973 na *Revista Visão*, elaborou um painel literário, abordando os novos autores, afirmando, desde o início do texto, que aquele era um período de esvaziamento e estagnação cultural e que essa situação fora se fortalecendo devido às tendências especificamente culturais operantes na vida intelectual brasileira. Afirmava ainda,

embora sem nomear, que, na época, um número relevante de nossos escritores – exceto os grandes, na visão do crítico – via quase sempre a literatura como algo elitista, individualista e que isso culminara em uma produção, às vezes, até interessante do ponto de vista experimental, entretanto distanciada dos valores humanos e escassa de valor estético. E que apenas dessa forma, aliando causas externas e isenção nos quesitos humano e estético, poderia ser mais bem compreendida essa produção um pouco decepcionante do final dos anos 60 e início dos anos 70 do século XX. Essa crítica, porém, mereceria uma discussão mais aprofundada, em que fossem investigados os valores estéticos e a visão de literatura que a orientam. Em 1987, dois anos após o fim do governo militar, a pesquisadora e professora Tânia Pellegrini publicou o livro *Gavetas vazias – Ficção e política nos anos 70*, no qual analisou narrativas brasileiras dos anos setenta do século XX, tentando compreender como foi a produção da literatura brasileira em um período marcado por intensa militarização do Estado e muita censura.

Ao longo das quase duzentas páginas, com estudos e argumentações muito bem consubstanciados, Pellegrini (1996) assume uma postura diferente de Coutinho. Ela afirma, por exemplo, que “Havia muita coisa por baixo do chamado ‘vazio cultural’: um fervilhar subterrâneo de ideias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam” (PELLEGRINI, 1996, p. 14). Mergulhando nas produções literárias da época, é possível perceber que foi um tempo no qual autores consagrados lançaram obras importantes e, também, surgiram novos autores que posteriormente se consolidaram como nomes significativos da produção literária brasileira, como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Antônio Torres, na narrativa, além de toda a chamada “poesia marginal”, na poesia, entre outros. Convém lembrar que centenas de livros foram impedidos de serem publicados nessa década de grandes atentados à liberdade de expressão. Para Pellegrini (1996), quem se debruçar sobre a produção desse tempo, deve fazê-lo sob um viés diferenciado, chegando até propor que o que deveriam ocorrer eram análises do período, abordando *a presença* da literatura em tempos tão difíceis como foram *os anos de chumbo* e ainda o fato de essa safra literária revelar *novas* formas de produção, merecendo por isso um olhar crítico menos tradicional, ou seja, a crítica deveria repensar seus métodos e buscar outras formas de análise crítica literária, pois os autores tiveram que, no mínimo, redefinir suas estratégias de escrita para que pudessem escapar da censura, da tortura, da prisão e até da morte.

Mais de três décadas após o fim da Ditadura Militar, com vários estudos sobre a produção literária durante o período, confirma-se que nem todas as gavetas estavam vazias e que aquele tempo não foi perdido para a literatura nacional. O próprio Nelson Coutinho, ainda no mesmo artigo para a *Revista Visão*, mesmo apontando o que chamou de “falta de fôlego” de nossos romancistas mais experientes e do desinteresse das editoras em publicar novatos com ideias “inoportunas”, também indica o surgimento de novos e talentosos escritores, distanciados de pastiches e de modismos técnico-formais e tocados pelos dramas humanos e pelo indivíduo, como Moacyr Scliar e Antônio Torres, entre outros.

Coutinho (1973) atentou para o fato de que, apesar de algumas falhas de composição, compreensíveis considerando serem escritores estreantes, eram autores que dominavam a técnica literária e abordavam uma temática de real significado para o ser humano, eram obras que consideravam o social, o tempo, o contexto, e dá como um exemplo o romance *Um Cão Uivando para a lua*, estreia literária do publicitário Antônio Torres. A obra traz um migrante nordestino em busca de sucesso em São Paulo como jornalista. O tema migração não era novidade, mas um nordestino buscando sucesso como jornalista em São Paulo era bastante simbólico do processo de concentração de editoras e jornais no eixo Rio-São Paulo, depois da desigual industrialização brasileira e da situação do intelectual brasileiro que vive em outras regiões e é forçado a se deslocar, para buscar meios de difusão do seu trabalho e de atuação profissional. Romance com valor humano e riqueza estética, por isso importante e representativo, na opinião de Coutinho (1973), e não apenas dele, a obra foi considerada por alguns especialistas como o melhor romance publicado em 1972.

No primeiro romance de Torres, interessou à crítica e ao público a história de um migrante nordestino criado na zona rural, que vai para a cidade grande e, impactado pelo choque cultural e sufocado pela atmosfera competitiva da capital, acaba se transformando em um intelectual neurótico, que enlouquece de vez, após viagem para a Transamazônica, obra carro-chefe do milagre econômico alardeado pelas tropas militares, mas que na verdade era um empreendimento governamental longe de acabar e custava vidas humanas, que tombavam mediante a violência nos conflitos pelas terras ou exauridas pelas péssimas condições impostas aos trabalhadores contratados. Ao retornar da viagem e não conseguindo publicar a história real da rodovia, perde a razão, é demitido e vai parar no hospício, onde recebe a visita de um outro repórter. Juntos, representativos da realidade e da insanidade em que se transformara o país, fazem um embate

questionando o que é real e o que é loucura, acerca da condição humana. Essa estreia é muito marcante porque expunha a resistência de um jovem se rebelando contra um *status quo* hediondo que “coisifica o homem através do Estado, da publicidade, da massificação” (RIBEIRO, 1973). Torres trouxera de volta a prosa realista, fazendo uma reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea e questionando as alternativas de sobrevivência na metrópole. Destaca-se ainda o fato de tratar-se de uma personagem central, nordestina, buscando sucesso como profissional liberal, no caso, jornalista (um dos ofícios mais atacados pela ditadura), em um tempo de censura e extrema repressão. E mais, promovendo diálogos e reflexões em um momento de imposição de silêncio.

Em 1972, um ano após a publicação do seu primeiro romance, o escritor baiano lançou o romance *Os homens dos pés redondos*, narrativa urbana que retomava múltiplos aspectos da realidade portuguesa da década de 60 do século XX – os últimos anos do governo de Antônio de Oliveira Salazar – disfarçados na fictícia Ibéria. Utilizando estratégias semelhantes ao do primeiro romance, como a transfiguração da realidade, metáforas, digressões temporais, o escritor propõe diversas reflexões abordando: regimes autoritários, opressões, tortura, medo, cerceamento intelectual, injustas desigualdades regionais, capitalismo desenfreado, massificação publicitária, presença opressora da Igreja, provincianismos e preconceitos, assim como imposição de costumes urbanos, tudo isso em um texto com sofisticação técnica, segundo os críticos, e cuidadosa análise, ainda que em chave ficcional, de uma cidade sob o julgo da opressão do capitalismo e do embate passado x presente, semelhante ao Brasil. Tudo isso em 1973, quando ainda perdurava o Regime Militar no Brasil sob o comando do mais duro e repressor comandante do regime, General Médici. Com esse segundo romance, Torres imprime mais forte a marca de sua obra: escrita com compromisso social, pois como diz Candido (2011, p. 186), “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.”

Três anos depois, em 1976, Torres se firma definitivamente no cenário literário lançando o best-seller *Essa terra*. Com essa obra, o autor volta ao tema da migração nordestina e traz uma inovação: um narrador migrante em primeira pessoa. Foi uma novidade porque seus contemporâneos continuavam tráfegando com vozes narrativas na terceira pessoa. No romance, o narrador-protagonista Totonhim conta a sua história sem intermediações. Torres inaugura, assim, um momento importante da nossa literatura. Concede voz a quem até então permanecia silenciado e sem direito a falar *per si*. Podemos até dizer que esse direito à voz do migrante no terreno da ficção é um

momento tão respeitável e emblemático na nossa literatura quanto fora o vaqueiro Fabiano ser protagonista décadas antes. Em *Essa terra*, o migrante aparece pela primeira vez como narrador de sua trajetória. O *eu* fala por si mesmo numa tradição de silenciamento dessa personagem:

Para um tema que está no pano de fundo da literatura brasileira desde pelo menos 1876, com *O cabeleira*, e que ganhou força na década de 1930, quando foram renovadas as técnicas e assumidas atitudes de enfrentamento do tema, que não fossem guiadas pela condescendência ou pelo apelo ao exótico, pode-se dizer que foi longo o caminho da personagem migrante até a conquista de sua própria voz. Cem anos separam *O cabeleira* (1876) de *Essa terra* (1976). (ARAÚJO, 2018, p. 124)

Em meados dos anos 70 do século XX, a opressão de um regime violento silenciava os discordantes. O silenciamento é condição histórica, política e social e essa concessão de voz ao desvalido-marginalizado é, sob vários aspectos, importantíssima. Conceder voz em meio à imposição do silêncio é resistir. É manter-se firme em meio ao caos. É dar voz aos silenciados, inseridos como sujeitos ativos na construção de sua própria narrativa.

Temos, então, um autor com três livros lançados em momento de cerceamento da liberdade de expressão, cujas obras se contrapunham ao regime governamental vigente, tendo até mesmo um decreto que legalizava e institucionalizava a repressão, e as obras de Antônio Torres não foram impedidas de circular pelo Regime Militar. Por quê? Na nossa compreensão, porque o escritor apresentou uma proposta literária de resistência através da palavra, resistência utilizando e explorando as possibilidades da escrita. E, ao longo deste trabalho, demonstraremos que na obra torresina, especificamente no romance *Essa Terra*, a resistência à ditadura foi tema e, sobretudo, forma escrita, palavra forjada para sustentar uma nova maneira de existir e também de se contrapor em meio à imposição do silêncio das letras.

Antônio Torres e a escrita da resistência

Como já dissemos, parece-nos que é nos tempos mais difíceis para a humanidade, quando os direitos civis são ferozmente atacados, que a literatura se reafirma como lugar-espço de resistência. Que fique claro que a literatura não se propõe a resolver problemas – e nem poderia –, mas talvez justamente por isso, por não se propor a apresentar soluções dogmáticas, é que ela nos possibilita liberdade de questionamento da

noção de verdade absoluta e de realidade imutável, permitindo, talvez, que o leitor, (co)movido pela imaginação literária, possa conceber outras realidades possíveis e se empenhar na transformação de sua história, atuando em conjunto com outros, coletivamente, para a construção de uma nova, e mais justa, realidade. Reside aí, provavelmente, a potência de um texto literário e o porquê da importância da resistência artístico-cultural.

Em *Literatura e Resistência*, Alfredo Bosi (2002) define o que seriam narrativas de resistência, partindo de uma premissa que considera que o ato de resistir sustenta-se na força da vontade de se opor, de rechaçar uma outra força. Para o crítico, resistir seria um movimento interno da narrativa e, ao fazer a opção por uma escrita resistente, o escritor, através de técnicas narrativas, apresenta-nos essa tensão da representação da realidade e demonstra sua resistência.

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 1996, p 26).

Bosi diz ainda que a resistência pode apresentar-se na narrativa como um tema ou como forma inerente à escrita.

Arriscando um caminho exploratório, eu diria que a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente:

- (a) a resistência se dá como tema;
- (b) a resistência se dá como processo inerente à escrita (BOSI, 1996, p 13).

Nessa perspectiva, narrativas de resistência que adotam forma imanente de escrita seriam aquelas que rompem com as máscaras espessas da realidade e dão voz ao que é condenado à veledade pela máquina social, escrita independentemente de uma tarefa estritamente partidária militante, ou seja, escapando de uma visão redutora e programática fechada, e que a torna resistente não somente enquanto tema, mas também, e necessariamente, enquanto escrita literária. Norteados por essa ideia, compreendemos que em sua obra, notadamente nos três primeiros livros lançados, Antônio Torres se opôs às forças opressoras, transformando em arte a tensão entre indivíduos e sociedade, com valor expressivo e estético, de modo que criação e representação dialogassem entre si e assim superassem os muros da política. Torres produziu, dessa maneira, uma escrita de

resistência, conforme define Bosi, adotando a forma imanente da escrita e técnicas de narrativa para transformar o externo, o contado pelo poder, em interno, o vivido pelo ser. Os livros oficiais contam, mas aqui nos interessa como Antônio Torres narrou em seus livros a Ditadura Militar no país.

Em 2014, proferindo discurso de recepção na posse de Antônio Torres na Academia Brasileira de Letras, a escritora Nélide Piñon lembrou da estreia literária e dos primeiros livros e disse que a escrita torresina tem

[...] dimensão moral. Uma força poética que trata o sórdido e o triste como partes de uma engrenagem criativa indisposta a falsificar a realidade ou a transigir com subterfúgios o que a história quer silenciar. Tal argamassa narrativa apura com poesia repentina e realismo impiedoso os dilemas, as contradições, o que é assimétrico e nos assola. As frases, deliberadamente curtas, velozes, atuam como jorro de água. Uma estratégia que o autor adotou a fim de compatibilizar o enigmático da arte com a fúria que irrompe de tantas páginas. Em especial ao apontar as injustiças sociais, presentes em seu legado narrativo. [...] Raramente a história pública, representada pelo poder constituído, concede direitos plenos aos cidadãos, simples sócios minoritários. Sobretudo quando a ditadura militar, que se estabeleceu no Brasil a partir de 1964, semeou pela terra tempos obscuros e cruéis. [...] É difícil rastrear os efeitos desta tragédia que se abateu sobre a vida nacional. Uma circunstância que também golpeou os escritores, vítimas dos efeitos produzidos por um sistema que, em defesa de estruturas monolíticas, cerceava a liberdade, cassava direitos, impunha vigilante censura. Era como viver em um exílio que nos privava da rebeldia intelectual inerente ao ato mesmo de refletir, que cancelava o pensamento portador em seu bojo de variações e matizes, enquanto nos punha à margem dos apelos contemporâneos. [...] Naqueles anos, Antônio Torres comprometeu-se. Conservou intacta a confiança no valor moral da estética e da transcendência dos direitos humanos. Não invalidou a língua portuguesa e nem renunciou à escritura (PIÑON, 2014).

Em 2013, em entrevista ao escritor José Castello, publicada no *Jornal Rascunho*, Torres falou sobre a sua visão de literatura

Acho que a literatura pode mudar as pessoas, sim. Há quem diga que não, que não muda nada. Cada um tem sua ideia. A mim, mudou. Acho impossível que alguém, um dia, não tenha sido mudado por *Madame Bovary* e por *Crime e castigo*. Impossível não ser mudado por Kafka ou Machado de Assis. Eu fui. Vim de um mundo rural, agrário e ágrafo. Vim do sertão. Quando descobri os livros, descobri outro mundo (TORRES, 2013).

E ainda sobre o ofício como escritor

Sou um escritor formado por frases assim: “Conhecia-o de vista e de chapéu”. Machado de Assis, no começo de *Dom Casmurro*. Levei um choque com essa frase. E achei que ser escritor era isto: você ficar horas e horas e horas em busca de uma frase que, primeiramente, nos provoque um desconcerto pessoal. Um choque. E aí no que é que isso resulta? Fico horas e horas esperando aquela palavra, catatônico diante da tela em branco. Em busca da palavra que exprima

exatamente aquilo que quero dizer. Sempre torturado por uma sensação de limitação, pelo fato do meu conhecimento de palavras ser tão inferior à necessidade que sinto delas. Você precisa de uma palavra, daquela que vai dizer aquilo tudo que você está sentindo, e você não a encontra. Passa horas e horas torturado com isso. E, aí, ela vem, vem a frase, depois o bloco de texto todo. Sou escritor formado assim. E acredito que a maioria dos escritores do mundo foi formada assim (TORRES, 2013).

E mais um pouco da fala de Pinõn na ABL

Sua literatura tem dimensão moral. Uma força poética que trata o sórdido e o triste como partes de uma engrenagem criativa indisposta a falsificar a realidade ou a transigir com subterfúgios o que a história quer silenciar. Tal argamassa narrativa apura com poesia repentina e realismo impiedoso os dilemas, as contradições, o que é assimétrico e nos assola. As frases, deliberadamente curtas, velozes, atuam como jorro de água. Uma estratégia que o autor adotou a fim de compatibilizar o enigmático da arte com a fúria que irrompe de tantas páginas. Em especial ao apontar as injustiças sociais, presentes em seu legado narrativo (PINÕN, 2014).

É possível compreender, portanto, pelas falas do próprio autor e de seus pares-leitores-críticos, que há um compromisso dele não apenas com a palavra, mas, sobretudo, com o ofício da palavra. Essa sua característica nos leva a afirmar que talvez tenha sido esse compromisso, esse cuidado, esse trabalho fino com as letras, aliado a uma consciência da necessidade de circulação de uma literatura crítica da realidade na qual é produzida, que possibilitou ao escritor refletir sobre a Ditadura Militar, em suas obras e, ao mesmo tempo, conseguir escapar da censura, como veremos a partir de agora, analisando o modo como essa resistência se deu pela palavra de tal maneira trabalhada que os censores não compreenderam o seu levante.

Literatura e resistência em *Essa Terra*

Para comprovarmos essa nossa percepção acerca da obra de Torres, analisaremos duas passagens de *Essa Terra* com intuito de demonstrar as estratégias de escrita usadas pelo escritor e evidenciarmos o trabalho de transfiguração do real em ficção. Apresentaremos, inicialmente, parte do capítulo X, no qual o personagem Nelo, abandonado pela mulher, corre para a parada de ônibus em busca de sua família na tentativa de reverter a situação. No trajeto, é abordado pela polícia que, ao vê-lo correndo, confunde-o com um ladrão e prende-o injustamente. Nelo resiste, nega ser criminoso e é violenta e continuamente espancado. Ao longo do torturante e demorado espancamento e em meio aos delírios do personagem, o escritor narra como agiam as forças policiais.

Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus: — Socorro. Estão se matando. [...] Uma luz se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio. A luz entrou no meu olho, dura e penetrante como a dor. Era um holofote, era um facho, era uma estrela. Foi nesse momento que a mão do papai apareceu, me oferecendo um chapéu. — Cubra a cabeça. Assim dói menos. Tentei esticar o braço, mas quando a minha mão já estava quase agarrando o chapéu, levei nova pancada. — Você me denunciou... [...] Senti um cano frio coçando o meu ouvido. [...] — Eu não fiz nada. Juro por Deus. Cacos da minha cabeça voavam pelo ar e se espalhavam pela calçada. Eles continuavam me batendo. [...] — Confessa, você é ladrão. — Confessa, você é vagabundo. — Confessa, você é marginal. Eu disse não, não, não, não. Não. Não. Não. Não. Não. [...] Eles continuaram batendo e já era tarde e não havia mais ninguém na rua e o homem que acendeu a luz e chegou à janela ficou só olhando, e eu gritei: — É mentira. É tudo mentira. Eles estão mijando na minha cara e eu estou tomando um banho no riacho lá de casa. [...] estou me afogando: — Socorro. — Confessa, corno. Não temos pressa. — eles disseram. Todo baiano é negro. Todo baiano é pobre. Todo baiano é veado. Eles estão me matando. Devem ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua. Eles me mandam dançar um xaxado. Não posso, não aguento, não suporto. Voltaram a me bater. O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir. Outra pancada... (TORRES, 2012, p. 55-63).

Dados públicos da Secretaria Especial dos Direitos Humanos, órgão ligado à Presidência da República durante os governos petistas, apontam que enquanto durou a intervenção militar no Brasil, 50 mil pessoas foram presas; 20 mil sofreram torturas; 356 mortes e/ou desaparecimentos foram registrados e, pelo menos, 4 crianças foram sequestradas. Não é por acaso que um romance lançado em meio a esses acontecimentos apresente uma cena de extrema violência policial. Narrar uma cena dessas é demonstrar, enquanto escritor, uma oposição à realidade, é revelar a tensão existente entre o que se vê, o que se sente e o que se pensa. Expressar através da palavra esse desajuste homem *versus* mundo é resistir através da forma escrita.

No capítulo X de *Essa Terra*, o autor inicia com uma acusação subjetiva: “Eles me agarraram ... bateram minha cabeça” (TORRES, 2012, p. 55), instigando o leitor a pensar quem seriam *eles* porque no capítulo anterior não havia referência ou mesmo um gancho que ligasse uma passagem à outra. E o uso desse pronome será feito repetidas vezes ao longo do episódio, pois *eles* continuaram batendo, rindo, gritando, apalpando, beliscando, *mijando na minha cara, me matando*. E somente no final da passagem é revelado que eles devem ser “uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui. No meio da rua” (TORRES, 2012, p. 62). Vários registros históricos oficiais como os da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, vinculada à Secretaria Especial dos

Direitos Humanos da Presidência da República, revelam que à época da ditadura não se podia identificar e mesmo nomear as agressões cometidas pelos detentores do poder. Há pouco mais de dez anos começaram a ser publicados pela Comissão Nacional da Verdade, relatórios sobre vítimas diretas da ditadura e revelados depoimentos dessas pessoas. Em muitos desses depoimentos a essa comissão, a maior parte dos presos se referem aos algozes como *eles*. Assim, compreendemos que no texto em estudo o pronome confere, inicialmente, um anonimato, aludindo ao silenciamento que imperava, entretanto, *Essa Terra* vai além, pois o autor quer revelar, quer escancarar o que de fato acontecia nas ruas do Brasil naqueles tempos sombrios e revelar quem eram *eles*. E, para tanto, constrói uma narrativa centrada na personagem oprimida, rica em detalhes, alusões, metáforas e explorações linguísticas, para culminar um pouco antes de a personagem levar uma pancada final e esquecer-se de tudo, com uma revelação final dizendo o que ninguém ousava, a polícia prendia, espancava, torturava.

Observa-se também, nesse trecho, que o narrador não apenas pede socorro, não apenas grita, ele chama em altos brados na intenção de que seu berro “despertasse os homens, as mulheres, as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus”. Além do berro, do pedido de ajuda, é apontada a presença de um homem à janela, olhando os policiais cometerem agressões, até por fim ser dito que “O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir” (TORRES, 2012, p. 63). Nessa parte, de forma até sutil em um primeiro momento, é introduzida a dúvida sobre o destino do homem da janela através do uso da locução verbal *deve ter* e depois de forma mais sugestiva o verbo *desapareceu*. Ora, o livro foi lançado em meio a uma ditadura. Essas alusões, indicadas pelo uso do verbo *desaparecer* remetem a um conjunto de violências que não pode ser referido de modo direto. Era, de fato, um tempo em que as pessoas desapareciam. Muitos gritaram e muitos silenciaram. Em 1976, em plena repressão e ataques à liberdade de expressão, Torres problematizava essas mortes e desaparecimentos em seu romance.

Ao longo do capítulo, também é usada constantemente a conjunção aditiva “e”, que pode ser lida como um recurso estilístico para enfatizar os golpes continuados, a tortura. É também muito explorado o advérbio de negação “não”, empregado quase sempre imediatamente a ordem para o preso confessar. Repete-se a palavra de negação precisamente dezessete vezes, nesse contexto. E, evidentemente, esse recurso não é usado somente para negar as acusações feitas. Tais repetições são índices de uma recusa a algo mais amplo, o *status quo*, e também são marcas, simultaneamente, da resistência do

sujeito que sofre a violência de Estado e da truculência e arbitrariedade de quem ocupa o poder e do uso de extremas e variadas táticas de violência. Induzir pela exaustão uma confissão e decretar a sentença que desde o princípio já estava definida era uma delas. Os relatórios da Comissão Nacional da Verdade enumeram, pelo menos, 30 métodos de tortura usados à época do governo interventor. Inclusive, há uma fala de Nelo, “um alicate na barriga, um arrepio, um estremeço” (TORRES, 2012, p. 57), e dessa maneira uma referência direta a uma “ferramenta” muito usada pelos torturadores, o alicate, apetrecho empregado tanto para beliscar como para mutilar parte do corpo de prisioneiros.

Um outro recurso muito utilizado na escrita de Antônio Torres é a fuga, o escapismo de uma narrativa linear e pretensamente realista, em termos mais estritos. Nelo retirou-se da terra natal, bem como escapa quando não consegue se livrar da sanha policial. À beira do desfalecimento e sem conseguir convencer os agressores, Nelo parte para um ato de resistência final, começa a delirar, lembrar do passado, da terra natal, do pai, que dá um conselho: “Cubra a cabeça. Assim dói menos” (TORRES, 2012, p. 56).

E, para finalizar a análise do capítulo em evidência, faremos considerações a respeito de um sinal de pontuação convenientemente utilizado pelo escritor, o travessão, um sinal de pontuação que, de maneira geral, é usado para marcar nos diálogos a mudança no turno da fala entre os interlocutores. No capítulo, Torres faz esse uso, entretanto, queremos indicar são vezes que o autor usou o travessão para conferir mais expressividade, marcar as digressões temporais, imprimir dramaticidade a um acontecimento e, invariavelmente, anunciar e marcar uma agressão física e mental, como em “— Socorro.”; “— Socorro. Estão me matando”; “— me debato, esperneio, imploro”; “— um trompaço, mexem em meus bolsos”; “— não aguento mais”, “— me apalpa, me belisca”; “— um alicate na barriga, um arrepio, um estremeço —”. De acordo com Lukeman (2011), o travessão é um recurso que evidencia a criatividade, além de ser um sinal agressivo, posto que aparece de forma surpreendente no texto e por isso se adéqua bem ao uso quando se quer chamar atenção para um conteúdo ou marcar uma informação. Então, provado está que nada no texto literário é desprovido de intencionalidade, até mesmo a pontuação é recurso propositado.

Podemos ainda associar essa leitura analítica dos recursos discursivos e das estratégias usadas no capítulo X a uma passagem do capítulo II que revela um outro tipo de violência cometida pelo governo dos militares: a violência econômica. O romance aborda esse sofrimento também quando fala da passagem de representantes de um banco pelo Junco, cidade de origem das personagens.

Ninguém disse, porém, se a vinda da Ancar estava nas Escrituras Sagradas. Ancar: o banco que chegou de jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra. Os homens do jipe foram direto para a igreja e pediram ao padre para dizer quem eles eram durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso, falou no bem de todos. O banco tinha a garantia do Presidente.

— Se o Presidente garante, a coisa é boa — o primeiro que abriu a boca a favor dos homens já estava diante desses, na porta da venda. Mas murchou, ao ouvir o conselho que não esperava:

— Plante sisal. Está dando um dinheirão.

Sisal ninguém sabia plantar, aí é que os estava a encrenca. Os homens do banco discutiram, explicaram, prometeram máquinas e dinheiro e todas as ajudas.

Depois o jipe voltou, trazendo as promissórias vencidas. Só então — e pela primeira vez na vida —, alguns homens do Junco começaram a compreender que um padre também podia errar (TORRES, 2012, pp- 17-18).

Nesse trecho, temos um exemplo da força do capital e a atuação dos banqueiros ludibriando os pobres com total apoio do Estado e da Igreja. Há, inclusive, a citação de um estabelecimento de crédito bancário que de fato existiu, a ANCAR – Associação Nordestina de Crédito e Assistência Técnica, subsidiada pelo Banco do Nordeste e consultoria do Banco do Brasil. Somente por isso, nada muito revelador. Porém, essa associação derivou da ACAR Associação de Crédito e Assistência Rural, – fundada em 1948, em Minas Gerais, que, por sua vez, fora resultado de esforços feitos pela *American International Association* - A.I.A., que estava empenhada em difundir o modelo da expansão norte-americana como meio de ajudar o desenvolvimento econômico e social de alguns países em fase de desenvolvimento. O romance dialoga diretamente com a realidade econômica do país, quando bancos oferecem crédito ao pequeno produtor rural, e este, empurrado pelo Estado e pela Igreja, duas instituições poderosas, é induzido a fazer um negócio que terminaria por levá-lo à falência. Um número considerável de pequenos agricultores e pequenos produtores perderam suas terras para as instituições financeiras. Nem a Igreja e muito menos o presidente ofereceram ajuda. Já o banco atua oferecendo aparentes vantagens, como dinheiro e máquinas agrícolas, induzindo os produtores rurais a lidar com um produto desconhecido, criando, ao contrário de soluções, espoliadores processos de endividamento para esses produtores. A relação do agricultor, sem saber manusear o maquinário e sem conhecer o produto que plantava, com o banco se mostrou

uma encrenca maldita. Bem que o sogro, pouco antes de morrer [...] havia-lhe advertido: — Compadre, banco é treta. Banco escraviza o homem [...] você está tomando dinheiro, pagando juros, para contratar trabalhadores. E se você

não tiver uma boa safra? Eles lhe tomam tudo, compadre (TORRES, 2012, p.78).

Essa Terra trata aqui de um tipo de violência, muitas vezes, não reconhecida pelas pessoas, a violência econômica e patrimonial, que consiste, dentre outras maneiras, em se apossar de qualquer bem da vítima. No caso da relação entre o banco e os pequenos agricultores, podemos dizer que houve uma violência patrimonial, posto que o banco chega propositadamente em um dia de domingo, no horário da missa, interrompe o sermão paroquial e manda o padre apresentá-los e avaliá-los e ainda reiterar o aval do governo. Um golpe econômico premeditado e apoiado por instituições sociais.

Conclusão: modos de tecer a resistência

Antônio Torres escreveu o romance *Essa Terra* em 1973, pouco depois da publicação do segundo livro. Como já informamos aqui, produziu três obras no auge da Ditadura Militar e no terceiro romance aprofundou mais as questões que afundavam o Brasil na escuridão, abordando sobretudo as violências física e econômica praticadas pelo regime militar. As passagens analisadas demonstram claramente a oposição do autor em relação às práticas autoritárias e extremamente agressivas do governo para calar os opositores e revelam um trabalho primoroso e consciente de resistência pelos caminhos da ficção.

Ao ler a produção de Torres de 1972 a 1976, constata-se que ele se deteve nos recursos discursivos, fazendo um trabalho cuidadoso com a palavra e criando personagens que não obedeciam à ordem vigente. Temos em *Um cão uivando para a lua* dois jornalistas em um hospício debatendo o que é real; em *Os homens dos pés redondos*, uma cidade fictícia vivendo sob o julgo do autoritarismo; em *Essa Terra*, um nordestino migrante narrador-protagonista, ou seja, motes literários que não se encaixam, não aderem à realidade imposta. Espaços e temas marginais que refletiam o desajuste da sociedade brasileira. Não estão à toa nessas narrativas dois jornalistas em uma casa de loucos e debatendo sobre assuntos que deveriam ser silenciados, como a construção da Transamazônica, obra faraônica iniciada pelos militares e onde morreram muitos brasileiros devido às péssimas condições de trabalho, fora a matança dos índios da região. Também não estão, por acaso, em um hospício.

O autor escolheu, corajosa e politicamente, falar sobre tais assuntos, nesse momento e dessa forma. Foi opção de Antônio Torres o tratamento da loucura, pois ela nada mais é que uma fuga e fugir é resistir, como foge da pobreza e da vida sem perspectivas o migrante de *Essa Terra*. Migrar com o intuito de buscar uma vida economicamente melhor, tentar outro destino diferente daquele que se impõe é manter-se firme, é ir de encontro, é enfrentar, é resistir. Esses detalhes da obra dão indícios de uma literatura produzida sob o signo da resistência, pensada para apresentar-representar uma visão diferente da realidade criada pelo poder.

A resistência da literatura se constrói, no autor aqui analisado, como labor empenhado em uma arte que dialoga com a realidade na qual é produzida, lidando com seus limites e suas possibilidades, associando-se a um conjunto que o precede e textos que se fazem como reconfiguração crítica do real, em tempos de violência e censura. A Ditadura Civil-Militar brasileira, que vai de 64 a 85 e ainda hoje tem fortes consequências para o Brasil, foi marcada por horrores, mas encontrou também, nas diversas artes, homens e mulheres dedicados a combatê-la e a manter vivo o sentido mais profundo da elaboração artística, a contínua reflexão sobre os sentidos do humano e suas potencialidades em busca de uma vida em que todos possam desfrutar de um mundo em que o estatuto de humano não seja privilégio de uma minoria.

Torres opta por uma arte-ofício com a palavra para, através da escrita, dizer o que se quer dizer, como se quer dizer e, sobretudo, o que não querem que seja dito. Em *Essa Terra*, é dito o que não se ousava dizer, e mais: dito de um modo que consegue driblar a censura e chegar ao leitor. A literatura recusa o silêncio e se opõe à fala imposta. A literatura resiste.

Referências

ARAÚJO, A. F. B. **Migrantes nordestinos na literatura brasileira**. Curitiba, Appris, 2018.

AUERBACH, E. **A novela no início do Renascimento – Itália e França**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo, Perspectiva, 2015.

BOSI, A. Narrativa e resistência. **Revista Itinerários**, Araraquara, n 1, p. 11-27, 1996.

_____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Publifolha, 2007.

_____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2011.

CASTELLO, J. Paiol Literário. **Jornal Rascunho**. Curitiba, 9 de julho, 2013.

COUTINHO, C. N. Uma questão de coragem. **Revista Visão**. São Paulo, 14 de maio, 1973.

LUKEMAN, N. **A arte da pontuação**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos-SC, EDUFSCar/Mercado de Letras, 1990.

PINÕN, Nélida. Discurso de recepção posse de Antônio Torres. Rio de Janeiro: ABL, 2014. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/antonio-torres/discurso-de-recepcao>>. Acesso em 22 mar. 2020.

RIBEIRO, G. L. Passo à frente. **Revista Veja**. Rio de Janeiro, 24 de outubro, 1973.

TORRES, A. **Essa Terra**. Rio de Janeiro, Record, 2012.

_____. **Essa Terra**. Rio de Janeiro, Record, 2008.

_____. **Um cão uivando para a lua**. Rio de Janeiro, Record, 2002.

_____. **Os homens dos pés redondos**. Rio de Janeiro, Record, 1999.

THE DRAWERS WERE NOT EMPTY: MILITARY DICTATORSHIP AND RESISTANCE IN THE LAND BY ANTÔNIO TORRES

Abstract

Página | 31

At the end of the last century, part of literary criticism devoted itself to evaluating the production published in the years of the military dictatorship, debating how some authors reacted - in their works - to censorship and repression. They found that, at the time, literature was one of the means to publicize atrocities and avoid imposed silences, with the most significant challenge being to publish works critical of the political order without embarking on Manichaeism. Considering the historical past and the present moment, this work demonstrates how Torres transformed historical time into fiction, analyzes the work *The Land*, and what aesthetic elements were used to transform reality into fiction. We will follow Bosi (1996; 2002) and his ideas on resistance narratives, as well as authors who address the relationship between books and the military dictatorship, such as Pellegrini (1996) and Reimão (2011), among others. We conclude that Torres opposed dictatorial forces, transforming the tension between individuals and society into literary art, making creation and representation dialogue with each other, thus overcoming the walls of politics and reflecting on the literary.

Keywords

Literature. Military Dictatorship. Resistance

Recebido em: 24/09/2020

Aprovado em: 24/11/2020

Fear, hope and the aesthetic act:
metafictional devices in Philip
K. Dick's The man in the high
castle

Eduardo Prado Cardoso⁵

Universidade Católica Portuguesa (UCP)

Abstract

Taking into consideration scenes that evoke either fear or hope in the novel *The man in the high castle* (1962), this paper argues that Philip K. Dick's strategy involves the metafictional device of the book-within-the-book precisely because, in using such a foundational event as World War II, he allows for a critical look into different levels of history. These meta-movements that propel multiple readings are mimicked in the two dimensions of the story, by the circulation of objects that hold historicity, which are taken here as an example of how the aesthetic act is crucial to resist in totalitarian times. The apparently paradoxical forces that emanate from artifacts (the power of metaphors resides both in the fictional *The Grasshopper lies heavy* and the jewel) give room to the construction of different, and imaginative mechanisms to escape a univocal existence.

Keywords

Metafiction. Totalitarianism. Alternate history.

⁵ Eduardo Prado Cardoso is a PhD student in Culture Studies at Universidade Católica Portuguesa. His FCT-financed research investigates relations between murder representations and the Brazilian cyberculture in the 2010s. Eduardo holds a Bachelors in Audiovisual from University of São Paulo (2011), specialized in Screenwriting. Recipient of a scholarship from the European Commission, he completed his Master of Arts in Screenwriting (2017) as a joint degree, awarded by Lusófona University, Edinburgh Napier University, and Tallinn University. His research interests include violence in the media and the art, Lusophone cinema, Brazilian studies and Post-modernism.

In 1950, in an inspired essay about books and walls (BORGES, 2018, p. 189), Argentinian writer Jorge Luis Borges inquired about the latency of the aesthetic act – but not only the one pertaining to works of art. For him, human practices as opposite as the burning of sacred books and the building of the Wall of China were concrete examples of pure form, full of meaning in their plain existence, despite all the speculation one could make about them. Phenomena operating with the imminence of quiet revelations, these acts touch on the implications of historicity and storytelling: by erasing past narratives, would an emperor own history? Would artifacts, bricks and buildings, be able to carry stories, and retain any meaning without context? In showing the confluence of architectonic, social and political practices within an astute literary frame (as a meta-author that he was), Borges wondered about the vital, human force behind writing, or, rather, creating stories. In addition to capturing the fluid relation between acts of construction and destruction (inasmuch as they reveal the character of the same emperor who ordered such actions), the text resorts to the metalinguistic device not long after the subject matter of banning books was reality in Nazi Europe.

Elaborating on a wounded, uncertain modernity, some writers have imagined futures, like Ray Bradbury did with *Fahrenheit 451* (1953), forging a dystopian scenario to speak of books thrown into the fire. Others accessed distant times: in the form of a letter, Marguerite Yourcenar created *Memoirs of Hadrian* (1951). One author, however, decided to go straight to the defining moment in history that encapsulated all the contradictions of a destructive ideal of progress and used it as the plot of his novel: that is Philip K. Dick, with *The man in the high castle* (1962). As we shall see in this paper, as important as the World War II events that turned into alternative history, is the diegetic formulation of a book: one that tells, itself, of a reality in which the Allies were the victors. These strained forces that create, on one hand, utopian futures when the world would have been liberated by Nazism, and on the other, a fearful reality that could have been true, are intertwined thanks to a rich meta-play. We aim to explore how the choice for this form and content paradigm, although brought to life through a different perspective than Borges, evokes, in Dick's novel, the same tension coming off the reconstruction of the past. The aesthetic act, particularly in times of ruins, and arranged by a structure of self-referentiality (in the literary and historical spheres), proves to be an ideal, if not the only possible inductor of these feelings of imminent, unproduced revelation.

A third level to history

The dynamics created in *The man in the high castle*, representing a world ruled by the Germans and the Japanese, are essentially referential and postmodern, insofar as they take on an event that is, itself, foundational of new historical views. The blurring of boundaries that characterizes sci-fi novels from the 50's and 60's (PALMER, 2003) here presents transactions between histories and stories that are lively and dialogical for the choice of World War II alone. The storylines constantly look back at a de-nazified present by challenging the reader with a tangible, possible scenario where, for instance, populations of Europe and Northern Asia were reduced to the status of slaves, and the technological impetus of Nazis was a reason for pride (DICK, 1992, p. 92). However, once established, the internal truth of this alternative reality is able to operate via its fictional characters with relative transparency, incorporating elements of drama and spy genres to subplots like Juliana Frink's relationship with ex-husband Frank and the killing of Joe Cinnadella. What creates, then, the real force of the novel is the appearance of a third vector of commentary: the fictional book *The grasshopper lies heavy*, written by the isolated man from the title, Hawthorne Abendsen. Whenever this diegetic contradiction of the story happens (an alternative to the alternate history), we witness the full responsibility in playing "revisionist" games bouncing back to the author. Astutely, Dick posits a third reality in which Stalingrad is no more our Stalingrad (DICK, 1992, p. 64), and Britain goes on to become an even more powerful empire (DICK, 1992, p. 87), bringing to the fore the theme of authenticity that permeates the entire novel. That notion of unremitting awe in light of events that escape our factual existence returns to the reader immediately after questioning Dick's own creatures. If *The grasshopper lies heavy* offers solid questions to characters like Juliana Frink, who notices the *I ching* guidance in the writing of the novel, why would not *The man in the high castle* be a source of warnings about our construction of the past?

In order to magnify these metafictional potentialities, Philip K. Dick suggests a fluidity between his artificial realms: at some point, high-ranking official Nobusuke Tagomi asks himself: "Where am I? Out of my world, my space and time." (DICK, 1992, p. 222) The realization he and Juliana experience about "inner" truths originate precisely from the aesthetic act, when the Edfrank jewel produces a revelation for the Japanese man (DICK, 1992, p. 219) and the fictional book's engine finally aligns to tell Juliana that, in fact, Germany and Japan lost the war (DICK, 1992, p. 246). The exchanges between these

three levels generate an instability finely attuned to the novel's main topic, on someone or something not being what they seem to be. In that sense, Dick shows how the mediation that shapes our national identities and understandings of history (THRALL, 2018, p. 217) is simultaneously necessary and unreliable, be it through official documents or literature. For that same reason, the author gives hints that this meta-historical process of revelations constitutes a resistance, or a strong faith in human reinvention after bestiality was normalized.

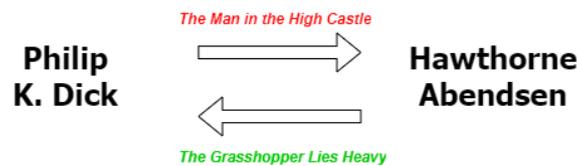


Figure 1: The constant exchange of histories, mediated by books.

The activation of clear vectors pointing in and outwards, by structuring writing and reading parameters that should conversely question each other's validity, ties into what Canadian theorist Linda Hutcheon described as a modern, "narcissistic narrative":

In diegetic narcissism, the text displays itself as narrative, as the gradual building of a fictive universe complete with character and action. In the linguistic mode, however, the text would actually show its building blocks – the very language whose referents serve to construct that imaginative world. That these referents are fictive and not real is assured by the generic code instituted by the word "novel" on the cover. (HUTCHEON, 1980, p. 28)

Interestingly enough, where one metafictional mode ends, related to Abendsen's remodeling of the post-WWII world, the other one starts, as it implicates Dick's own textual construction to a highly historicized, USA-centered making of (our) world. The effort in bringing, therefore, an Orientalized aesthetic force that fights against rigid endings, seems to work as a disclaimer: the author's part in fictionalizing an atrocious world-changing event will not leave him unscathed. By forging a "near equation of the acts of reading and writing" (HUTCHEON, 1980, p. 27), the novel sets the diegetic year of 1962 as an action-driven, seductive, but vacillating realm. As soon as the new revisionist vector is put into motion, the reader is invited to scrutinize their own written and definitive history, one Dick is part of and comments on.

In the moment Philip K. Dick creates a universe ruled by suspicion, brutality and institutionalized persecution with elements easily found not only during World War

II, but in human history, he certifies those attributes as foundational of our modern civilizations. When *The grasshopper lies heavy* tackles issues as horrendous as the “color problem” in 1950’s United States (DICK, 1992, p. 153), it is certainly showing through a fractured reflection that the “true history” of the Allies, too, was built upon inhuman acts. However, by pointing to the mere existence of a book that contradicts both worlds – one that has gone full Nazi; the other with the capacity to engage in a third global conflict – he points back at our reality with clear trust in better forms of life. Dick’s characters belong to a dark imagination that, page after page, is made possible, but as soon as some of them speculate about a parallel existence, we, components of the “absolute” reality, are forced to consider if Dick’s history and ours is monolithic, composed of hard facts, domination and war, or if there is room for agency, spirituality, art and individuality.

Feeling and filling the void

A notable quality of the construction of fear in *The man in the high castle* is the ambiguity with which the author combines plot and characters. The frightful engine that institutes the diegesis somehow leaves many details for interpretation, so that an opposite, hopeful force comes to existence. The novel explores, for example, the loss of orientation in many situations, with a physical, visual perspective and with a historical one too. One morning, Mr. Tagomi wakes up in a rush, consults the *I ching*, and gets astonished by the physical effects of fear in his body once he learns about the Hexagram Fifty-one, which indicates a yet-to-come arrival (DICK, 1992, p. 157). The struggle to situate his own rationality in a situation that should not require such bodily response is summed up as the “dilemma of civilized man; body mobilized, but danger obscure.” That presage that manifests physically could very well be an expression of Tagomi’s ego’s instincts of self-preservation (FREUD, 1920), anticipating the fact that he is going to literally defend himself from a deadly attack and, worse, come to a late realization about the horrific state of the world under Nazi ideology. From real danger to a symbolic one, the man who starts to put together the pieces of a macabre system ends up feeling a true threat even in quiet times. The obscurity implicated in his political life, thus, is projected into a situation of despair comparable to a panic attack, like when he attends a session called upon the death of the Reich Chancellor (DICK, 1992, p. 90). He feels ill, disgusted

by the Nazi's tactics and personal goals. Tagomi's disorientation reaches a new peak after having a transcendental experience with the silver triangle forged by Frank Frink and sold by antique specialist Robert Childan. The sense of balance is gone (DICK, 1992, p. 223), and in spatial terms it is possible that the character does not belong anymore to the timeline he was supposed to. The aforementioned fluid realms are constantly remembered by this imminence of danger or revelation. More importantly, Dick describes Tagomi's epiphany as one surrounded by a "hopeless" environment, and while he "felt the void even more acutely" (DICK, 1992, p. 212). Considering the absence of trust in the political, metaphysical system in which he finds himself, the character is hit by a ferocious anxiety about the meaning of history-making in that time and space. This effect might illuminate the suspension created by Philip K. Dick, for the instability generated by those opposite meta-axes materializes in the character's bodies, and Tagomi is not the only case.

During a digression about the roots of the Nazi wickedness, Juliana Frink wonders about biological explanations that would render those German men "struck down by an internal filth" (DICK, 1992, p. 34), in a notably Nazi logic, defining degenerate people. Nonetheless, there is a possible angle of fear in that phenomenon, related to how the threat of contamination of minds and bodies by a Nazi disease affects Juliana's perception of the world. In jest or not, her thoughts associate rationality with good health – old Adolf, the origin of it all, would be in a sanatorium. The unreason is made visible to her, among other actions, in the persecution to Jews like her former husband, and rapidly takes shape as the terror of contagion that civilization should have tamed at least a century earlier (FOUCAULT, 1988, p. 202). It should be noted here that the turns observed as decisive by Michel Foucault predate the space and time described by Dick, but it is precisely a genealogy of madness that explains the association between the asylum and moral decay. The choice of isolating Adolf Hitler in *The grasshopper lies heavy* might be seen as a pure moral comment on the Nazi perversity, but also as an ironic take on the civilizational course, which, in order to establish Nazism as natural, had to render Hitler insane. Rudolf Wegener, who masquerades as Swedish businessman Baynes, is another one to reflect on the racial, genetic traits that would define the Nazi people. In his case, though, the "psychotic streak" that was common to those "madmen" (DICK, 1992, p. 38) induces a fear of his own character. As soon as he unveils his identity and does not need to pretend anymore, he feels he can "cease worrying", worrying about his "own skin" (DICK, 1992, p. 160). More than a character flaw, then, the Nazi menace,

devoted to ideas of superior races and eugenics, produces a wide range of fears, including one related to the body, cells, human heritage.

On the other side of the spectrum, some dread that their identity disclosure will send them to gas chambers, and that is the case of Frank Frink. He sees in the new jewelry venture a possibility to restore the faith in his own abilities, which, like his partner McCarthy advises, had been undermined by Nazi ideals that Jews cannot create (DICK, 1992, p. 46). The fear of failing, however, is immense. Frink's crippled personality is the result of years of suppression. The way out, for him, seems to involve filling the void, manufacturing metallic pieces that, not by chance, will have an "empty" quality, an "openness" subject to revelations. What later appears in *The man in the high castle* as a fascination with the jewel's unique presence goes back to this desire to retrieve the lost soul from the object, a Benjaminian aura (BENJAMIN, 2008) which, in this case, alludes to the reification, dehumanization of the creators themselves. In one point, Mr. Kasoura comments on the mass distribution of objects, inducing a "bug" in Childan's system. The sardonic comment on what is special and what is unique pervades the entire novel, and even if we are to believe that the jewels are authentic and carry a transcendental value, that is smartly contrasted between the East/West cultural construct, so that Dick's stance is ambivalent. Frink, accordingly, is afraid of never recuperating that full expressivity he was denied and, often, his nostalgia is linked to the old good times with Juliana.

The judo instructor, on her turn, engages in a relationship characterized by suspicion from both sides. Joe, besides cautiously trying to take advantage of Juliana's looks to approach Hawthorne Abendsen, fears the writer's capability to enter people's minds. The premise of killing the dissent, who under-disguise Joe simply considers a "wrong" author (DICK, 1992, p. 154), posits the importance of *The grasshopper lies heavy*. In this regard, institutionalized paranoia runs through the officials, corporations and the entire system, which is full of betrayals, alliances and surreptitious movements. Joe follows instructions to eliminate a danger turned real by estate propaganda. As symbolic as this process is, the plot and development in *The grasshopper lies heavy* find their way to appear as a real and concrete threat to the assassin. He did not imagine, however, that, through the *I ching's* tricks and secrets, the work of Abendsen's book would put Juliana in his way, to the point of taking his life. Ironically, the undercover agent did not fear the "right" person. Juliana Frink, at first attracted exactly by the Italian man's mysterious persona, is victim of an escalation of blind panic (DICK, 1992, p. 198) that mixes a quasi-autonomous reaction to an unprecedented desperation. Much like in

Tagomi's case, the act of killing to Juliana does bring a sense of dazzlement which comes after a long-lived, extreme uncertainty about the future. No pleasure or resignation, but an inkling that a (des)integration of this bizarre realm has just taken place.

"History is passing us by" (DICK, 1992, p. 112), thinks the resentful owner of an Americana antique shop, Robert Childan. The loss of control in the historical scheme is personified in this complex man: he shows signs of a colonized mind, yet keeps a romantic spirit, linked to North American's imperialism from the past (CARTER, 1995, p. 341). Encapsulating the could-have-been qualities of the USA as both a downgraded culture by the Japanese and a fanaticism for guns, Philip K. Dick offers a critical reading on the USA of his own period, as noted by some scholars (ROSSI, 2011, p. 85), for whom Dick's is essentially a Cold War novel. Not denying its own historical features, which do link to a specific proposal of America amidst Cold War events, we preferred to attain to the metaphorical qualities of the novel that tell of fear and hope mechanics. In that sense, Childan's submissive, sickened behavior reveals bigotry and a longing for times that were supposedly greater. The "anxiety and oppression" (DICK, 1992, p. 100) he feels, particularly in the presence of Mr. and Mrs. Kasoura, evince how social relations are interwoven with cultural constructions imposed by historical events. The young Japanese couple with Western names humiliates the accultured Childan by showing off "refined" tastes and anti-racist arguments at a dinner. As acquainted as we might be with colonization processes throughout the globe, the idea of a North American man begging the acceptance of his colonizers, in 1962, is something else. Trembling with fear (DICK, 1992, p. 6), Bob Childan fails to calculate every step, as the Kasoura are as kind as they are enigmatic. These dynamics of suspicion and repressed hate are not contained to the mundane world of small sellers. What Dick explores here is, from top to bottom, a neurotic society, always prone to destroy reputations and subjectivities. Childan's self is frail, even childish at times: in a solitary go to the Nippon Times Building, he conjectures about an alternative reality where he would show his real feelings, "the side of a man which never comes out in public life." (DICK, 1992, p. 22). Such hindrance that impacts his life appears as a combination of anger, disgust, and envy (NUSSBAUM, 2018, p. 14), stopping him from experiencing interactions as he would like. That is to say, even the common man who is not in particular danger of being exterminated in that society suffers the process of lessening his own convictions, doubting every decision. Incapacity is enforced and framed by the government so that control over small and big situations does

not even seem possible. Even Frink's and Childan's imaginations are coopted by this logic, sabotaging scenarios with better prospects.

Another dimension of this world's fear-inducing culture is the one constantly bringing the past back. As mentioned, each segment of society is tainted with the genocide marks, with slavery traumas. Nazi bureaucrats, like Hugo Reiss, have to blindly follow orders that deal with these never-ending war afflictions. The constant conflict enforced by the Axis rulers (particularly against minorities) shows up in the internal quarrels for rankings and in the attitude of eternal expansion around the globe and to conquer the outer space. Severing ties with Earth (ARENDR, 1998) would, then, simply continue a tendency of shattering identities inside the planet, or not valuing life at all. The way Dick jokes about human errors repeating in outer space actually touches rather on continuation, but the logics of colonization and exploitation fundament the making of his Nazi world. Persecute Jews even in Mars (DICK, 1992, p. 73), if necessary, and a legion will come after, fearful of its own shadow. A perennial state of war, notwithstanding, is likely to cause fissures. It is not by accident that Reiss ponders: "Does it have to go on forever? The war ended years ago. And we thought it was finished then." (DICK, 1992, p. 123). The officer has started the reading of *The grasshopper lies heavy*, so the traumatic events he is responsible for will haunt him as soon as Abendsen's alternate reality points back at him, not with facts, but with a "truer", more resonant account about the war. As Juliana later realizes in her journey, truth is as terrible as death, but harder to find (DICK, 1992, p. 248). For those in charge of important decisions, in theory turning history's wheels, the daily events and orders that compose social and political fields naturalize certain assumptions of what is true or not. What those who get to know *The grasshopper lies heavy* end up perceiving is that some practices of the real world have been built on fragile grounds, to the point that an entire ruling system operates via inauthentic premises, which will hardly ever allow for "inner truths" to be accessed. What is that if not a parallel to the reading mechanism in which *The man in the high castle* is itself inserted?

Imperishable seeds

The last chapter of the novel, when Juliana meets Abendsen and together they find out the hexagram Chung Fu/Inner Truth for *The grasshopper lies heavy*'s actions, sheds light to the intricate thread that constitutes *The man in the high castle*. The

redemptive feature that some objects and texts present weave into the historical fabric on a personal and collective level. That openness escapes the totalitarian mentality, distinctly for their inflexible telling of history erases identities and produces violent metanarratives. Trusting the capacity of a book to reveal something would actually be a leap of faith in its “face value” (DICK, 1992, p. 243), as the man in the high castle points out, and that is comparable to trusting human nature. From that we can see how the immanence of the silver triangle fits a perception of the aesthetic act as the salvation to a utilitarian world. Taken as absolutes within the Nazi, imperialistic logic, the book and the jewel would only be able to conform to categories of authenticity, like the weaponry of Childan’s store. However, the transcendentalism of fiction, affect, and fantasy surges as a disruptive element that can change the course of history. Way before this last encounter, which leaves Juliana Frink carefree, certain that she “won’t let certain things worry [her] no matter how important they are” (DICK, 1992, p. 248), we see throughout *The man in the high castle* several examples of either a relief to apprehension, guilt and rage issues or an inversion from fear to belief and hope.

Many of these moments are related to Mr. Tagomi, who has a deep connection to the *I ching* and learns the hard way about the vileness of the government he cooperates with. In theory, Tagomi is what bridges Philip K. Dick to the Oriental culture, as in the character that goes through a journey of better understanding the USA situation, while still possessing a mindset that does not match his environment. This becomes clear in the part about coded messages fooling the Nazis because they were poetic, metaphoric (DICK, 1992, p. 20). Beyond divergent world views, Dick is pointing to modes of apprehending reality. If literature is supposedly a safe place to exercise the potential of metaphors, the author makes *The man in the high castle*’s action, structure and characters an ode to the metaphorical reach, which is basically infinite – but always comparative, human-scaled. It should be noted that the option for evidencing the physicality of the redeeming objects (*I ching*, the jewel) might also infer a deeply non-metaphorical view on our relation to the world. This ambiguity, rather than solvable, makes for one more tension in the novel. Tagomi, circulating through different cultures and subject to a transformative arc, would be apt, for that matter, to decode ciphers, the most glaring example being the Edfrank workmanship. Sat down on a bench of an open park, the trade official scrutinizes the object in his hands, talks to it, wonders if something will come (DICK, 1992, p. 217), arrive, reveal. It is in all of its emptiness that the little metal awakens something in Tagomi, thanks to the sunlight hitting the piece. A “microcosmos

in [his] palm” (DICK, 1992, p. 220), the jewel conveys an experience of decay, the past, together with a full living force, as paradoxical as the pairing might look. A faithful description of the writer’s endowment, that moment interconnects characters and timelines to put forward the notion of integration. Not filled by mere accidents, nor fossilized decisions, the course of history in *The man in the high castle* presents cracks in a self-assured system.

Nobusuke Tagomi, in seeking in other realms (DICK, 1992, p. 218) the answers for deep concerns, opens up one more layer of convergence with the work of the writer. In a conversation with Mr. Baynes, he also speaks directly of book-oracles, books that are alive (DICK, 1992, p. 66). Again, an apparent contradiction, which is an object gaining life, goes well with the truth and fiction, accident and decision, form and content philosophical pairings. As we noted, instead of attributing fixed meanings or characters to these variables, Philip K. Dick opted to show how the interaction of contrasting elements (stemming from colonization, war and cultural phenomena) could indicate outs to our misery, as fanciful as they might sound. That does not lead to plain resolution, quite the opposite. Tagomi himself goes to show that complete disillusion could be the only answer in times of despotism. Still, out of hope for redemption, his own actions changed the course of Frink’s life, for instance. The same can be said about Juliana rampantly killing Joe and thus saving Hawthorne. The richness of Tagomi’s message to Hugo Reiss after his queasiness at the Nazi conference touches on that ambivalence: “We are all insects, groping toward something terrible or divine.” (DICK, 1992, p. 94). All at once, the character alludes to Hawthorne’s book title, to the dehumanizing Nazi mindset, to the delicacy of bodies and ideologies. Metaphors operating in full mode to, on one hand, escape brutality, on the other, to offer a counter-reality.

Two of the characters “in disguise” that survive in the end indicate possibilities to start afresh: Rudolf Wegener aka Baynes – “But as to the rest – we can just begin” (DICK, 1992, p. 160) – and Frank Frink, who at first is spooked by the *I ching* prospects for his new enterprise with Ed McCarthy: “War! he thought. Third-World War! All frigging two billion of us killed, our civilization wiped out. Hydrogen bombs falling like hail.” (DICK, 1992, p. 48), but later models the object that, ultimately, will lead to Tagomi’s epiphany and liberate him from prison. When the latter happens, the description resorts to figurative mode, as well: “New life, he thought. Like being reborn.” (DICK, 1992, p. 231). The fact that Frink’s metallic piece circulates (like *The grasshopper lies heavy* does) among the main characters and somehow operates small changes even on

Bob Childan's narrow mind – “This is the new life of my country, sir. The beginning in the form of tiny imperishable seeds. Of beauty.” (DICK, 1992, p. 215) – inspires a reading, once again, that places aesthetic practices as risk-takers to combating the fear-ridden stasis portrayed in the novel. As small as these inspiring pieces of human production or knowledge might be (SIMONS, 1985, p. 266), they carry historicity and dialog with present times, and escape the functionality that cannot restrain art; they escape, essentially, a totalitarian vision of the world.

Considering an important element ensued by those artifacts, that of imagination to resist, we can refer to Martha Nussbaum's claim that “imaginings and fantasies” are active assets in the determination of what actually is fear and what is hope (NUSSBAUM, 2018, p. 155). The American philosopher challenges the idea that hope might only be defined through its idle characteristics – and as we observed, the dynamics coming out and from the fictional books belong to a world of active imagination. In that regard, Childan's remark on “beauty” is the best description of the process of realization, differentiation between fearing and hoping: the long-awaited, hard aesthetic act startles the man precisely because it builds a future through words, images, metaphors. This self-assured “vision” is a practical step in the subversion of fearful worlds, it is an act that is capable of transforming entire societies. In using Childan as a vehicle for this flipping in social imaginations, Philip K. Dick makes visible the device he was going for all the way: mediated by books and human artifacts that hold historicity, his characters are constantly exchanging fantasies of fear and hope – in a metafictional effort that beautifully comments on our own history of war and resilience.

Final considerations

The active negotiations between societies and the texts or objects that concurrently preserve the past and suggest a future can be strikingly emancipatory, especially in times of limited freedom. Aware of the potentialities inherent to the alternate history subgenre in literature, Philip K. Dick took a step further and created in *The man in the high castle* a book-within-the-book, a powerful generator of new tensions, countering the counter-history. The meta-play that works so tightly within the plot is responsible for bringing the reader's attention to this third layer in history, one that at first escapes our common cultural shared space, and is ruled by German and Japanese officials, then detours for a second alternative offered by *The grasshopper lies heavy*, to finally

arrive back at our own, transformed by the force of aesthetic experiences, including the one enabled by the book itself. By dramatizing the tensions (HUTCHEON, 1980, p. 150) lived by the readers inside his book, Dick forges the perfect space for a vastly self-reflexive act by us, active readers of *The man in the high castle*.

Owning to an intricate dynamic between the form and content that takes the subject of its own characters to build the story (writing a book about World War II; trying to find redemption in somber times; recognizing what kind of agency is possible in history-making), *The man in the high castle* operates fundamentally with ambiguous themes and descriptions: identity, spirituality, authenticity. They come to life through a constant movement along the novel between forces of fear and hope. Feelings that compel the characters to fight, manipulate, save others, find answers, hide motives, forge situations and objects, they speak of Dick's sagacity in making his own novel available in terms of a history-modifier, considered a critical reading of the period *The man in the high castle* was written.

The perception that even inside absolutist, dystopian realities, there are deities waiting to be awakened (DICK, 1992, p. 218) is neither too optimistic or fatalist: it suggests that interactions between realms, cultures and timelines are paramount to understanding history, from an individual, mundane perspective or a collective, governmental one. As impossible as it may sound, books and handicrafts, stories and histories, are actively waiting to tell us something.

Acknowledgement

I would like to express my gratitude for the guidance of Professor Dr. Isabel Capeloa Gil, in times of isolation and fear.

References

ARENDT, H. **The human condition**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

BENJAMIN, W. **The work of art in the age of mechanical reproduction**. London: Penguin UK, 2008

BORGES, J. L. **Inquisiciones / otras inquisiciones**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018.

CARTER, C. The metacolonization of Dick's "The man in the high castle": mimicry, parasitism, and americanism in the PSA. **Science Fiction Studies**, p. 333-342, 1995.

DICK, P. K. **The man in the high castle**. New York: Vintage Books, 1992.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

FOUCAULT, M. **Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason**. New York: Vintage Books, 1988.

FREUD, S. **A general introduction to psychoanalysis**. 1920. Disponível em: <<https://www.bartleby.com/283/25.html>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

NUSSBAUM, M. C. **The monarchy of fear: a philosopher looks at our political crisis**. New York: Simon & Schuster, 2018.

PALMER, C. **Philip K. Dick: exhilaration and terror of the postmodern**. Liverpool: Liverpool University Press, 2003.

ROSSI, U. **The twisted worlds of Philip K. Dick: a reading of twenty ontologically uncertain novels**. Jefferson: McFarland, 2011.

SIMONS, J. L. The power of small things in Philip K. Dick's *The man in the high castle*. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, v. 39, n. 4, p. 261-275, 1985.

THRALL, J. H. Shifting histories, blurred borders, and mediated sacred texts in Philip K. Dick's *The man in the high Castle*. **Literature and Theology**, v. 32, n. 2, p. 211-225, 2018.

MEDO, ESPERANÇA E O ATO ESTÉTICO: DISPOSITIVOS META-FICCIONAIS EM O HOMEM DO CASTELO ALTO, DE PHILIP K. DICK

Resumo

Página | 46

A partir de cenas a evocarem ora medo, ora esperança, na obra *O homem do castelo alto*, o artigo propõe que a estratégia de Philip K. Dick envolve dispositivos meta-ficcionais como o “livro dentro do livro” precisamente em função de sua escolha por um evento tão fundante como foi a Segunda Guerra Mundial, para então possibilitar visões críticas em diferentes níveis históricos. Tais meta-movimentos, que impulsionam múltiplas leituras, são então refletidos nas duas dimensões da estória, através da circulação de objetos a conter historicidade – algo tomado como exemplo da potencialidade do ato estético em meio a tempos totalitários. As forças aparentemente paradoxais a emanarem de artefatos (o fulgor das metáforas reside tanto no fictício *O gafanhoto torna-se pesado* quanto na joia) abrem espaço para a construção do diferente, e de mecanismos imaginativos que escapam a existências unívocas.

Palavras-chave

Metaficção. Totalitarismo. História alternativa.

Recebido em: 06/08/2020

Aprovado em: 18/11/2020

O devir travesti do mundo: *projeto político-literário de* *Pedro Lemebel em Loco Afán*

Victor Augusto da Cruz Pacheco⁶
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o projeto político-literário nos textos presentes no livro *Loco Afán* (2001), do escritor chileno Pedro Lemebel. Partindo do conceito de literatura menor proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), investigarei os processos de desterritorialização através da perspectiva discursiva da homossexualidade, considerando o texto poético como uma ferramenta política, tornando-se a expressão de uma comunidade. Considero haver uma potencialidade política e revolucionária na escrita de Lemebel que indica uma relação profunda entre o individual e o coletivo, configurando o espaço-tempo das crônicas lemebelianas num eixo temático constituído pela crítica da ditadura, das mortes causadas pela AIDS e os efeitos do sistema neoliberal na sociedade. A partir disso, minha leitura para a obra de Lemebel é de que o autor, partindo do seu presente histórico, propõe um projeto político-literário que aponta para o futuro, tendo como principal eixo de agenciamento a comunidade travesti.

Palavras-chave

Pedro Lemebel; literatura chilena; resistência; travesti.

⁶ Doutorando na Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, focalizando sua pesquisa na representação de personagens negras na literatura irlandesa contemporânea. Mestre em 2019 por esse mesmo Programa com a dissertação "História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry", pesquisa financiada pela CAPES. É bacharel em Letras (Português-Espanhol) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) e cursou disciplinas na Universidad de Buenos Aires, Argentina, durante o período de intercâmbio acadêmico (2016). Realizou a pesquisa de Iniciação Científica "As representações da Irlanda revolucionária nos contos de Sean O'Faolain" (2014) financiada pela Bolsa da Reitoria da Universidade de São Paulo (Bolsa RUSP). É membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI) e integra o comitê editorial da Revista ABEI Journal - The Brazilian Journal of Irish Studies.

The aesthetic, especially the queer aesthetic, frequently contains blueprints and schemata of a forward-dawning futurity.

José Esteban Muñoz

Partindo do conceito de agenciamento proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Jabis K. Puar (2007), em *Terrorist Assemblages*, analisa a construção racializada e generificada de terroristas no imaginário estadunidense, considerando a inclusão e reconhecimento das subjetividades *queer* dentro do paradigma nacional. Para a autora, o momento contemporâneo do neoliberalismo faz com que a homossexualidade opere “como um roteiro regulatório normativo, não apenas para o estilo gay, *queer* ou dos tipos de homossexualidade, mas também das normas raciais e nacionais que reforçam esses sujeitos sexuais”⁷ (PUAR, 2007, p. 2 — tradução minha). O homonacionalismo, continua Puar,

Página | 48

(...) destaca fundamentalmente uma crítica de como os discursos de direitos liberais de lésbicas e gays produzem narrativas de progresso e modernidade que continuam a conceder a algumas populações o acesso a formas culturais e legais de cidadania às custas da expulsão parcial e total desses direitos de outras populações. Dito de forma simples, o homonacionalismo é o aumento concomitante do mercado legal, do consumidor e o reconhecimento representativo de sujeitos LGBT e a redução das disposições de bem-estar, direitos dos imigrantes e a expansão do poder do Estado para vigiar, deter e deportar⁸ (Idem, p. 228 — tradução minha).

Seguindo o projeto biopolítico foucaultiano, em que o direito à vida é regulado pelo Estado moderno, o que me interessa em Puar é a operação analítica que une a construção de sujeitos nacionais a partir da junção da sexualidade, imigração, racialidade e neoliberalismo. Se desde um ponto de vista latino-americano, a figura do terrorista é algo distante para a realidade da região, há outra figura que pode ser pensada através das mesmas formas consideradas como “perversas sexualidades racializadas e de disforias de gênero”⁹ (Idem, 2017, p. 204 — tradução minha).

⁷ “homosexuality operates as a regulatory script not only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects” (PUAR, 2017, p. 2).

⁸ fundamentally highlights a critique of how lesbian and gay liberal rights discourses produce narratives of progress and modernity that continue to accord some populations access to cultural and legal forms of citizenship at the expense of the partial and full expulsion from those rights of other populations. Simply stated, homonationalism is the concomitant rise in the legal, consumer, and representative recognition of lgbtq subjects and the curtailing of welfare provisions, immigrant rights, and the expansion of state power to surveil, detain, and deport (Idem, p. 228).

⁹ “(...) racialized perverse sexualities and gender dysphorias” (Idem, 2017, p. 204).

A identidade travesti sugere “fluxos informacionais, intensidades energéticas, corpos e práticas que enfraquecem a identidade coerente e até as narrativas anti-identitárias *queer*”. As travestis apontam para “modalidades diferentes e alternativas de pertencimento, conectividade e intimidade” (PUAR, 2007), podendo configurar uma maneira diferente de organização social. Para Julieta Vartabedian (2018),

A particularidade das travestis reside no fato de serem capazes de desempenhar o gênero atribuído a homens e mulheres, sem serem homens ou mulheres. Desta forma, elas podem seguir concepções normativas de gênero que dão sentido a seus corpos e práticas sexuais, a fim de se tornarem sujeitos inteligíveis, sem abrir mão de algumas características que também as tornam 'diferentes' e 'fascinantes'. É na intersecção de gênero e sexualidade que as travestis transitam simultaneamente entre as margens da feminilidade e da masculinidade. Consequentemente, são suas experiências, corpos e práticas sexuais que dão sentido às suas identidades de gênero. Na verdade, é justamente essa habilidade camaleônica que pode reforçar as normas heteronormativas de gênero e, ao mesmo tempo, pode ser muito perturbadora, que delinea a maioria das expressões de gênero travesti¹⁰ (VARTABEDIAN, 2018, p. 36 — tradução minha).

O interesse das travestis é pelo caráter desestabilizador da performance identitária que faz colapsar os parâmetros normativos e estáveis de sujeitos nacionais, pois ao mesmo tempo que a identidade travesti transita às margens do gênero binário também transita às margens sociais desde o ponto de vista interseccional que une raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade. As experiências corporais, sexuais e de subjetividade mostram como as travestis permeiam as práticas biopolíticas dos estados nacionais sempre de forma excludente. É nesse princípio desestabilizador e subversivo que gira em torno da obra do escritor chileno Pedro Lemebel. Para além da observação perspicaz sobre a realidade chilena transpostas nas crônicas e textos políticos, há uma potencialidade política na escrita de Lemebel que indica uma relação profunda entre o individual e o coletivo, configurando o espaço-tempo das crônicas lemebelianas num eixo temático constituído pela crítica da ditadura, das mortes causadas pela AIDS e os efeitos do sistema neoliberal na sociedade. Para tanto, Lemebel escreve tendo em vista a figura da “*loca*”, mais comumente conhecida como travesti, que, para Caroline Navarrete

¹⁰ Travestis' particularity lies in the fact that they are capable of performing the gender assigned to men and women, without being men or women. In this way, they can follow normative gender conceptions which provide meaning to their bodies and sexual practices in order to become intelligible subjects without giving up some features that also make them 'different' and 'fascinating.' It is in the intersection of gender and sexuality that travestis will transit simultaneously among the margins of femininity and masculinity. Consequently, their experiences, bodies, and sexual practices are what provide sense to their gender identities. In fact, it is precisely this chameleon-like ability which can reinforce heteronormative gender norms and, at the same time, that can be very disturbing, which outlines most of the travesti gender expressions (VARTABEDIAN, 2018, p. 36).

Higuera (2015), a *loca* na obra lemebeliana “torna-se um ponto de fuga de todos os padrões impostos pela sociedade, ou seja, incorpora o elemento desestabilizador que explode no espaço-tempo para nos indicar a anomalia; o aquilo que não se encaixa nas regras”¹¹ (HIGUERA, 2015, p. 65 — tradução minha).

Apontarei ao longo do artigo como algumas crônicas presentes em *Loco Afán* conversam com a teoria de “literatura menor” proposta por Deleuze e Guattari. Percorrendo os conceitos de desterritorialização, analisarei a transformação da literatura em algo político e como forma de resistência, expressando os desejos de uma comunidade e, com isso, desejo demonstrar que Lemebel apresenta um projeto político-literário que tem a ver com o futuro da comunidade, projetado no devir travesti.

Ainda que sua obra esteja profundamente marcada pela sexualidade, Lemebel não acredita “que exista uma literatura homossexual. [O escritor mexicano Carlos Monsiváis fala de escrituras castigadas, o que inclui outras minorias e outras sexualidades por aparecer, que estão se expressando sobretudo entre os jovens”¹² (MATUS, 2005, s/p. — tradução minha). Essa perspectiva de uma literatura menor remete ao conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) que propõem uma leitura política da literatura através do conceito de “literatura menor”. O conceito seria “[...] não a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 35), apresentando três características: “a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo ao imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (Idem, p. 39). Para os autores,

[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (Idem, p. 37).

A partir dessa proposta, podemos questionar por quais parâmetros se define de fato uma literatura menor. Ao centralizar a análise na obra de Franz Kafka e mencionar como exemplo autores como James Joyce e Samuel Beckett, pode-se questionar a

¹¹ “(...) devient un point de fugue de toutes les normes imposées par la société, c’est-à-dire qu’elle incarne l’élément déstabilisant qui fait irruption dans l’espace-temps pour nous signifier l’anomalie; ce qui ne rentre pas dans les règles” (HIGUERA, 2015, p. 65).

¹² “(...) que exista una literatura homosexual. Monsiváis habla de escrituras castigadas, lo que incluye otras minorías y otras sexualidades por aparecer, que se están expresando sobre todo en los jóvenes” (MATUS, 2005, s/p.).

condição da necessidade de uma obra que faça parte de uma literatura menor seja sempre aquela com uma linguagem ou forma experimental. Neste sentido, *Loco Afán* também apresenta uma instância criativa da linguagem que expressa as subjetividades travestis, como na crônica *Los mil nombres de María Camaléon* em que

A poética do apelido gay geralmente excede a identificação, desfigura o nome, desborda os traços anotados no registro civil. Não engloba uma forma só de ser, mas sim simula um parecer que inclui momentaneamente a muitos, a cem que passam alguma vez pelo mesmo apelido¹³ (LEMEBEL, 2000, p. 63).

É interessante apontar aqui que a poética do sobrenome também é um caráter biográfico do autor, posto que nos anos de 1980 Lemebel decide abandonar o sobrenome paterno (Mardones) em detrimento do materno, como forma de aliar-se ao feminino e uma recusa do masculino patriarcal. Ao propor a poética do sobrenome, Lemebel também aponta para uma confluência entre o excesso da identificação, desfiguração do nome e do transbordamento dos traços tanto no signo linguístico quanto na identidade. Isso se alia ao efeito político gerado a partir de uma perspectiva discursiva da homossexualidade proletária que “funciona como criador de um universo permeado pela sexualidade, sensualidade e erotismo e onde a homossexualidade se torna na maioria das vezes um lugar privilegiado”¹⁴ (HIGUERA, 2015, p. 63 — tradução minha). A partir disso, o processo de desterritorialização dentro da obra de Lemebel pode ser visto na crônica *Homoeróticas urbanas* em que há a descrição de como o desejo (homos)sexual organiza o espaço geográfico da cidade de Santiago. O cronista-narrador observa atentamente o “zigzagueo voluptuoso” do flâneur-desejante, ou “homossexual aventureiro”, que busca o gozo fácil “de falo em falo”, configurando uma verdadeira acrobacia “da travesti [que] salta de trapézio em trapézio”. Essa reatualização do espaço indica um outro nível de relação com o biopoder. Sendo a noção foucaultiana algo que centraliza o sexo como domínio do poder, o sexo no texto de Lemebel desafia o controle biopolítico pensado desde um ponto de vista heteronormativo:

A rua sudaca e seus vislumbres emergentes de neon de Nova York são gêmeas na febre homoerótica que em seu zigzague voluptuoso te apresenta o destino

¹³ La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo. (LEMEBEL, 2000, p. 63)

¹⁴ “fonctionne comme créateur d’un univers tamisé par la sexualité, la sensualité et l’erotisme et où l’homosexualité prend la plupart du temps une place privilégiée” (HIGUERA, 2015, p. 63).

de seu güeviar contínuo. A bicha anda pela calçada e devem gesto, devem beijo, devem pássaro, batendo os cílios, com um olhar nervoso por causa dos corpos masculinos, expostos, marmorizados pela rigidez do sexo no jeans que contém sua presa. A cidade, se não existe, é inventada pelo bambolear homossexuado que no vício do seu flerte do amor ereto. O mapa da cidade pode ser sua página, seu blog em chamadas que vira um texto, um testemunho documental, uma nota analfabeta que o trânsito consome. Em vez disso, ele o plagia e o dispensa, no absurdo de se partir de mundos como ovos, no asfalto prateado do entardecer entorpecente¹⁵ (LEMEBEL, 2000, p. 87 — tradução minha).

Ainda que a sociedade seja regida pela heterossexualidade compulsória, a cidade se transforma a partir desse devir-cidade inventada pelo “bambolear homossexuado”. Neste sentido, há uma contra-cidade, um espaço totalmente regido pelo desejo que desafia noções da normatividade social baseada completamente num eixo heterossexista que privilegia o desejo dentro de espaços fechados e reclusos da intimidade do casal composto pelo eixo binário homem e mulher. O espaço aberto da cidade se mescla com o desejo homossexual, propondo outra perspectiva de espacialização. Nesse sentido, a espacialização também é o espaço do texto que se afasta de um eixo falocêntrico, partindo de “[...] uma escrita experiencial do corpo desejante, que em suas ondas temperadas apalpa, toca e se esquiva dos gestos sedentários dos rios da cidade que não vão para o mar”¹⁶ (Idem, p. 124 — tradução minha). Isso produz uma poética de autor que parte do individual para a criação de uma política de resistência coletiva e desejante. Faz-se necessário ressaltar que essa homoerótica urbana é composta sobretudo pelo desejo homossexual masculino e poderíamos questionar qual seria o espaço da mulher dentro dessa configuração texto-espacial, reterritorializando o espaço novamente dentro de uma perspectiva falocêntrica. Entretanto, Lemebel é consciente da normatização das sexualidades, propondo uma visão crítica da figura do *gay*:

O gay se soma ao poder, não o confronta, não o transgride. Ele propõe a categoria homossexual como uma regressão ao gênero. O gay cunha sua emancipação à sombra do ‘capitalismo vitorioso’. Ele mal respira no laço de sua gravata, mas ele balança a cabeça e acomoda seu traseiro mole nos espaços

¹⁵ La calle sudaca y sus relumbros arribistas de neón neoyorquino se hermana en la fiebre homoerótica que en su zigzaguo voluptuoso te plantea el destino de su continuo güeviar. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos masculinos, expuestos, marmoleados por la rigidez del sexo en la mezcilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homossexuado que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfico consume. Más bien lo plagia, y lo despide, en el disparate coliza de ir quebrando mundos como huevos, en el plateado asfalto del entumido anochecer. (LEMEBEL, 2000, p. 87)

¹⁶ [u]na escritura vivencial del cuerpo deseante, que en su oleaje temperado palpa, roza y esquiva los gestos sedentarios en los ríos de la urbe que no van a ningún mar” (Idem, p. 124)

de glamour que o sistema acomoda. Um circuito hipócrita que se desclassifica para configurar mais uma órbita em torno do poder¹⁷ (LEMEBEL, 2000, p. 127 — tradução minha).

Segundo Laura Janina Hosiasson (2019), Lemebel faz uma contraposição entre *gay* e *maricón* e a crítica sobre a relação entre identidade e poder se dá justamente a partir do uso do primeiro termo para designar aqueles que “cunha sua emancipação à sombra do ‘capitalismo vitorioso’”. Para Lemebel, os *gays* negam “[...] a miscigenação materna com essas representações de força que hoje se remasculinam em paralelos misóginos aderindo ao poder por meio de [...] signos masculinos falopianizados em couro, correntes e todos os seus fetiches sadomasoquistas”¹⁸ (LEMEBEL, 2000, p. 127 — tradução minha). Partindo de uma perspectiva que une gênero e sexualidade com o marxismo, para o autor, o *gay* integra o capitalismo vitorioso justamente por ser uma identidade forjada pelo mercado e para o mercado. Essa visão se intensifica à medida em que, apesar da homossexualidade masculina desconstruir a normatividade do sistema sexo biológico/identidade de gênero/desejo sexual, ainda assim é capaz de integrar o patriarcado. Segundo Jorge Alemán, o neoliberalismo produz “subjetividades que se configuram de acordo com um paradigma empresarial, competitivo e gerencial da própria existência”¹⁹ (ALEMÁN, 2016, p. 15 — tradução minha), indo de encontro com a perspectiva de não apenas com Lemebel que considera o termo *gay* como uma concepção neoliberal de subjetividade, como também ao homonacionalismo de Puar citado no começo do artigo.

Ainda que Lemebel faça sua crítica dentro do espectro de uma esquerda revolucionária, a própria configuração ideológica da esquerda é alvo de críticas. Em *Manifiesto (Hablo por mi Diferencia)*, Lemebel subverte relações, promovendo uma análise profunda da esquerda chilena. Desde o título, Lemebel propõe um jogo intertextual com o manifesto fundacional do partido comunista para se colocar num lugar diferenciado dentro da ótica marxista. O autor nos primeiros versos de seu manifesto se distancia das noções de sujeito, arte e política expressas pelas figuras de Allen Ginsberg

¹⁷ Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. Propone la categoría homosexual como regresión al género. Lo gay acuña su emancipación a la sombra del ‘capitalismo victorioso’. Apenas respira en la horca de su corbata pero asiente y acomoda su trasero lacio en los espacios coquetos que le acomoda el sistema. Un circuito hipócrita que se desclasa para configurar otra órbita más en torno al poder. (LEMEBEL, 2000, p. 127)

¹⁸ “[...] el mestizaje materno con estas representaciones de fuerza que hoy se remasculinizan en paralelismos misóginos adheridos al poder [...] signos masculinos falopizados en cuero, cadenas y todos sus fetiches sadomasoquistas” (LEMEBEL, 2001, p. 127)

¹⁹ “subjetividades que se configuran según un paradigma empresarial, competitivo y gerencial de la propia existencia” (ALEMÁN, 2016, p. 15)

e Pier Pasolini tanto por não se identificar na figura de homossexualidade vinda da Europa continental e dos Estados Unidos como por não aceitar a expulsão geográfica e política sofrida pelos dois poetas. Ao fazer isso, a partir de uma visão crítica da homossexualidade, Lemebel aponta as características reacionárias presentes tanto no partido quanto na ideia de proletariado. Essa desconstrução em forma de manifesto se torna uma ferramenta potente para o projeto político-literário de Lemebel posto que questiona as possibilidades utópicas direcionadas ao futuro da comunidade:

Pior que a ditadura
Porque a ditadura pasa
E vem a democracia
E logo atrás o socialismo
E depois?
O que será feito de nós companheiros?
[...]
O futuro será preto e branco
O tempo em noite e dia de trabalho
sem ambigüidades?
Não haverá uma bicha em alguma esquina
desequilibrando esse homem novo?²⁰ (LEMEBEL, 2001, p. 94 — tradução
minha)

Além do possível intertexto com o *Manifesto Comunista*, o manifesto de Lemebel também entra em diálogo com o discurso de Ernesto Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), que propõe a construção da nova subjetividade cubana, colocando a arte como meio edificador desse novo “homem”. A partir disso, observamos que o manifesto de Lemebel é sobretudo um manifesto contra a organização patriarcal e falocêntrica que permeia ambos os espectros ideológicos da sociedade. Ditadura, democracia e socialismo se tornam sinônimos justamente por continuarem a propagar violências explícitas e veladas aos sujeitos que desviam da heteronormatividade. A subversão para Lemebel não reside na preferência política comunista, mas sim desde o ponto de vista da sexualidade que pode “corromper a moral revolucionária” ou “homossexualizar a vida”. A possibilidade de um futuro revolucionário que mude de fato as perspectivas econômicas e sociais teria que passar justamente por essa desconstrução de gênero e sexualidade, englobando um devir configurado fora do eixo binário. Com isso, pensar um projeto político-literário dentro da obra de Lemebel é pensar num devir

²⁰ Peor que la dictadura / Porque la dictadura pasa / Y viene la democracia / Y detrasito el socialismo / ¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero? [...] ¿El futuro será en blanco y negro? / ¿El tiempo en noche y día laboral / sin ambigüedades? / ¿No habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? (LEMEBEL, 2001, p. 94)

que poderá se configurar num futuro. Desde o ponto de vista do marco teórico que estamos trabalhando ao longo do artigo, o devir é um verbo também utilizado na crítica deleuze-guattariana. Para os autores,

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 27)

Os devires na obra de Deleuze e Guattari se dividem em devir-animal, devir-mulher e devir-criança, sendo o excerto acima a explicação do devir animal, presente em *Kafka: por uma literatura menor* (2017). Interessa-nos esse devir não pela idealização desse tipo de devir, mas justamente por causa das possibilidades de fluxos desterritorializados e dos signos assignificantes que perpassam a identidade travesti, podendo resultar numa potencialidade revolucionária, como indica a obra de Lemebel:

Talvez a América Latina, travestida em transferências, reconquistas e remendos culturais - que por meio de enxertos sobrepostos enterre a lua negra de sua identidade - surja em uma bicha guerreira que se mascara na cosmética tribal de sua periferia. Uma militância corporal que enfatiza desde o canto da voz um discurso próprio e fragmentado, cujo nível mais desprotegido por sua falta de retórica e órfã política é o travestilidade homossexual que se acumula lúmpen nas dobras mais escuras das capitais latino-americanas²¹ (LEMEBEL, 2000, p. 127 — tradução minha).

No excerto acima, retirado de *Loco Afán* que, coincidentemente, foi proferido durante a visita de Félix Guattari na Universidad Arcis, vemos a proposta política de Lemebel de forma explícita. O autor expande os limites territoriais, não se limitando apenas às fronteiras nacionais, mas pensando desde um ponto de vista regional global. A América Latina é um espaço desterritorializado onde há fluxos e intensidades que são possíveis de aflorar um princípio revolucionário. Revolução apenas possível através de um “*mariconaje guerrero*”, partindo do travestismo homossexual, que indica uma instância corporal racializada. Neste sentido, podemos comparar a possibilidade de um

²¹ Quizás América Latina travestida de trasposos, reconquistas y parches culturales -que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad- aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas (LEMEBEL, 2000, p. 127).

devenir racializado proposta por Achilles Mbembe (2016). Em *Crítica de la razón negra*, Mbembe descreve o momento atual do século XXI, caracterizando-o pelo acentuamento das relações humanas baseadas no neoliberalismo. Mbembe, partindo de uma perspectiva racial, explica que “os riscos sistêmicos aos quais apenas os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem doravante, senão a norma, pelo menos o destino que ameaça todas as humanidades subalternas”²² (MBEMBE, 2016, p. 26 — tradução minha). Tal afirmação, aponta para aquilo que o autor chama de devir negro do mundo, explicando as relações atuais que configuram o momento presente no mundo ocidental. Se desde a perspectiva homonacional de Puar, observamos a junção do capitalismo na versão ideológica do neoliberalismo tomando conta também das possibilidades de subversão que as sexualidades não normativas poderiam significar; a proposta de Lemebel abre um novo paradigma revolucionário, pois consegue abarcar as questões de classe juntamente com os princípios discursos da homossexualidade.

Em tempos de crises em estados democráticos, a volta de ideologias de cunho nazi-fascistas e o colapso de projetos neoliberais, faz-se necessário não apenas pensar maneiras de combater as ameaças do presente, mas também um projeto de futuro. Através da obra de Lemebel, o devir travesti é um projeto político-literário de resistência que, num primeiro momento, é algo característico apenas da América Latina, mas pode tornar-se algo global. Percorremos os processos de desterritorialização em *Loco Afán* vendo como o desejo (homos)sexual é um propulsor que organiza de outra maneira o espaço.

Entretanto, a crítica ao falocentrismo e à masculinidade, que pode ser considerada um eixo reterritorializador, faz-se presente ao longo de outros textos de Lemebel, como em *Manifiesto (Hablo por mi Diferencia)* em que o autor aponta os reflexos da heteronormatividade patriarcal até mesmo dentro de organizações de esquerda. Os perigos da reterritorialização através da masculinidade se tornam um ponto central na crítica lemebeliana à sociedade como um todo. *Loco Afán* ressignifica as mortes por AIDS e a ditadura, propondo um projeto político-literário para o futuro, um devir travesti do mundo, por assim dizer, e é apenas a partir de um “mariconaje guerrero”, aliado a uma perspectiva de classe, que se poderá formar um projeto para uma nova sociedade.

²² “los riesgos sistémicos a los cuales sólo los esclavos negros fueron expuestos durante el primer capitalismo constituyen de ahora en adelante, si no la norma, cuanto menos el destino que amenaza a todas las humanidades subalternas” (MBEMBE, 2016, p. 26).

Nota: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

ALEMÁN, J. **Horizontes neoliberales de la subjetividad**. Olivos: Grama Ediciones, 2016.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 1 e 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GUEVARA, E C. “El socialismo y el hombre en Cuba”. In: **Marxist**. Disponível em <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> Acessado em dezembro de 2019.

HIGUERA, C N. **La construction des subjectivités dans les chroniques de Pedro Lemebel**. 409f. Tese (Doutorado em Estudos Ibéricos e Mediterrâneos). Faculté des Langues, Université Lumière Lyon 2. 2015.

HOSIASSON, L. “Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: pasodoble e melodrama.” **Literatura E Sociedade**, 24(29), 2019, 141-149. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p141-149>

LEMEBEL, P. **Loco Afán. Crónicas de sidario**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

MATUS, A. “Juego de máscaras”, **Revista de libros del Mercurio**, Santiago de Chile. Disponível em <<http://www.letras.mysite.com/pl2609051.htm>> acessado em novembro de 2019.

MBEMBE, A. **Crítica de la razón negra**. Trad. Enrique Schmukler. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones, 2016.

MERLIN, N. **Colonización de la subjetividad**. Buenos Aires: Letra Viva, 2017.

PUAR, J. K. **Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times**. Duke University Press, Durham: 2017.

**THE TRAVESTI BECOMING OF THE WORLD:
THE POLITICAL-LITERARY PROJECT IN PEDRO LEMEBEL'S
*LOCO AFÁN***

Abstract

This article aims to analyze the political-literary project in the texts in *Loco Afán* (2001) by the Chilean writer Pedro Lemebel. Starting from the concept of minor literature proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2017), I will investigate the processes of deterritorialization, through the discursive perspective of homosexuality, considering the poetic text as a political tool and how it becomes the expression of a community. I argue that Lemebel's writing presents a political and revolutionary potential that indicates a profound relationship between the individual and the collective, configuring the space-time of the Lemebelian texts in a thematic axis constituted by the criticism of the dictatorship, the deaths caused by AIDS and the effects of the neoliberal system in society. From this point, I propose that Lemebel has a political-literary project that points to the future on a global level, having as the main axis of agency the transvestite community.

Keywords

Pedro Lemebel; Chilean literature; resistance; travesti.

Recebido em: 24/09/2020

Aprovado em: 21/12/2020

Palavras, cenas e melodias: o crespo que tece histórias e resistências

Maria do Carmo Moreira de Carvalho²³
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
Rosy dos Santos Lima²⁴
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
Sara Regina de Oliveira Lima²⁵
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Resumo

O presente estudo analisou o protagonismo negro em três obras, a literária *Cauterização*, de Cristiane Sobral (2011), a cinematográfica *Felicidade por um fio*, dirigida por Haaifa al-Mansour (2018), e a música *Joãozinho*, de Vanessa da Mata (2004). As temáticas permeiam a imposição da branquitude às mulheres negras no que tangem à docilização do seu corpo. Considerando a imagem do corpo marginalizado sujeitado a processos intensivos de tortura e negação, o cabelo crespo constitui um dos principais traços fenotípicos transfigurados em decorrência da divisão dicotômica social em que o segundo par é sempre o desprovido de direito. Assim, a pesquisa se justifica pelo intuito de compreender os aspectos racistas que convertem o comportamento e a aparência da mulher negra. O objetivo do trabalho é traçar os aspectos responsáveis por interferir na construção e valorização da identidade. O estudo foi conduzido por meio da pesquisa bibliográfica em que o suporte teórico baseia-se nos estudos apresentados por Grada Kilomba (2013), bell hooks (2005), Kemberlé Crenshaw (2004), Karla Akotirene (2018). Desse modo, conclui-se que as construções identitárias de cada protagonista são autonegadas desde a infância pela idealização do padrão de beleza, construídas por meio do discurso dominante do qual a beleza afrodescendente é relegada.

Palavras-chaves:

Cabelo Crespo. Resistência. Identidade.

²³ Graduanda de Licenciatura Plena em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

²⁴ Graduanda de Licenciatura Plena em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Pesquisadora pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UESPI).

²⁵ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora efetiva da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

Introdução

“Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade [...] submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades”.

(Neusa Santos)

Página | 60

Desde o passado escravocrata, é sabido que há discriminação da população negra, tanto no âmbito social e étnico, quanto no educacional e no intelectual. O resultado para a prática de constante silenciamento é a perda da identidade. Essa situação desumanizadora construiu diferentes modos de exploração, como a opressão contra a estética das mulheres negras que produz a contínua marca da marginalização e da inferioridade.

Desde o colonialismo, a mulher negra é dominada, explorada, subserviente, sexualizada, dentre outras mais adjetivações de cunho opressor. Em comparação aos homens negros, sofre duplo/triplo – incontáveis – tipos de domínios, uma vez que os preconceitos estabelecidos socialmente, além de racistas, são também machistas. Os rigores desumanizantes da escravização implicaram em categorizar a mulher negra como desprovida de gênero e, conforme aponta Davis (2016), elas eram – continuam – envolvidas em um regime exploratório, seja por meio da invasão dos seus corpos, do preterimento do intelecto, da impugnação da identidade em si, tornando-se suscetíveis a intersecções sobrepostas e descarregadas em um só corpo. Assim, buscou-se atribuir qualidades inferiores, por meio da disseminação do ideário colonialista, aos traços fisionômicos da mulher negra a fim de estipular padrões e justificarem, através do existencialismo, a exploração e a dominação.

O processo de legitimação do discurso colonial implicou na invisibilidade da cultura, das tradições e da estética negra. Dessa forma, a mulher negra cede, inconscientemente, aos padrões eurocentristas para inserir-se na cultura imperante. Por meio da ideologia do branqueamento estético, por muito tempo naturalizada no contexto social, origina-se a alienação da qual prescinde a aparência do afrodescendente. Fanon (2008) trata, em seus estudos, sobre alienação psíquica do negro, que, “mesmo sendo sincero, é escravo do passado” (FANON, 2008, p. 186), mesmo com a conscientização do lugar ocupado no mundo, ainda é preciso eliminar de si a reprodução exânime dos preconceitos perpetuados por via histórica e normalizados no interior de cada sujeito.

Por sua vez, a mulher negra é aprisionada em um processo severo de metamorfose em busca da aceitação social, impelida da autoestima e incapaz de perceber seus traços como admiráveis e qualificáveis. Os conceitos vigentes moldam, de forma contínua, a percepção dessas mulheres em vista da sua identidade afrodescendente comprovando que o processo de escravização concebeu outras maneiras de atuar, pois o pensamento colonial ainda está enraizado em nossa sociedade.

Silva (2017) mostra que logo na infância a aparência é alterada, sendo as mulheres negras apresentadas a um ritual de alisamento químico desde muito cedo, o qual é reproduzido incessantemente durante a fase adulta. Assim, crescem sem conhecer e apreciar a textura natural do próprio cabelo, já que nos primórdios da infância o reconhecimento identitário é adulterado quando deveria ser estimulado, pois é a mulher negra é convertida ao modelo compulsório de beleza e estigmatizada de diversas maneiras, desqualificada por seus traços, sua cor de pele e, em especial, pela textura capilar, posto que um dos alvos de opressão é o crespo.

Dessa forma, justifica-se a pesquisa pela observação das relações atribuídas ao cabelo natural da mulher negra, socialmente estigmatizado em detrimento ao alisamento, garantindo a estas mulheres o aprisionamento aos salões de beleza. O estudo teve como foco a análise da obra *Cauterização*, de Cristiane Sobral (2011), em paralelo com a obra cinematográfica *Felicidade por um fio*, dirigida por Haaifa al-Mansou (2018), e a música *Joãozinho*, de Vanessa da Mata (2004).

Objetiva-se discutir acerca da estética do cabelo e compreender como é consolidada a resistência, por parte das protagonistas, em face da opressão recebida, além de verificar o processo decolonial como uma entrada para o empoderamento da identidade negra, visto que as narrativas apresentadas possuem protagonistas que, involuntariamente, verbalizam e executam as ideias. Por fim, tenciona-se entender como os reflexos de uma sociedade patriarcal e racista moldam o comportamento do inferiorizado e, a partir dessa prática, perpetuam a estética considerada como ideal.

Para a realização da pesquisa, utilizou-se da análise bibliográfica. O suporte teórico baseou-se nos estudos apresentados por Grada Kilomba (2013), bell hooks²⁶ (2005), Kemberlé Crenshaw (2004), Karla Akotirene (2018), Mbembe (2014), dentre outros. A partir deles, ao permear as particularidades de cada protagonista, observou-se que as construções identitárias são autonegadas desde a infância em virtude da massiva

²⁶As iniciais em minúsculo respeitam a forma de assinatura da própria autora.

idealização do padrão dominante, no qual a beleza da população negra, em especial a da mulher, é descartada.

Por fim, estruturou-se o artigo nas seguintes partes: i) a primeira diz respeito à versificação das três artes com relação à função social; ii) na segunda, concretiza-se a análise conforme suporte teórico; e, por último, iii) tratou-se das considerações finais com as conclusões obtidas na realização do artigo.

1 Cenas, palavras e melodias

A assertiva de que se necessita da Arte encontra no pensamento de Fischer (1981) o valor dela como instrumento capaz de unir e de fazer refletir a capacidade humana a fim de possibilitar a transição de experiências e ideias em sua existência individual e coletiva. Considerando a concepção do autor, propõe-se a discussão acerca do paralelo existente entre as três referentes artes – o cinema, a literatura e a música – ponderando como necessário suscitar a característica social, isto é, a função social presente em cada uma delas.

Assim sendo, a começar pela música, compreende-se que ela possui a capacidade estética de expressão, da tradução dos sentimentos, das atitudes e de projetar temáticas pertinentes a questões que dizem respeito aos valores, às ideias de um meio social e de um povo. Ademais, atua como suporte questionador e denunciador dos problemas que afligem uma sociedade. Herbert Read (1982) salienta que sociedade e arte são conceitos inseparáveis, o que possibilita afirmar com tal denotação que a música, enquanto manifestação artística junto ao social, compartilha desse indivisível e contribui para a compreensão e transformação do ser/sendo e das relações atribuídas com outros no mundo, distanciando-se da totalidade, do estado físico e estável, bem como previa Glissant (2005).

A música, com seu caráter expressivo, evoca no ser humano o efeito de imersão do sentir, das sensações e das experiências. Possui a capacidade de singularizar as ideias e as emoções individuais e também favorecer efeitos comuns de pluralidade. De acordo com Schopenhauer, a música é “a cópia da vontade com si mesma e seus efeitos são muito mais poderosos e penetrantes do que outras artes” (SCHOPENHAUER *apud* FISHER, 1981, p. 212).

Da mesma forma, por meio da arte que concerne às letras, pode-se inferir que a literatura não se configura de forma única como um espaço de exposição das narrativas

ficcionais, mas também como um vínculo de manifestações culturais que refletem o/no modelo organizacional da sociedade. A literatura atua como um instrumento para sensibilizar e despertar uma maneira de como lidar com o mundo.

Dizer que ela expressa as experiências reais significa considerar que introduz ao sujeito a análise de como o mundo se organiza e de como o indivíduo é exposto às condições societárias, representando por meio do “espelho” da linguagem o reflexo social do homem. Logo, é certo afirmar que a obra literária se encontra relacionada com a experiência verossímil. Candido (2006), no experimento de indicar as influências das ações e dos fatores do meio na obra literária, ressalta que para a sociologia moderna, a arte pode ser evidenciada como social. Compreende-se, a partir dessa concepção, que a literatura possui a capacidade de provocar um efeito transformador da conduta e do modo de agir e compreender o mundo real.

A literatura vincula a experiência humana à experiência literária. O ficcional favorece a identificação das sensações impulsionadas pela abstração do real e submetidas aos manejos de uma narrativa. É uma correlação complexa e simultânea de um processo interativo e ao mesmo tempo singular. Todorov (1939) enfatiza o poder da literatura em despertar sentimentos e interpretações que incitam o leitor a arriscar-se, a transformar as coisas ao seu redor, pois, para o autor, “a literatura pode muito. Ela pode [...] nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 1939, p. 76).

O cinema se efetiva em consonância a outras representações artísticas, visto que “foi fundado como uma técnica de reprodução que recorreu a outras formas de arte como a música, a literatura, o teatro, a poesia” (GUTFREIND, 2009, p. 2), inserindo-se no mundo das artes como forma de retratar o imaginário contido nelas, ou de representar uma realidade ficcionalizada. Compreende-se que a concomitância com as outras linguagens atua como um registro permeado por propósitos factuais, capazes de suscitar no interlocutor a projeção da diversidade de ideias, a capacidade de reflexão, a noção de flexibilidade e a disseminação de valores. Essa confabulação estimula o cruzamento de informações além da imaginação simbólica.

O modo de representação que é acometida “como um capital fundamental para compreender as relações culturais internas de uma comunidade específica” (GUTFREIND, 2009, p. 4) corresponde ao retrato do real refletido através da criação de um imaginário ficcional e, ao mesmo tempo, verossímil. A obra cinematográfica, assim como a literária e a musical, além de carregar uma abrangência estética, assume a posição

de denúncia e de percepção. Para além do entretenimento, o cinema funciona como uma manifestação responsável por englobar a humanização e a conscientização do ser.

A sua representação artística transcende no momento em que atribui subjetividade ao interlocutor, à medida que transmite a ele uma realidade fictícia, no entanto, repleta de existência que “nos faz repensar nossa trajetória de vida e questionar nosso meio circundante a partir da veiculação de um determinado juízo de valor” (BERNARDET *apud* GUALDA, 2011, p. 208). Da mesma forma, ocorre com a música, o que a torna semelhante à literatura e ao cinema pelas múltiplas dimensões que a linguagem musical pode atingir, a sua influência não integra somente o recurso sonoro, mas o visual, o performativo e o significativo.

Com isso, é possível notar que a exploração interativa dos diversos tipos discursivos que abrangem a literatura, o cinema e a música, conecta-se diretamente exprimindo sensações ao interlocutor encaminhando-o à humanização, pois apesar de se tratar de linguagens diferentes, as finalidades de cada uma se inter-relacionam, exercendo a função de humanizar e agir como formador crítico. Dessa forma, nos objetos analisados, as denúncias apresentadas ao interlocutor por meio das melodias, das imagens ou através da narrativa, dialogam com os enfrentamentos e a resistência da mulher negra, construída através de lutas e experiências provenientes de um sistema de exploração colonial, patriarcal e escravista, ainda vívido e presente.

2 Aos fios, a felicidade

O conto *Cauterização*, de Cristiane Sobral (2011), apresenta uma narrativa que contesta o conformismo e consolida a resistência de sujeitas negras ao abordar os traços físicos dessas mulheres problematizados em meio à sociedade racista. A narrativa revela a história de *Socorro*, uma mulher negra que – através do processo de negação apresentado a ela durante toda a vida – cede ao padrão eurocentrista, na tentativa de inserir-se na cultura dominante, distanciando-se das características que resplandecem sua identidade. Com isso, passa a ser moldada através de conceitos racistas advindos de uma das formas de oprimir que é a ditadura do cabelo, invisibilizando seus traços e afastando-se da estética natural.

De modo semelhante, o filme *Felicidade por um fio*, direção de Haaifa al-Mansour (2018), trata da vivência de uma mulher negra, caracterizada pela personagem *Violet Jones*, que se dedica a parecer, a todo o instante, perfeita para o convívio social –

e aos olhos de seu companheiro. A personagem é marcada desde a infância pelo processo de embranquecimento guiado pela figura materna que, assim como a filha, não obteve o incentivo à autoaceitação quando infante, fato evidenciado logo no início da obra:

Como a maioria das mães negras [...] a minha certificava que eu estivesse preparada como qualquer criança branca [...] elas brincavam com o cabelo despenteado [...] felizes e indiferentes a quaisquer possíveis defeitos em sua aparência. Eu, por outro lado, tinha que ser consertada (FELICIDADE ..., 2018, min. 2:12).

Embora a compulsória situação lhe destinasse ferimentos à autoestima e à alma, continuava a reproduzir os processos ritualísticos do branqueamento, de maneira a enganar e a negar a si mesma. A autonegação também se faz presente na música *Joãozinho*, de Vanessa da Mata (2004), quando interpreta como a opressão ao crespo imposta às mulheres negras as afeta e como transforma a maneira de olhar para si, submetendo os fios naturais ao alisamento superficial.

Antes de introduzir as melodias que narram as vivências da personagem *Maria*, designada como aquela que encarna em seu corpo os ideais do sujeito branco, a cantora exprime o processo de assujeitamento vivenciado por sua tia Rita, dedicando a canção a ela e a todas as meninas que disfarçam seus cabelos: “Essa música eu fiz para uma tia chamada Rita, minha tia, que tem os cabelos como os meus, mas que não gosta dos cabelos” (MATA, 2004, min. 0:45). Ao assumir, na letra, a história de sua tia, Vanessa da Mata enfatiza as cobranças estéticas acometidas por pessoas reais que transformam sua aparência historicamente ínfera pelo predomínio imperialista.

Concomitante a isso, Grada Kilomba declara que “para o branco os enfrentamentos da mulher negra não dizem respeito ao seu mundo, mas a um mundo de racismo e agressão” (KILOMBA, 2013, p. 122). Neste sentido, estabelece-se o que nomeia por “relações coloniais”: o sofrimento da mulher preta, mediante tomada de decisão em suportar horas a fio em um procedimento de tortura – pois se trata de uma tortura – nada tem relação com o que é vivenciado por pessoas brancas. Estas, por sua vez, estão inseridas em uma posição de privilégio, nada em sua aparência deve ser modificado e, quando o é, não reverbera opressão ou repressão. Contudo, enquanto a mulher negra converte-se ao modelo determinado, é estigmatizada de variadas maneiras. O estigma do cabelo é apenas uma das tantas marcas de opressão e colonização.

Para mais, a herança histórica discursiva herdada pelo pilar etnocêntrico e falocêntrico permeia a sociedade até o momento hodierno. A mulher negra é fixada nas

instâncias do corpo e do sexo, qualificada de inferior intelectualmente, desqualificada de subjetividade, estigmatizada pela beleza e demais sistemas categóricos mutuamente construídos atendendo a organização social, segundo Akotirene (2019). Nessa perspectiva, as imagens hegemônicas de beleza exercem poder sobre estas mulheres, constituído de transtornos que interferem na condição social, na estética do seu corpo, do seu cabelo e da sua autoestima em geral, delineando a experiência dela através de construções estruturais que atravessam diretamente o seu corpo, como frisa Collins (1990). Assim, é construído um sistema de hierarquização discriminatório das características raciais e étnicas, valorizando determinados indivíduos e estabelecendo as bases da discriminação.

Um dos pilares discriminatórios que concebem a subalternidade é a reverberação de discursos desqualificadores da identidade negra. O cabelo afro foi/é classificado como “cabelo ruim”, sujeitado aos processos químicos para fins de desassociação das características próprias da identidade afrodescendente. Os padrões estéticos tornaram-se, para as mulheres negras, uma espécie de prisão, seus cabelos e seus corpos são constantemente alvos de problematização e de insatisfação, “essas formas de controle e apagamento são chamadas ‘sinais repulsivos’ da negritude” (KILOMBA, 2013, p. 127), que autorizam a permanência do ideário estagnado de beleza.

Em *Cauterização*, embora a personagem acabe por desvincular-se do que a torna inferior, no decorrer da narrativa é perceptível que se submete à reestruturação dos fios, “com uma ajeitada caprichada no ‘bombril’, ninguém poderia dizer que Socorro tinha sangue negro” (SOBRAL, 2011)²⁷. Assim, seria vista com outros olhos, contanto que disfarçasse a sua identidade negroide. Tudo o que *Socorro* precisa é não carregar, de forma explícita, as características que lhe são próprias, mas negadas. A personagem passa a ser escravizada por meio de uma indução à autonegação através de um processo sistemático de embranquecimento.

Seguindo o mesmo viés, *Felicidade por um fio* trata da camuflagem direcionada à mulher negra. *Violet* todas as manhãs encarrega-se de principiar o dia com o pente quente no cabelo e, para isso, deixa a cama bem antes de seu companheiro, com o intuito de parecer perfeita aos olhos dele e do meio em que se insere. bell hooks (2005), em *Alisando meu cabelo*, ao tratar dos enfrentamentos suportados pelas mulheres negras no que tange ao cabelo, afirma:

²⁷ Disponibilizado pela autora no endereço: <https://cristianesobral.blogspot.com/2011/03/conto-cristiane-sobral-cauterizacao.html>.

Aos olhos de muita gente branca e outras não negras, o black parece palha de aço ou um casco. [...] o nosso cabelo é percebido na cultura branca: não só como feio, como também atemorizante. Nós tendemos a interiorizar esse medo. O grau em que nos sentimos cómodas com o nosso cabelo reflete os nossos sentimentos gerais sobre o nosso corpo (HOOKS, 2005, p. 4).

O incisivo engendramento desse discurso no sujeito negro inconsciente pode ser constatado no filme no momento em que *Violet* discrimina uma criança negra de cabelo crespo, quando afirma: “minha mãe teria me dado uma surra por [...] ter o cabelo tão bagunçado” (FELICIDADE ..., 2018, min. 13:24). E quando o pai intervém aos insultos situando que se trata de uma criança, *Violet* continua questionando: “com aquele esfregão na cabeça?” (FELICIDADE ..., 2018, min. 15:27). Pressupõe-se que a estética/beleza aceita é estabelecida pela imagem do cabelo liso, sem volume. Ela, assim como *Socorro*, vê a necessidade em se camuflar e acaba por reproduzir, de forma indeliberada, tal discurso. Entrega-se com o propósito de fugir das opressões de um meio social segregacionista, ao mesmo tempo em que impugna a identidade que lhe é própria.

Ademais, o ambiente de trabalho corrobora para o enraizamento do conceito de beleza e, conseqüentemente, do cabelo ideal. A premissa da empresa está na beleza padronizada, que não inclui a negra, portanto, estas mulheres devem se ajustar e se encaixar na ideia de perfeição. É importante enfatizar como *Violet*, no mesmo ambiente em que um dia foi idolatrada, desloca-se da postura elegante, delegada a ela, para a invisível quando abre mão do cabelo alisado. Passa a não ser considerada importante para o cargo exercido, pois deixa de refletir a imagem determinada pela empresa.

Assim, temos a mulher negra como “um território que deve ser controlado, domado” (HOOKS, 2005, p. 4), fato constatado também em *Maria* quando na canção, a intérprete entona que “a moça de joãozinho no cabelo / faz de conta no espelho” e então “alisa [só]²⁸ a ponta do cabelo” (MATA, 2004, min. 1:23), na experiência de render-se ao regozijo da ditadura branca, fragmentando-se diante das determinações ideológicas. A isso, soma-se a concepção de Stuart Hall (2014) quando alega:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2014, p. 2).

²⁸ Grifo nosso.

Com isso, o duplo deslocamento asseverado pelo autor, dispersa o subalternizado do lugar pertencente a ele do meio social e cultural, da mesma forma que pretere a si mesmo. O pertencimento agora se posiciona em direção à realidade do Sujeito dominante e, embora haja um enquadramento no modelo definido, ainda assim é delineado o distanciamento no qual o outro descentrado permanece desqualificado. Identificar-se como negro implica enfrentar mais dificuldades, pois, segundo a premissa de Hall (2015), o cabelo crespo, os lábios grossos, o nariz largo são signos de diferença circunscritos no corpo negro, os quais determinam hierarquias sociais, econômicas e culturais.

Assim como Hall (2015), Butler *apud* Sacramento (2008, p. 261) destaca que o processo classificatório de identidade se dá por meio de construções discursivas em que a raça dominante movimenta todos os sistemas classificatórios destoando os marcadores/signos de diferença. Outrossim, Mbembe (2014) aponta que “é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engrenar um duplo, um substituto, uma máscara, um simulacro” (MBEMBE, 2014, p. 66). Logo, as personagens se equivalem do disfarce a partir de um processo intensivo de tortura e negação efetivado por meio dos sistemas operantes, pois o marcador de diferença - cabelo afro - não denunciaria o sangue negro.

Em vista disso, o conto, o filme e a música dialogam com a ideia de que desde a infância, o afrodescendente convive com a imposição do ideal de beleza em que a sua, especialmente, necessita de mudança, uma vez que “representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima” (HOOKS, 2005, p. 2), sendo condicionado a expurgar a diferença visível.

As barreiras raciais impulsionam o branqueamento como ocorre com *Socorro* quando ela tenta se despír dos traços negroides nos salões, temendo as adversidades temporais “mesmo com o guarda-chuva e a capa de plástico, se não estiasse não haveria jeito de sair de casa mais tarde em grande estilo [...] sem molhar o pixaim” (SOBRAL, 2011). *Socorro* “aprendera nas entrelinhas da realidade apresentada como alternativa para pessoas como ela, que pretendiam conquistar o seu lugar, [no entanto] na sombra, por favor” (SOBRAL, 2011) e para isso desvinculou-se da própria imagem, pois “tinha [que] deixar de ser uma mancha negra perante a sociedade e tornar-se elegante, transparente e invisível” (SOBRAL, 2011). É por meio da reprodução desse ambiente que a opressão segrega os direitos e abala a autoestima. A protagonista de Cristiane Sobral é posta em um espaço de subserviência aos salões.

Nesse sentido, essa subserviência é um ponto similar entre as três personagens, pois *Violet* também busca no salão, docilizar o cabelo crespo através do relaxamento. Assim como *Socorro*, é amedrontada pelas condições climáticas, sendo os dias de chuva seus inimigos. *Maria* também compartilha do sentimento de temor aos dias chuvosos. Pode-se constatar tal fato na seguinte estrofe já mencionada: “corre quando começa a chover / olha só vai enrolar / o cabelo encolher” (MATA, 2004, min. 1:49), posto que colocaria em prova as inúmeras horas desperdiçadas no ato de alisar e domar o crespo.

Retomando hooks (2005), “dói perceber a relação entre a opressão racista e os argumentos que usamos para convencer a nós mesmos e aos outros de que não somos belos ou aceitáveis como somos” (HOOKS, 2005, p. 5). No entanto, buscar a aceitação na aparência do outro, nem sempre estará livrando a mulher negra do estigma social, visto que existe todo um caminho a ser percorrido por ela para que se alcance essa aceitação.

Nesse caso, a estética não age de forma isolada. A mulher negra é oprimida por todos os lados, de modo que existem variantes decorrentes da contínua colonização, e a estética do cabelo torna-se somente uma das formas de opressão a que ela está sujeita. Nesta perspectiva, enquadra-se a interseccionalidade, asseverada por Kemberlé Crenshaw (2004), para a qual, mulher negra é vítima de violências que assumem premissas diferentes, mas que as atingem de modo igual. As opressões de gênero, de raça e de classe unem-se como uma somatória à opressão destinada à sua aparência. Da mesma forma, temos Carla Akotirene (2018), que mostra o processo de opressão em variados tipos de relações operados juntos, de modo que as mulheres negras são discriminadas e postas em avenidas identitárias, tornando-se vulneráveis a colisões. Dessa maneira, distintas colisões são refletidas em uma só sujeita negra.

A personagem de Sobral vivencia essas penalizações, pois possui a necessidade de se adequar ao ambiente sem transparecer os seus traços de negritude. Entende que é preciso adaptar-se ao outro. No entanto, permanece à margem em ocasião dos variados ataques direcionado a ela:

Comia pouco para não engordar e ressaltar as nádegas e coxas protuberantes e evitava rodas de samba e cerimônias religiosas afro-brasileiras. Andar vestida toda de branco ou de vermelho nem pensar. Falava baixo, gesticulava com moderação e preferia ser discreta. Ao sorrir espontaneamente, mesmo entre amigos, evitava mostrar com exagero a sua arcada dentária (SOBRAL, 2011).

Todavia, na busca pelas características da branquitude, são cravados na inferiorizada o desprezo e a desvalorização. Apagar a sua negritude consiste em uma

projeção problemática à autoestima e, conseqüentemente, reverbera na extinção da identidade negra. *Violet* e *Maria* também projetam as ideologias racistas dissimuladas de uma experiência atrativa às titulações de belo, instituindo um processo excludente que faz emergir o distanciamento aos traços que remetem à afrodescendência.

No que se refere ao processo catártico, é iniciado em *Socorro* através de uma situação de fúria quando é submetida à exposição da chuva. Nesse cenário, a personagem é estimulada a romper com as determinações, pois a provocou “a ponto de levá-la a pensar pela primeira vez e furar o bloqueio globalizado dos seus neurônios ocupados com a parafernália dos modelos padronizados televisivos” (SOBRAL, 2011). Por meio de um processo de epifania, as variadas tentativas de rejeitar a sua imagem são reconhecidas pela personagem ao assumir o seu fenótipo. Neste sentido, a identidade da mulher negra compreende um processo de redefinição e, ao assumir-se negra, ela está conquistando sua identidade, redefinindo seu espaço, seu corpo e seus direitos, pois, como bem coloca Souza (2013), tornar-se negra é uma conquista.

O fenômeno natural – a chuva – por meio do qual *Socorro* temia revelar seu cabelo natural agora molha cada parte do seu corpo e provoca o posicionamento de quem sempre se escondia em seus disfarces, pois era o rompimento da prisão representada pelos padrões de beleza que insistiam em enraizar-se em seu corpo, em sua vida:

Socorro estava tão transtornada que saía do carro sem o guarda-chuva e a capa de plástico. Empurrava com fúria a porta do ônibus enquanto a chuva encharcava seu corpo. Socorro estava perdendo a cabeça, aquela cabeça branca que costumava usar de vez em quando para tentar sobreviver num mundo que insistia em propagar a crença de que “não existe negro” (SOBRAL, 2011).

É neste ponto que se encontra a libertação e a redefinição identitária a florada posta por Souza (2013). Do mesmo processo de catarse experimentam *Maria* e *Violet*. Na obra cinematográfica, a personagem central veste-se do cunho identitário mediante o simbólico mergulho na piscina. A água lava e leva para longe a simulação de uma realidade que em nada a representa. Todavia, a desconstrução inicia a partir do corte em uma situação de não lucidez, levando o interlocutor a refletir se tal ato não seria o que, no fundo, *Violet* gostaria de consumir em sua sobriedade, porém não o faz por apreensão às represálias.

Durante o processo catártico, é apresentada uma mulher forte, autoconfiante em relação ao profissional e ao emocional, no entanto, a partir de uma imagem adequada e esperada dela. O enraizamento do padrão estético é tão severo que se torna algo passado

por gerações na vivência dessas mulheres. Pode-se comprovar tal constatação quando assume que: “para minha mãe a aparência era tudo, sempre tínhamos que estar perfeitamente arrumadas” (FELICIDADE ..., 2018, min. 4:29). *Violet* se insere em um processo ritualístico de imitação dos valores instruídos e, a começar pela infância, converte-se aos valores predeterminados, preservando-os em sua vida adulta.

No mais, é perceptível que a atual postura passa a conservar nela o desagrado. Em seu íntimo, reconhece que aquela condição não faz parte de quem de fato é, pois durante sua vida reproduziu os rótulos direcionados a ela e a tantas mulheres negras, propagando e emergindo em si o processo colonizador. Quando, em um despertar, declara para a mãe que foi ensinada a “ser a garota que um homem quer, mas não a que eu quero” (FELICIDADE..., 2018, 1:28:06), evidencia a insatisfação já exteriorizada por meio de relações alteras acerca de sua identidade e subjetividade.

Os primeiros sinais de ruptura dos conceitos ordenados dão-se pelo desprendimento do excessivo esforço à perfeição. Revela-se, pouco a pouco, insatisfeita e incrédula com a beleza superficial que não reproduz a vivência da mulher negra real. A postura, antes incisiva e arbitrária, cede espaço à figura solícita e aberta às questões pertinentes ao grupo ao qual pertence, passando por etapas de desconstrução, até o momento em que se constitui.

O ponto decisivo para o distanciamento de outros valores se dá quando o companheiro indaga: “você poderia fazer alguma coisa no seu cabelo? [...] deixar liso [...] eu só quero que tudo esteja perfeito esta noite” (FELICIDADE..., 2018, 1:23:04). Aqui se instala a renúncia para com os processos impositivos. A cena que se segue traduz a desaprovação e descolonização, o mergulho na piscina sem preocupações prévias em enrolar o cabelo crespo simboliza a libertação, a catarse de *Violet*. Se um dia, quando criança, foi privada de mergulhar na piscina por retração ao cabelo natural, naquela noite ansiava pelo mergulho, uma forma de afirmar para si e para todos que não esconderia a sua felicidade.

Então, há todo um aspecto formulado para a finalidade performativa da personagem. A estética fílmica, em geral, contribui para a composição da obra e da personagem em si. As imagens de borboletas e do desabrochar das flores inseridas, de forma estratégica nas circunstâncias em que *Violet* desperta para o caminho consciente, evidenciam, no decorrer da narrativa, o progresso metamórfico e emancipatório da ditadura imposta a ela. Soma-se a isso, a luz, o enquadramento, os espaços e os sons, originando um ambiente completo para a representação e reprodução total da obra. É

mediante a postura, o comportamento, o conjunto originado pelo cenário, pelos recursos sonoros e pelas representações imagéticas que a personagem é construída.

Condizente à canção, Vanessa da Mata permite à *Maria* a mesma depuração. Enquanto revela que ela corre quando começa a chover, a autora possibilita entender que, além da descrição de uma fuga, a personagem foge da normalidade definida pelo meio. A linguagem corporal da intérprete contrasta com a letra da canção, quando utiliza o cunho performativo pelo qual seu corpo conduz confronto e protesto. Seu cabelo, de forma natural e livre, mostra a desapropriação do disfarce químico que maltrata os fios crespos colocando em risco a própria identidade. E, ao entender o processo brutal e desumano que a impuseram junto à recusa da imagem do seu corpo, permite o cabelo enrolar/encolher, a respirar e expulsar para fora a textura irreal, as deteriorações obtidas pelo uso massivo da “chapinha”. É por meio da linguagem corporal que atribui sentido e sentimento às experiências de *Maria*.

A obra musical apresenta a manutenção das constantes barreiras pessoais acerca da autoaceitação. A artista Vanessa da Mata, mulher que também carrega em si as raízes da afrodescendência, explora em sua performance o repertório desprezível de um país que nega os traços afrodescendentes em prol da sustentação das influências estéticas cravadas pelo grupo dominante.

Outrossim, no que diz respeito ao conto, *Socorro* internaliza os discursos e a linguagem que transmite a aparência da mulher branca como referência e constrói uma imagem que possa ser aprovada pelo outro. Através da repetição, a personagem traz uma percepção visual de um sujeito incompleto e esse processo de assujeitamento é extinguido quando esse modelo é condicionado ao metamorfosear de seu corpo e ao experimentar do estar presente em seu próprio corpo, quando *Socorro*:

Tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar todo o cabelo. Quanto mais cortava mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente. [...] pela primeira vez parecia uma mulher normal, completamente negra e linda. Socorro ficou paralisada. Sentia a dor indescritível do seu nascimento, vivia o seu mistério profundo (SOBRAL, 2011).

Após a sua vida ser moldada pelos ideários padronizados, enfrenta o desafio de excluir as ações que a impediram de vivenciar a liberdade em todas as esferas. Muitas mulheres negras demonstram resistência ao deixar seus corpos expressarem características de ancestralidade, desconstruindo qualquer estereótipo resultante de um sistema sexista e racista.

Da mesma forma, a obra cinematográfica finaliza com a descolonização de *Violet*, que, após passar por um longo processo de autoconhecimento, fortalece-se nos mais variados aspectos, tanto no profissional quanto no emocional. Todos os enfrentamentos perpassados foram cruciais para o autoconhecimento e o alcance da felicidade consigo mesma. É perceptível que o filme recebe o título de *Felicidade por um fio* por se tratar da emancipação voltada ao cabelo natural, pois, nesse caso, o fio cauterizado põe à prova o pertencimento e ligação aos antepassados. A felicidade está por um fio no instante em que cauteriza no salão a sua marca de pertencimento. Aprisionada e exausta, politiza-se e o fio que antes era detido, agora converte-se em um dos agentes de celebração dos traços afrodescendentes.

Conclusão

Perante a realização da análise, foi possível observar que as três artes valem-se do propósito da humanização do ser. Este fato pode ser observado no *corpus* analisado em que nele se propõe a discussão acerca da pressão social direcionada à mulher negra, esta, subalternizada nas mais variadas esferas impositivas da sociedade racista. A nomeação da figura feminina negra presente no conto, no filme e na música é o reflexo de tantas mulheres negras que são sujeitadas a aceitarem uma estética que nega a sua identidade, pois a prevalência do privilégio branco ainda vigora e impede que a valorização da cultura negra e da estética negra seja consolidada.

As personagens negativam seus traços em uma reprodução racista advinda do idealizado pela sociedade. Elas, assim como todas as mulheres negras, temem a não afirmação social. *Maria*, *Socorro* e *Violet* são apenas um reflexo da realidade destas mulheres. Buscam o que se entende como ideal, no entanto, ferem a si. O sujeito negro deve, portanto, politizar-se de forma a assumir o cabelo crespo, pois essa aceitação significa resistir contra o sistema opressor, a reivindicar o seu lugar no centro e a abdicar da margem. Conclui-se que o rompimento dessa ideia de supremacia branca faz parte do empoderamento feminino negro quando se reconhecesse como resistência, valorizando sua identidade e aceitando cada parte do seu corpo. Assim, as personagens citadas fazem parte da conscientização e do celebrar do corpo negro.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Seminário "Teoria Feminista", Cebrap, 2013.
- CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004.
- DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: ____ (Org.): **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani, São Paulo: Boitempo, 2016.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FELICIDADE por um fio. Direção: Haifaa Al-Mansour. Produção: Tracey, B. Jared, L. Marc, P. Sanda, L. Intérpretes: Sanaa Lathan, Ricky Whittle, Lynn Whitfield, *et al*: Bababing Productions, Mac Platt Productions, Netflix, 2018. (1h38min). Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=Felicidade%20por%20um&jbv=80189630>.
- FISHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.
- GELEDÉS, Instituto da Mulher Negra. Alisando nosso cabelo, por bell hooks. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>> Acesso em: 06 jul. 2020.
- _____. Stuart Hall: a identidade em questão; identidade cultural da pós-modernidade. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/stuart-hall-identidade-em-questao-identidade-cultural-na-pos-modernidade-p-07-22/>> Acesso em 18 jul. 2020.
- GLISSANT, Édouard. Cultura e identidade. In: ____ (Org.): **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GUALDA, Linda C. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 201-220, jan/jul, 2011.
- HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. Tradução de Liv Sovik, em colaboração com Katia Santos. Z Cultural; **Revista do Programa Avançado em cultura contemporânea**. Ano VIII, n. 2. Disponível em: <<http://bit.ly/Hall-Raça/>>. Acesso em: 16 nov. 2020.
- JOÃOZINHO. [Compositora e intérprete]: Vanessa da Mata. [S.I]: Essa Boneca Tem Manual, 2004. 1 CD (49:11).

- KILOMBA, Grada. Políticas do cabelo. In____ (Org.): **Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Portugal. Antígona, 2014.
- READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Mulher e literatura: do cânone ao não cânone. **Revista da Anpoll**. v. 1, n. 33, p. 249-266, 2012. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/639/650>>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- SILVA, Amanda R. **Estética como ação política: fazendo cabeças e soltando cabelos**. **Revista Equatorial**, Natal, v. 4, n. 6, p. 83-111, jan/jun, 2017.
- SOBRAL, C. Conto de Cristiane Sobral: cauterização. Disponível em: <<https://cristianesobral.blogspot.com/2011/03/conto-cristiane-sobral-cauterizacao.html>>. Acesso em: 04 jul. 2020.
- SOUZA, Fernanda. Torna-se uma mulher negra em processo. Portal Geledés. 30 de jul. de 2013. Disponível em: <<https://geledes.org.br/tornar-se-uma-mulher-negra-uma-identidade-em-processo-por-fernanda-souza/>>. Acesso em: 16 nov. 2020.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira, Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WORDS, SCENES AND MELODIES: THE AFRO THAT WEAVES STORIES AND RESISTANCES

Abstract

In the present study, we analyze the black protagonists in the literary tale *Cauterização* by Cristiane Sobral (2011), in the cinematographic material known as *Nappily aver after*, directed by Haaifa al-Mansour (2018) and finally in the song *Joãozinho*, by Vanessa da Mata (2004) which the main theme deals with the impositions of whiteness on black women regarding to the natural hair. Considering the image of the denied body, the afro hair constitutes one of the main phenotype traits modified by prejudice, as well as, being subjected to intensive processes of torture and denial. Thus, the research is justified by the intention of understanding the racist aspects that convert the behavior and appearance of black women. By the artistic devices, we aim to trace the aspects responsible for interfering in the construction and valorization of the black identity. This study was conducted through a bibliographic research in which the theoretical support is mainly based on the theories presented by Grada Kilomba (2013), bell hooks (2005), Kemberlé Crenshaw (2004), Karla Akotirene (2018), among others. Thus, by permeating the particularities of each protagonist, we conclude that identity constructions are self-denied since childhood by the idealization of the beauty standard built by means of the dominant discourse in which Afro-descendant beauty is neglected.

Keywords

Afro Hair. Resistance. Identity.

Recebido em: 09/11/2020

Aprovado em: 21/08/2020

Ruptura e desconstrução do discurso colonial no romance de Manuel dos Santos Lima

Francisco Daniel²⁹
Universidade de Évora (UÉVORA)
Cristina da Costa Vieira³⁰
Universidade da Beira Interior (UBI)

Resumo

Em que medida Manuel dos Santos Lima consegue contestar o colonialismo em contexto colonial? É o que se pretende aferir do confronto comparativista de dois romances distanciados em uma década, mas produzidos em contexto de colonização: *As sementes da liberdade*, publicado em 1965 e *As lágrimas e o vento*, publicado em 1975, romances de Manuel dos Santos Lima, um escritor angolano que fez parte da geração nacionalista das décadas 50 e 60 do século XX, tendo sido o fundador e primeiro Comandante em Chefe do braço armado do MPLA. Entretanto, insatisfeito com as posições de Agostinho Neto, torna-se dissidente do Partido, seguindo o mesmo caminho que Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade e Eduardo Macedo dos Santos. Mediante recortes teóricos dos conceitos pós-colonialismo, resistência, vilanização e ideologias de dominação racial e cultural, fundamentados por Homi Bhabha (1998), (Mafalda Leite, 2003), (Cristina Vieira, 2008), Anabela Silveira (2016), entre outros, o presente artigo pretende analisar em que medida a contestação ao colonialismo português, questão sempre intrinsecamente polémica e ideológica, é similar ou distinta nos dois romances e compreender, também, de que estratégias discursivas o autor se apropria para desconstruir o pretense discurso legitimador daquele regime opressor.

Palavras-chave

Manuel Lima. Colonialismo. Resistência. Romance. Literatura.

²⁹ Doutorando em Literatura, opção Literatura Angolana pela Universidade de Évora. Mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade da Beira Interior.

³⁰ Doutorada em Letras pela Universidade da Beira Interior (UBI). Professora Auxiliar do Departamento de Letras e diretora do mestrado em estudos lusófonos (UBI).

Introdução

Sendo o processo de construção literária um exercício inseparável da sociedade da qual resulta, o escritor, enquanto promotor desse exercício, não ficará indiferente às transformações socioeconômicas e políticas decorrentes do meio que o circunda. Sendo assim, o facto literário constituir-se-á num espaço de permanente debate e resistência a todo o discurso gerador de desigualdades sociais limitador dos direitos à educação e cultura a um grupo reduzido de cidadãos, em que mulheres, negros, operários e moradores dos musseques são os estratos mais afetados. Nesse sentido, a obra literária será de pendor ideológico, pois que “toda a ideologia comporta um projecto de poder significando isto que quem a concebe ou enuncia deseja condicionar o comportamento daqueles a quem o discurso ideológico se dirige” (REIS, 1998, p. 90).

Com base no cariz ideológico, a literatura poderá resistir, também, às situações de aculturação forçada, perpetrada por regimes colonizadores ocidentais que, no contacto com o Outro, negam-lhe a essência e impõem os seus valores culturais, tal como refere Bhabha (1998, p. 17):

(...) negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de *pele/cultura* das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração.

Várias culturas africanas, inclusive a angolana, subalternizadas pela leitura estereotipada do homem ocidental, encontram em si mesmas distintas estratégias de resistência.

Neste artigo, pretendemos refletir a contestação do discurso colonial na produção romanesca do escritor e nacionalista angolano Manuel dos Santos Lima, cujo *corpus* textual em análise basear-se-á em *As sementes da liberdade* (1965) e *As lágrimas e o vento* (1975), duas narrativas que reportam, embora em perspetivas diferentes, a situação dos colonizados em Angola colonial. Sendo uma análise baseada no cotejo entre dois romances, adotar-se-á uma metodologia comparativista, pois teremos de ver as diferenças e as semelhanças, dado que nessa metodologia “trata-se do problema da semelhança e da diferença, ou seja, do que ao mesmo tempo constitui o confronto relacional e dele resulta como objeto analítico” (BUESCU, 2001, p. 88).

Muito resumidamente, ambos os romances têm como pano do fundo a colonização em Angola e todos os horrores com os quais se identificou. *As sementes da*

liberdade é publicado no Rio de Janeiro em 1965, pela Editora Civilização Brasileira. O romance escrito sob a perspectiva de um narrador extradiegético-heterodiegético que, no epílogo, passa a voz a outro narrador, intradiegético, – trata-se de Almi, abordando com os pais os seus sonhos e projetos, – remete para a problemática colonial cujo protagonista é Ricardo Boaventura, que troca São Tomé e Príncipe pela procura de melhores condições de vida em Angola. Com Catu (alegoria metafórica de Teixeira de Sousa), como espaço de ação, a narrativa não só denuncia a opressão colonial (expondo a situação de negros, mestiços, brancos marginalizados pelo regime salazarista), como também propõe a idealização de um líder que instigasse as populações, de tal forma que se alterasse o *status quo*.

Quanto ao romance *As lágrimas e o vento*, a sua primeira edição foi da responsabilidade da África Editora (Lisboa), em 1975, e a segunda teve a chancela da Editora Afrontamento (Porto) em 1989³¹. Nesta narrativa, Manuel dos Santos Lima discorre sobre os factos que marcaram os últimos anos do colonialismo português em Angola com o eclodir da Luta de Libertação Nacional. A história é contada sob perspectiva de um narrador heterodiegético, que relata, sem perda para a beleza estética do texto e a qualidade ficcional, os primeiros atos subversivos dos nacionalistas angolanos contra o regime colonial. Almi Boaventura, personagem-herói que, não se contendo ante as caças às bruxas, torturas e aniquilamentos de jovens angolanos pela PIDE³² e sentindo, por outro lado, a falta de um líder que pudesse organizar os patrícios na luta anticolonial, deserta do Exército português e junta-se aos nacionalistas angolanos.

Legitimação do poder colonial nas diegeses

A produção romanesca de Manuel dos Santos Lima, focada neste artigo, representa, tal como Luandino Vieira, Viriato da Cruz, Agostinho Neto e outros, o seguimento do ideário da trilogia de Camaxilo de Castro Soromenho, consubstanciada numa literatura de ruptura com os arquétipos literários coloniais. O romance limaniano³³ enquadra-se no esboço pós-colonial, coincidindo com o que sugere Leite (2003, p. 36):

³¹ As páginas referentes *As Lágrimas e o Vento* tratadas ao longo deste artigo reportam-se a esta última edição.

³² PIDE é acrónimo de Polícia Internacional de Defesa do Estado, órgão da polícia política portuguesa, entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime salazarista.

³³ Doravante, sempre que me referir à produção literária de Manuel dos Santos Lima, fá-lo-ei através do epónimo *limaniano*.

“O projecto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional (...)”. Esse projeto opõe-se à tendência acentuada do discurso colonial em considerar as colônias portuguesas e todas as produções literárias resultantes de vivências africanas um incremento legítimo de Portugal. Para sustentar essa apropriação, o imperialismo promove um conjunto de atividades artístico-literárias com forte incidência na realização do Concurso de Literatura Colonial, que visava o exercício propagandístico do colonizador, atribuindo-o valor hegemônico como «desbravador» e «civilizador de gentes». Essa visão pretensamente superior dos europeus em relação aos africanos terá sido *leitmotiv* tanto na literatura como em discursos proferidos por entidades imperialistas: “Marcelo Caetano³⁴ afirmava que os negros devem ser governados e instruídos pelos europeus, uma vez que não conseguiram desenvolver os países que povoaram (...)” (KHAZANOV, 1978, pp. 93-94). No âmbito da literatura, Henrique Galvão³⁵, no prefácio do seu livro intitulado *Kurika: romance dos bichos do mato* (1944), também apresenta uma perspectiva reducionista sobre o homem africano que, mesmo atingindo a maioridade, será sempre uma criança, aos olhos do homem europeu:

Este livro não se destina àquelas pessoas que conseguiram deixar de ser crianças na porção de tempo da puberdade e o degrau convencional da maioridade civil. Pretendemos, é certo, que fosse um livro para crianças — mas para crianças de todas as idades, entre os quinze e os oitenta anos, as crianças, enfim, que idade não consegue matar nem abandonar na alma dos homens, mesmo quando as rugas já lhes sulcam as faces e seus cabelos embranquecem — ou caem para não sofrerem o desaire de mudar de cor (GALVÃO, 1944, p. 4).

No contexto desta literatura exótica, desta análise reducionista do homem negro, Manuel dos Santos Lima, fazendo uso das técnicas da narrativa em que combina a ficção e o realismo sem perder o valor estético, propõe uma crítica contundente ao regime colonial, apropriando-se do discurso do mesmo: “acredite que ainda se usa o chicote e a palmatória não é por mal nem por racismo. É preciso ter em conta que o preto é uma

³⁴ Marcelo Caetano (1906-1980) foi uma proeminente figura do regime colonial que desempenhou várias funções, entre as quais se destacam os cargos de Ministro da Presidência (1955-1958) e Chefe do Governo (1968-1974), como sucessor de Salazar, tendo sido deposto e obrigado a exilar-se pela revolução de abril de 1974.

³⁵ Henrique Galvão (1895-1970), outra figura de relevo do regime colonial que se destacou enquanto militar, político e escritor. Como político, terá sido administrador nas colônias, com realce para o cargo de Governador do Distrito da Huila, e deputado à Assembleia Nacional durante o Estado Novo. Por volta de 1950, porém, afastou-se do regime, tendo sequestrado o paquete Santa Maria, em 1961. Enquanto escritor, contribuiu de forma exaustiva para a disseminação da cultura colonial e anatemização da cultura dos povos colonizados.

criança grande; e não se pode educar uma criança sem de vez em quando se lhe dar uns açoites” (LIMA, 1965, p. 99). Esse trecho resulta de uma conversa entre Ricardo, Antero e o engenheiro Sá Rebelo, três personagens do romance *As Sementes da Liberdade*. Sá Rebelo, personagem que dá voz ao texto citado, é um europeu, facto que comprova a perspetiva crítica do autor sobre a mentalidade colonial da época que, por sinal, vai refletir-se em muita produção literária cuja tendência é romper com os modelos coloniais, como é o caso de Castro Soromenho, em que o branco também vê no negro um ser ingénuo e inútil, devendo ser tratado da seguinte forma: “dando-lhes pão com uma mão e chicote com a outra” (SOROMENHO, 1988, p. 29). Silveira (2016, p. 22) designa as passagens utilizadas por Castro Soromenho e Manuel Lima “leitmotiv para a construção do aparelho legal que regia o trabalho do indígena, com origem na política colonial gizada por Norton de Matos quando Governador-geral de Angola”. O valor semântico atribuído às construções frásicas utilizadas nas distintas narrativas são tão paralelas que, numa leitura menos atenta levar-nos-ia a concluir que um se serviu do outro para escrever o seu romance e, sendo Castro Soromenho anterior a Manuel Lima, o natural seria conjecturar que o segundo teria lido o primeiro e por ele ter sido influenciado, argumentação defendida por Hamilton (1981, p. 139). Todavia, este raciocínio é refutado por Manuel Lima, ao responder a uma questão colocada por José Carlos Venâncio: “aproveito para dizer que não houve qualquer influência de *Terra Morta* de Castro Soromenho na escrita desse romance, como diz o Prof. Hamilton (...)” (VENÂNCIO, 1992, pp. 78-79).

A sua ligação com os acontecimentos narrados é tão intrínseca que a utilização de um narrador *alter ego* transparece, no texto, essa intimidade que liga o autor do contexto que escreve, pois embora *As sementes da liberdade* e *As lágrimas e o vento* não sejam considerados romances autobiográficos, o autor reconhece que “Em todos os personagens sempre há algo do autor” (LABAN, 1991, p. 448). Isto é, narrador e personagens transparecem muitas vezes as ideias de Manuel dos Santos Lima sobre o colonialismo português. Como diz Wayne C. Booth, o narrador *alter ego* será sinónimo de autor implícito: “Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria na sua obra” (BOOTH, 1980, p. 167).

As narrativas limanianas não obliteram o discurso de quem defendia o colonialismo. O discurso tendencioso à justificação do colonialismo em África é tão recorrente que os seus estimuladores se servem de argumentos artificiais, tais como a “missão civilizadora”, através dos quais os nativos, considerados “raças decadentes”,

deviam ser chamados à civilização que, na época, esteve intrinsecamente ligada à missão, dado que a Igreja Católica auxiliou ações executadas pelos portugueses com vista à dominação dos povos autóctones. Essas abordagens, através de uma perspectiva crítica, também encontram expressão no romance limaniano. Num diálogo entre D. Zita, esposa do administrador de Catu, e D. Fernanda, o narrador apresenta o olhar do colonizador sobre o colonizado através de D. Zita, que, respondendo a uma inquietação de D. Fernanda, diz: “Ora, que se teria passado? Nada. Havia pretos selvagens, febres, disenteria, e outras coisas de gênero... Nós é que civilizamos isto. Se não fossem os brancos...” (LIMA, 1965, p. 58).

O colonialismo nos romances em análise vai representar também o desapossamento da terra, fato resultante da administração desse regime que, apresentando a pretensão de ser detentor legítimo do poder, servem-se das autoridades tradicionais como auxiliares na captura e venda de contratados. E, quando o negócio não resultasse ou houvesse fuga de um contratado, quem pagava eram os sobas e suas comunidades, podendo o régulo ser preso ou expulso da sua própria terra, situações que promoviam o desenraizamento dos povos com as suas culturas, promovendo assim a desestruturação tribal. Muitas vezes, quem fazia esse trabalho para o colono eram os nativos, que exercendo a atividade de sipaios, colaboravam na destruição da própria terra, da própria identidade. Manuel Lima procura refletir esse fenômeno numa perspectiva crítica em que vê o invasor a utilizar política de *dividir para melhor reinar*, criando rivais entre os angolanos, como vemos no excerto seguinte através do qual o administrador de Catu faz um conjunto de exigências ao soba:

Mataram os cipaio que eu mandei a tua senzala para ir buscar vadios; os assassinos fugiram, covardemente; quero-os dentro de quinze dias. Outro assunto: a tua filha era muito bem tratada, e a senhora estava a ensinar-lhes coisas bonitas, dessas que só os brancos sabem fazer; e uma noite ela partiu a louça e fugiu; quero-a dentro de três dias, senão mando arrasar o teu sobado, ouviste? Mando regar tudo com gasolina e deitar fogo. Outro assunto: quero trezentos homens até ao fim do mês.

O intérprete transmitiu aos patrícios a terrível notícia enquanto o administrador subia as escadas para se fechar no Gabinete (*ibidem*, p. 86).

As ordens eram expressas para serem cumpridas: “Quinze dias se tinham passado e, das exigências do administrador, só a negra não estava presente” (1965, p. 86). No entanto, o excerto anteriormente citado sugere que, tendo os portugueses justificado a escravatura por motivos civilizacionais, Manuel dos Santos Lima põe em causa esse discurso, pois se na verdade fosse esse o desígnio, o régulo não precisaria de tradutor para

entender as orientações emanadas pelo administrador, porquanto teria recebido uma instrução mais adequada que lhe permitisse entender e falar corretamente a língua portuguesa sem que precisasse de um tradutor. Há, pois, um distanciamento linguístico entre os colonizadores e colonizados usados para exercer opressão em Angola. Isabel Henriques assevera que “o colonialismo não encarava nenhuma técnica capaz de assegurar a passagem do ‘primitivo’ ao ‘civilizado’. Era necessário preservar as características da ‘selvajaria’, de maneira a manter sem dificuldades uma dominação eficaz” (HENRIQUES, 1997, p. 40). Tal atitude, de acordo com a historiadora, estava relacionada a um postulado europeu da época segundo o qual “é preciso evitar que os Europeus se deixem seduzir pelos valores africanos, a ponto de renunciarem às práticas europeias (...)” (*ibidem*, p. 42).

Semelhanças nos romances limianos quanto à legitimação do poder

Nos romances *As sementes da liberdade* e *As lágrimas e o vento*, a abordagem da retórica colonial sobre a legitimação do poder é um assunto comum, passível de análise comparativa, sendo que este tipo de estudo “procura incansavelmente construir conjuntos coerentes, cujo denominador comum pode e deve ser uma grande variedade” (CLAUDON e HADDAD-WOLTLING, s/d, p. 37).

Identifica-se em Manuel dos Santos Lima a desconstrução do discurso colonial, enquanto pretexto astucioso que visava simplesmente colocar o angolano numa situação de dependência natural, levando-o a consciencializar-se e a abdicar da luta emancipatória de si e do seu país, utilizando, para o efeito, a “teoria” da civilização, cuja propalação, na maioria das vezes, terá sido auxiliada por padres católicos, tendo servido de trampolim no progresso da colonização, realidade que é confrontada nos romances em análise. Com efeito, n’*As lágrimas e o vento*, numa parada militar do Exército português, o sacerdote diz: “É uma nova cruzada soldados de Portugal! A vossa missão é sagrada: defender a pátria ameaçada pelas forças do demónio que querem destruir os nossos séculos de civilização cristã” (LIMA, 1989, p. 49). Destarte, um discurso similar, utilizado também por prelados católicos n’*As sementes da liberdade*. Embora pronunciados em contextos diferentes, as intenções demonstram ser as mesmas: trabalhar psicologicamente o africano no sentido de acreditar que é selvagem, um homem sem cultura e que o seu destino dependia da instrução e do trabalho dado pelo europeu, pois um padre que, a princípio, seria apenas um porta-voz da mensagem de Deus, é

proprietário de uma serração com vários empregados a trabalhar em péssimas condições. Mesmo quando os empregados estão cansados, o prelado obriga-os a trabalhar mais, chamando-os preguiçosos. Esta heterocaraterização ou heteroretrato, que não é contextualmente credível, auxilia a vilanização do padre colonialista. Aproveita-se do seu *status* social e até religioso para incitá-los a trabalhar, aconselhando-os a serem bonzinhos para merecerem a entrada no céu, atitudes que ilustram a convivência dos sacerdotes católicos com o colonialismo. A Igreja Católica colaborou na criação de condições para uma aculturação restrita e controlada, cujos intentos terão sido o fornecimento de uma cultura branca e princípios cristãos aos indígenas de forma a se tornarem disciplinados, porém, não o suficiente para que se tornassem prestímanos ao ponto de conjeturar um espírito emancipatório.

Diferenças nos romances limianos quanto à legitimação colonialista

Atendendo aos contextos que separam a publicação de um romance e de outro, verificar-se-ão comportamentos e atitudes de determinadas personagens que salientam o distanciamento entre as duas produções literárias. N’*As Sementes da Liberdade*, o pretensioso discurso dos portugueses não encontra uma contundente oposição, embora haja algum pronunciamento, no decorrer da narrativa, que subjaz um certo espírito de descontentamento. Entretanto, o que deveras transparece entre a população nativa é o sentimento de conformismo: “– O primo não acredita, mas só com milagre de Deus é que a nossa situação pode mudar. Somos fracos e ignorantes. Eles controlam completamente isto tudo. Qual é o nosso pecado é que eu não sei” (LIMA, 1965, p. 20). Outrossim, o romance em estudo faz viajar-nos para a releitura de fatos históricos que marcaram a década quarenta do século XX, período durante o qual vigorava o Estatuto do Indigenato. Com efeito, o enredo da narrativa procura frisar as distinções das classes sociais em indígenas e assimilados. É consabido serem considerados indígenas os indivíduos de raça negra e seus progenitores que, tendo nascido em Angola ou em outros locais para os quais os seus pais se tenham trasladado, não reunissem condições para serem considerados cidadãos portugueses. Para transpor esta fase e ser considerado assimilado, o indivíduo tinha de coligir um conjunto de requisitos, nomeadamente o abandono dos usos e costumes africanos, falar, ler e escrever corretamente a língua portuguesa. Contudo, as exigências para a passagem de uma classe a outra são difíceis de se atingir. Por isso, a narrativa, enquanto análise crítica ao regime

colonial, encarrega-se de desmascarar a ideia de que se pretendia uma agregação de todos à mesma nação através do processo de “civilização”. Durante o desenrolar da diegese, o narrador, através de uma ação por encadeamento, ilustra a despreocupação da administração colonial em promover um ensino condigno aos angolanos: “o Padre disse-me para nós era melhor a Missão (...); mas a gente sabe que na Missão levam a vida a cantar e a rezar e no fim não conhecem uma letra, nem que seja do tamanho duma casa. Enfim, tudo isto é uma grande tragédia” (*ibidem*, p. 93). Atendendo aos preceitos estatuídos no Estatuto do Indigenato, Manuel Lima prova, através da sua produção romanesca, que a negação do ensino aos nativos constitui também uma objeção à assimilação e, conseqüentemente, ao progresso dos angolanos. De fato, o angolano assimilado passava a ser um perigo para a soberania portuguesa, ao passo que o indígena, sem o incentivo de um assimilado, dificilmente se sublevaria contra os portugueses, conformando-se com as circunstâncias, fato que o romance limaniano, utilizando argumentos que salientam as diferenças da reflexão feita por um assimilado e um indígena, aduz. O assimilado pretende que o seu filho “estude para tirar um curso superior e os brancos o respeitarem” (*ibidem*, p. 80), enquanto o indígena está preocupado em “dar [ao filho] canja de osso de leão, para ficar homem forte e sem medo” (*ibidem*, p. 81). Logo, a narrativa é sugestiva, neste sentido, porque nos leva a concretizar o que vários historiadores relatam sobre o temor que o colonizador tinha em ver o colonizado a despertar da letargia em que vivia.

Entretanto, sendo *As lágrimas e o vento* um romance da luta armada de libertação nacional, como refere o próprio autor, o discurso retórico de legitimação do poder colonial encontra embargos perante uma *intelligentsia* angolana que, nesse momento, já se revelara partidária de um ideário nacionalista. A narrativa sob um ambiente completamente subversivo, onde já não há condições para o convívio entre colono e colonizado, no qual o colonizado se sentisse resignado, fará o sentimento de pertença da terra falar mais alto, lutar pela pátria, como um dever de todos. Essa consciência nacionalista, que se opõe ao pretenso discurso legitimador, é tão forte que consegue persuadir determinados militares do exército português: “ – Numa guerra civil tudo é possível, meu general” (LIMA, 1989, 57). Portanto, o narrador procura, através do diálogo entre personagens de destaque na diegese, sublinhar a tomada de consciência, ainda que de forma tímida, que os portugueses terão adquirido durante o desenrolar da luta armada contra o colonialismo, sentimento que transparece na voz do general português enquanto personagem que, dentro da narrativa, lidera o exército de Portugal

em Angola: “Isto é uma (...) guerra entre brancos e pretos. Os pretos querem correr com os brancos de África” (*ibidem*, p. 57).

O ato de tirar a própria vida vai simbolizar, na narrativa limaniana, o protesto contra a Guerra Colonial, porquanto, Manuel Lima, tendo sido oficial do exército português, provavelmente tenha sentido este espírito antagónico dentro do exército e procura transmitir o sentimento de contestação à Guerra Colonial por parte de muitos soldados portugueses. A partir de uma focalização externa, o narrador relata o suicídio de Serafim, soldado português: “Foram bruscamente interrompidos pela chegada esbaforida do sargento. Tratava-se, gaguejou, do soldado serafim: tinham-no encontrado no balneário, balanceando na ponta de uma corda” (*ibidem*, p. 38). As diferenças entre *As sementes da liberdade* e *As lágrimas e o vento* tem a ver também com a abordagem a respeito da dicotomia indígenas e assimilados, temática que, no segundo romance limaniano, é analisada numa perspetiva diferente em relação ao primeiro. Com o desenrolar da Guerra Colonial, Adriano Moreira, então Ministro do Ultramar, viu-se obrigado a revogar o Estatuto dos Indígenas e todos passam a ser considerados cidadãos portugueses, diferenciados apenas pela cor. Todavia, na prática, a situação não mudou, visto que o ex-indígena continuava a cumprir as mesmas obrigações que estavam plasmadas na legislação anterior. O texto de Manuel Lima procura, através de uma ação por encadeamento, fazer menção à revogação dessa lei, frisando a visão das personagens relativamente à nova realidade, onde se veem forçados a conviver, ainda que de modo falso, com todos os angolanos sem distinção:

- Ó meu alferes, sinceramente, de homem para homem: acha que os indígenas...
- Não se diz «indígena»; «português de cor» é que é. É uma nova lei. Acabaram-se os «indígenas» e os «assimilados»!
- [...]. Quando aqui chegámos havia pretos assimilados e indígenas. Ensinaram-nos até que era preciso sobretudo matar os assimilados [...] – Mas o que eu queria perguntar é o seguinte: acha que os... portugueses de cor são iguais a nós?
- Não, que ideia! (*ibidem*, p. 123)

Neste diálogo entre o soldado Anacleto e o alferes Gonçalves, o narrador, apropriando-se de uma focalização omnisciente, revela as diferentes perspetivas que dois militares portugueses apresentam sobre a Guerra Colonial: o soldado tem aversão à vida castrense e à guerra, por isso mostra-se indagado com a retórica de que os pretos e os brancos seriam iguais. Ora, o alferes, sendo um militar inato, é uma personagem que representa bem a absorção da ideologia salazarista. Com efeito, a interpretação que faz

dos fatos é protótipo do aparelho colonial. Esta caracterização indireta de tais personagens, deduzidas pelo leitor, auxilia a vilanização do alferes e a contestação do sistema colonial (VIEIRA, 2008, p. 237).

Guerra civil ou terrorismo?

O surgimento de grupos com intentos emancipatórios veio despojar a pretensa ideologia luso-tropicalista, disseminada pela propaganda colonial. Por isso, para contornar a situação, os detratores recorrem a epítetos pejorativos, designando os independentistas por “terroristas”, para ludibriar a opinião pública. Logo, Manuel Lima apropria-se desse fato para trazer à memória do leitor informações a respeito da interpretação reducionista feita pelo colono sobre os atos de sublevação concretizados por nacionalistas angolanos: “ – A propósito, circulam boatos de que os terroristas vão atacar Luanda brevemente. O senhor general acredita nisso?” (LIMA, 1989, p. 16). Através da utilização do discurso direto, o narrador salienta o eco e a carga semântica do lexema “terrorista” entre os portugueses da época, dado que a personagem que faz a pergunta é um jornalista saído de Lisboa para Luanda a fim de entrevistar o general responsável pelo exército da então província de Angola. Para Alberto Oliveira Pinto, os atos subversivos realizados nos dias 4 de fevereiro e 15 de março de 1961 terão permanecido na memória dos portugueses, confundindo-os na “expressão ‘terrorismo’, tornando o adjetivo ‘terrorista’, no vocabulário da língua portuguesa de Portugal e suas colónias, sinónimo de ‘independentista’, até 1974” (PINTO, 2015, pp. 704-705). No entanto, sabe-se que “um ataque de homens armados de armas brancas e outros homens armados de armas de fogo, não pode, obviamente, ser considerado um acto de terrorismo (...)” (*ibidem*, p. 705). A abordagem crítica de Manuel Lima sobre a depreciação do movimento independentista reflete-se, por um lado, na tentativa de o regime colonial silenciar todas as atividades político-partidárias que visavam o término do imperialismo português. Por outro, o autor demonstra preocupação pelos contornos advindos dessa mentalidade, porquanto se via como terrorista todo o homem negro, fato que contribuía para o sentimento de desconfiança entre brancos e negros: “ – Não me mate, siô militar, eu não sou terrorista; eu sou português, tu és português, ele é português...” (LIMA, 1989, p. 155). O trecho citado faz alusão a um rapaz negro que, acidentalmente, cruza-se com um carro dirigido por um oficial do exército português, e a reação do rapaz era paradigmática à época, pois um negro, ao cruzar-se com um branco em pela guerra colonial, poderia ser morto de

imediate. Portanto, essa censura aos emancipadores vai, de modo abrupto, agudizar as relações entre colonizados e colonizadores, dado que, a partir desse momento, a designação “preto fiel” é posta em causa, ao ponto de o discurso dos europeus ser de total desconfiança sobre os africanos: “ – Sabe, um terrorista é igualzinho a um preto fiel e um preto fiel pode virar terrorista de um momento para o outro” (*ibidem*, p. 17).

Alberto Pinto reflete o fenômeno que se vivia nessa época e as consequências que dele resultam, tais como a atitude drástica marcada pela constituição de milícias armadas, quer dizer, “muitos portugueses, em Luanda e noutras cidades angolanas, saíam à rua para os locais de trabalho com pistolas à cintura. Confundiam o «terrorista» com o negro em geral. Havia quem desconfiasse dos próprios serviços” (PINTO, 2015, p. 705). Essa postura está bem expressa no romance limaniano, no qual o colonizador, que procura identificar qualquer sinal ao negro para associá-lo ao “terrorismo”, atira à queima-roupa para o colonizado e sente-se orgulhoso pelo ato praticado, esquecendo-se de que, o carimbo com o qual associa ao dito “terrorista” também pode ser identificado no homem branco, revelando assim a expressa vontade de liquidar homens negros: “ – Fui eu que o matei — Gabou-se um branco baixinho e nervoso (...). É um terrorista: traz peúgas pretas. Os terroristas usam peúgas pretas, não sabia, senhor alferes?” (LIMA, 1989, pp. 24-25). O pormenor de associar peúgas pretas ao terrorismo torna caricatural tal personagem, contribuindo para a sua ridicularização e, através disso, a ridicularização do próprio colonialismo português (VIEIRA, 2008, p. 433). Portanto, Manuel Lima desveste a atitude colonial, criando personagens que revestem o comportamento dos pactuantes desse regime, porquanto o autor reutiliza a expressão *peúgas pretas* para contrapor a ideologia colonial. Para Douglas Wheeler e René Pélissier: “foram os brancos pobres que ficaram, e eram eles os mais selvagens. Além do mais, estavam armados e determinados a fazer justiça por suas próprias mãos” (WHEELER e PÉLISSIER, s/d, p. 141).

N’*As lágrimas e o vento*, o desenrolar da diegese relativa à detenção de independentistas, verifica-se, ainda que em grau menos elevado, a referencialidade histórica de personagens e eventos, que acaba por se imiscuir com personagens e eventos totalmente ficcionais. Por essa razão, convém incluir o conceito de referencialização que *A Construção de Personagem Romanesca: processos definidores*, de Cristina Vieira, sugere:

A referencialização da personagem romanesca é um processo construtivo que traduz o estabelecimento de uma conexão entre uma personagem e o mundo exterior e exige a concorrência de processos miméticos para a sua

consubstanciação, concretamente a conjugação harmoniosa de dois processos: a prévia pesquisa documental e a posterior figurativização realista da personagem em construção (VIEIRA, 2008, p. 419).

Embora essas personagens, que são referentes históricos, desempenhem, quanto ao relevo, a função de figurantes, a sua alusão nos romances em estudo ajudar-nos-á a compreender o impacto que estas personalidades históricas tiveram dentro do nacionalismo angolano. No excerto seguinte, um padre, um sacristão e um médico, típicas do colonialismo português, são respectivamente identificados com Cônego Manuel das Neves, Joaquim Pinto de Andrade e Agostinho Neto, personagens históricas:

– Naquele grupo, à direita, explicava ainda Negreiros, estão os mais perigosos, os comunistas; é por isso que eles têm um colar vermelho. Há lá um padre, um sacristão, um médico, um engenheiro (...). O engenheiro é europeu. É um membro do P.C. e o sacristão é um primo desse famigerado Mário de Andrade. Esses vão direitinho para Lisboa, para os ensaboarem bem (LIMA, 1989, 41)

A referencialização dessas personagens históricas no romance *As lágrimas e o vento* encontra respaldo em *História de Angola*, de Alberto Oliveira Pinto, em que o autor, ao se debruçar sobre os fatos ocorridos antes, durante e depois do 4 de fevereiro e do 15 de março, faz alusão às detenções pela PIDE de Joaquim Pinto de Andrade, Agostinho Neto e, *a posteriori*, da prisão do Cônego Manuel das Neves. Todos foram desterrados para Portugal com direção à cadeia de Aljube. O grau de referencialidade que essa personagem ficcional romanesca tem é máxima comparativamente a outros tipos de personagens, dotando o romance limaniano, aqui, de grande realismo histórico, ainda que adulterando, como se viu, alguns pormenores históricos. No entanto, é do entendimento que essas personagens ficcionais, como não são atuantes na diegese, podem ser designadas por personagens romanescas *in absentia*, terminologia utilizada por Cristina da Costa Vieira.

Como durante um determinado período da História de Angola o aparelho colonial foi anatematizando as ações independentistas associando-as ao terrorismo, o romance limaniano procura desconstruir essa pretensa ideologia, arquitetando, para o efeito, a construção de personagens que, dentro da narrativa, servissem de arquétipos de desmantelamento de tal discurso. E essa desconstrução é feita não só através da oposição de ideias, mas também de cor e origens, sendo que o narrador põe em diálogo uma personagem de cor branca e outra de cor negra que, pertencendo ao exército português, apresentam visões diferentes. E a expressão utilizada em oposição à de “terrorismo” é “guerra civil”. Para o tenente Negreiros, a guerra por que passavam tinha-lhes sido

imposta e, por isso, quis saber qual era a opinião do alferes Almi, que retorquiu, afirmando que se tratava de uma guerra civil, atitude que deixou o tenente surpreso. Mas Almi argumenta: “se, pela Constituição portuguesa, os angolanos são considerados portugueses e se Angola é igual ao Minho ou ao Algarve, esta insurreição, de um ponto de vista jurídico, só pode ser, logicamente, uma guerra civil” (LIMA, 1989, pp. 39-40). A fundamentação de Almi, que encontra respaldo na Constituição portuguesa, constituir-se-á numa tese de árduo rebatimento, tanto mais que acabaria por convencer o seu oponente, tenente Negreiro, que, conversando com o general diz: “Numa guerra civil tudo é possível, meu general” (*ibidem*, p. 57). O narrador quer, com esta mudança de atitude de Negreiros, substanciar o estado de ignorância dos soldados portugueses que vinham para Angola lutar pela “pátria”, mas chamavam terrorismo aos atos de sublevação. Deste modo, os textos em análise comprovam a tese de Cristina Vieira segundo a qual a personagem romanesca é um eixo fundamental da axiologização de um romance, isto é, da passagem de valores aos leitores (VIEIRA, 2008, p. 346).

Semelhanças nos romances limianos quanto à guerra civil ou terrorismo

Encontrar semelhanças nos romances limianos sobre o item *guerra civil* ou *terrorismo*, particularmente nas obras que servem de *corpus* desta análise, é um exercício árduo, em função dos contextos das duas narrativas. Porém, com uma leitura persistente ser-nos-á possível identificar determinadas similitudes que norteiam as duas produções romanescas. Assim sendo, a movimentação e a reação das personagens que, dentro d’*As sementes da liberdade* representam a população africana, salientam o sentimento de revolta, o qual se poderá identificar também n’*As lágrimas e o vento*. Essa revolta vai desde o simples desabafo até às agressões físicas entre personagens. O narrador cria, através de estratégias discursivas, um ambiente que permite uma releitura capaz de salientar o espírito de indignação expresso pelas personagens. Esta releitura é-nos apresentada num excerto no qual Máquina, um criado, sente-se revoltado pelo fato de o administrador de Catu, seu patrão, ter violentado sexualmente a sua esposa, servente do mesmo administrador. Isso fará alvitrar a morte dessa entidade colonial: “ – Quero que mates o siô administrador. Já fez muito mal à gente e por causa dêle a Zita fugiu e não sei para onde» (LIMA, 1965, p. 108).

Embora se verifiquem várias atitudes de revoltas por parte de diferentes personagens no desenrolar da intriga, não se constata intencões pragmáticas que

conduzissem a um ideário emancipatório. Um grupo de assimilados de Catu escreve uma carta para o governador da província expondo as vicissitudes por que passavam, principalmente a negação do ensino para os negros, informações fornecidas pelo narrador através de uma narração ulterior: “Em volta da mesa, estavam atentos às palavras da exposição para o governador, focando a situação dos meninos prêtos em idade escolar. (...) Esta falava em ‘Estado Nôvo’, ‘Constituição’ e terminava – ‘A bem da Nação’” (*ibidem*, pp. 91-92). O trecho referenciado leva a crer que as personagens angolanas d’*As sementes da liberdade*, sejam eles indígenas ou assimilados, não estavam preparadas para uma revolta conducente ao fim do colonialismo português. Com efeito, ao escrever uma carta para o governador, conjectura-se a tendência de manter a administração colonial, propondo apenas algumas reformas que permitissem a melhoria das condições de vida dos angolanos.

Ora, *As lágrimas e o vento*, sendo uma espécie de sequência do romance anterior, o ambiente de alvoroço também está presente, desde as primeiras linhas do texto. No *incipit* do romance, o narrador, recorrendo à analepse de uma personagem, procura fazer uma retrospectiva dos tumultos acontecidos, que irão nortear o desenrolar da produção romanesca: “O vento empurrava-o para trás, mas, obstinado, ele tentava prosseguir o seu caminho, surdo aos gritos do vento. Não podendo suportá-lo de frente, voltou-lhe as costas e quis continuar, às cegas, carregando com aquele velho padrão” (LIMA, 1989, p. 9). O narrador relembra os fatos que terão acontecido, porquanto apresenta uma personagem (embora não identificada) que, teimosamente, luta contra o vento. Esse vento serve de oposição à personagem e é utilizado como uma metáfora dos angolanos que, momentos anteriores, insurgem-se contra o regime colonial, pois a personagem em questão representa a autoridade da metrópole. Aqui, as revoltas são mais contundentes em relação à narrativa anterior. Esse antagonismo vai ser um *leitmotiv* no desenrolar das narrativas em análise, nas quais a intriga entre as personagens será o pedestal que transportará o leitor para a reinterpretação dos contextos nos quais as ações se apresentam.

Diferenças quanto à guerra civil ou terrorismo

O ambiente vivido pelas personagens, o espaço e o tempo em que as diegeses ocorrem são elementos que marcam a dissemelhança entre os romances em análise. A releitura sobre as personagens d’*As sementes da liberdade* reflete uma mentalidade

propícia a uma época de dominação absoluta, em que a pequena burguesia africana tem dificuldades de se estabelecer: “A classe mais elevada e restrita era a dos funcionários públicos, e essa constituída por uma pretensa elite, desalicerçada, tímida, incoerente e com falsas noções da sua personalidade dentro de Catu dominada pela burguesia colonial” (LIMA, 1965, p. 30). Neste trecho, utilizando uma narração ulterior, o narrador constrói estrategicamente uma elite angolana que não tem estrutura organizacional suficiente para se sublevar contra o opressor. Por outro lado, o distanciamento existente dentro das diegeses, entre o assimilado e o indígena, obstaculizava uma insurreição massiva, sendo esta estratificação vantajosa para os europeus, pois para o indígena, o assimilado é um outro patrão, o que se pode constatar no diálogo entre Ricardo e Jorge Camarão, um criado dos caminhos de ferro:

- O patrão quer jantar? – perguntou um criado fardado de cáqui.
- Sim, sim!
- Posso levar, patrão?
- Não me trate por patrão, não gosto.
- É costume velho. A gente não se sente bem se não diz patrão. Como então vou tratar o...
- Chamo-me Ricardo Boaventura – disse, estendendo-lhe a mão; o criado correspondeu timidamente.
- Jorge Camarão, seu criado (1965, pp. 14-15).

Outro aspeto que exclui a possibilidade de uma revolta coletiva –, além da mentalidade da época que já debruçamos, tem a ver com a localização espacial da ação, ou seja, o espaço que alberga os fatos narrados, Catu. De acordo com o narrador, “Catu era uma pequena vila do interior, perto da fronteira congoleza” (*ibidem*, p. 17). Uma circunscrição que, pela sua localização geográfica, as populações locais têm dificuldades para manter contatos com as grandes cidades de Angola onde se encontram grupos de assimilados com ideais mais avançadas, de modo particular Luanda. A dificuldade de contato entre os pretensos grupos nacionalistas é-nos reportada pelos historiadores Douglas Wheeler e René Pélissier : “A UPA³⁶ (...) [enviou] emissários para sul, mas nem os quimbundo, nem os ovimbundo ou raças de leste estavam verdadeiramente preparados para se sublevarem. Assim, desde o início, a UPA apenas podia contar com um potencial apoio limitado” (WHEELER e PÉLISSIER, s/d, pp. 256-257).

Entretanto, o ambiente das diegeses salienta personagens com uma mundividência diferente em relação ao romance anterior. Essa envolvente faz lembrar o

³⁶ UPA é acrónimo de União das Populações de Angola, que, *a posteriori*, designar-se-á FNLA: Frente Nacional para a Libertação de Angola, um dos movimentos políticos angolanos que lutaram contra o colonialismo português, sob a liderança de Holden Roberto.

período que vai de 1950 a 1960, durante o qual Luanda é uma cidade de grandes movimentações políticas, com efeito, são criadas várias células com cariz nacionalista, como o Movimento para a Independência de Angola (MIA), o Exército de Libertação de Angola (ELA), o Grupo dos Padres Católicos, a Frente Unida de Libertação de Angola (FULA), entre outros. Isso porque Luanda era uma cidade onde o desembarque de pessoas que vinham do estrangeiro era frequente, pois a facilidade tanto na obtenção de informação quanto na difusão das mesmas para outros pontos do país e do estrangeiro onde houvesse nacionalistas, é maior.

Conclusão

Os dois romances são anticoloniais, na medida em que desconstruem o pretenso discurso legitimador do regime salazarista em Angola, denunciando a opressão gizada pelos seus sequazes, que se consubstanciam nas políticas segregacionistas, na política de assimilação forçada, onde os prelados católicos funcionam como auxiliares. Por outro lado, a perspectiva de crítica ao colonialismo, nas duas narrativas, discorre em visões distintas, pois n'*As sementes da liberdade*, atendendo à descrição cronótopa, as personagens frisam uma época em que vigora o Estatuto do Indigenato, fato relevante para compreender a letargia dos autóctones ao passo que, *As lágrimas e o vento* narra uma fase de crescente efervescência, em que o Estatuto do Indigenato tinha sido abolido, face ao eclodir da luta armada de libertação nacional de Angola.

A literatura angolana terá sido um vetor fundamental de resistência ao colonialismo português e as suas práticas hediondas, visto que, por via do texto literário, tanto na poesia como na narrativa, foi possível instigar os patrícios para o espírito nacionalista. Portanto, a desconstrução do discurso colonial na narrativa limaniana constitui uma prova inequívoca de como a literatura pode servir de instrumento de resistência a todo o tipo de exploração e discriminação humanas.

Referências

ANDRADE, Costa. **Literatura angolana (opiniões)**. Lisboa: Autores Angolanos/Edições 70, 1980.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- BOOTH, Wayne C. **Retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura comparada e teoria da literatura: relações e fronteiras. *In*: Helena Buescu; João Ferreira Duarte; Manuel Gusmão (org.). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- GALVÃO, Henrique. **Kurika: romance dos bichos do mato**. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1944.
- HAMILTON, Russel G. **Literatura africana. Literatura necessária I – Angola**, Lisboa: Edições 70, 1981.
- HENRIQUES, Isabel Castro. **Percursos da modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1997.
- LABAN, Michel. **Angola: encontro com escritores**, Vol. 1. Porto: Fundação Eng.º António Almeida, 1991.
- LAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de literatura comparada: teorias e métodos de abordagem**. Trad. Luís Serrão. Lisboa: Inquérito, s/d.
- LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.
- LIMA, Santos. **As sementes da liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LIMA, Manuel dos Santos. **As lágrimas e o vento**. Porto: Afrontamento, 1975.
- PINTO, Alberto Oliveira. **Representações literárias coloniais de Angola, dos angolanos e das suas culturas (1924-1939)**. Braga: Calouste Gulbenkian, 2013.
- _____. **História de Angola: da pré-história ao início do século XXI**. Lisboa: Mercado de Letras, 2015.
- REIS, Carlos. **Introdução à leitura das viagens na minha terra**. Coimbra: Almedina, 1998.
- SILVEIRA, Anabela. Quando o real e a ficção se encontram em Manuel dos Santos Lima. *In*: TOPA, Francisco; VISHAN, Irena (coord.). **Manuel dos Santos Lima: escritor angolano tricontinental**. Porto: CITCEM/Afrontamento, 2016.
- SOROMENHO, Castro. **Terra Morta**. Luanda: UEA, 1988.
- WHEELER, Douglas e PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Trad. Pedro Gaspar Serras Pereira. Lisboa: Tinta da China, p. 154.
- VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura versus sociedade**. Lisboa: Vega, 1992.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca: processos definidores.** Lisboa: Colibri, 2008.

RUPTURE AND DECONSTRUCTION OF COLONIAL DISCOURSE IN THE NOVEL BY MANUEL DOS SANTOS LIMA

Abstract

To what extent does Manuel dos Santos Lima manage to challenge colonialism in a colonial context? This is what we intend to gauge from the comparative confrontation of two novels distant in a decade, but produced in the context of colonization: *The seeds of freedom*, published in 1965 and *The tears and the wind*, published in 1975, novels by Manuel dos Santos Lima, an Angolan writer who was part of the nationalist generation of the 50s and 60s of the 20th century, having been the founder and first Commander in Chief of the armed wing of the MPLA. However, dissatisfied with the positions of Agostinho Neto, he became a dissident of the Party, following the same path as Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade and Eduardo Macedo do Santos. Through theoretical excerpts from the concepts of post-colonialism, resistance, vilanization and ideologies of racial and cultural domination, based on Homi Bhabha (1998), (Mafalda Leite, 2003), (Cristina Vieira, 2008) Anabela Silveira (2016), among others, this article intends to analyze the extent to which the challenge to portuguese colonialism, which is always an intrinsically controversial and ideological issue, is similar or distinct in the two novels and also to understand what discursive strategies the author appropriates to deconstruct the alleged legitimizing discourse of that oppressive regim

Key words: Manuel Lima. Colonialism. Resistance. Romance. Literature

Recebido em: 22/09/2020

Aprovado em: 21/11/2020

Ancestralidade contemporânea

em Black Brecht, de Dione

Carlos

Edson Santos Silva³⁷

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

CARLOS. Dione. *Black Brecht*: e se Brecht fosse negro? São Paulo: GLAC edições, 2020.

A arte cria ressignificações, reorganiza experiências, reinventa vidas e reescreve a História. Estes dados se intensificam quando se está diante das artes cênicas, que, desde 2018, com a publicação da obra *Dramaturgia Negra*, assinala um movimento sem volta nos palcos brasileiros: a presença vigorosa dos negros em todas as etapas de produção de um texto teatral, ou seja, da elaboração do texto à efetiva encenação. Cabe assinalar ainda a criação de vários coletivos referentes a esse tema, sobretudo aqueles gestados nas periferias. Entretanto, a luta por um teatro negro não vem de agora e, nesse campo, o nome de Abdias do Nascimento assume destaque.

Foi com esse autor que nasceu o *Teatro Experimental do Negro*, o TEN, que teve em seu nascedouro o objetivo de introduzir o herói negro com seu potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país. E quem eram esses heróis negros? Eram empregadas domésticas, típicas mulheres negras, nas palavras de Abdias. Além delas, muitos trabalhadores e negros modestos, alguns analfabetos que se transformaram em atores dramáticos de alta qualidade. Com esses heróis negros, teve fim um costume no teatro brasileiro, que era o de pintar de preto a cara de atores brancos para interpretar personagens negros.

Uma outra mudança de paradigma se deu com o fato de a imagem tradicional do negro só aparecer em cena de forma estereotipada, ou seja, geralmente como empregados domésticos. Para possibilitar que o negro se tornasse personagem de proa

³⁷ Professor Associado de Literatura Portuguesa da Unicentro/I.

nos palcos, o TEN organizava e patrocinava cursos, conferências nacionais, concursos e congressos, dando oportunidades para que os afro-brasileiros pesquisassem, discutissem e trocassem informações e experiências.

Coube ainda ao TEN estabelecer uma revisão crítica da tendência prevalente dos chamados estudos acerca do negro e sua cultura. O *Teatro Experimental do Negro* foi um laboratório teatral de experimentação cultural e artística com o fito de desmascarar a hipocrisia racial, que, nas palavras de Abdias, *permeia a nação*.³⁸

Nesse universo de renovação da cena teatral, surge um nome que merece destaque: Dione Carlos, dramaturga formada pela SP Escola de Teatro. Coursou Jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo, atua como dramaturga em parceria com companhias de teatro e é autora de quinze textos encenados, além de ser orientadora artística do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Santo André. Responsável por diversas curadorias nacionais e internacionais em festivais de Artes Cênicas, foi convidada pela Embaixada do Brasil na Grécia para representar o país no Dia Internacional da Língua Portuguesa, tendo palestrado no Museu da Acrópole, em Atenas, em maio de 2019. Lançou seu primeiro livro em 2017: *Dramaturgias do Front*, com três peças, além de integrar as coletâneas *Dramaturgia negra*, *Maratona de Dramaturgia*, *Tempos Impuros*, *Nenhum álbum* e *Negras Insurgências*. Mãe de três filhos e neste ano, 2020, acaba de publicar *Black Brecht: E se Brecht fosse negro?*, pela editora Glac. Nesta obra, tal qual fizera na coletânea *Dramaturgia Negra*, ela trabalha, dentre outros temas, com a ancestralidade, um dos pilares para entender a cultura negra. Por meio da ancestralidade, há toda uma gama de forças que se opõem ao apagamento do que é ser negro. *Black Brecht* conta, ainda, com epílogo de Eugênio Lima e posfácio de Rosane Borges. Dividida em três partes – O tempo dos vivos, o tempo dos mortos e o tempo dos não nascidos-, a obra, a começar pelo título, tem como objetivo enegrecer um dos grandes nomes da dramaturgia mundial, Bertolt Brecht (1898-1956), criador do Teatro Épico³⁹, presente na obra de Dione Carlos, sobretudo, na figura do narrador.

Antes da apresentação das personagens, há duas informações que funcionam como paratexto para dar pistas ao leitor do conteúdo da obra: a) O Julgamento do Homem

³⁸ NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

³⁹ Na década de vinte, Brecht e, antes dele, Piscator deram este nome a uma prática de representação que ultrapassa a dramaturgia clássica, aristotélica, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para Língua portuguesa sob a direção de J. Guinsbourg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 130.

Colonial pelos Condenados da Terra; b) a inspiração na peça *O Julgamento de Luculus*, de Bertolt Brecht. Com efeito, Brecht, além de ser paradigma na tessitura do texto, serve de modelo para o nome de uma das personagens principais, General, missionário, civilizador, latifundiário, homem de negócios, investidor, pensador, mercador de escravos que conquistou Pindorama, topônimo que remete à Ilha de Vera Cruz, à Terra de Santa Cruz, em suma, ao Brasil. A dramaturga desloca a personagem da Europa e a traz ao Brasil. Esse deslocamento espacial também ocorrerá com o tempo, no qual presente e passado se fundem. Ao se referir à obra *Os Condenados da Terra*, Dione Carlos rende loas ao grande estudioso da cultura negra, Frantz Fanon, que, na obra homônima, ensina aos colonizados a explodir o mundo colonial.⁴⁰ A curva dramática da peça se dará no momento exato em que ocorre o interrogatório. Antes, cabe uma apresentação da personagem eugenista da peça, Luculus Brasilis.

Depois de sua morte, seus restos mortais são enterrados em Brasília, em um pequeno Mausoléu Imperial, na Catedral Metropolitana. A partir desse momento, ocorre uma mutação na cena e as personagens serão vistas a partir do mundo dos mortos, no qual passarão por um julgamento, em que terão seus destinos selados, a depender do que fizeram em vida: se praticaram boas ações, irão para o Reino dos Bem-Aventurados; caso contrário, se foram maus, serão encaminhados ao Reino das Sombras, o Inferno. No mundo dos mortos, há uma fila de personagens que esperam pelo julgamento, o que causa impaciência em Luculus Brasilis. Diante da pouca importância dada a ele, ocorre algo inusitado: ele lê a primeira estrofe da obra épica *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e sentencia: “E ainda tenho de ficar no meio dessa gente?” Amara, uma quilombola, que também se encontrava na fila, diz a ele que não adianta se comportar daquela forma, pois o julgamento é um processo longo e ele deve respeitar a ordem de chegada dos mortos.

A sequência da ação deixa claro que Amara teve julgamento satisfatório e foi agraciada com o Reino da Glória. Em seguida, Luculus Brasilis se apresenta ao Juiz dos Mortos, descrito como Juiz Vermelho e Grande Obá. Ele fala em quimbundo, com tradução consecutiva para português. Com efeito, os termos *vermelho*, *Obá* e *quimundo* remetem o leitor ao universo da cultura africana. Chama atenção ainda a forma como o General se apresenta: “Meu nome é Muculus Brasilis. Aqui não sabem como eu me chamo? Descendo de uma ilustríssima família de estadistas, civilizadores gerais,

⁴⁰ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

missionários, latifundiários, homens de negócios (...). E finaliza sua apresentação com a expressão *tá ok*, que faz referência direta ao atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro.

O expediente usado pela dramaturga é similar ao processo usado por Gil Vicente, na peça *Auto da Barca do Inferno*, e, de modo particular, quando o Fidalgo se apresenta ao mundo dos mortos. Tanto na peça de Dione Carlos quanto em Gil Vicente, o que se observa é uma postura autoritária das personagens, que pode ser resumida na expressão – “sabe com quem está falando?”. Ciente de que seu julgamento não seria fácil, Luculus pede que testemunhem a seu favor, dentre outros, o Marquês de Pombal, o Padre Manuel da Nóbrega, Rui Barbosa, a Princesa Isabel. Dessa forma, a dramaturga, além de implodir na peça o tempo cronológico, revisita figuras históricas pela chave da ironia, sobretudo quando o Juiz se dirige ao Civilizador: “Esses nomes históricos são aqui apenas o que realmente foram em vida. Já aqui não assustam, nem enganam mais ninguém. Suas frases são lorotas, seus feitos não merecem registros (...)”. Os jurados do Reino dos Mortos são representados por um Professor, uma Ama de Leite, um Coveiro, uma Peixeira/Mãe e um Não Nascido. O fato de essas personagens não possuírem nomes será explicitado adiante. Cabe aos jurados interrogar tanto o Civilizador Luculus quanto as testemunhas dele.

O primeiro jurado, o Professor, depois de satisfeito com as respostas, afirma que Luculus foi responsável pela construção de várias igrejas na Europa, todas banhadas de ouro e sangue. A segunda jurada, a Ama de Leite, dirige-se a uma testemunha do Civilizador, que é pastor, e diz: “O senhor me lembra o homem que abençoou os navios abarrotados de inocentes escravizados. Eu estava no porto, com meu próprio filho no colo, antes que ele fosse vendido para outra família.” O terceiro jurado, o Coveiro, após suas perguntas, afirma que, ao enterrar muitas pessoas, encontrou balas entre os ossos delas, com as quais fez uma coleção, um museu de calibres. A penúltima jurada, a Peixeira/Mãe, em clara alusão à peça *Mãe Coragem*, de Brecht, numa longa fala, discorre acerca da guerra diária que acontece na esquina de sua casa, e assola o coração de pais e mães que, ao verem seus filhos saírem de casa, não sabem se eles voltam. E depois de explicitar sua vida diária como vendedora de peixe na feira, arremata: “Eu não queria ir para a guerra, mas ela entrou em minha casa.” A fala dessa personagem chama a atenção por dois motivos. Primeiro, por se ligar à do Coveiro, quando ele fala dos mortos feridos por balas; e segundo, pelo fato de ela terminar sua fala indagando a todos e de modo especial ao pastor se ele sabe onde está o filho dela. O último jurado é o Não Nascido, chamado pela dramaturga de Abiku, em clara referência ao universo de uma das mais importantes religiões africanas, o Candomblé; em transe, a personagem, em um longo discurso, fala

que o Brasil é a terra dos não nascidos, dos sacrificados ainda no ventre, país dos “Bebês-alvos em estandes invisíveis de tiro.” Mas insiste que quer nascer, quer ser “o papel que recebe a palavra e ganha voz/Black Brecht.” A partir desse momento, o Não Nascido afirma que se Brecht fosse Negro ele derrubaria qualquer tipo de eugenia, e finaliza de forma poética sua fala, afirmando: “Eu sou o bater de asas de uma borboleta/Não posso voltar a ser casulo” e chama os leitores para uma nova vida: “Vem, vamos nascer!”.

Ocorre uma distensão dramática com a sentença do Juiz dos Mortos dada ao Civilizador: “Luculus Brasilis, eu lhe condeno a ver o nosso futuro a partir de agora, por toda a eternidade, sempre cercado pelos aflitos que ajudou a criar. Teus triunfos serão reescritos, talhados em pedra, pelas mãos de um artista, um artista negro. Convoco Aleijadinho para o serviço, expondo o horror e a miséria que você e seus comparsas chamam glória! (...)”.

Surge, nesse clima de festa, mais uma vez a figura do Narrador, que sintetiza o que já ocorrera e prepara o leitor para o que virá, os tempos futuros, nos quais corpos, vozes e presença das filhas de uma pátria queimada são frutos de uma mãe que inventa “sobrenome paterno para os filhos”, dentro da uma história gestada por meio do “incômodo e por amor.”

No posfácio, Rosane Borges assim sintetiza a peça: perante o Supremo Tribunal do Reino das Sombras apresenta-se Luculus Brasilis, o General civilizador, que precisa prestar contas da sua existência na Terra para saber se é digno de adentrar ao Reino dos Bem-Aventurados.

O fato de as personagens não possuírem nomes vem explicado na parte final da peça, na qual se lê: “O vento sopra nossos verdadeiros nomes”. E se o título da obra se alarga em uma interrogação, o último diálogo da obra deixa com o público/leitor a seguinte pergunta: “Qual é o seu [nome]?”

É nesse universo que questões como a escravidão, o Coronavírus, que afeta sobremaneira os que vivem na periferia, e a violência contra os negros, que Dione Carlos se valerá de uma epistemologia totalmente voltada ao universo afro e presente na última parte da peça: a afrotopia, o afropolitanismo e o afroturismo.

Ao final da peça, por meio de uma forma de encantaria, a dramaturga deixa claro que deseja com sua obra confrontar o estado, ridicularizar os poderosos e mostrar que o teatro tem como arma e fim desorganizar, desnaturalizar a violência contra os negros.

Uma possível resposta para a pergunta colocada pelo título talvez seja dada pela prefaciadora da obra, Rosane Borges, com as seguintes palavras: “Black Brecht dissolve as cadeias que devemos romper e nos brinda com um futuro em que todos os corpos, por serem humanos, devem importar.” E prossegue para arrematar: “Ao ultrapassar o umbral da revolta (contra o extermínio da população negra ontem e hoje, contra as injustiças raciais, contra as desigualdades sociais...) restitui a humanidade à população negra.”

Recebido em: 24/11/2020

Aprovado em: 22/12/2020

Autognose pátria no romance Directa, de Nuno Bragança⁴¹

Carlos Conte Neto⁴²
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

O escritor português Nuno Bragança (1929-1985) resistiu à ditadura fascista em duas frentes: seja como militante oposicionista (fez parte dos “católicos progressistas” e colaborou com as Brigadas Revolucionárias), seja como escritor. Aliás, seu companheiro de luta, Carlos Antunes, o define como “guerrilheiro escritor”. Nota-se, enquanto escritor, seu desejo de investigar a fundo os condicionantes históricos do presente português a fim de se pensar um Portugal outro, mais livre e justo. É a autognose pátria – ou seja, a tentativa de interpretar a entidade histórica chamada Portugal – que se põe a serviço da resistência e da ação política. E no romance *Directa*, esse empenho se torna evidente. Pretende-se, neste artigo, falar brevemente do contexto político em que a obra foi escrita e mencionar elementos de resistência na biografia do autor. Também se pretende mostrar em que consiste esse movimento interpretativo, incluindo o nome de Nuno Bragança numa linhagem de autores-intérpretes de Portugal.

Palavras-chave

Literatura portuguesa. Nuno Bragança. Autognose pátria. Estado Novo.

⁴¹ Este artigo é uma adaptação da Introdução da Dissertação de Mestrado do autor.

⁴² Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.

“Era um revolucionário sentado a escrever um livro.”

(Manuel Alegre)

Durante o exílio em Argel, Manuel Alegre hospedou em sua casa o amigo Nuno Bragança, que na altura morava em Paris e preparava um livro misterioso que o fazia se levantar às 5h30 da manhã, “a hora de Nuno Álvares Pereira”, para trabalhar na secretária (ALEGRE, 1990, p. 13). O plano era publicá-lo e distribuí-lo clandestinamente em Portugal, apesar de todos os problemas que isso poderia lhe causar. Era início dos anos 70, e o Portugal de Caetano havia frustrado as expectativas dos que sonhavam com a liberalização.

O livro em questão é *Directa*, que trata, entre outras questões, da luta política clandestina contra o salazarismo na primeira metade dos anos 60. “Era um revolucionário sentado a escrever um livro”, lembra Alegre (1995, p. 9). Como todo ato de enfrentamento a um regime autoritário, publicar um livro desse tipo era certamente uma atitude arriscada e seu autor tinha plena consciência disso.

Mas não foi por medo que o romance não veio à luz antes do 25 de Abril. Afinal, não seria um regime agonizante, embora persistentemente vigilante e violento, que faria Nuno Bragança recuar. Manuel Alegre, às vezes, se perguntava se o amigo não seria a “reencarnação de Cristóvão da Gama”, um homem de armas “pronto a defender a bandeira até ao fim” (ALEGRE, 1990, p. 13).

Na realidade, foi devido a um excesso de Portugal e às exigências estruturais decorrentes disso que o romance só saiu anos mais tarde, em 1977. Tudo isso, aliás, está na nota introdutória de *Directa*, onde o autor descreve esse “mergulho” português e o consequente agigantar de texto que inviabilizaram a publicação imediata do livro (BRAGANÇA, 2017, p. 205-207)⁴³. Paradoxalmente, um dos principais motores de sua atividade literária – a saber, a vontade de conhecer a fundo Portugal – foi justamente a razão pela qual o projeto se tornou inexecutável. Para publicá-lo em 77, Nuno Bragança foi obrigado a retroceder ao projeto original.

Esse interesse por Portugal, segundo ele mesmo revela em entrevista de 1978, veio antes da redação de *A Noite e o Riso* e, na verdade, representava algo mais do que o despertar para um novo tema: tratava-se do descobrimento de si como português

⁴³ Utilizamos neste trabalho a 2ª edição da *Obra Completa* de Nuno Bragança, publicada em 2017 pela D. Quixote.

(BRAGANÇA, 1978, p. 42). Há uma passagem de *Square Tolstoi*⁴⁴ em que o protagonista afirma que suas pesquisas na biblioteca da Avenue Foch, em Paris, não lhe rendiam apenas material para sua escrita: “eu encontrava nesses textos chaves do meu próprio modo de ser – enquanto português” (BRAGANÇA, 2017, p. 505). Essas “joias de Portugal-por-dentro” a que a personagem Aníbal se refere coincidem com a lista de escritores que consta da nota ao leitor que precede *Directa*, assinada pelo autor.

Passado, presente e futuro

Curiosamente, esse movimento de ir em busca das próprias raízes enquanto português é feito a quilômetros de distância de Portugal, já que a personagem vive em Paris, onde além de escrever um livro trabalha na delegação portuguesa da Organização do Capital Unido (OCU)⁴⁵. Como observa António Mega Ferreira, em *Square Tolstoi*, “o país é visto quase por constante ausência”, contrastando, nesse sentido, com os dois outros romances, nos quais o país é visto de dentro (1985, p. 5). A ausência física, entretanto, é compensada por uma proximidade espiritual jamais experimentada: “longe de romper elos, estava-os encontrando em aumentada quantidade”, diz Aníbal (BRAGANÇA, 2017, p. 547).

E quais são esses “textos remotos” aos quais ele recorre para nutrir o livro em gestação? Admitindo-se que o tal livro que Aníbal escreve é *Directa*, e há inúmeros indícios que o comprovam⁴⁶, somos levados a buscar nesse romance os “textos remotos” através dos quais a personagem mergulha nas profundezas de seu próprio país. O que encontramos nas páginas de *Directa*, misturados à narrativa, mas sinalizados com o itálico, são excertos de obras clássicas da historiografia e da literatura portuguesas. Da *Crónica de D. João I* à *Mensagem*, passando pela *História Trágico-Marítima* e *Os Lusíadas*, Nuno Bragança constrói um “mosaico textual” (HENRIQUES, 2009, p. 61),

⁴⁴ *Square Tolstoi* (1981) é o terceiro e último romance de Nuno Bragança. O primeiro é *A Noite e o Riso* (1969), o segundo *Directa* (1977). A coletânea de contos *Estação* (1984) completa a lista de livros publicados em vida. A novela *Do Fim do Mundo* foi publicada postumamente, em 1990.

⁴⁵ Nuno Bragança, enquanto morou em Paris (entre 1968 e 1973), trabalhou na representação portuguesa junto à OCDE. Aníbal, personagem de *Square Tolstoi*, trabalha na OCU. Além da zombaria, verifica-se mais um paralelismo entre a vida real e a ficção.

⁴⁶ Basta para comprová-lo a transcrição de um trecho de *Square Tolstoi* (Parte I, segmento 12), em que o narrador-personagem fala sobre o livro que está escrevendo, que é um resumo perfeito do enredo de *Directa*: “O texto produzido era uma condensação (para mim danada) da luta clandestina contra o salazarismo, luta perdida, misturada com outro ferimento dos que vão ao osso: o esforço (igualmente derrotado) para arrancar uma mulher aos comprimidos com os quais se destruíra, pouco a pouco” (BRAGANÇA, 2017, p. 428).

composto por referências básicas para qualquer pesquisador que se propõe ao desafio de compreender este tão complicado objeto de estudo chamado Portugal.

O recuo ao passado textual português é acompanhado por um recuo mnemônico do narrador-personagem, que evoca com frequência episódios da história recente de Portugal, estabelecendo-se, por essas duas vias, uma complexa relação entre o presente e o passado nacionais.

É da inquietação diante do enigma que somos hoje que geralmente surgem as tentativas de autognose pátria. Foi assim, por exemplo, com os expoentes do Romantismo e da Geração de 70 em Portugal, empenhados que estavam em desvendar os mistérios do presente. Não foi diferente com Nuno Bragança. São as solicitações do momento histórico no qual estava implicado que o conduziram ao empreendimento de compreender-se enquanto português. Um empreendimento que pressupõe, como já se disse, esquadriñar o passado pátrio, como o indivíduo que procura na própria história de vida e na de seus antepassados pistas que o auxiliem a equacionar os problemas atuais. Como ele mesmo diz em entrevista de 1977, são as “exigências de presente” que o impelem ao passado, cuja importância só aumenta à medida que se recua nos séculos (BRAGANÇA, 1977, p. 110).

Mas o movimento estaria incompleto caso se resumisse a uma relação exclusiva entre passado e presente. Ora, qualquer que seja o projeto de autognose pátria sempre haverá um horizonte em vista – aquilo que se deseja ser, que é diferente daquilo que se é hoje. Esse ímpeto de futuro é o que caracteriza os mais diversos movimentos de transformação social ao longo da história, não importa se por vias reformistas ou revolucionárias. Tal impulso, que há séculos excita a imaginação utópica e as várias manifestações de messianismo ao redor do mundo, é elemento fundamental do esforço gnosiológico despendido pelo autor de *Directa*. Assim, pode-se afirmar que é sempre em direção a um determinado futuro que aponta a caneta de Nuno Bragança. Um futuro que, em alguns momentos, surge como algo inevitável, consequência lógica das transformações necessárias da sociedade capitalista, atolada há tempos numa crise de morte; em outros, no entanto, mal se pode vislumbrá-lo, tamanha a distância que o separa do momento presente.

Marxista que era (embora não dogmático, como fazia questão de lembrar⁴⁷), Nuno Bragança transpõe para a literatura a crise da esquerda da segunda metade do século

⁴⁷ Nuno Bragança expõe suas ressalvas em relação ao marxismo em mais de uma oportunidade. Uma delas é em entrevista a Álvaro Manuel Machado, “Conversa com Nuno Bragança”, programa *A Ideia e a Imagem*,

XX. Uma crise que diz respeito à viabilidade do futuro entrevisto por Marx com base no método dialético. É assim que se pode dizer que o protagonista de *Directa* incorpora as incertezas da esquerda de sua época, dividida entre as experiências de renovação social existentes (que não levaram ao comunismo⁴⁸) e a possibilidade de invenção de novos caminhos rumo à sonhada, e apenas sonhada, sociedade sem classes. Trata-se, em resumo, de uma crise provocada pelas limitações impostas pela realidade e pela resultante dúvida em relação à possibilidade de uma sociedade de índole comunista.

Mas em Nuno Bragança, como em muitos que lhe foram coetâneos, comunismo e catolicismo fundem-se, produzindo uma síntese que só a princípio parece inusitada – afinal, quando atentamos às razões dos chamados “católicos progressistas” nos damos conta de que as duas orientações, aparentemente conflitantes, têm mais afinidades do que poderíamos pensar. Esse aspecto do pensamento de Nuno Bragança é fundamental para que se perceba o sentido de futuro presente em sua obra ficcional, sobretudo em *Directa*. Participam dessa concepção de futuro teorias diversas, que vão do marxismo à ideia de evolução elaborada pelo filósofo jesuíta Teilhard de Chardin. Não nos esqueçamos de que o futuro é um tema crucial para a filosofia cristã da história e que em Portugal houve um padre jesuíta chamado António Vieira, que acreditava piamente no advento do Reino de Cristo na Terra. Nuno Bragança era cristão e leu o Livro Antepimeiro da História do Futuro⁴⁹. Claro que não desejava o Quinto Império, nem na acepção de Pessoa, muito menos na de Vieira. Aliás, não desejava outra coisa que não fosse uma reorientação política pautada pelo fim das ilusões imperiais.

Resumindo: estamos diante de uma tentativa de autognose pátria que pressupõe um movimento constante de idas e vindas do presente ao passado, sendo o presente o ponto de partida de todo o processo, e o futuro uma meta, ora próxima, ora longínqua, em direção à qual é preciso sempre marchar.

Na entrevista mencionada acima, Nuno Bragança revela que escreveu *Directa* “com o objectivo de tentar perceber o que é que eu sou, o que é que Portugal é, para que eu possa ser e para que Portugal possa ser” (BRAGANÇA, 1977, p. 110).

RTP1 Arquivos, 09/02/78. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/conversa-com-nuno-braganca/>. Acesso em: 28/09/20.

48 O Estado socialista (ou ditadura do proletariado) é, para os marxistas, apenas uma fase no processo de libertação do homem. Mas uma fase necessária. Diz Lefebvre que o “socialismo ainda não é comunismo” (1975, p. 116) e que a burocracia socialista que traz consigo “prolongamentos de épocas vencidas” deve apenas criar condições para a sua completa superação no estágio seguinte, no qual serão suprimidas quaisquer sobrevivências das antigas formas estatais. Eis o comunismo.

49 Na “Nota do Autor para o Leitor”, que antecede *Directa*, Nuno Bragança cita o nome de Padre António Vieira entre os autores que leu enquanto preparava o romance (2017, p. 205).

Há duas formas de se ler esse “poder ser”. A primeira, que tem a ver com o que foi dito agora há pouco, diz respeito à possibilidade de se fazerem escolhas e determinar o país que se deseja no futuro, seja ele uma democracia liberal ou socialista. Nesse sentido, as escolhas de futuro dependem de um autoconhecimento prévio, sem o qual é impossível dar o próximo passo. Mas há outro sentido, talvez menos óbvio, nesse “poder ser”, que passa a ideia de um futuro duvidoso, em que a própria vida humana se encontra ameaçada. Estamos falando da manutenção da existência, não apenas enquanto indivíduo ou nação, mas também enquanto espécie. Esse “poder ser” depende da resistência tenaz e da diligência dos que hoje pressentem um futuro obscuro ou mesmo inexistente, caso nada seja feito para que se altere o estado das coisas. Assim, conhecer-se – que envolve o trabalho de trazer à luz os condicionantes históricos da atual crise – é fundamental para a preservação da vida. E, nesse caso, não estamos falando apenas da entidade histórica chamada Portugal.

Portugal enquanto “interrogação fundamental”

Mas voltemos a Portugal e à paixão de certo modo obsessiva de Nuno Bragança pelo ser e destino de seu país, tal como revela Manuel Alegre (1990, p. 13). Transposta para o papel, essa paixão está longe de se traduzir em discurso laudatório. A propósito, já em *A Noite e o Riso*, na passagem em que se narram as comemorações do oitavo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, o protagonista toma consciência dos horrores implícitos naqueles festejos.

A princípio arrastado pelo grupo de jovens amigos que se reunira para “atacar rabos”, ele tem um lampejo, uma espécie de *insight*:

Mordeu-me uma noção que me gelou: talvez eu só, entre um milhão de lisboetas, estivesse assim pensando nas dores e fúrias e brutalidades que esta festa municipalmente ordeira assinalava. Senti-me só, como um anacoreta no deserto rodeado de leões (BRAGANÇA, 2017, p. 87).

Essa constatação faz lembrar a atitude do historiador materialista, tal como Walter Benjamin a define: “escovar a história a contrapelo”, o que vai de encontro à empatia historicista pelos vencedores (1987, p. 225). Assim, ao contemplar do Terreiro do Paço, banhado de luzes de faróis, o Castelo de São Jorge, o protagonista só vê escuridão: “acedi a uma consciência” (BRAGANÇA, 2017, p. 86). Por trás das muralhas milenares da fortaleza militar, marco da retomada de Lisboa pelos exércitos cristãos (hoje convertido em patrimônio cultural visitado diariamente por uma legião de turistas), o

protagonista vê o sangue dos vencidos. Conforme Benjamin (1987), “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.

Há, segundo António Mega Ferreira, uma “interrogação fundamental” na obra de Nuno Bragança, que advém de um “mal-estar histórico”: o desconhecimento do português em relação ao seu próprio país e, conseqüentemente, em relação a si mesmo (1985, p. 6). A imagem da multidão que tomou as ruas de Lisboa em 1947 para celebrar a conquista da cidade ilustra esse “mal-estar”. Como disse Nuno Bragança: “falta-nos o descobrimento de Portugal” (1982b, p. 5). Uma vez constatada a crise – que pode ser definida como crise existencial –, é preciso fazer o que está ao seu alcance para solucioná-la, tal como uma pessoa que recorre ao analista para falar de seus traumas. Como não se pode deitar Portugal num divã, o escritor se empenha na tarefa que lhe cabe: escrever. Também ajudou a trazer bombas, é verdade. Aliás, esse episódio é narrado em pormenores em *Square Tolstoi*, romance inspirado em acontecimentos da vida do autor.

Pontos de contato entre ficção e não-ficção na obra do escritor militante

Quando se debruça a sério sobre a obra de Nuno Bragança, em especial a trilogia romanesca⁵⁰, tem-se a sensação de se estar transitando num terreno fronteiro entre o espaço propriamente ficcional (ou literário) e o não-ficcional (da reportagem, do diário ou das memórias). Em outras palavras: a tão batida discussão sobre a relação entre vida e obra ressurgue inevitavelmente quando se estuda a obra do autor de *A Noite e o Riso*, e não são poucos os comentadores e mesmo pessoas próximas do escritor a chamarem a atenção para o caráter autobiográfico de parte de sua produção ficcional⁵¹.

Manuel Alegre, por exemplo, afirma que *Square Tolstoi* reproduz “tintimpor-tintim, ainda que transfigurado pela criação”, os encontros que tiveram no início dos anos 70, quando ambos moravam fora do país (1995, p. 9). O companheiro de luta armada, Carlos Antunes, confirma a veracidade de uma passagem de *Square Tolstoi*, nomeadamente aquela em que se narram os preparativos da vinda da Itália do primeiro

⁵⁰ Trilogia pressupõe continuidade. E a continuidade entre os três romances é assumida pelo próprio autor quando diz, em entrevista, que no “*Square Tolstoi* há alusões que me parecem bastante claras em relação à *Directa* ou à *Noite e o Riso*. Portanto, aí é o próprio livro que assume essa continuidade e que dá sinal dela” (BRAGANÇA, 1982a: 22-R). Também Manuel Gusmão observa que os três romances compõem uma sequência, ou trilogia, que ele considera “uma das mais singulares aventuras de escrita (narrativa) da segunda metade do século XX em Portugal” (1995, p. 5).

⁵¹ A esse respeito, ficamos com a excelente sugestão de leitura de Manuel Gusmão, para quem os três romances, cada qual uma “construção ficcional” ou “simulação”, “produzem um efeito de autobiografia”, o que obviamente não é o mesmo que dizer que são uma autobiografia (1995, p. 5).

explosivo plástico para Portugal que, segundo ele, serviu para executar a primeira ação direta das Brigadas Revolucionárias⁵². Na mesma linha, Pedro Tamen observa que, sobretudo em *Directa* e *Square Tolstoi*, há transposições literais de pessoas reais para a ficção, na tradição do *roman à clef*⁵³. Tendo acesso às chaves, sabe-se que Manuel Alegre é o Outro, e Fernando Lopes, o diretor de cinema, Ramiro, que na ficção produz com Aníbal um documentário sobre a realidade dos emigrantes portugueses na França – este filme, realmente, foi feito por Fernando Lopes, com diálogos de Nuno Bragança, e foi lançado em 1972 com o título *Nacionalidade: Português*.

Longe de se querer adotar uma perspectiva de tipo biografista, tampouco se pode negar a existência de elementos biográficos nos textos. No que diz respeito à resistência política, tema deste dossiê, há farto material nos textos ficcionais publicados pelo autor. Tanto *Directa* quanto *Square Tolstoi* são tributários de passagens da vida do militante de esquerda Nuno Bragança, que, de Paris, colaborou com as Brigadas Revolucionárias (movimento de luta armada contra a ditadura) ao lado de dissidentes do PCP, como Carlos Antunes e Isabel do Carmo.

Outro ponto de contato entre vida e obra é a filiação do autor ao chamado “catolicismo progressista”, um dos movimentos mais importantes de contestação ao salazarismo⁵⁴. O protagonista dos romances *Directa* e *Square Tolstoi* comunga do mesmo ideário dos católicos adeptos da Igreja renovada anunciada no Concílio Vaticano II (1962-1965) e crê numa sociedade mais justa e fraterna, em que os povos se verão livres, aqui e agora, de qualquer tipo de opressão. Para tanto, deve-se ter em mente o que diz o profeta Isaías sobre o significado do verdadeiro jejum: “É romper as ligaduras da iniquidade, desatar os nós do jugo, deixar ir livres os oprimidos, e quebrar toda a espécie de jugo; é repartir o seu pão com o esfomeado, dar abrigo aos infelizes sem asilo, vestir o nu e não desprezar o teu irmão” (BRAGANÇA, 2017, p. 218). Esse texto, aliás, faz parte do romance *Directa*. Ele é lido por Aníbal logo cedo, antes de dar início à sua longa jornada de 31 horas para facilitar a fuga de um companheiro acossado pela polícia política.

⁵² Depoimento que consta do documentário *U OMÁI QE DAVA PULUS*, de João Pinto Nogueira. Midas Filmes. Portugal, 2008.

⁵³ *U OMÁI QE DAVA PULUS*, de João Pinto Nogueira. Midas Filmes. Portugal, 2008.

⁵⁴ Talvez seja equivocado chamar o “catolicismo progressista” de movimento, já que lhe faltavam programa e organização. No entanto, é inegável sua força política. Para José Barreto, esse grupo de católicos contestatários era formado por “uma soma dos católicos em oposição ao regime de Salazar, um universo bastante heterogêneo, distinto do que poderíamos com propriedade chamar a base de um movimento” (2002, p. 148).

Portanto, se Nuno Bragança⁵⁵ era norteado por “dois horizontes mobilizadores” – a saber, o cristianismo e o marxismo (LOUREIRO, 2015, p. 131, 132) –, horizontes que serviam como “bússolas” na sua vida, o mesmo se pode dizer do personagem Aníbal de *Directa*, espécie de alter ego do escritor.

A angústia do presente e a autognose pátria

Falávamos há pouco da angústia em relação ao presente que, em grande medida, é semelhante àquela vivida por Fernando Pessoa, referência fundamental em matéria de autognose portuguesa. Para Pessoa, e também para Bragança, o presente nacional pesava toneladas, e por isso ambos se dedicaram com afinco, cada qual a seu modo, à tarefa de perceber de onde provinha e em que consistia esse fardo tão pesado; em outras palavras: entregaram-se à difícil tarefa de examinar os motivos da crise.

Antes de mais nada, vale ressaltar que ambos viveram em períodos de transição da vida política de Portugal: no caso de Pessoa, na passagem da monarquia para a república; e na passagem da ditadura para a democracia, no caso de Nuno Bragança. E o fato de ambos terem produzido tentativas de interpretação de Portugal justamente em períodos de viragem não pode ser visto como mera coincidência. Momentos como esses costumam ser propícios à reflexão sobre o “poder ser”. Qual foi o caminho até aqui percorrido? Qual rumo se deverá tomar de agora em diante?

Joel Serrão dá como certo que nenhum problema preocupou mais Fernando Pessoa do que a “tentação e tentativa de compreender Portugal”, e que “só mediante os caminhos da criação poética é que ele se aproximou dessa sua intenção e preocupação fundamentais” (SERRÃO, 1979: 21). Talvez seja demasiado cedo, em termos de pesquisa e acúmulo de informações (inclusive de caráter biográfico), para dizer o mesmo em relação a Nuno Bragança, embora tenhamos convicção de que a autognose pátria foi um dos motores de sua atividade literária.

⁵⁵ Ainda na década de 50, Nuno Bragança foi integrante do jornal *Encontro* da Juventude Universitária Católica (JUC), ao lado de outros católicos como Pedro Tamen (chefe de redação) e Nuno Cardoso Peres. Além disso, foi cofundador – junto de Tamen, João Bénard da Costa e António Alçada Baptista – da revista *O Tempo e o Modo*, onde publicou ao longo da chamada 1ª fase, entre 1963 e 1969. Além de ter participado ativamente desses veículos de comunicação animados pelo espírito do “catolicismo progressista”, seu nome consta no famoso “Documento dos 101” (25/10/65), “documento de adesão ao programa da oposição democrática assinado por 101 figuras, na sua maioria com alguma ligação à Acção Católica” (BARRETO, 2002, p. 145).

Assim, limitamo-nos a dizer que a autognose pátria é, senão o eixo, um dos eixos principais de parte da produção ficcional de Nuno Bragança. Estamos seguros de que o caminho escolhido, embora já avistado por outros pesquisadores, conduz-nos a questões fulcrais do romance *Directa*.

Nuno Bragança: intérprete de Portugal

Quem nos indicou o caminho foi Eduardo Lourenço, que, no ensaio “Repensar Portugal”, um dos que compõem *O Labirinto da Saudade*, colocou Nuno Bragança ao lado de escritores como Almeida Faria e Maria Velho da Costa (na altura, novos autores) em cujas obras transparece uma “preocupação por Portugal enquanto destino histórico e autônomo específico” (LOURENÇO, 1991, p. 68). Diz Lourenço que “nada é mais decisivo em matéria de autognose pátria”, num período literário iniciado depois do 25 de Abril, do que o surgimento dessas obras, que promovem um tipo de apropriação da realidade e uma renovação ao nível da autoimagem, contrastando com o irrealismo imagético que se tornara oficial sob o Estado Novo.

Em outro ensaio desse livro, “Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Pessoa)”, Lourenço traça uma genealogia da gnose portuguesa, cuja origem remonta ao romantismo e cujo termo é a *Mensagem* de Fernando Pessoa. Basicamente, os integrantes dessa família de autores podem ser encontrados em três momentos (ou movimentos) da literatura portuguesa entre o início do século XIX e meados da década de 30 do século XX: o Romantismo, a Geração de 70 e o Modernismo. Há, entretanto, uma continuidade desse processo após *Mensagem*, embora com orientação diferente, que Lourenço identifica em autores neorrealistas como Carlos de Oliveira e Fernando Namora, além de um representante de uma nova geração de escritores – à qual em outro ensaio ele deu o nome de “desenvolta” ou herdeira de Álvaro de Campos⁵⁶ –, que é o Ruben A. d’A Torre de Barbelas.

Cumprido, desde já, dizer o seguinte: está fora do nosso escopo analisar os motivos ou mesmo apontar características gerais desse *aggiornamento* pelo qual atravessa o processo de autognose após *Mensagem*, senão situar parte da obra de Nuno Bragança

⁵⁶ Aqui nos referimos ao ensaio “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. In: LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994, p. 255-279.

(e aqui nos referimos especificamente ao romance analisado) num processo que, agora sabemos, não surgiu do nada, muito menos ontem.

De acordo com Eduardo Lourenço, essa linhagem de intérpretes de Portugal integra (quase) toda a grande literatura lusa desde o início do século XIX. Com isso, o autor acaba por estabelecer um cânone – que, como todo cânone, resulta sempre de uma revisão do passado literário – a partir de um critério que pode ser definido como a existência de um determinado tipo de relação do escritor com sua pátria, que Lourenço define como uma

nova relação da consciência literária que já não pode conceber-se apenas como criadora de obras abstractamente valiosas no âmbito ocidental dos *beaux-esprits*, mas que se apercebe que *a sua realidade e destino de autor* estão ligados à maior ou menor consistência da inédita forma histórico-espiritual que é a Pátria, uma Pátria *a ser feita* e não apenas *já feita* (1991, p. 82)⁵⁷.

Há uma determinação material – a Revolução Industrial e a cristalização da sociedade burguesa – para o advento desse tipo de relação entre o escritor e sua pátria inaugurado em Portugal por Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Por trás desse fenómeno que se pode classificar como literário ou espiritual, há outro de ordem sociológica que lhe é condicionante: a alteração do *status* do indivíduo, que ascende da condição de súdito a cidadão, detentor de direitos (políticos e civis) e responsável pelo destino do corpo político do qual faz parte (LOURENÇO, 1991, p. 81). Especificamente em Portugal, o fenómeno literário coincide com o período histórico marcado pelo declínio do antigo regime e a consolidação de uma sociedade de tipo liberal. Assim, só se pode compreender o processo de conversão de Portugal – “enquanto realidade histórico-moral” – em “núcleo da pulsão literária determinante” quando se olha para o contexto histórico em que essa mudança ocorre (LOURENÇO, 1991, p. 80).

Sabendo que seu destino está inevitavelmente ligado ao destino da nação, o escritor-intérprete interroga simultaneamente a si mesmo e à pátria, já que não pode descobrir quem é sem interpelar a entidade histórico-política da qual é membro. Essa “preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*” (LOURENÇO, 1991: 83), preocupação esta que orientou a grande literatura portuguesa produzida desde Garrett e o seu *Camões*, implica, por parte do escritor-cidadão (se é que podemos chamá-lo assim), encarregar-se da missão de intervir nos rumos da polis.

⁵⁷ Os itálicos desse excerto e dos demais excertos transcritos são do texto original.

Assim como no domínio político lhe é pedido [ao cidadão] que directa ou indirectamente a assumo pelo voto, assim *culturalmente*, o que a Pátria é ou não é, *interpela* o escritor com uma força e uma urgência antes desconhecidas. Cada escritor consciente da nova era escreverá, como Fichte, o seu *pessoal discurso à sua nação*, cada um se sentirá profeta ou mesmo messias de destinos pátrios, vividos e concebidos como revelação, manifestação e culto das respectivas *almas nacionais* (LOURENÇO, 1991, p. 82).

É o que faz Garrett, “primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de ulisses intelectuais” (1991, p. 82), e também Herculano, “prospectador do *tempo perdido* em Portugal, cuja decifração lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante” (1991, p. 83). É o que fazem os autores da segunda fase da autognose pátria, os da Geração de 70, empenhados na tarefa de compreender Portugal para suplantar a secular decadência, e também Pessoa, igualmente obcecado pela superação do atraso e ávido por um futuro que estivesse à altura dos maiores feitos da história portuguesa.

Uma forma pela qual um povo pode aceder ao conhecimento sobre si mesmo é através da leitura de seus intérpretes. Quanto a isso, Portugal país está muito bem servido, já que não é de hoje que “Portugal como problema”⁵⁸ tem ocupado ensaístas, poetas e ficcionistas. E acreditamos que Nuno Bragança faz parte dessa linhagem de escritores-intérpretes.

Que há divergências entre ele e seus antepassados não restam dúvidas, seja em relação à interpretação da história ou àquilo que se deseja de Portugal no futuro. Eduardo Lourenço não inclui autores como Almeida Garrett e Antero de Quental na mesma linhagem porque os considera parecidos. Se o faz é porque identifica neles um ponto em comum, uma mesma motivação ou impulso literário. Estamos convictos de que Nuno Bragança compartilha dessa motivação. *Directa* é prova disso.

“Que falta (me) faz o Nuno neste tempo novo e misterioso que vivemos!”, escreveu Carlos Antunes em 1990. “Talvez algum dia este país venha a descobrir este homem, descobrindo-se” (ANTUNES, 1990, p. 12).

Referências

ALEGRE, M. Nuno Madruga. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, ano X, n. 409, p. 13, maio 1990.

⁵⁸ Esse é o título de uma coleção organizada pelo filósofo Pedro Calafate. CALAFATE, Pedro. *Portugal como Problema*. Vol. I-IV. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), 2006.

_____. Era o Nuno. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, ano XV, n. 653, p. 9, out. nov. 1995.

ANTUNES, C. Um guerrilheiro escritor. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, ano X, n. 409, p. 12, maio 1990.

_____. Exemplo de homem. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, ano XV, n. 653, p. 6, out. nov. 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAGANÇA, N. Directa com Nuno Bragança. **Raiz & Utopia**, Lisboa, p. 100-111, jul. a dez. de 1977.

_____. Nuno Bragança, Directamente. **ABRIL: revista de reflexão socialista**. Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, n. 4, p. 40-43, maio 1978.

_____. (1982a). Nuno Bragança: “Nunca escrevi depressa”. Entrevista por Maria João Avillez. **Expresso. A Revista**, Paço de Arcos, n. 481, p. 22 e 23-R, jan. 1982.

_____. (1982b). Falta-nos o descobrimento de Portugal. Entrevista por Fernando António Almeida. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, Ano II, n. 35, p. 4-6, jun. jul. 1982.

_____. **Obra Completa**. Alfragide: D. Quixote, 2017.

CALAFATE, P. **Portugal como Problema**. Vol. I-IV. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), 2006.

FERREIRA, A. M. Um homem e a sua “Estação”. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, ano IV, n. 136, p. 5 e 6, fev. 1985.

GUSMÃO, M. Autobiografia em três romances. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, ano XV, n. 653, p. 4 e 5, out. nov. 1995.

HENRIQUES, B. **Directa, de Nuno Bragança – Questões de Tempo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa Contemporânea). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

LEFEBVRE, H. **O Marxismo**. Amadora: Bertrand, 1975.

LOUREIRO, L. S. Cristianismo e Marxismo em *Estação*, de Nuno Bragança. **Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói, v. 7, n. 14, p. 129-145, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5616432>. Acesso em: 30/09/20.

LOURENÇO, E. **O Labirinto da Saudade**. Psicanálise Mítica do Destino Português. 4ª edição. Lisboa: D. Quixote, 1991.

_____. **O Canto do Signo**. Existência e Literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

_____. **Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

NOGUEIRA, J.P. **U OMÃI QE DAVA PULUS**. Lisboa: Midas Filmes, 2008.

SERRÃO, J. A busca pessoana do sentido de Portugal. In: PESSOA, F. **Sobre Portugal**. Introdução ao Problema Nacional. Lisboa: Ática, 1979, p. 5-63.

SILVA, G. R. **O Tempo e o Modo do homem que ficou sem lado: o efeito de autobiografia na obra de Nuno Bragança**. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares). Universidade Aberta, Lisboa, 2002.

NATIONAL SELF-KNOWLEDGE IN THE NOVEL *DIRECTA*, BY NUNO BRAGANÇA

Abstract

The Portuguese writer Nuno Bragança (1929-1985) resisted the fascist dictatorship on two fronts: either as an opposition militant (he was part of “progressive Catholics” and collaborated with the Brigadas Revolucionárias), or as a writer. In fact, his fight partner Carlos Antunes to define as “guerrilla writer”. One notes, as a writer, his desire to thoroughly investigate the historical conditions of the Portuguese present, in order to think of another Portugal, more free and fair. It is the national self-knowledge - that is, the attempt to interpret the historical entity called Portugal - that puts itself in the service of resistance and political action. And in the *Directa* novel this commitment becomes evident. The aim of this article is to speak briefly of the political context in which the work is written and mention elements of resistance in the author's biography. It also intends to show what this interpretative movement consists of, including the name of Nuno Bragança in a lineage of self-interpretations from Portugal.

Keywords

Portuguese Literature. Nuno Bragança. National self-knowledge. Estado Novo.

Recebido em: 13/10/2020

Aprovado em: 05/12/2020

Entrevista: Kate Crehan

Prof. Dr. Yuri Brunello⁵⁹
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Licilange Gomes Alves⁶⁰
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Página | 118

Kate Crehan é antropóloga norte-americana, PhD pela University of Manchester, professora emérita da City University of New York, Estados Unidos. Tem como principais interesses de pesquisa Antonio Gramsci, economia política, gênero, desenvolvimento, antropologia pública, estética e África do Sul. Suas publicações incluem títulos, como *The Fractured Community: Landscapes of Power and Gender in Rural Zambia* (University of California Press, 1997); *Gramsci, Culture and Anthropology* (University of California Press e Pluto Press, 2002); *Community Art: An Anthropological Perspective* (Berg, 2011), tratado nesta entrevista, além de numerosos artigos e capítulos de livros.

A Entrelaces, por meio do professor Yuri Brunello e da aluna Licilange Alves, conversou com Kate Crehan sobre seu livro *Community Art: An Anthropological Perspective*, publicado em 2011. A finalidade desta entrevista, realizada em 01 de dezembro de 2020, por e-mail, foi conhecer e divulgar as interessantes reflexões levantadas pela autora a respeito da arte comunitária a partir de uma perspectiva antropológica. O livro nos traz uma ampla compreensão sobre a arte elitizada e sua consequente exclusão feita aos grupos considerados minoritários, em especial à classe trabalhadora, demonstrando que a arte é, portanto, atravessada por relações de poder, questões estas que dialogam de modo coerente com o tema do dossiê em tela.

Entrevista:

L. A.: You claim that anthropology may have arisen out of the concern of the colonizing North to understand unknown worlds with which it was coming in contact, but at least it led such other worlds to understand how things might look from other perspectives than those of the Hegemonic north. What are those understandings to which you refer that these "other worlds" were taken to acquire and what is the role of art in these "worlds"?

K. C.: A major dimension of any cultural world are its categorical maps. These maps are constructed in part out of the basic concepts that culture uses to order the world as it perceives it. Members of any given culture use such concepts to make sense of the realities they confront, and to navigate their way through those realities. Because such 'basic concepts' are so fundamental to the way the world is perceived they tend to be thought of as reality itself, rather than as means by which we make sense of reality.

⁵⁹ Doutor pela Università La Sapienza de Roma. Professor Adjunto-C, Nível II do DLE da Universidade Federal do Ceará (UFC);

⁶⁰ Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC);

‘Art’, I would argue, is one such concept. In the post-Enlightenment West it tends to be taken for granted that there is a universal category ‘Art’, defined along the lines of the anthropologists George Marcus and Fred Myers’ definition, quoted in *Community Art*: “the commonsense category of “art” – transcendent, referring to a sphere of “beauty” external to utilitarian interests’ (p. 12). But this ‘commonsense category’, as Marcus and Meyer note, is far from universal. The answer to the question, ‘what is the role of art?’, in the worlds encountered by the colonizing global North is that it cannot be taken for granted that those worlds (or cultures) *have* a category ‘art’ equivalent to that of the post-Enlightenment West. It is the task of the anthropologist or other analyst to discover what specific cultural maps this ‘other world’ uses, and how their way of organising reality does, or does not, fit with the Northern notion of ‘art’.

L. A.: In *Community Art: An Anthropological Perspective*, the defense that art is traversed by power relations is clear, a fact that justifies its elitist and exclusive content. In the aforementioned Institutional Theory of Art, by Dickie, he considers that “works of art are art because of the position they occupy within the institutional context”. There are, therefore, reasons to consider something as art. Do you agree that these reasons are more ideological than scientific?

K. C.: As I stressed in my answer to Q1, the category ‘art’ can be defined very differently by different societies, and in some societies may not exist. At the same time, however, the criteria determining whether something is ‘art’ are not arbitrary. As Arthur Danto notes, this determination rests on a whole discourse which defines what is, and what is not, ‘art’. The point is that this discourse is different in different societies (or cultures). Within any discourse there are certain logical coherences, which might be seen as in some sense analogous to ‘scientific’ reason. Any simple opposition between ‘ideology’ and ‘science’ is problematic. ‘Science’ can be highly ideological. The nineteenth-century anthropology that derived racist theories of human evolution based on the measurement of skulls, was profoundly ideological (see Stephen Jay Gould’s *The Mismeasure of Man*) but, according to the scientific tenets of the time, it adhered to the criteria of science.

L. A.: In what sense can art be transformative, especially in the life of a portion that lives so alien to it, such as the working class?

K. C.: Is art so alien to the working class? It is true that in many (maybe most) societies there is a sphere of ‘high art’ from which many working-class people feel excluded. As Grayson Perry puts it, if they do enter one of the temples of such ‘art’, they are likely to feel, ‘that at any moment they will be tapped on the shoulder and asked to leave’ (quoted in *Community Art*, p.3). But if we define ‘art’ more widely to include, for instance, the quilts made by African American women, until recently relegated by the curatoriat to the lesser sphere of ‘craft’, then we can find plenty of ways in which art is relevant to working-class people, even if they never set foot in a gallery. To stay with those quilts, they offered their makers opportunities to create rich aesthetic objects that often constituted profound reflections on their everyday lives and the realities of living as a people of colour in the U.S. I am not an expert on quilts but I suspect a strong argument could be made that for both their makers and those for whom they were made, they were in some sense transformative, helping to build a sense of identity and community. I would resist the argument made by some on the left that unless art *actively* challenges the status quo, it cannot be considered genuinely progressive.

L. A.: The figure of the lone artist with responsibility for his individual creations is much more a product of romantic thought. At this point, you speak of the modern concept of Art associated with Capital A, stating that this focus on the individual is associated with the growing importance of the market and the needs of those who produce Art in the market context. Do you not think that, in a way, this “arrival” of art to this Capital A would have a positive side in the sense of contributing to democratizing the access of the masses to art?

K. C.: Once again I think this is a complicated question that can only be answered in the context of particular times and places. The shift from a patronage to a market model for the distribution of art certainly changed the way art was produced and consumed. Novels, for instance, began to be produced in huge numbers, but for a middle-class readership rather than a working-class one. There was also an increased market for etchings that reproduced paintings but again one that catered to middle-class rather than working-class audiences. As regards making visual art accessible to the ‘masses’, I am not so sure whether distributing art through the market necessarily, or always, extended access to those ‘masses’. Under the patronage system a lot of art was produced for public rather than private consumption. Patrons provided churches - particularly in Catholic countries – with art on a vast scale, altarpieces, sacred sculpture, etc. This sacred art was accessible to the ‘masses’ who attended church in a way that portable easel paintings, produced for the bourgeois market was not.

Literatura e Desentendimento: *reflexões sobre a resistência da* *literatura contra a BNCC a* *partir de Benjamin e de* *Rancière*

Diego Rodrigo Ferraz⁶¹
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

Resumo

Este trabalho se propõe a realizar uma análise de como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) se vincula diretamente à lógica de mercado da sociedade de consumo, autenticando, portanto, o mundo como posto e as práticas pseudopolíticas da contemporaneidade. Isso gera um conflito entre a BNCC e a literatura. A proposta é demonstrar essa disputa destacando as potencialidades políticas do literário a partir de sua atuação estética. Para tanto, realiza-se a apresentação das premissas gerais do documento, posteriormente, aborda-se como a literatura é apresentada pela Base e o dissenso gerado a partir de uma falta de espaço para o literário por conta do excesso de elementos diversos presente no documento. Diante disso, a literatura, por meio da política da escrita e do desentendimento, pode tensionar o espaço escolar, como um campo de resistência ao absoluto, realizando uma (re)partilha do sensível. As reflexões têm por base, principalmente, os pensamentos de Walter Benjamin e de Jacques Rancière.

Palavras-chave

Literatura. BNCC. Desentendimento. Walter Benjamin. Jacques Rancière.

⁶¹ Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), com pesquisa na linha Educação, Linguagem e Memória. Graduado em Letras pela mesma instituição.

Introdução

“As revoluções surgem, não de um acidente, mas da
necessidade”.
(Victor Hugo)

Discorrer sobre literatura no presente século é referir-se a algo estranho. Não somente porque o próprio conceito de literatura é algo problemático e histórico, mas também porque a literatura parece ter sido cooptada pela ideia de consumo e de mercado, por uma lógica utilitarista, apreendida por discursos de um capitalismo que expande seus tentáculos por todas as esferas objetivas e ideológicas sem espaços de fuga. Diante disso, pode-se observar o que Leyla Perrone-Moisés traz em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*. Ela descreve que

[p]ara que a literatura chegue ao grande público, promovem-se eventos literários (salões do livro, festas de premiação), nos quais autores e obras são apresentados como espetáculo. Os objetivos desses eventos são, sem dúvida, legítimos e justificados. Entretanto o público numeroso que frequenta esses eventos parece incluir menos leitores de livros do que meros espectadores e caçadores de autógrafos (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32).

Embora a autora, no desenvolver do livro, traga contrapontos positivos para demonstrar que há certa resistência a esse movimento, nesse trecho, parece demonstrar bem o caráter mercadológico que a literatura (ou mesmo a cultura de modo geral) assume dia após dia. Isso se reflete, então, no próprio ensino, pois, utilizando as palavras da autora “[...] os gerenciadores de ensino [veem a literatura] como perfumaria sem utilidade na vida profissional futura dos ensinados” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.70). A educação, cada vez mais voltada ao mercado de trabalho e a um mercado cada vez mais instável, parece rechaçar a literatura para longe de si por não subsistir razões para essa no *modus operandi* do mundo contemporâneo. Pensar a literatura e seu local na formação humana é, portanto, tarefa urgente, porque tanto a literatura quanto o conceito de formação se fragilizaram na esfera pública, com reflexos visíveis nas instituições de ensino. Isso precariza a formação que é tornada mercadoria e compromete determinada concepção de literatura.

Entretanto, a tarefa de refletir sobre a literatura, a formação humana e a relação com os modelos formais de educação é bastante árdua por inúmeras questões. Uma dessas diz respeito ao tempo, pois, à medida que se olha para o presente, ele já deixou de sê-lo. Clarice Lispector (2014) já relatou a dificuldade de captura do instante-

já que é sempre fugidio, que é e deixa de ser de modo muito fugaz. Em contrapartida, se o tempo transcorre ininterruptamente e, a partir dessa mudança, torna-se inapreensível na sua imediatez, existem elementos no mundo concreto que permitem alguma possibilidade de apreensão; para Perrone-Moisés, por exemplo, é possível pensar por meio das obras literárias contemporâneas as mutações da literatura neste século. Além disso, a assimilação das mudanças é difícil porque algumas ocorrem mais lentamente do que outras ou de maneira menos visível, tal como Benjamin (2017) descreve em seu ensaio sobre “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” — isso ao citar que as transformações da superestrutura puderam ser observadas muito posteriormente às da infraestrutura. Há mudanças mais perceptíveis enquanto outras ainda aparecem obtusamente, necessita-se empreender esforços para trazer à tona as transformações que têm ocorrido.

Além dessa dificuldade de percepção ou captura das mudanças, a modernidade parece ser dominada por forças contraditórias, por vezes, na qualidade de polos opostos (antitéticos), em outros momentos, como forças paradoxais e fortemente intrincadas. Benjamin versa sobre algo semelhante, na versão francesa do ensaio citado anteriormente, ao descrever que “[s]eriedade e jogo, rigor e descontração se entrelaçam intimamente na obra de arte, ainda que em diferentes graus”⁶² (2003, p. 189, tradução minha). Nessa passagem, Benjamin trata das técnicas da arte “[a] primeira tinha no centro o ser humano e o próprio sacrifício humano, como sua imagem paroxística; a segunda técnica, por sua vez, tende a dispensar o ser humano do trabalho, baseia-se na repetição lúdica cuja origem está no jogo” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 71). Desse modo, “[a] primeira técnica seria mais séria, e a segunda, lúdica, no meio das quais estaria a obra de arte, oscilando entre ambas” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 72), ou seja, a obra de arte carrega consigo essa potencialidade dialética de modo coeso ainda que difuso por se manifestar em “diferentes graus”. Na obra de arte, isso surge como potência, mas existe um duplo que parece surgir, na escola, como dissensão, pois cabe enfatizar que, por um lado, “[...] *skholé* em grego é o mesmo que *otium* em latim, que escola é sinônimo de tempo livre e, por extensão, de ocupação livre, de jogo desinteressado com o saber, de liberdade de pensar e de sentir” (LARROSA; VENCESLAO, 2017, p. 129), por outro lado, cada vez mais a escola parece ser o local do tempo administrado, da progressão em vez da formação, da determinação do pensar, do saber e do sentir. Diante disso, a

⁶² Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l’Œuvre d’art, encore qu’à différents degrés.

etimologia significa algo, já a prática instaura outro significado ao significante. Reside nessa questão um descompasso acerca da escola que reflete as contradições do tempo presente. Olhar para tais questões é observar os problemas sociais atinentes à formação, haja vista que se pensa formação essencialmente em espaços formais de educação, isto é, escola e universidade.

Ao acrescer à discussão o objeto aqui em questão, a literatura, as complexidades aumentam, porque, ao mesmo tempo que a escola legisla sobre a literatura, impondo-lhe regimes de leitura, ela também propicia espaço para a literatura. Discorrer a respeito desta relação literatura e escola é transitar por espaços repletos de incertezas, bem como de disputas. Por isso, a proposta é analisar a Base Nacional Comum Curricular para tentar visualizar a relação entre literatura e escola no Brasil neste início de século. Esse documento norteia a educação e demonstra de que modo os órgãos oficiais compreendem uma base educacional. É, portanto, necessário estudá-lo não somente por ser a Base Educacional do país, como também para entender o espaço da literatura no documento e, inclusive, obtermos pistas do próprio espaço dela na sociedade. Tendo em vista essa dificuldade de capturar as mudanças e todas as demandas envolvidas no processo, a argumentação se orienta a partir da explanação de alguns pontos do documento e discussão com base nos pensamentos de Walter Benjamin e Jacques Rancière a fim de pensar possibilidades para a literatura no cenário atual, além de procurar desvelar as bases da Base.

1 AS BASES DA BASE

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) tem o início de sua elaboração no ano de 2014, em 2015 sai a primeira versão. Desde a primeira versão à publicação da versão final das etapas da Educação Infantil e do Ensino Fundamental, em 2017, ocorreram ainda mais duas versões preliminares. Durante o processo, a parte destinada ao Ensino Médio, que é o enfoque desta análise, ficou para aprovação em momento posterior que aconteceu em 14 de dezembro de 2018. Isso porque, para realizar a outorga, era necessária a realização da reforma do ensino médio (efetivada pela lei 13.415/2017), pois, nessa etapa do ensino, as alterações são mais significativas do que nas anteriores, por exemplo, há a pulverização das disciplinas dentro das chamadas “Áreas do conhecimento”, além dos controversos “Itinerários Formativos” com a flexibilidade de escolha. As discussões acerca do documento são muitas, o documento ao todo, embora

raso em seu conteúdo e bastante confuso em sua composição, congrega 600 páginas, o que o torna um cartapácio de pouca utilidade, ao menos para área de Língua Portuguesa. Para realizar o objetivo, que é tratar especificamente da questão da Literatura na etapa do Ensino Médio, faz-se antes uma incursão em alguns pontos mais gerais da Base cujo reflexo é observável no modo como a literatura é tratada no documento.

A BNCC possui alguns conjuntos de palavras repetidas várias vezes durante o texto, algumas utilizadas para nortear e sistematizar questões referentes ao ensino, como é o caso das palavras *competência* e *habilidades*. Para se atingir determinada competência, o aluno deve desenvolver um número de habilidades. No documento a

[...] **competência** é definida como a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho (BRASIL, 2018, p. 08, grifo do autor).

O documento expressa, também, que “[p]ara assegurar o desenvolvimento das competências específicas de área, a cada uma delas é relacionado um conjunto de habilidades, que representa as aprendizagens essenciais a ser [sic] garantidas no âmbito da BNCC a todos os estudantes do Ensino Médio” (BRASIL, 2018, p. 33). Desse modo, estão fortemente interligadas competências e habilidades, estas se referem aos conhecimentos exigidos para o desenvolvimento das competências (gerais ou específicas). Cabe ressaltar que essa relação causal estabelecida pelo documento — isto é, um conjunto de fatores que mobilizados geram competência para resolver as três questões elencadas — expressa relação bastante pragmática. Na base, “o sentido pode ser alcançado apenas de uma forma — servindo a um propósito” (HORKHEIMER, 2015, p. 47), essa crítica de Horkheimer à sociedade do século XX denuncia o que está expresso na BNCC, uma relação direta entre as bases da educação e a imposição de ação quase imediata a partir dos conhecimentos mobilizados. Para o autor, no entanto, “[...] a moderna propensão de traduzir todas ideias em ação [...] é um dos sintomas da crise cultural presente [...]” (HORKHEIMER, 2015, p. 8). Para competir com a lógica atual de demandas informacionais em demasia e ações cada vez mais imediatas, o documento aponta que a escola deve, em vez de valorizar a reflexão e voltar-se ao exercício teórico, entregar-se ao espírito do tempo e se inserir nesse excesso do contemporâneo, bem como preocupar-se com ações. Tal atitude parece enfraquecer a educação escolar, haja vista a impossibilidade de acompanhar o fluxo informacional e midiático mesmo por sujeitos

quem dirá por instituições, sobretudo empobrece a ideia de formação enredando o mundo em meros meios e fins.

O material, por sinal, abarca em seu bojo essa instabilidade do mundo atual de maneira intrigante. Na parte já específica ao Ensino Médio, após relatar compromissos da “**escola que acolhe as juventudes**” (BRASIL, 2018, p. 465, grifo no original), o texto descreve que

[e]ssas experiências, como apontado, favorecem **a preparação básica para o trabalho e a cidadania**, o que não significa a profissionalização precoce ou precária dos jovens ou o atendimento das necessidades imediatas do mercado de trabalho. Ao contrário, supõe o desenvolvimento de competências que possibilitem aos estudantes inserir-se de forma ativa, crítica, criativa e responsável em um mundo do trabalho cada vez mais complexo e imprevisível, criando possibilidades para viabilizar seu projeto de vida e continuar aprendendo, de modo a ser capazes de se adaptar com flexibilidade a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores (BRASIL, 2018, p. 465, grifo no original).

O excerto parece, a princípio, derrubar as ponderações realizadas sobre a prática imediatista da Base. Observa-se, todavia, contradições nesse trecho, pois primeiro relata preparar o jovem “para o mercado de trabalho e a cidadania”, depois que isso se faz não de modo imediatista, mas, sim, crítico, responsável e acrescenta o mercado de trabalho como instável em constantes mudanças às quais o jovem deve se adaptar. Essa argumentação, que a princípio mostra preocupação com a criticidade e com o modo de o jovem se inserir no mercado, esfacela-se ao não pensar maneiras diferentes senão a adaptação. Em um mundo imprevisível e mercado instável, a escola deveria fazê-lo pensar quais outras possibilidades de mundo, como resistir a essa lógica sem inviabilizar sua existência; não incentivá-lo a se adequar a essa realidade de modo a se sentir confortável com ela, pois a ideia é se adequar e realizar seus projetos de vida em meio a essa total instabilidade. Assim, a educação parece se tornar um aparato de “formação” de sujeitos unidimensionais para uma “sociedade unidimensional”, tal qual a apresentada na análise realizada por Marcuse (2015).

Outro ponto pode ser destacado: o reforço constante à individualidade e a um ego, ao mesmo tempo que amorfo, pois tem de se adaptar a mudanças a todo tempo, hipervalorizado. O “projeto de vida” no texto vem quase sempre acompanhado do pronome possessivo “seu”, demonstrando esse caráter individualizante — ainda que coletivo, afinal, os sonhos do capital são um: o lucro — de um projeto que é seu e deve se adequar ao mercado para que se realize, porém esse projeto que aparenta emergir do

desejo do indivíduo lhe é imposto. Se fosse escolha ou desejo individual ou um verdadeiro projeto de vida seu, existiriam possibilidades mais vastas do que a mera adaptação. Isso acaba desenvolvendo uma lógica de disputa e competitividade. Coincidentemente, ou não, os alunos são referidos como protagonistas no documento, em especial, no Ensino Médio. O interessante é que o intuito é o de colocar os alunos como autores de sua formação — o que reforça a hipervalorização do ego pelo modo como referido no documento —, todavia, a palavra selecionada já traz consigo o index de disputa ao conter em si o *ágon* que, entre as muitas significações, destaca a ideia de disputa ou competição. O sujeito protagonista do documento é o do mercado, da competição, da indeterminação de si. A BNCC parece, portanto, alinhar a educação ao mundo posto, a única opção é adequar-se ao mercado e, nessa adequação, contar consigo mesmo na competitividade que é o mundo.

O documento individualiza os alunos por expressar que a única possibilidade é “adaptar-se com flexibilidade” para conseguir realizar seus desejos que não são ao menos seus e sim a coletivização da individualidade gerada pelo mercado. A ideia é: *eu* fazer tudo para me manter no mercado e realizar *meus* projetos, além de fomentar certa noção de converter tudo em ação. Diante das bases postas, o que se destaca é a educação para o trabalho, não de modo crítico como descrito no documento, pois criticidade exige resistência, luta, tensão, não adequação. Essa abordagem realizada pela BNCC parece por si só descartar a viabilidade da literatura como integrante importante da formação. Esses tópicos introdutórios já revelam o caráter para o qual se dirige a BNCC. A Base para estruturar os currículos educacionais do país está em pleno acordo com a agenda econômica e isso torna incompatível o trabalho com a literatura.

2 LITERATURA E BNCC: DESENTENDIMENTO

A literatura não figura mais como central à formação humana, a Base Nacional Comum Curricular demonstra bem isso. Na verdade, ela revela mais, pois que apenas Língua Portuguesa e Matemática têm tópicos específicos para si na etapa do Ensino Médio, o restante aparece em pequenos parágrafos de breves apresentações dentro das respectivas “áreas do conhecimento”. Certo é que muitos são os discursos sobre o fim da literatura, Perrone-Moisés (2016) ressalta, porém, a imensidão de publicações realizadas no presente, bem como a multiplicidade de eventos literários. Portanto, o fim ou crise parece ser de determinada literatura, “[...] a que se manifesta em determinados

textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). A ideia não é retomar simplesmente um “valor de culto”, no termo benjaminiano, mas sim um “valor de exposição” para essa literatura. Para Benjamin (2017), a potencialidade que emerge da arte na era da reprodutibilidade técnica é sua maior possibilidade de exposição, de chegar às pessoas. Desse modo, a escola poderia ser um local para aumentar a exposição do literário e balancear seu valor de culto com seu valor de exposição, pois por certo há no literário algo de sério e de rigoroso, bem como há o jogo e a descontração. A literatura exposta na escola, inclusive, pode contribuir para o declínio de certo valor de mercado do literário, ou ir contra uma fetichização mercadológica do livro. Em uma economia de mercado, o livro é também um produto, mas não pode ser visto somente como tal, não pode ser apenas consumido como mercadoria. A escola pode, assim, expor o literário sem obrigatoriamente mercantilizá-lo.

O texto literário pode delinear outras potencialidades em sala de aula. Pode-se ter em mira “a morte do autor”, como declarada por Barthes (2004), não apenas como a queda da figura autoral, do domínio do indivíduo Autor sobre o texto, mas de tudo que tenta “impor-lhe um travão” ou “[...] provê-lo de um significado último” (BARTHES, 2004, p. 63). A figura do professor como detentor do significado do texto literário é solapada ante a polissemia que este encarna, pois, como escreve Cechinel (2016, p. 229),

para Barthes, destronar o Autor não significa deixar de lado apenas a interpretação de ordem biográfica, mas sim restituir o texto a uma linguagem verdadeiramente sua, livre de estruturas de controle preconcebidas — “indivíduo autor”, “gêneros literários”, “escolas literárias” etc. — que detêm seu movimento constitutivo.

Restituir ao texto sua centralidade e diminuir a figura do professor como detentor do sentido parece o exercício do “mestre ignorante”. Esse mestre tem a igualdade por ponto de partida, não de chegada (RANCIÈRE, 2017a); diante do texto, professor e aluno se tornariam, portanto, um igual: um leitor. Esse movimento de igualdade e de redistribuição do espaço da sala de aula não é, para Rancière, estanque, mas constantemente alvo de verificação, pois “[u]m professor não é nem mais, nem *menos* inteligente do que qualquer outro homem; ele geralmente fornece uma grande quantidade de *fatos* à observação daqueles que procuram” (RANCIÈRE, 2017a, p. 142, grifo do autor). Esses fatos, que podem ser entendidos aqui como os elencados por Cechinel

(2016) e citados anteriormente, não podem, portanto, sobrepor-se ao texto, ou seja, mesmo que o professor conheça muito mais fatos acerca do objeto lido, ele não pode abarcar todos os sentidos desse objeto, nem instaurar uma superioridade intelectual por conta disso. Professor e aluno devem despir-se da desigualdade que essas denominações carregam e assumirem um princípio de igualdade ao se enxergarem e se relacionarem como leitores frente ao texto literário.

Caso essa reconfiguração possa ser possível por meio da literatura, decorreria uma expressão política nos termos com os quais trabalha Rancière, pois, para ele, “[a] política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (2012, p. 59). O apagamento de certa diferença entre professor e aluno, através do nascimento do leitor, expressa alteração na ordem política, essa ordem “[...] é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*” (RANCIÈRE, 2017b, p. 8, grifo no original). Ora, para concretização desse movimento é necessário que se destaque o que Rancière denomina de “política da escrita”, pois “[h]á escrita [portanto política] quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 2017b, p. 9). Isto é, a escrita está livre, ausente de um pai (ou um Autor), mas, além disso, está disponível/acessível. Assim, “a morte do Autor” e a “política da escrita” diminuem o caráter cultural da literatura por colocá-la à disposição do leitor, permitindo, inclusive, uma alteração nas relações professor-aluno.

Cabe ressaltar que, mesmo com as críticas de Rancière à análise de valor cultural e expositiva, a argumentação do francês não parece descartar por completo a reflexão realizada por Benjamin. Em *O espectador emancipado*, a análise de Benjamin é posta como problemática semelhante à de Barthes (*studium* e *punctum*), isso decorre porque o alemão, em seu ensaio sobre *A obra de arte*, descreve que as fotografias nas quais o rosto humano aparece carregam um valor de culto, resistindo ao valor de exposição cuja fotografia amplia, pois “o valor de exposição começa a suplantando o valor de culto” (BENJAMIN, 2017, p. 22, grifo no original). Rancière, então, baseia-se na fotografia *Kitchen wall in bud fields house*, de Walker Evans, para demonstrar como uma imagem, sem a presença de um rosto, carrega valor cultural e não apenas pelo passar do tempo, mas porque “[a] tensão já está no cerne da imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 111). A ideia de que somente a fotografia que carrega um rosto possui valor de culto, ou melhor,

que essa seria a “última defesa” (BENJAMIN, 2017, p. 22) desse valor parece um pouco exagerada. No entanto, não descarta os termos utilizados pelo alemão, mesmo porque, no capítulo seis da versão francesa do ensaio, há clara relação entre valor de culto e de exposição na obra de arte. Ainda que a crítica de Rancière seja perspicaz, não inviabiliza essas duas modalidades de valor presentes ora uma em maior grau, ora outra. Importa ressaltar que Benjamin não procura restaurar a aura da obra de arte ou seu valor de culto, ele vê no valor de exposição que surge com a perda aurática um potencial, sobretudo, político.

Diante disso, a mobilização desses conceitos para pensar a relação entre literatura e escola, em específico no contexto da implementação da BNCC, leva a um impasse. Se, por um lado, a escola poderia propiciar um aumento do valor de exposição do literário e uma diminuição de seu valor de culto, atuando como elemento político, por outro lado, documentos como a BNCC atuam como força policial, fazendo a escola legislar sobre o literário, impondo-lhe lógicas que não lhe parecem próprias, ou seja, não parecem emergir da literatura. Uma leitura do documento demonstra a tentativa de captura do objeto literário conformando-o aos regimes de percepção e atuação do tempo presente. Cabe à literatura — ainda que não somente a ela — a tarefa árdua de resistir à conformação para atuar como elemento disruptivo de tal lógica, possibilitando novos horizontes por meio de uma política da escrita e de um espaço de jogo.

Os elementos problemáticos no tratamento dado à literatura presente no documento se expressam de diferentes modos. Um deles é pelo apagamento que existe, pois, por exemplo, logo no primeiro parágrafo que versa a respeito da Língua Portuguesa no ensino médio, não há referência alguma à literatura. O primeiro discurso é o de que

[c]abe ao Ensino Médio **aprofundar a análise sobre as linguagens e seus funcionamentos**, intensificando a perspectiva analítica e crítica da leitura, escuta e produção de textos verbais e multissemióticos, e **alargar as referências estéticas, éticas e políticas** que cercam a produção e recepção de discursos, ampliando as possibilidades de fruição, de construção e produção de conhecimentos, de compreensão crítica e intervenção na realidade e de participação social dos jovens, nos âmbitos da cidadania, do trabalho e dos estudos (BRASIL, 2018, p. 498, grifo no original).

Se a vagueza presente no excerto e ausência total de referência à literatura são visíveis, a seguir, o documento confirma as bases conceituais elencadas em sua apresentação, pois, para a BNCC,

[d]o ponto de vista das **práticas contemporâneas de linguagem**, ganham mais destaque, no Ensino Médio, a cultura digital, as culturas juvenis, os novos letramentos e os multiletramentos, os processos colaborativos, as interações e atividades que têm lugar nas mídias e redes sociais, os processos de circulação de informações e a hibridização dos papéis nesse contexto (de leitor/autor e produtor/consumidor), já explorada no Ensino Fundamental (BRASIL, 2018, p. 498, grifo no original).

O tom que rege a Língua Portuguesa é o mesmo de todo documento, o vínculo direto com ações transparece tanto na primeira quanto na segunda citação. Enquanto a literatura aparece apenas na segunda página, as textualidades contemporâneas aparecem expressas, logo no segundo parágrafo, privilegiadamente na sua forma digital com seus multiletramentos ou multissemoses, palavras muito presentes ao longo do texto. Depois de tratar da cultura digital, a literatura aparece. E isso não parece ser mero acaso, a centralidade da Língua Portuguesa não está na literatura. O descrito é que

Em relação à **literatura**, a leitura do texto literário, que ocupa o centro do trabalho no Ensino Fundamental, deve permanecer nuclear também no Ensino Médio. Por força de certa simplificação didática, as biografias de autores, as características de épocas, os resumos e outros gêneros artísticos substitutivos, como o cinema e as HQs, têm relegado o texto literário a um plano secundário do ensino. Assim, é importante não só (re)colocá-lo como ponto de partida para o trabalho com a literatura, como intensificar seu convívio com os estudantes (BRASIL, 2018, p. 499, grifo do autor).

Lido rapidamente parece que a leitura literária é nuclear no que diz respeito à Língua Portuguesa. Entretanto, o documento secciona os assuntos, se antes dissertava sobre as práticas contemporâneas de linguagem, neste trecho trata especificamente da literatura, e é somente neste tópico que a leitura do texto literário é nuclear, não na língua portuguesa como um todo. Dois problemas emergem: primeiro a literatura figura entre muitos outros temas a serem tratados na disciplina e aparece em desprestígio no documento, posteriormente, a leitura do texto literário é tomada por nuclear, mas não única forma de trabalho com a literatura, isto é, outras abordagens como resumos e adaptações ainda são possíveis e consideradas como trabalho dentro do campo da literatura. Mais à frente, ao tratar das habilidades a se desenvolver, é colocado lado a lado o clássico, o popular, a cultura de massas com suas diversas expressões citando até mesmo videogames⁶³. A ideia não é condenar, a priori, a cultura de massas, mas pensar o porquê

⁶³ O trecho referido se encontra na página seguinte à citação anterior e diz: “[...] a diversidade cultural, de maneira a abranger produções e formas de expressão diversas – literatura juvenil, literatura periférico-marginal, o culto, o clássico, o popular, cultura de massa, cultura das mídias, culturas juvenis etc. – e em suas múltiplas repercussões e possibilidades de apreciação, em processos que envolvem adaptações,

de incluí-la na qualidade de conteúdo básico, elementar sem aparente tensionamento por sinal, bem como abordá-la desse modo só reitera o mundo como posto incentivando o que já havia expressado anteriormente o aluno como “produtor/consumidor”.

O contato com a literatura é absorvido pela lógica contemporânea ao se enfatizar a produção de estímulos por meio do compartilhamento via redes sociais e um império do ego por meio da seleção “[...] de obras significativas para si” (BRASIL, 2018, p. 523). Compartilhar e competir no lugar de ler, refletir e discutir; a literatura, como vista no documento, tem de gerar algum estímulo ou produto. Um dos trabalhos propostos com poesia é o *slam*, ou seja, competições de poesia, provavelmente, tal atitude na escola pode assumir forma avaliativa e incluir premiações, por exemplo, mas tudo isso só exacerba uma coisa: a competição entre o público participante. Além de tudo, há a aparente carência de conceitos e de organização. Esta, realizada por códigos alfanuméricos, é totalmente ignorada no plano argumentativo organizacional, tudo é prioridade na cultura digital, priorizar diversos gêneros, ler literatura, estar atento às mudanças de demandas. Por um lado, parece haver certa falta de coesão, pois, como conteúdo, tudo é prioridade, portanto, nada o é de fato; por outro lado, há um eixo norteador em todo o documento: o aparelhamento com os modos contemporâneos de se relacionar e o desenvolvimento da capacidade de adequação do sujeito.

No documento, os conceitos, “[...] esvaziados de seu conteúdo, tornaram-se apenas carapaças formais” (HORKHEIMER, 2015, p. 15). Quando se trata dos termos e conceitos utilizados, é possível retomar o que Marcuse descreveu em *O homem unidimensional*, pois

[e]ssa linguagem, que constantemente impõe *imagens*, milita contra o desenvolvimento e a expressão de *conceitos*. Com sua imediatez e seu estilo direto, impede o pensamento conceitual; assim, impede o pensamento. Pois o conceito *não*-identifica a coisa à sua função (2015, p. 115, grifo no original).

Enquanto, no documento, tudo é relacionado a uma função extrínseca e todo conceito de educação tem um imperativo em conformidade com a realidade tal como posta, para Marcuse e Horkheimer, conceitos têm a ver com processos de reflexão esvaziados de teor prático imediato. O próprio pensar é uma ação, isso a BNCC não compreende, portanto, impõe um excesso de práticas que impedem qualquer conceito de educação ou literatura não aparelhadas ao mercado e a estímulos. Se ““Ser é ser percebido”” (TÜRCKE, 2010,

remidações, estilizações, paródias, HQs, minisséries, filmes, videominutos, games etc.” (BRASIL, 2018, p. 500).

p. 39), ler é mostrar que lê, ou ainda ler é ser lido nas inúmeras produções — posts, vídeos, resenhas, slams etc. — que devem suceder à leitura.

Há, sobretudo, um elemento que falta ao documento, ainda mais por ser apenas uma base; esse elemento é a falta, o espaço vazio. O documento impõe ações ao abordar a literatura. No campo determinado como “artístico-literário”, é expresso o seguinte:

Gêneros e formas diversas de produções vinculadas à apreciação de obras artísticas e produções culturais (resenhas, vlogs e podcasts literários, culturais etc.) ou a formas de apropriação do texto literário, de produções cinematográficas e teatrais e de outras manifestações artísticas (remediações, paródias, estilizações, videominutos, fanfics etc.) continuam a ser considerados associados a habilidades técnicas e estéticas mais refinadas (BRASIL, 2018, p. 503).

O incentivo constante à geração de resultados concretos a partir da leitura é evidente, mais que isso, o excesso de elementos a se abordar em uma base cerceia o tempo que a literatura exige. O documento parece demasiadamente ocupado e, se a proposta é permitir flexibilidade, essa se dá mais pela indeterminação das disciplinas do que pela possibilidade de acréscimos e jogo com o que traz a base. Isso porque para possibilidade criativa e de jogo o vazio é necessário. Walter Benjamin, em sua “Sequência de Ibiza”, em *Imagens do Pensamento*, retrata as casas de Ibiza, bem como a potência de seu espaço vazio que se (re)configura, mudando de função; as cadeiras não estão carregadas de sentido cadeiras, portanto, não são apenas mobílias para se sentar. Tudo está pronto “[...] a mudar de lugar e a juntar-se em novas combinações” (BENJAMIN, 2013, p. 105). Pode-se dizer uma casa constelacional de inúmeras possibilidades. Ao final do fragmento, no entanto, ele revela que “[n]as nossas casas bem mobiliadas não há lugar para o que é precioso, porque não há espaço para os seus serviços” (BENJAMIN, 2013, p. 105). Esse excesso de mobília das casas alemãs impede o espaço precioso do *spielraum* (BENJAMIN, 1991, p. 404). Segundo Gagnebin (2012, p. 150, grifo da autora), “[n]essas casas [...] ainda é possível *experimentar* porque ainda existe um espaço não preenchido, o vazio, aquilo que Benjamin chama de *Spielraum* (literalmente espaço para brincar), um espaço para brincar, jogar, experimentar, transformar”. O espaço necessário para criação ou jogo falta às casas alemãs e falta à BNCC. A necessidade de preenchimento curricular engessa a possibilidade de trabalho com o literário, pois este exige espaço de jogo. A literatura joga com a linguagem, com o real, com o ficcional, com o tempo... Na base, isso é impedido.

O excesso de habilidades a se desenvolver impostas pela Base gera um documento sem espaço vazio, sem o tempo a perder que a literatura exige. As consequências dessa atitude podem ser a conformação com um espaço mínimo para ela durante o percurso escolar. Surge um desentendimento, nos termos de Rancière, entre o literário e a BNCC. Para o filósofo,

[o] desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p. 11).

Aborda-se a literatura, enfatiza-se a criticidade, porém nada disso nos mesmos termos cuja perspectiva se encontra neste texto, essencialmente, porque há aparelhamento com uma sociedade do consumo e dos estímulos na proposta do documento. Sobretudo, a BNCC autentica um regime do sensível, um modo de visibilidade e sensorialidade que a literatura, para Rancière, em seu regime de leitura estético, põem em xeque.

Há, portanto, uma tentativa de pôr a literatura para falar no lugar em que se cala e a calar quando ela mais fala. O contraditório da escrita muda/falante expresso por Rancière (2009; 2017b) é apagado. A literatura enquanto escrita

é o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que profere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não convém ser endereçada. A essa palavra, ao mesmo tempo muda e tagarela, opõe-se uma palavra em ato, uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado (RANCIÈRE, 2009b, p. 34).

Na BNCC, é apagada a política da literatura porque apaga o exercício democrático da escrita cuja demonstração máxima, para o francês, está na ideia de divisão, instaurando uma (re)partilha do sensível. Esta entendida como

[...] um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009a, p. 15, grifo do autor).

Tal partilha determina os espaços e o tempo a se ocupar, bem como o que pode ser dito ou visto, pois a literatura lida, pelo francês, a partir de um regime estético, consegue reconfigurar o sensível e exercer democracia por colocar à mostra o que não era visto e dizer o indizível. Desse modo, “[n]ão existem temas nobres e temas vulgares,

muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. [...] Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo” (RANCIÈRE, 2009b, p. 36-37).

Contudo, a Base descreve espaços bem demarcados e divisões bem postas aos quais o sujeito deverá se conformar. Surge o desentendimento entre a política da escrita que a literatura instaura a partir dessa repartilha do sensível e o discurso da Base. No documento, o mercado é flexível e volátil, mas, ao sujeito, cabe apenas tomar sua parte e se adequar para que se mantenha sob o risco de não lhe restar parte alguma, pois, em uma sociedade comandada pelo mercado, não se lhe integrar é não ter parte. A ideia de Rancière coaduna com o *spielraum* benjaminiano, pois o espaço de jogo da casa é também o de reconfiguração ou repartilha, as coisas e suas funções são redistribuídas. Além disso, o espaço da literatura pode ser visto como local de comprometer os discursos, embaralhar a história e o sensível, ouvir as vozes silenciadas durante o tempo, pôr à mostra, para usar um termo de Benjamin (2005), o discurso dos vencidos. Então, de algum modo, vislumbrar possibilidades para além da adaptação.

CONSIDERAÇÕES FINAS

O documento oficial empreende um esforço de captura do objeto literário ao conformá-lo a práticas instauradas na contemporaneidade como compartilhar e realizar vídeos, isto é, gerar estímulos. A adequação é a solução do documento, ainda que expresse por vezes o termo criticidade, o que parece uma contradição. Afinal, como se inserir criticamente no mercado de trabalho e se lhe adequar? Para além disso, a todo instante o documento reforça o individualismo e a competitividade sob a égide de protagonismo do estudante sem conceituar isso de maneira forte. Se o documento atua na vagueza, a literatura traz possibilidades de alteração dessa ordem distintiva professor-aluno, instaura uma outra relação com tempo pela exigência do tempo de leitura ser outro, exige um regime de atenção diferente dos regimes com os quais se está habituado no tempo presente. Diante disso, a literatura carrega uma potencialidade de mudança que falta ao documento.

As potencialidades do literário se encontram no paradoxo de sua falta e de seu excesso. Se, nas casas de Ibiza, falta mobília e sobra espaço, o que cria um *spielraum*, na literatura, a escrita muda/falante ausente de um pai possibilita alterações das relações professor-aluno e a reflexão de outras possibilidades de configuração do real a partir da

(re)partilha do sensível. Uma leitura literária a partir do regime estético da arte, tal qual proposta por Rancière, é uma leitura política, pois é a reconfiguração das partes que cabem a cada um, bem como alteração das possibilidades de relação na escola e, por fim, inconformismo com mera adequação ao mundo ou ao mercado. Urge em nosso tempo a necessidade de uma política que instaure uma verdadeira liberdade, não a falsa liberdade do mercado. “A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37), talvez seja ela a única possibilidade em um mundo impossível.

Referências

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular:** Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/BNCC_19dez2018_site.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2018.

CECHINEL, André. Rastros autorais da teoria: o caso Barthelemy. In: _____ (Org.). **O lugar da teoria literária.** Florianópolis: UFSC; Criciúma: EdiUNESC, 2016. p. 227-239.

BENJAMIN, Walter. Denkbilder. In: _____. **Gesammelte Schriften.** v. IV. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (Orgs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 305 – 438.

_____. L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée. In: _____. **Écrits français.** Paris: Gallimard, 2003. p. 177-220.

_____. Sobre o conceito de história, In: LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio:** uma leitura das teses “Sobre o conceito de história. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 33-146.

_____. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 117 – 122.

_____. Imagens do pensamento. In: _____. **Imagens do pensamento/Sobre haxixe e outras drogas.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 7 – 132.

_____. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: _____. **Estética e sociologia da arte.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7 – 47.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão.** Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Unesp, 2015.

LARROSA, Jorge ; VENCESLAO, Marta. Um povo capaz de skholé : elogio das Missões Pedagógicas da II República Espanhola. In : LARROSA, Jorge (Org.). **Elogio da escola.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 113-144

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional:** estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: EDIPRO, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento:** política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimentalorg.; 34, 2009a.

_____. **O inconsciente estético.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009b.

_____. **O espectador emancipado.** Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lillian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramallete et al. 2. ed. São Paulo: 34, 2017b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p.58-74, 21 jan. 2016. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20860>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada:** filosofia da sensação. Tradução de Antônio Zuin et al. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

**LITERATURE AND DISAGREEMENT: REFLECTIONS ON THE
RESISTANCE OF THE LITERATURE AGAINST THE COMMON
NATIONAL CURRICULAR BASE FROM THE THOUGHTS OF
BENJAMIN AND RANCIÈRE**

Abstract

This paper analyzes how the Common National Curricular Base (BNCC) binds directly to the logic of the consumer society, authenticating, therefore, the world as it is and the contemporary pseudo-political practices. Faced with this scenario, a conflict emerges between literature and BNCC. This article intends to show this dispute, highlighting the political potential of the literary, from its aesthetic performance. For this purpose, one part of the text is dedicated to presenting the general premises of the document; posteriorly, is shown how the literature is presented in the Base and the dissensus created from a lack of space for the literary because of the excess present in the document. In view of that, The Politics of Literature and Disagreement can tensioning school space as an area of resistance to the absolute, realizing a (re)partition of the sensible. The reflections are based, mainly, on the thoughts of Walter Benjamin and Jacques Rancière.

Keywords

Literature. BNCC. Disagreement. Walter Benjamin. Jacques Rancière.

Recebido em: 11/08/2020

Aprovado em: 03/11/2020

*Mulheres sob controle: uma análise do cerceamento da linguagem feminina em *Vox*, de Christina Dalcher*

Isabela Godarth Zanotto⁶⁴

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPR)

Mariese Ribas Stankiewicz⁶⁵

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPR)

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise do romance *Vox*, de Christina Dalcher (2018), a partir de sua tradução ao português brasileiro feita por Alves Calado (2018), enfocando, essencialmente, questões do silenciamento da mulher ao longo da história e do desenvolvimento de seu discurso enquanto inserido em uma sociedade densamente patriarcal. *Vox* caracteriza-se como uma crítica à condição da mulher na contemporaneidade e, pertencendo à categoria de ficção científica distópica feminista, especula sobre um futuro sombrio para as mulheres, as quais perderiam seus direitos à linguagem verbal e, conseqüentemente, a qualquer tipo de linguagem em um Estados Unidos futurista distópico. Assim, o principal objetivo desse artigo foi refletir sobre a depreciação da linguagem feminina no romance e sobre possíveis indícios de limitação da linguagem feminina na sociedade contemporânea. Os textos teóricos que fundamentam as discussões acerca do discurso, do gênero e do controle dentro de uma sociedade são representados, principalmente, pelos de Michel Foucault (1997), (1999a), (1999b) e (2006) e de Michelle Perrot (2005). Constatamos que o silenciamento feminino é histórico e que ainda hoje observamos processos de silenciamento literais e simbólicos, que se devem, principalmente, ao fato de que as sociedades contemporâneas se inscrevem em estruturas patriarcais muito antigas.

Palavras-chaves:

Literatura norte-americana. Estudos de gênero. Silenciamento feminino.

⁶⁴ Graduanda do curso de Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPR).

⁶⁵ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em inglês e Mestre em inglês e Literaturas Correspondentes (UFSC). Professora de literaturas de língua inglesa do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPR)

Introdução

“No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor [...]”

(Michelle Perrot)

Em *As Mulheres ou os Silêncios da História*, Michelle Perrot (2005) analisa o difícil trabalho de descrever o percurso social das mulheres, enquanto representadas por seus próprios discursos, até o século XIX, uma vez que o silêncio era parte importante de seu comportamento social. Até o início do século XX, poucos escritos femininos eram encontrados em arquivos públicos ou em cartas, diários e autobiografias remanescentes – estes depreciados até a segunda metade do século passado. Assim, diante das representações dos papéis sociais, intensamente controlados por variados discursos, observamos o apagamento da história das mulheres. Sua voz, quando não era literalmente calada, era virtualmente moldada pelo sujeito masculino e só começa a se revelar com maior nitidez ao longo do século XX; antes disso, estavam destinadas a se sujeitar a um poder patriarcal que as define essencialmente pelo seu espaço – o confinamento e as atividades do lar – e, especificamente, pelo seu corpo. Simone de Beauvoir sugere que o homem entende

o corpo como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. [...] O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

Sendo assim, a linguagem do “ser feminino” tem se construído como uma negação, uma falta, uma falha. É relevante salientar que, em nossa contemporaneidade, embora muito tenha mudado em relação a uma abordagem do feminino e as mulheres não tenham permanecido passivas na sociedade, ainda existem inúmeras lacunas no que diz respeito a seus direitos sociais.

O romance *Vox*, da linguista e escritora americana Christina Dalcher (2018), tem como tema central a limitação do uso da linguagem oral para um público específico: o das mulheres. O livro traz à luz questões de gênero, de dominação e de vigilância e sugere que a influência da linguagem para o empoderamento feminino é crucial. *Vox*

suscita questionamentos sobre como a linguagem é necessária para o desenvolvimento do pensamento crítico e o que as limitações em seu uso acarretam para a ascensão social das mulheres; pontos muito relevantes para os debates sobre o poder da linguagem e do discurso dos quais a mulher tem sido uma assídua representante nos dias de hoje. Porém, o que aconteceria se, da noite para o dia, depois de arduamente conquistarem uma série de direitos e seu espaço na sociedade, as mulheres voltassem a caminhar às margens da sociedade, pois poderiam falar somente com palavras por dia?

Dalcher publica *Vox*, um romance de ficção científica, quando o solo literário tem sido fértil às distopias que envolvem questões de gênero, mas à sombra da adaptação televisiva do romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985), iniciada em 2017. Ainda que não tenha alcançado o sucesso que o livro de Atwood desenvolveu a partir de sua adaptação às telas, *Vox* aborda uma questão fundamental para entendimento de como se dá o processo de dominação de uma minoria: retirando-se o direito do outro (neste caso, da mulher) ao discurso, o qual já havia sido conquistado por parte da população feminina, ainda que tenha permanecido mudo em muitas de suas facetas, em virtude das estruturas patriarcais nas quais está inserido. Se o enredo de *Vox* especula sobre a perda discursiva que atribui “certo” poder à mulher, isso faz-nos pensar sobre o que ainda não está adequado na sociedade contemporânea para que imaginemos um futuro tão sombrio para as mulheres.

Ainda que não tenha sido significativamente analisado em âmbito acadêmico, *Vox* recebeu várias críticas, como a escrita por Ian White, crítico da *Starburst Magazine*, revista britânica de grande relevância aos leitores de ficção científica, que atribui nove de dez estrelas ao livro, dizendo que

Vox foca no que acontece quando nossa linguagem é a principal liberdade que é roubada de nós. Nesse aspecto, é quase um *O Conto da Aia: A Próxima Geração* e, embora seja obviamente voltado para um público de suspense mais convencional do que o de *O Conto da Aia* e Dalcher não tenha a facilidade de Margaret Atwood para uma prosa psicologicamente padronizada, *Vox* ainda tem o poder emocional e intelectual para mantê-lo pensando muito tempo depois de terminar de lê-lo. Também ficará sob a sua pele e o deixará extremamente irritado, independentemente do seu gênero^{66,67} (WHITE, 2018).

⁶⁶ “*Vox is focused on what happens when our language is the primary liberty that’s stolen from us. In that respect it’s almost a Handmaid’s Tale: The Next Generation and, although it’s obviously aimed at a more mainstream thriller audience than Handmaid and Dalcher doesn’t quite have Margaret Atwood’s facility for psychologically attuned prose, Vox still has the emotional and intellectual power to keep you thinking long after you’ve finished reading it. It will also get under your skin and make you extremely angry, regardless of your gender*” (WHITE, 2018).

⁶⁷ Todas as traduções diretamente do inglês para o português foram feitas por nós, salvo as devidamente referenciadas.

Realmente, o tema que especula sobre a relação de poder entre as linguagens feminina e masculina suscita reflexão e pensamento crítico. A negação e o empenho pela desarticulação da linguagem para nos expressarmos e nos posicionarmos no mundo gera a aniquilação do ser em todas as possíveis esferas de relacionamento humano. Assim, o romance traz o exaustivo tema do controle que ainda parece ser muito relevante para o momento.

Por outro lado, *The Guardian* publicou uma crítica escrita por Carry O’Grady, que considera o plano pintado por Dalcher “intempestivamente imaginado”⁶⁸:

[...] [O] romance inteiro é inacreditável, e talvez esse seja o ponto. A sutileza não é uma preocupação aqui, e o tema de ‘acorde!’ é martelado tão vigorosamente em casa que pode parecer prejudicial. ‘Não é sua culpa’, diz um homem a Jean. ‘Mas é’, ela pensa. ‘Minha culpa começou há duas décadas, a primeira vez que eu não votei... estava muito ocupada para seguir [em uma marcha]’. É uma peça com a configuração absurda, a escrita densa e a apropriação casual de alguns dos mais hediondos instrumentos de opressão da humanidade – campos de trabalho, contenções eletrificadas – a serviço de um suspense. Se Dalcher quer assustar as pessoas para que acordem, seria melhor enviá-las de volta aos livros de história, em vez de avançar para um futuro exagerado e intempestivamente imaginado⁶⁹ (O’GRADY, 2018).

Talvez o enredo que traz essa temática “intempestivamente imaginada” seja mesmo uma metáfora para pontos da história que nunca foram totalmente deixados no passado. O romance não deixa de ser uma descomedida releitura de algumas relações de poder que se encontram nos livros de história, mas, certamente, suscita a crítica e a reflexão sobre a sociedade contemporânea que ainda é extremamente sexista e centrada no masculino. Além disto, de acordo com Lee Child, crítico de *The New York Times*, *Vox* é “inteligente, cheio de suspense, provocador e intensamente perturbador – tudo o que um grande romance deve ser”⁷⁰ (CHILD, 2018). Essa crítica impressa em algumas edições de *Vox* promove a venda do livro ao mesmo tempo em que incita o desenvolvimento de uma análise mais aprofundada de sua narrativa.

68 “[H]astily imagined”.

69 “But then, the whole novel beggars belief, and maybe that’s the point. Subtlety is not a concern here, and the theme of ‘wake up!’ is hammered home so vigorously that it can feel hectoring. ‘Not your fault,’ a man says to Jean. ‘But it is,’ she thinks. ‘My fault started two decades ago, the first time I didn’t vote ... was too busy to go on [a march].’ It’s of a piece with the preposterous setup, the payoff-heavy writing and the casual appropriation of some of humanity’s most heinous instruments of oppression – labour camps, electrified restraints – in the service of a thriller. If Dalcher wants to scare people into waking up, she would do better to send them back to the history books, rather than forward into an overblown, hastily imagined future” (O’GRADY, 2018).

70 “[I]ntelligent, suspenseful, provocative and intensely disturbing – everything a great novel should be” (CHILD, 2018).

Apesar de seu teor distópico, que traz as problemáticas femininas e os efeitos sociais do machismo, a religião exacerbada e as relações de poder, *Vox* (por ser recente e por ter um caráter de cultura de massa) não tem sido suficientemente analisado em trabalhos acadêmicos. Consideramos que a função da linguagem articulada pela autora, enquanto instrumento empoderador, é irrefutável. A privação da linguagem como meio de controle para desestruturar o pleno desenvolvimento do ser humano, especialmente o do sexo feminino, faz com que o romance se volte ao passado de muitas mulheres que foram silenciadas à medida que o sistema patriarcal se fortalecia. Assim, este trabalho procura oferecer uma análise de *Vox* a partir de sua tradução ao português brasileiro feita por Alves Calado em 2018, no sentido de verificar outras questões acerca da linguagem que Dalcher buscou explorar, como quando e em qual nível ela passa a ser instrumento de empoderamento ou repressão, ou seja, até qual ponto ter acesso ao uso da língua e da linguagem empodera ou reprime.

Além da proposta da apresentação de um estudo de *Vox*, o principal objetivo deste artigo é analisar a linguagem enquanto instrumento de repressão ou de empoderamento feminino e compreender que a proibição do desenvolvimento do discurso feminino poderia ser uma especulação das repreensões da mulher que ainda acontecem em nossa contemporaneidade. Para realizarmos essa análise, especialmente dois pensamentos críticos serviram de base para a estruturação da argumentação sobre como o discurso feminino encontrou seu espaço em nossa contemporaneidade, mas ainda se encontra fragilizado na densa estrutura patriarcal circundante – as elaborações de Michel Foucault (1997) (1999a) (1999b) (2006), sobre a dominação dos corpos, e de Michelle Perrot (2005), para tratar das questões da dominação masculina. Isto posto, e sempre compreendendo que a linguagem e suas expressões são fundamentais para o desenvolvimento e posicionamento do ser humano na sociedade, esperamos que este artigo se configure como uma reflexão acerca do uso da linguagem como instrumento de dominação de partes específicas da população.

1.1 Linguagem e o Ser Mulher

A linguagem é, sem dúvida, um instrumento de dominação – basta observarmos o processo de colonização dos povos quando a língua do dominado era suprimida, enquanto a dos dominadores tornava-se oficial. Quem tem acesso à língua ou à linguagem e pode usufruir dela consegue mover-se por meios que são inalcançáveis aos

que não a dominam. Este artigo é um exemplo disso, já que sua realização só se fez possível porque quem o escreve conhece e, mais importante, tem a possibilidade de usar a linguagem a seu favor.

Nesse sentido, existe uma relação manifesta entre a linguagem e o sujeito. O conhecimento do mundo e de si próprio só é possível por meio da linguagem. O ser humano pensa, mas é pela linguagem que representa seus pensamentos, que conhece sua inserção no mundo e sua própria finitude. Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault (1999b) fala sobre a concepção da linguagem em vários períodos do mundo ocidental, mas o ponto em comum entre eles demanda que entre as palavras e as coisas existe a linguagem enunciada pelo ser humano, que, por sua vez, é enunciado por ela. Segundo Foucault, “tudo o que havia funcionado na dimensão da relação entre as coisas (tais como são representadas) e as palavras (com seu valor representativo) acha-se retomado no interior da linguagem e incumbido de assegurar-lhe a legalidade interna” (FOUCAULT, 1999b, p. 466-67). Se quisermos nos conhecer como seres humanos, só poderíamos ser bem sucedidos se nos entendermos por intermédio da linguagem, uma vez que não pensamos a linguagem, é a linguagem que “pensa” o ser humano. Assim, somos feitos da linguagem que utilizamos. A imagem que temos de nós mesmos é construída pela linguagem. Foucault prossegue falando que

[...] a busca das ligações intracorticais entre os diferentes centros de integração da linguagem (auditivos, visuais, motores) não é da alçada das ciências humanas; mas estas encontrarão seu espaço de desempenho, desde que se interrogue esse espaço de palavras, essa presença ou esse esquecimento de seu sentido, essa distância entre o que se quer dizer e a articulação em que essa intenção é investida, coisas de que o sujeito talvez não tenha consciência, mas que não teriam nenhum modo de ser assinalável se esse mesmo sujeito não tivesse representações (FOUCAULT, 1999b, p. 486-87).

A questão devastadora seria: quem somos nós se não temos plena liberdade para nos expressarmos pela linguagem? Se somos representados pela linguagem do outro, tornamo-nos os objetos da nossa própria história. O que importaria para o ser humano se seus pensamentos não fossem traduzidos pela linguagem para representá-lo? Pois é isso o que acontece em *Vox*, quando a Dra Jean McClellan se depara com uma lei implantada por um novo governo: as mulheres só podem falar cem palavras por dia. Para garantir que essa nova atribuição seja cumprida, cada mulher usa em seu pulso um contador de palavras e, caso ultrapasse esse limite de palavras, recebe um choque que aumenta de intensidade progressivamente. Além disso, as mulheres também são proibidas de trabalhar e as meninas já não aprendem mais a ler e a escrever, uma vez que vão para

escolas separadas por gênero. Sendo assim, a função social do papel da mulher se reduz, novamente, ao de dona de casa e mãe, fazendo com que, como consequência, a escola as prepare para o silêncio.

O romance apresenta Jean, neurolinguista especializada em Afasia de Wernicke⁷¹, em um Estados Unidos distópico, uma narradora desse novo mundo, envolvida em seus pensamentos, reflexões e sentimentos sobre como não está contente com seu próprio destino e com o de sua filha Sonia:

Com seis anos, Sonia deveria ter um exército de dez mil lexemas, soldados que se reúnem, ficam em posição de sentido e obedecem às ordens dadas por seu cérebro pequeno e maleável. Deveria, se os três elementos básicos (leitura, escrita e aritmética) não estivessem reduzidos a um: aritmética simples. Afinal de contas, um dia [sua] filha deverá fazer contas e cuidar da casa, ser uma esposa dedicada e obediente. Para isso é preciso aprender matemática, não soletração. Ela não precisa de literatura. Muito menos da voz (DALCHER, 2018, p. 8).

Além de ser uma estudiosa da fala, sua própria filha sofre com a limitação da linguagem oral. As mulheres passaram a ser silenciadas depois que um líder político, o Presidente Sam Myers, ao lado do Reverendo Carl e apoiado em um fundamentalismo religioso que pretendia formar uma nação “pura”, foi eleito por causa da displicência do povo em achar que não deveria se preocupar em escolher seus governantes – esta já é uma grande crítica à nossa passividade na sociedade. Dentro do novo caos do regime, os filhos homens de Jean passam a apoiá-lo. Ultrajada, Jean é, ironicamente, obrigada a trabalhar com o governo para ajudar o irmão do presidente que, após sofrer um acidente que afetou a área (cerebral) de Wernicke, passa a usar a linguagem de forma desconexa. Livre de seu contador de palavras, o qual poderia lhe causar choques nesse ambiente, Jean vai aos poucos descobrindo as intenções do governo e começa a trabalhar para mudar a situação em que se encontram as mulheres dos EUA.

A desconstrução das conquistas da mulher no espaço contemporâneo, que se faz por causa de uma fragilidade de sua posição em um sistema predominantemente masculino, ganha destaque na escrita de Dalcher. Dessa maneira, em *Vox*, a escritora apresenta essa limitação do discurso, da linguagem, da liberdade e da dignidade, como

71 A Afasia de Wernicke apresenta-se como uma ironia de Dalcher para intensificar a tristeza de Jean no romance, uma vez que enfatiza seu conhecimento sobre a importância da linguagem para o ser humano. Segundo Novaes-Pinto e Santana, com esse tipo específico de afasia, “os sujeitos teriam dificuldades para compreender a linguagem verbal, já que haveria uma interrupção das fibras nervosas – das conexões, bloqueando a chegada das informações às áreas associativas. [No entanto, a] produção estaria relativamente preservada, desde que as áreas motoras não estivessem afetadas” (NOVAES-PINTO; SANTANA, 2009, p. 415).

força do direito que, nesse caso, é negado à mulher. A linguagem subjacente, ou seja, a linguagem que consegue produzir com as cem palavras diárias serve para a construção de um novo sujeito feminino nascido de suas próprias memórias da história silenciosa das mulheres do passado. Nesse sentido, o romance serve como uma crítica daquilo que não deve ser esquecido e, também, daquilo que é frágil e incoerente dentro do universo feminino. Uma das coisas que Jean diz ter aprendido é que “[...] você não pode protestar contra o que não vê se aproximar” (DALCHER, 2018, p. 26). *Vox* nos faz refletir que ainda é necessário insistirmos em ações pelo direito e pela expressão do ser – seriam ações para que esta estrutura em que vivemos seja repensada e transformada. Dalcher elabora uma personagem bem consciente do posicionamento da mulher naquela sociedade: Jackie Juarez, vista por todos como uma histórica sensacionalista que constantemente acaba aparecendo na TV. Ela diz:

Vocês não fazem ideia, senhoritas. Absolutamente nenhuma ideia. Estamos a um passo de voltar à pré-história, meninas. Pensem nisto. Pensem onde vocês vão estar, onde suas filhas vão estar, quando os tribunais atrasarem os relógios. Pensem em expressões como ‘permissão do cônjuge’ e ‘consentimento paterno’. Pensem em acordar um dia e descobrir que não tem voz em nada (DALCHER, 2018, p. 16).

Como crítica social, Dalcher sugere que o patriarcalismo seria um sistema político no qual os homens determinam o papel da mulher na sociedade; assim como foi acirradamente no passado, assim como ainda é sob uma densa sombra no presente. Em *Vox*, esse poder é exercido majoritariamente pela força, pela memória dos dogmas religiosos encontrados na Bíblia e, principalmente, pela linguagem, que, paradoxalmente, são quase que inteiramente denunciados pela voz feminina dos pensamentos da narradora que conta essa história ao longo da narrativa.

A linguagem é um dos principais meios de dominação. Ela é demasiadamente política e procura lutar pelo poder, pelos diversos poderes de uma sociedade. Em nossa contemporaneidade, a mulher ainda se encontra em processo de resistência, em processo de garantir seu poder, de empoderar-se, o que faz com que haja sempre uma reação contrária ao seu posicionamento. Foucault observa que as relações de poder

[...] suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência. De modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante (FOUCAULT, 2006, p. 232).

Sendo assim, é por meio do discurso que a grande maioria das mulheres acaba

por internalizar os valores, as leis, os rituais ou as tradições, entre tantos outros pontos, do universo patriarcal, podendo resistir a eles ou, então, participar ativamente e efetivamente de sua própria doutrinação para o papel da mulher na sociedade, quando acabam por ver o homem como superior a elas próprias.

É o discurso patriarcal o responsável pelo apagamento da voz feminina, que vai induzir a mulher a ser conivente com a ideia de que foi feita para ser mãe e cuidadora do lar e que sua voz é imprópria em diversos segmentos da sociedade. Foucault elabora que a sexualidade da mulher pode ser vista como um processo de histerização, em que

[...] o 'sexo' foi definido de três maneiras: como algo que pertence em comum ao homem e à mulher; ou como o que pertence também ao homem por excelência e, portanto, faz falta à mulher; mas, ainda, como o que constitui, por si só, o corpo da mulher, ordenando-o inteiramente para as funções de reprodução e perturbando-o continuamente pelos efeitos destas mesmas funções: a histeria é interpretada, nessa estratégia, como o jogo do sexo enquanto 'um' e 'outro', tudo e parte, princípio e falta (FOUCAULT, 1999a, p. 142-43).

As mais diversas relações de poder e verdade interagem em nossa sociedade e inscrevem-se nos corpos, construindo comportamentos e gestos e tornando-se centros de mecanismos de dominação. Por fim, os comportamentos instituídos constituem a nós mesmos de forma que nem chegamos a perceber o quanto somos controlados. É nesse sentido que Foucault (1999a) vai tratar da sexualidade – não como algo natural, mas como uma construção cultural vinculada ao discurso do dominador. É preciso disciplinar, adestrar o corpo, legitimando o poder daqueles que o dominam. A construção desse ideário é observada claramente em *Vox*, quando as personagens femininas são controladas por regras morais fundamentadas por desdobramentos das doutrinas de um sistema totalitário e patriarcal.

1.2 Um Futuro Sombrio – Controlando as Mulheres

Vox, em um âmbito geral, pertence ao gênero de ficção científica, que apresenta inúmeras ramificações e subgêneros, o que, muitas vezes, faz um texto literário, amplamente considerado como de ficção científica, ser de difícil categorização. Atwood, por exemplo, nega chamar *The Handmaid's Tale* de ficção científica, preferindo, ao invés disto, ficção especulativa. Ela, veementemente, afirma que “[f]icção científica tem

monstros e espaçonaves, [mas] ficção especulativa poderia realmente acontecer”⁷² (ATWOOD *apud* GORDON, 2004, p. 23). No entanto, críticos e estudiosos têm enfrentado grandes obstáculos para definir a ficção especulativa. Kim Gordon, uma estudiosa dos gêneros ficção científica e fantasia, comenta que a ficção especulativa

[...] surgiu da crítica de ficção científica no final da década de 1940, descrevendo originalmente um subconjunto da ficção científica, cujas histórias se concentravam em extrapolar o atual conhecimento científico. Ganhou mais aceitação no final dos anos de 1960 e de 1970, com o surgimento da ‘*New Wave*’ ou ficção científica ‘leve’ que se concentrava menos nas ciências ‘duras’ tradicionais (física, química), mas mais interessada na ‘FC sociológica’ – explorando a mudança social sem a ênfase na ciência e tecnologia ‘tradicionais’⁷³ (GORDON, 2004, p. 21).

Mesmo entendendo a grande proximidade de gênero entre *Vox* e o romance de Atwood, adotamos uma terminologia mais específica e que encontra o respaldo de muitos críticos da ficção científica, ou seja, ficção científica distópica feminista. Gordon sugere que textos de ficção científica que versam sobre uma natureza feminista distópica “tem muito em comum com extrapolações feministas de cenários pós-apocalípticos (particularmente holocausto nuclear e ambiental), resultando em grandes mudanças sociais”⁷⁴ (GORDON, 2004, p. 22). Textos literários que se encaixam na mesma categoria de *Vox* podem ser representados por *Walk to the End of the World* (1974) e *Motherlines* (1978), de Suzy McKee Charnas; *The Gate to Women’s Country* (1989) e *Raising the Stones* (1990), de Sheri Tepper; e *Always Coming Home* (1985) e *The Matter of Seggri* (2003), de Ursula Le Guin.

Em abordagens mais amplas, a distopia, que é uma assídua característica de textos de ficção científica, geralmente tem sido contraposta com a utopia. Nesse sentido, de modo geral, a distopia seria o contrário da utopia, já que, nesta, a sociedade é considerada ideal e, portanto, livre de quaisquer problemas e, naquela, muitos problemas existem e são geralmente mostrados de uma maneira exagerada. A exemplo disto, logo no início de *Vox*, ao lembrar do caos instaurado com a implantação do novo sistema de

⁷² “*Science fiction has monsters and spaceships; speculative fiction could really happen*” (ATWOOD *apud* GORDON, 2004, p. 23).

⁷³ “*The term arose out of science fiction criticism in the late 1940’s, originally describing a subset of science fiction whose stories concentrated on extrapolating from current scientific knowledge. It gained more currency in the late ‘sixties and ‘seventies with the rise of ‘New Wave’ or ‘soft’ science fiction that concentrated less on the traditional ‘hard’ sciences (physics, chemistry) but more interested in ‘sociological SF’ – exploring social change without the emphasis on ‘traditional’ science and technology*” (GORDON, 2004, p. 21).

⁷⁴ “[...] *has much in common with feminist extrapolations of post-apocalyptic (particularly nuclear and environmental holocaust) scenarios resulting in massive social changes*” (GORDON, 2004, p. 22).

cerceamento da fala, Jean lembra da condescendência de seu marido Patrick. Ela pondera que não estava “se sentindo extravagante [...] sobretudo depois de [se] lembrar da facilidade com que [se] tornaram prisioneiros em [seu] próprio país, depois de Patrick [a] abraçar e dizer para não ficar pensando em como as coisas eram antes” (DALCHER, 2018, p. 13). Com esta declaração, o leitor pode se questionar sobre essa “facilidade” com que o governo pode transformar uma nação: onde estavam as políticas de direitos humanos? O que foi feito das manifestações daqueles que se posicionavam contrários a essas medidas, como é comum em casos de mudanças extremas e repentinas? Atos aparentemente inocentes, como a valorização da ordem, da religião e de discursos que procuram levar a sociedade a um futuro mais justo e correto podem alimentar o princípio do controle nessas distopias, que, na ficção científica, fazem com que os problemas sejam exagerados e as soluções, minimizadas.

Para *Vox*, ao contrário de muitos textos distópicos, há uma solução, há um final feliz: há a reversão do regime. Embora já esteja vivendo no Canadá quando tudo volta ao normal, ela fica sabendo que “[a]s rádios e televisões voltaram à vida; as gráficas começaram a cuspir jornais. Mulheres fizeram manifestações em silêncio até que seus pulsos e palavras foram libertados” (DALCHER, 2018, p. 317). Contudo, o caminho até esse fim não foi sem percalços e Jean divide-se entre a preocupação com o filho mais velho, que simpatiza com o regime e, posteriormente, é censurado pelo mesmo regime que apoiava, e a preocupação com a filha e seu desenvolvimento cognitivo enquanto ser humano, pois analisa que Sonia fica tímida e já não usa tanto as palavras, ganhando até mesmo um prêmio por falar cada vez menos e, assim, Jean reflete: “minha filha ficou em silêncio o dia todo” (DALCHER, 2018, p. 90).

Os efeitos do controle da expressão e do cerceamento da linguagem podem ser desastrosos para o desenvolvimento do pensamento do ser humano que, de acordo com Vygotsky, inicia-se a partir do

discurso social, [para] depois [desenvolver-se] o discurso egocêntrico, depois o discurso interior. [...] [A] verdadeira trajetória de desenvolvimento do pensamento não vai no sentido do pensamento individual para o socializado, mas do pensamento socializado para o individual (VYGOTSKY, 2005, p. 18).

Assim, a fala antecede o pensamento. Só podemos pensar de forma ordenada depois que aprendemos a organizar as palavras, que somos entendidos e compreendemos o mundo. Nesse sentido, é preciso que falemos, é preciso interação social e liberdade de expressão para que o ser humano se desenvolva na sociedade. Sem isso, toda a sua

construção crítica sobre o mundo poderia ser afetada – e seria exatamente isso que aconteceria às mulheres no país distópico representado em *Vox*.

Sendo assim, o que acontece literalmente em *Vox* é um “vigiar” e “punir” as mulheres de forma muito constante. Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1997) mostra como esses regimes podem ser realmente comparados a prisões, especialmente as do modelo Panóptico, proposto por Jeremy Bentham, uma vez que, a partir dessa estrutura, os administradores de prisões, hospitais, escolas, indústrias ou manicômios poderiam facilmente observar e controlar os indivíduos, recompensando-os ou punindo-os de acordo com seus comportamentos. Ao procurar por segredos do e provas contra o governo, Jean até compara a situação em que vive com a de *1984*, de George Orwell (1949):

Para nós a coisa não é tão ruim quanto para Winston Smith, tendo de se agachar num canto cego de seu apartamento de um cômodo enquanto o Grande Irmão vigia através de uma tela na parede, mas temos câmeras. Há uma na porta da frente, uma na dos fundos e uma acima da garagem, apontada para a entrada de veículos. Eu as vi sendo instaladas um ano atrás, no dia em que Sonia e eu recebemos os contadores (DALCHER, 2018, p. 194).

Em sociedades altamente controladoras, todos podem ser vistos. Há uma vigilância contínua, caracterizada pela propagação de câmeras espalhadas por toda a parte. Em uma sociedade em que o corpo define quem somos, um sistema pode nos controlar por meio de nossos gestos, comportamentos, hábitos e discursos; pode adestrar e aprimorar nossos corpos. Foucault afirma que

[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais (FOUCAULT, 1997, p. 29).

Certamente, em nossa contemporaneidade, as mulheres não são mais indiferentes ou passivas ao discurso patriarcal. O silêncio que reinava no universo feminino de séculos passados deve permanecer como uma memória amarga da história da qual as mulheres foram protagonistas. Sobre o aspecto social da linguagem da mulher, Perrot argumenta que

[e]videntemente as mulheres não respeitaram estas injunções. Seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas ou más reputações, circulam na cidade, misturados aos barulhos do mercado ou das lojas, inflados às vezes por suspeitos e insidiosos rumores que flutuam nas margens da opinião (PERROT, 2005, p. 10).

O silêncio e o silenciamento feminino fazem parte da história, como afirma Perrot, e foi veementemente imposto por políticas elaboradas por homens, porque

[t]eme-se sua conversa fiada e sua tagarelice, formas, no entanto, desvalorizadas da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, sabe-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente, também, elas fizeram de seu silêncio uma arma (PERROT, 2005, p. 10).

Beauvoir lembra que “os homens sempre detiveram todos os poderes [sic] concretos; [...] julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos se estabeleceram contra elas; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 179). Porém, por que foi útil manter as mulheres em silêncio por tanto tempo? E, ainda, por que é útil que elas retornem a essa condição? Sempre houve uma intransigência, uma incompatibilidade entre o discurso masculino e o feminino. Ao longo do processo de resistência, sentimos uma constante apreensão acerca da estrutura patriarcal já estabelecida, já que os “dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História” (PERROT, 2005, p. 10). *Vox* procura lembrar-nos dessa história, pois, analogamente à sociedade que controla a linguagem das mulheres no romance, vislumbramos o seu silenciamento no passado (e por vezes no presente), com o qual, ao lado dos efeitos do patriarcalismo, elas têm dialogado.

Conclusão

Ao longo deste estudo, buscamos uma relação dialógica entre o romance de Dalcher e as mudanças sociais que a repressão, com destaque para a do discurso feminino, pode causar. Historicamente, esse processo vem acontecendo e se repetindo; se não pelo silenciamento literal, pelo silenciamento moral, físico, psicológico e sexual. Na história, tacitamente, definem-se classes sociais como “dignas” e “indignas” – analogamente, os gêneros podem ser pensados dessa maneira. Há quem controla e quem é controlado; quem manda e quem obedece; quem fala e quem escuta. Os ataques aos marginalizados sempre aconteceram de forma semelhante à descrita em *Vox*: lentamente, sem a maioria da população se dar conta – até que, um dia, o mundo desperta diferente, pior para uma parte da população que, mesmo sendo maioria em número, são minoria em direitos.

Um questionamento incisivo que se sobressai em *Vox* diz respeito a um receio do discurso da mulher coexistir com o discurso masculino de forma igualitária. As

grandes narrativas, como a História e a Bíblia, ainda têm sido determinantes de nossas condições na sociedade. O corpo da mulher ainda é visto como o mais frágil, o maternal, o objeto. Os homens (e também as mulheres) ainda aprendem que é vantajoso dominar esse corpo e manter essa parte da população subordinada – automaticamente, em uma sociedade idealmente ordenada por princípios e morais que favorecem o desenvolvimento masculino, outras minorias, como negros, índios e homossexuais, entre outras, também podem ser mais facilmente controladas.

O que assusta no livro de Dalcher é que podemos perceber aspectos similares aos narrados em nossa sociedade. Perguntamo-nos se isso não poderia realmente acontecer, ainda que em menor escala. Mesmo sendo ficção, mesmo sendo distopia, há vários aspectos no romance que mostram uma grande verossimilhança com a realidade e é por isso que, a nosso ver, *Vox* deveria ser amplamente debatido. Se ao longo dos anos e do desenvolvimento das sociedades, esses processos de silenciamento sempre aconteceram e até se repetem, por que dificilmente ponderamos sobre eles? Sabemos que o mundo tem mudado e que aqueles que eram subordinados em um passado recente não são mais vítimas. Agora, participam ativamente das relações de poder em caráter constante de resistência. É essencial estabelecermos relações de igualdade, tão sonhadas pelo movimento feminista e tão temidas pelo patriarcalismo. No entanto, dar voz às mulheres significa reconhecer que elas ainda não a têm.

Assim, esta análise de *Vox* configura-se como uma reflexão sobre o tema da voz da mulher ou do silenciamento feminino que são constantemente trazidos à luz, mas, muitas vezes, de forma depreciada e negligenciada. É importante que haja mais reflexões acerca da importância da participação da mulher em cargos públicos e em decisões políticas e sociais. A ideia sobre a qual todo o romance de Dalcher se constrói tem a ver com a acomodação dos eleitores na escolha de seus governantes, o que, certamente, fortalecerá seus sentimentos de culpa no futuro – Jean lembra ter começado “[...] há duas décadas, na primeira vez em que não votei, nas vezes incontáveis em que disse a Jackie que estava ocupada demais para ir a uma das suas passeatas, fazer cartazes ou ligar para meus congressistas” (DALCHER, 2018, p. 15). Olhar para o passado pode ser doloroso, mas é essencial para que os erros históricos não se repitam, desse modo, as próximas gerações podem olhar para nosso presente (e seu passado) com orgulho e sem dor.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo 1 – fatos e mitos**. Trad. Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CHILD, Lee. Who loved *Vox*. **Christina Dalcher**. Nova York. 10 maio 2018. Disponível em <https://christinadalcher.com/2018/05/10/who-loved-vox-lee-child/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Página | 153

DALCHER, Christina. **Vox**. Trad. Alves Calado. São Paulo: Arqueiro, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e a coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GORDON, Kim. Understanding speculative fiction: the genres of fantasy and science fiction. **mETaphor Journal**, University of Sydney, n. 3, p. 21-27, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331249473_Understanding_Speculative_Fiction. Acesso em: 23 jun. 2020.

NOVAES-PINTO, Rosana do Carmo; SANTANA, Ana Paula (2009). Semiologia das afasias: uma discussão crítica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 22, n. 3, p. 413-421, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/prc/v22n3/v22n3a12.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

O'GRADY, Carry. *Vox* by Christina Dalcher review: overblown feminist dystopia. **The Guardian**, Reino Unido, 22 ago. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/22/vox-christina-dalcher-book-review>. Acesso em: 08 jan. 2020.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. Trad. Néelson Jahr Garcia. São Paulo: Editora Ridendo Castigat Mores, 2005.

WHITE, Ian. *Vox*: review. **Starburst Magazine**, Manchester, ago. 2018. Disponível em: <https://www.starburstmagazine.com/reviews/vox>. Acesso em: 08 jan. 2020.

**WOMEN UNDER CONTROL: AN ANALYSIS OF THE
RETRENCHMENT OF FEMALE LANGUAGE IN VOX BY
CHRISTINA DALCHER**

Abstract

The present study proposes an analysis of the novel *Vox*, by Christina Dalcher (2018), from its translation into Brazilian Portuguese by Alves Calado (2018), focusing essentially on issues of silencing women throughout history and the development of their discourse while inserted in a densely patriarchal society. *Vox* is characterized as a criticism of the condition of women in contemporaneity and, in belonging to the category of dystopian feminist science fiction, speculates about a somber future for women, who would lose their rights to verbal language and, consequently, to any type of language in a dystopian futuristic United States. Thus, the main objective of this article was to reflect on the depreciation of female language in the novel and on possible signs of female language limitation in contemporary society. The theoretical texts that support the discussions about discourse, gender and control within a society are represented mainly by those of Michel Foucault's (1997), (1999a), (1999b) and (2006) and of Michelle Perrot's (2005). We note that female silencing is historical and that even today we observe literal and symbolic silencing processes, which are mainly due to the fact that contemporary societies are part of very old patriarchal structures.

Keywords

North American literature. Gender studies. Female silencing.

Recebido em: 13/10/2020

Aprovado em: 12/11/2020

O sonho da ideologia produz
monstros: desumanização em
Men against fire, Black
Mirror

Sergio Schargel⁷⁵
Pontifícia Universidade Católica (PUC-RIO)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo

A relação entre distopia e ideologia é intrínseca: a primeira se alimenta da segunda, produzindo realidades ficcionais em que ideologias opostas criam um futuro devastado. Nesse cenário, o medo da tecnologia se aliar a movimentos fascistas ou totalitários é uma constante na série britânica *Black mirror*, como no episódio *Men against fire*. Se qualquer movimento fascista depende da criação de monstros, inimigos objetivos para condicionar o ódio e o terror, *Men against fire* leva essa proposta a um campo mais literal, e o seu movimento fascista/totalitário altera as próprias percepções da realidade para que seja possível exterminar o monstro. Dentro de um arcabouço teórico que mescla textos sobre ideologia, distopia, fascismo e narrativas de monstros, a proposta deste trabalho é discutir o processo de desumanização do inimigo objetivo no fascismo/totalitarismo no episódio. A intenção é que, no cotejo do debate sobre monstros, desumanização e fascismo, seja possível perceber a relação que o fascismo possui com a narrativa de monstros, ao passo em que, paradoxalmente, ele próprio acaba por criar os seus próprios monstros banais.

Palavras-chave

Monstro. Desumanização. Fascismo. Distopia.

⁷⁵ Mestrando em Literatura pela PUC-Rio; mestrando em Ciência Política pela UNIRIO. Bacharel em Comunicação Social, Jornalismo e Comunicação Social, Publicidade e Propaganda, ambas pela PUC-Rio.

1 O futuro devastado pelos outros

“E eu disse para ela que era tudo uma sátira, que o senhor faz isso para que não aconteça de novo. Mas ela falou que não é sátira nenhuma, que o senhor fala exatamente como o Hitler do passado e que as pessoas no passado também riram.” (VERMES, 2014, p. 235)

Paul Ricouer, em *Ideologia e utopia*, retomando Marx, entende a ideologia como um filtro do real, isto é, um prisma anticientífico através do qual o indivíduo apreende suas próprias noções do real em um “processo de distorção ou de dissimulação pelo qual um indivíduo ou um grupo exprime sua situação, mas sem conhecê-la ou sem reconhecê-la” (2015, p. 15). Em posição contrária, Robert Dahl (2005, p. 128), em *Poliarquia*, apreende ideologia - em especial a ideologia política -, como um conjunto de crenças que infestam qualquer manifestação, discurso e criação, independente de sua natureza. Até mesmo a ciência, com sua pretensão de objetividade absoluta, uma herança do positivismo, é engolida pela ideologia. Cláudio Menezes corrobora com Dahl ao afirmar que

não há saber neutro. As condições de existência impregnam o conhecimento, científico ou não. Condicionamentos culturais, ideológicos, históricos e sociais permeiam todo o tipo de saber, que não está imune, por outro lado, às relações de poder estabelecidas na sociedade (2017, p. 27).

Embora ambas estejam intrinsecamente relacionadas e sejam formas de apreender o real, Ricouer (2015, p. 12-13) difere ideologia de utopia a partir do plano da satisfação; enquanto a ideologia serviria para manter uma tradição, a utopia procuraria rompê-la. O autor empreende um resgate e uma defesa da utopia, conceito tomado como infame após sua apropriação pelos regimes totalitários do século XX. De acordo com Ricouer, a utopia revela não apenas um descontentamento com a realidade, mas uma tentativa de melhorá-la através do ideal. A utopia abala estruturas de poder e questiona a hegemonia, na concepção gramsciana, imprimindo alternativas à realidade. O estático se desmaterializa em função do ideal. A utopia cria a anomalia do ideal, em última análise, com o objetivo de questionar a ordem do real, de distorcê-lo. Ricouer ignora, entretanto, se tomarmos o sentido de Dahl, corroborado por Menezes e Habermas (RICOUER, 2015, p. 11), que a ideologia é presente e forte em qualquer corrente de pensamento, científico ou não. Assumindo ideologia como uma interpretação do mundo baseada em ideias, então qualquer utopia e distopia, ao idealizarem ou condenarem uma alternativa, são necessariamente ideológicas. Ideológicas porque imprimem uma insatisfação com o real, e uma tentativa de alterá-lo para que chegue no ideal, no caso das utopias, ou para evitar

a destruição, no caso das distopias. A ideologia não é apenas a força do opressor, mas também a resistência do oprimido.

Como mostra a historiadora Jill Lepore (2017), a literatura distópica tornou-se metodologia para que autores manifestem suas posições político-ideológicas. Conservadores escrevem sobre um futuro arruinado por liberais, liberais escrevem sobre um futuro arruinado por conservadores. A distopia passou a imprimir um *ethos*, acentuado em época de recessão democrática mundial: cada ideologia política passa a imaginar um futuro em que o grupo de oposição torna-se supremo e totalitário. A distopia é uma das formas mais políticas que a literatura pode assumir. O possível futuro impossível, a ideia de que o presente caminha à destruição, é a força motriz por trás da distopia, assim como a divinização do ideal é o que está por trás das utopias.

Tanto a utopia quanto a distopia são alimentadas pela ideologia. Enquanto a primeira idealiza uma realidade em que a ideologia do criador está relacionada com a criação desse ideal, a segunda trabalha no outro lado do espectro: a ideologia oposta à do criador tende a ser a responsável pelo pesadelo. Assim sendo, poucas formas de literatura possuem uma relação de troca tão forte com a política do real como a distopia e a utopia. É possível traçar inúmeros exemplos de como acontecimentos políticos da realidade influenciam na criação da ficção: Alan Moore (2006, p. 8), conforme ele mesmo afirma, com a ascensão do conservadorismo e o desmonte do Estado de bem-estar social britânico no final da década de 80, projeta para o seu *V de vingança* um tatcherismo totalitário; *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski (2019), não sem razão é publicado no período de ascensão do bolsonarismo; e, talvez o exemplo mais clássico, Orwell (2009), escreveu *1984* como uma sátira ao stalinismo. Importante ressaltar ainda que, conforme o planeta entra em seu décimo quarto ano de recessão democrática global (FREEDOM HOUSE, 2020), *1984* retornou à lista de mais vendidos.

Fenômenos políticos como autoritarismo, fascismo e totalitarismo influenciam no interesse sobre distopias. O impacto da ideologia sobre a distopia não se limita apenas ao criador do conteúdo, mas também ao receptor. Épocas de flerte autoritário impulsionam a recepção de distopias (LEPORE, 2017), como aconteceu no último ano, no Brasil, com o livro de Kucinski, e como vem acontecendo com *Não vai acontecer aqui*, de Sinclair Lewis, nos Estados Unidos e *1984*. É possível assumir empiricamente que os leitores de *A nova ordem*, por exemplo, são formados majoritariamente por pessoas que se identificam com uma corrente ideológica divergente da que se espalhou após as eleições de 2018. Entretanto, apesar da recessão democrática

global, tecnicamente o mundo nunca esteve tão seguro e tão próspero (MUGGAH, 2019). Há mais poliarquias⁷⁶ hoje do que há quarenta anos atrás (MUGGAH, 2019) e nunca houve tão poucas guerras. A extrema pobreza também diminuiu e o risco de uma destruição nuclear é menor. Por que, então, continuamos tanto a temer o presente e o futuro?

Uma das explicações recai sobre o trauma do século XX. Os efeitos das catástrofes dessa época são bastante vivos ainda hoje, e qualquer movimentação minimamente semelhante levanta inevitáveis comparações. Por exemplo, a fragilização democrática que está ocorrendo no mundo todo é frequentemente comparada à ascensão do fascismo da década de 20. E, a despeito de diferenças estruturais e do contexto geopolítico ser bastante díspar, há semelhanças significativas para que o fascismo assuste o suficiente (ALBRIGHT, 2018, p. 12), mesmo porque é ingenuidade imaginar que o fascismo morreu em 1940 dado que “há indícios históricos suficientes para afirmar que o fascismo é sempre uma virtualidade presente em qualquer Estado moderno” (BRAY, 2019, p. 16). O século XX concedeu ao ser humano uma potência de destruição em massa inédita e isso permanecerá nos assombrando por séculos.

Por si próprio, o gênero da distopia se dissemina como efeito do século XX. As duas grandes obras responsáveis por popularizar o gênero, *1984* e *Admirável mundo novo*, são, conforme os próprios autores afirmam, consequência, crítica e parábola aos totalitarismos da primeira metade do século. Surge uma espécie de estética da destruição, uma literatura que se quer necessariamente política. É sintomático, portanto, que tenha sido justo o século mais destrutivo da história humana, com seus muitos genocídios e guerras, o responsável pela disseminação da distopia.

Dessa forma, mesmo com um período de relativa paz e prosperidade global na última metade de século, o espectro do século XX ainda atormenta. A possibilidade de que o horror venha a se repetir é um medo que cresce conforme novos e velhos

⁷⁶ Robert Dahl, em *Poliarquia*, defende que democracia seria um conceito utópico, inatingível. Isto porque a democracia, para ser como tal, necessita igualdade e competitividade, e nenhum governo na história até hoje conseguiu atingir, e provavelmente jamais conseguirá, um nível em que ambas essas características básicas contemplem todos os cidadãos. Assim, Dahl propõe uma divisão dos governos e sistemas políticos em dois grandes grupos: poliarquias e hegemonias. Enquanto o primeiro implica na aproximação dentro do possível, o que conhecemos por democracia liberal, o segundo englobaria governos autoritários, totalitários e/ou fascistas. Quanto mais competitividade e igualdade, mais poliárquico seria um governo e, portanto, mais próximo do ideal utópico de democracia: “nenhum grande sistema no mundo real é plenamente democratizado, prefiro chamar os sistemas mundiais reais que estão mais perto do canto superior direito de poliarquias [...] As poliarquias podem ser pensadas então como regimes relativamente (mas incompletamente) democratizados, ou, em outros termos, as poliarquias são regimes que foram substancialmente popularizados e liberalizados, isto é, fortemente inclusivos e amplamente abertos à contestação pública” (DAHL, 2005, p. 31).

autoritarismos surgem pelo mundo mesmo em nações que se julgavam imunes à fragilização democrática⁷⁷. A distopia contemporânea se alimenta do trauma do passado, elevando exponencialmente determinadas posições em geral opostas à ideologia do criador e imaginando um futuro devastado por elas. Considerando que o século XX forneceu genocídios de todos os lados do espectro político, não é difícil devanear sobre novos-velhos totalitarismos, autoritarismos ou fascismos.

Há, ainda, outro ponto que pode ajudar a explicar a proliferação de distopias na atualidade: mesmo com toda a prosperidade e estabilidade pós-Guerra Fria e a diminuição da ameaça de guerra nuclear, surgiu outra possibilidade sólida para o apocalipse: as mudanças climáticas. O cataclismo climático oferece uma nova gama imaginativa de ausências de futuros, ou de futuros infernais. E esse medo caiu na imaginação popular, com uma quantidade significativa de novas distopias que retratam esses apocalipses climáticos ou semelhantes (MCBRIDE, 2019). Assim, o medo do apocalipse nuclear deu, em parte, espaço para a hecatombe climática. O possível futuro impossível continua, apenas mudou o agente da destruição. Vale lembrar que mesmo com o fim da Guerra Fria o relógio do apocalipse continua a apenas dois minutos da meia-noite (BORGER, 2019).

Por fim, a morte da grande utopia socialista. Conforme sugere o historiador Enzo Traverso (2016, p. 5-6) em seu livro *Left-wing melancholia*, se a humanidade entrou no século XXI com uma paz e prosperidade nunca antes vista, também é verdade que foi a primeira vez em 300 anos que a passagem de um século não foi marcada por uma grande utopia. Se em 1800 a Revolução Francesa havia criado uma ruptura e feito o homem a sonhar com ideais de liberdade, e em 1900 a revolução socialista parecia iminente, mesmo após o fracasso da Comuna de Paris, a humanidade entra em 2000 com o fracasso do que se convencionou chamar de comunismo real e o sonho destrozado de uma colossal

⁷⁷ Teoricamente, democracias se tornam imortais a partir de um PIB *per capita* de 14 mil dólares, taxa da Argentina em 1975 (MOUNK, 2018, p. 12). Entretanto, há uma grande discussão atualmente na ciência política se ainda é válido a classificação de resiliência democrática a partir de indicadores econômicos, dado que em algumas nações, como o caso da Hungria, o PIB supera a suposta taxa de imortalidade democrática e, embora a Hungria ainda procure se dizer democrática, as características de autoritarismo e o cerceamento das liberdades são perceptíveis por qualquer análise séria (MOUNK, 2018, p. 98). O neologismo “democratura” foi criado para designar ditaduras com a aparência de democracias (FAUSTO, 2018, p. 117). O próprio Viktor Orbán, primeiro-ministro húngaro, criou outro neologismo, “democracia iliberal” (MOUNK, 2018, p. 18), nome orwelliano que, em última análise, sintetiza o seu autoritarismo e o de tantos outros atuais: uma ditadura velada, com uma democracia de fachada, inexistente na prática, com restrição de liberdades individuais e do livre-pensamento. Robert Dahl (2005, p. 111), ainda na década de 70, falava sobre a contradição de uma nação ser ao mesmo tempo hegemônica para alguns e competitiva para outros e a impossibilidade desse formato híbrido ser entendido como democrático/poliarquico, mesmo que realize eleições regulares.

mudança baseada no igualitarismo. O stalinismo esmagou qualquer resquício de esperança em uma reconstrução justa e igualitária da humanidade. O comunismo morreu, perdeu a guerra enrustida para a democracia liberal, e com ele qualquer sonho de redistribuir e reformar as estruturas sociais. Grande parte dos socialistas são amalgamados com os sociais-democratas, dificultando na separação entre os dois, ambos resignados na tristeza de lutar por pequenas conquistas possíveis, microfragmentos de sucesso. Com a morte dos futuros possíveis, surge uma onda de novas distopias: “Utopias só podemos imaginar; as distopias nós já temos” (ATWOOD *apud* LEPORE, 2017)⁷⁸.

A morte da utopia não implica apenas na morte do ideal de reconstrução igualitária da humanidade, mas também na rejeição da própria noção de utopia após esta ter sido força motriz por trás dos totalitarismos e horrores do século passado. A utopia foi utilizada como justificativa à barbárie, em particular no caso do stalinismo. O sonho da ideologia criou monstros, e foi em nome da utopia ideológica que os diversos massacres e genocídios ocorreram. Os massacres daqueles rotulados como monstros em cada regime - os desviantes no caso da Alemanha Nazista e, além também dos desviantes, os burgueses e virtualmente qualquer um no stalinismo - acabaram por criar os verdadeiros monstros humanos, perpetradores imersos em uma crueldade desumana. Ou, talvez, demasiadamente humana.

2 Baratas

Nesse cenário de proliferação de narrativas distópicas, a série britânica *Black mirror* se tornou um fenômeno popular após passar a ser distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix. *Black mirror* fragiliza fronteiras clássicas dos seriados tradicionais, com episódios que funcionam de forma independente e com formato e duração de um filme. Todos eles se interligam, entretanto, por um mesmo tema: a relação do homem com a tecnologia, e formatos de distopias que podem surgir a partir dessa relação. As mais diversas distopias aparecem durante suas cinco temporadas, com panos de fundo distintos: distopias climáticas, policiais, políticas, energéticas. Para esse trabalho, será tomado como objeto o episódio *Men against fire*, da terceira temporada.

Em resumo, *Men against fire* cria um universo bélico no qual a iminência de um ataque das baratas, seres monstruosos parecidos com alienígenas ou zumbis, é uma

⁷⁸Tradução do autor para “Utopias we can only imagine; dystopias we’ve already had” (ATWOOD *apud* LEPORE, 2017).

permanente ameaça. Toda a sociedade, desde os soldados até os civis, vive sob o terror dos monstros, a quem cabe apenas o extermínio. Como não são humanos, matá-los não causa remorso ou culpa. Nesse cenário, o protagonista, Stripe, é um soldado que acabou de entrar para a divisão militar responsável pela caça às baratas e que, após um incidente, tem a sua máscara tecnológica danificada. Durante todo o enredo o espectador é encaminhado para o que parece ser um *thriller*, um filme de guerra contra monstros como tantos outros. Próximo do final, porém, em uma virada, o protagonista descobre que as baratas são, na realidade, homens, e que a sua máscara danificada era o que o fazia enxergá-los como monstros. Em um eco dos genocídios do século XX, o poder hegemônico daquele universo, uma distopia tecnológica, criou uma forma que facilitasse o extermínio dos seres humanos indesejados, desviantes. No caso, os monstros são pessoas com tendências a doenças genéticas: câncer, *alzheimer*, esclerose, além de supostas tendências à criminalidade e desvios sexuais. A tecnologia nas máscaras faz com que os soldados os enxerguem como criaturas não humanas, assim como controla sentidos como audição e olfato, de modo que não possam ouvir ou sentir odores, por conseguinte impedindo que tenham qualquer empatia ou enxerguem humanidade em suas vítimas. “É muito mais fácil puxar o gatilho quando você está mirando o bicho-papão”, revela um dos personagens. Importante apontar de passagem que, conforme Hannah Arendt, Hitler, caso tivesse vencido a guerra, tinha intenção de estender a sua carnificina à alemães arianos com tendências para doenças genéticas: “a máquina de destruição nazista não se teria detido nem mesmo diante do povo alemão. Nesse projeto, ele propõe “isolar” do resto da população todas as famílias que tenham casos de moléstias do coração ou do pulmão, sendo que o próximo passo nesse programa era, naturalmente, a liquidação física.” (ARENDDT, 1978, p. 34).

Em *Os anormais*, compilação de um curso que Michel Foucault deu no Collège de France em meados da década de 70, o filósofo francês cria uma arqueologia da figura do monstro, no cotejo de seus aspectos jurídicos, históricos e sociológicos. Foucault (2001, p. 69) divide a figura do desviante em três grupos: o monstro, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. Em particular o primeiro grupo, ao longo da história, foi caracterizado pelo desviante. O monstro era a bruxa, os irmãos siameses, o hermafrodita. Qualquer um que fugisse dos padrões que o poder hegemônico, em particular do que a medicina classificava como normal, saudável e adequado, era absorvido como monstro. Posteriormente, conforme o desenvolvimento de instituições jurídicas, o judiciário também passou a utilizar da mesma designação para classificar os indesejados e os

criminosos. O monstro era a encarnação maniqueísta do mal, “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza.” (FOUCAULT, 2001, p. 70).

Em outra obra, *Microfísica do poder*, Foucault afirma que os judeus foram durante séculos um dos alvos preferidos nesse processo de desumanização porque eram vistos como “necessariamente degenerados, primeiro porque são ricos e depois porque eles se casam entre si e têm práticas sexuais e religiosas completamente aberrantes; portanto, são eles os portadores da degenerescência em nossas sociedades.” (FOUCAULT, 1979, p. 272) Por estarem dentro e fora das sociedades ao mesmo tempo, simultaneamente pertencendo a uma nação e a seu próprio grupo étnico, cultural e religioso, destoante do padrão e do poder hegemônico, os judeus eram vistos como aberrações, seres monstruosos que, na mente contraditória do antissemita, precisavam ser assimilados e liquidados. O nazismo apenas levou essa visão ao último grau, tornando possível, graças à tecnologia, o que vários outros povos anteriores já haviam tentado fazer (COHEN, 2000, p. 34). Shylock, de *O mercador de Veneza*, é um exemplo clássico do retrato do judeu como representante dos piores vícios humanos. Um exemplo mais atual pode ser encontrado no filme *Jojo Rabbit*, no qual um garoto, absorvido pela Juventude Hitlerista, imagina os judeus como aberrações com chifres, dentes afiados, com habilidades sobre-humanas como expelir fogo.

Nesse ponto, é pertinente entrar na segunda obra teórica de destaque sobre a questão do monstro: *A cultura dos monstros*, de Jeffrey Jerome Cohen. Em diálogo com o trabalho de Foucault, Cohen traça um panorama histórico, cultural e político, resumidos em sete teses, do monstro no Ocidente. Retornando à questão judaica, para por fim retornar ao episódio de *Black mirror*, Cohen aponta que:

Dispersados pela Europa pela diáspora e recusando-se a serem assimilados à sociedade cristã, os judeus têm sido, desde sempre, os alvos preferidos da representação xenófoba, pois aqui estava uma cultura alienígena que vivia, trabalhava e, em certas épocas, até mesmo prosperava no interior de imensas comunidades dispostas a se tornar homogêneas e monolíticas. Na Idade Média, os judeus foram acusados de crimes que iam desde trazer a peste até sangrar as crianças cristãs para fazer as comidas do Pessach (COHEN, 2000, p. 34).

Na mente do medo, a monstruosidade é contagiosa. O leproso da Idade Média é a representação mais literal da relação monstro-doença, assim como também o foi durante a década de 80 com a *AIDS*. O monstro supostamente pode infectar as pessoas “de bem” e espalhar a sua monstruosidade. Um dos argumentos mais comumente

utilizados por homofóbicos é que “ver dois gays se beijando influencia nossas crianças a se tornarem gay.” Vale lembrar que a homossexualidade apenas foi revista pela OMS e desclassificada como doença mental em 1990 (VEIGA, 2020). Portanto, esse argumento é uma herança de uma visão milenar que enxerga uma orientação sexual desviante como uma patologia. Como se o homossexualismo fosse um vírus, que se espalha e infecta qualquer um que tenha contato com ele. Como se, durante a epidemia da *AIDS* na década de 80, quando pouco se sabia sobre a doença, o vírus não fosse o HIV, mas a homossexualidade. No mesmo sentido, deputados brasileiros afirmam lutar contra uma suposta “ditadura gay” (ARBEX, 2012) e defendem a criação de uma “cura gay” (AMADO, 2019).

De forma semelhante, o judaísmo, para o antissemita, assume a aparência de uma doença infectocontagiosa. O antissemita é um personagem paradoxal, pois para ele é necessário que o judeu seja assimilado, mas, simultaneamente, tem medo que o seu judaísmo contamine as pessoas “boas”. No capítulo *The study of anti-semitic ideology* do livro *The authoritarian personality*, Daniel J. Levinson sugere que a desumanização dos judeus pelo antissemitismo é decorrente do medo de:

contaminação: o medo de que os judeus possam, se permitido o contato íntimo ou intensivo com gentios, ter uma influência corruptora ou degenerativa. Várias formas de corrupção podem ocorrer: moral, política, intelectual, sexual, e daí em diante. Entre as várias ideias que foram atribuídas a uma ‘contaminação judaica’ estão amor livre, radicalismo, ateísmo, relativismo moral, tendências modernas em arte e literatura. Gentios que apoiam ideias como essas tendem a serem tomados por vítimas involuntárias que foram contaminadas psicologicamente da mesma forma que uma pessoa pode ser infectada organicamente por uma doença. A ideia de que um judeu pode ‘infectar’ muitos gentios é bastante útil na racionalização de contradições aparentes. Isso permite que se atribua grande influência aos judeus e coloque neles a culpa de grande parte dos problemas sociais, apesar de seu número relativamente pequeno. Isso justifica sentimentos hostis e ações discriminatórias (LEVINSON, 1950, p. 98).⁷⁹

A questão do medo do antissemita pelo judeu não foi levantada sem motivo: é quase impossível assistir *Men against fire* sem pensar no Holocausto. Mesmo um

⁷⁹ Tradução do autor para “*contamination*: the fear that Jews may, if permitted intimate or intensive contact with Gentiles, have a corrupting or degenerating influence. Various forms of corruption may occur: moral, political, intellectual, sensual, and so on. Among the many ideas which have been attributed to ‘Jewish contamination’ are free love, radicalism, atheism, moral relativism, modern trends in art and literature. Gentiles who support ideas such as these tend to be regarded as unwitting victims who have been psychologically contaminated in the same way that one may be organically infected by a disease. The notion that one Jew can ‘infect’ many Gentiles is very useful in rationalizing many apparent contradictions. It permits one to attribute great influence to the Jews and thus to blame most social problems on them, despite their relatively very small number. It justifies one’s hostile feelings and discriminatory actions.” (LEVINSON, 1950, p. 98)

espectador pouco familiarizado com a história do Holocausto, ou de outros genocídios, como o bósnio⁸⁰, de Ruanda ou armênio, não deixa de traçar paralelos. Não é preciso grande exercício imaginativo para especular que as atrocidades do século XX, assim como influenciaram o crescimento do gênero distópico, inundam de referências o enredo da distopia de *Men against fire*. Da mesma forma que o judeu para o antissemita, as baratas não apenas são vistas como seres monstruosos, mas como transmissores de doenças, como se, ao se ter contato com eles, o indivíduo também se transformasse em uma barata. Inclusive, até a reviravolta ser revelada, o espectador é levado a crer que Stripe, após ter sua máscara danificada, estava se transformando em uma das baratas. Conforme Cohen (2000, p. 41), a curiosidade em relação ao monstro tende a ser punida com a morte ou, pior, com a transformação de si próprio no monstro. Para o poder hegemônico, qualquer arranhão em sua esfera de poder, é uma ameaça ao *status quo*. Ao final do episódio, Stripe é punido justamente por ter dado o benefício da dúvida ao monstro, por ter escutado o que o monstro tinha a dizer, por ter questionado o poder hegemônico e, portanto, por ter sido corrompido e se transformado em um desviante, um sujeito a ser corrigido. A questão é reforçada em particular no início do seriado, quando um grupo de camponeses queimam voluntariamente seus suprimentos após um ataque das baratas, com medo da contaminação.

Nesse ponto, levanta-se uma questão pertinente quanto a percepção das baratas pelos civis: se as pessoas, ao contrário dos soldados, não possuem as máscaras que alteram a percepção do real, dos sentidos e permitem que desumanize a imagem de homens, o que faz com que eles acreditem e perpetuem o medo do monstro? Conforme é revelado, a alteração na realidade, para a população, é menos literal e mais figurada: é uma alteração ideológica. Retornando para Dahl (2005, p. 167-170), o autor afirma que, apesar de nenhuma ideologia ser estática e indivíduos mutarem durante toda as suas vidas, a tendência é que a criação assuma papel fundamental na perpetuação de ideologias. Dessa forma, um indivíduo imerso em instituições conservadoras tende a se entender como conservador. Embora não seja regra, considerando que o ser humano não é uma reprodução artificial de experiências e ideologias, mas um emaranhado de ideias e percepções que se reconstruem, a ruptura ideológica tende a ser mais rara do que a

⁸⁰ Sobre a questão da desumanização como força-motriz para o genocídio bósnio, Cohen conta que “Um miliciano sérvio bósnio, indo de carona para Sarajevo, diz a um repórter, com toda a franqueza, que os muçulmanos estão alimentando os animais do zoológico com crianças sérvias. A história é absurda. Não existe qualquer animal vivo no zoológico de Sarajevo (COHEN, 2000, p. 32).

reprodução. Assim sendo, a população enxerga seres humanos como baratas porque foram ensinados, por todas as instituições em que estão inseridas, a temer o monstro. A ideologia, quando aliada ao medo e à ausência de reflexão, acaba por ser tão eficiente quanto a máscara que literalmente altera o real, como diz um dos monstros no final: “Começou há dez anos, após a guerra. Começou com registros de DNA. De repente todo mundo passou a nos chamar de criaturas. Todas as vozes nos chamaram de criaturas. Que temos doenças, que nossa linhagem precisa terminar. Meu nome era Catarina, ele era Alec. Agora somos apenas baratas [...] Eles nos odeiam porque é assim que foram ensinados.”

É interessante perceber ainda a relação do episódio com a utopia. Assim como nos movimentos totalitários do século XX, há, nas forças militares durante o episódio, inclusive no protagonista, um sentimento de que o genocídio que cometem é um mal necessário para criar um mundo melhor. Os personagens são movidos pelo desejo do futuro, e por ele cometem atrocidades. A tentativa de eliminar doenças da humanidade, assim como supostas tendências à criminalidade e desvios sexuais, é de criar um pós-humano que não sofra problemas, que não questione, não resiste, não critique, e não gere prejuízos econômicos com doenças incuráveis.

A utopia acaba por ser apropriada por movimentos autoritários, fascistas e totalitários, assim como o foi com o nazismo, o fascismo e o stalinismo. Imprime-se, portanto, um caráter negativo à utopia: ela acaba, por vezes, servindo à violência. Na ideia de atingir a utopia, como, no caso do episódio, uma sociedade sem doenças, cria-se uma distopia. Nesse sentido, o totalitarismo stalinista ou nazista são exemplos de distopias da realidade em si. Em particular o socialismo soviético, pautado no desejo de uma colossal mudança no âmago das estruturas sociais, imprimiu tamanha destruição em nome da utopia que marcou a maior derrota possível para a esquerda: a autodestruição. A verdadeira derrota da esquerda com o colapso da União Soviética não foi o fim do comunismo real, mas a melancolia política gerada pela transformação da utopia em distopia, pela mutação do sonho em pesadelo: “os espectros assombrando a Europa de hoje não são as revoluções do futuro, mas as revoluções derrotadas do passado” (TRAVERSO, 2016, p. 20)⁸¹. Tanto a utopia quanto a distopia revelam um descontentamento com o presente: ao passo em que a primeira idealiza uma alternativa

⁸¹ Tradução do autor para “The ghosts haunting Europe today are not the revolutions of the future but the defeated revolutions of the past” (TRAVERSO, 2016, p. 20).

ao *status quo*, a segunda funciona como um alerta, um aviso de um possível futuro impossível caso se siga por determinado caminho.

Men against fire não fornece detalhes suficientes de como se estrutura o poder em sua realidade, o que dificulta um entendimento mais profundo em relação ao conceito político mais apropriado para analisá-lo. Entretanto, há indícios e características suficientes para que se entenda o poder hegemônico como um poder fascista e/ou totalitário. Como qualquer fascismo, a sociedade militarizada na narrativa divide de forma maniqueísta a sociedade em “bons”, os soldados, e “maus” (PAXTON, 2007, p. 72-73). A eliminação física sugere, porém, que aquela forma de fascismo evoluiu para um totalitarismo, ultrapassando o campo da retórica (ARENDDT, 1978, p. 35). Não aparece no enredo, porém, outros aspectos basilares de qualquer fascismo, como o fetiche pela tradição, a utopia regressiva e a figura do líder messiânico, embora seja possível notar outras características essenciais como a política do ódio, a já debatida criação de monstros e a paranoia. Ressalta-se que nem todo fascismo evolui para um totalitarismo, sendo o próprio fascismo italiano um exemplo de um fascismo não-totalitário, embora certamente autoritário (ECO, 2018, p. 25-27).

Independente se o poder está estruturado em fascismo, totalitarismo, ou ambos, *Men against fire* segue um dos elementos essenciais da cartilha do fascismo e do totalitarismo: a necessidade de um inimigo. Como fascismo, a paranoia do inimigo invisível é parte estrutural do medo do monstro, do processo de desumanização que serve, por fim, ao extermínio em massa tipicamente totalitário. O fascismo enxerga o monstro, cria o medo do monstro, dissemina o monstro e mesmo elimina pequenos grupos ou indivíduos-monstros, mas, na política do real, até hoje, apenas o totalitarismo se mostrou capaz do extermínio em massa do monstro: “Somente onde há grandes massas supérfluas que podem ser sacrificados sem resultados desastrosos de despovoamento é que se torna viável o governo totalitário, diferente do movimento totalitário” (ARENDDT, 1978, p. 35). Outro ponto relevante da diferença entre fascismo e totalitarismo tange a profundidade do monstro. No fascismo não-totalitário, os pertencentes à seita fascista não apenas jamais são classificados como monstros, como, tanto mais, enxergam a si próprios como paladinos da justiça, inimigos naturais do monstro; enquanto no totalitarismo o monstro é onipresente, inclusive dentro dos membros da seita. *Men against fire* é ambíguo nessa representação: ao passo em que cria um universo de extermínio maciço do monstro, também mostra que a divisão entre as baratas e os homens possui um traçado bem definido, e em nenhum momento essa fronteira é transposta. O homem que é entendido

como tal, nunca é tomado por monstro, mesmo que, como o protagonista ao final e o religioso no início, ajude o monstro. Eles sofrem punições, mas continuam a ser entendidos como seres humanos. Diferente do totalitarismo, no qual os limites entre homem e monstro são turvos, dado o dinamismo e a velocidade com que o homem se transforma em monstro, o movimento político de *Men against fire*, assim como o fascismo, não mistura monstro com homem. Durante o enredo o espectador é levado a acreditar que Stripe foi contaminado pelo monstro e está se transformando em um, como foi discutido antes, mas conforme a história se desenvolve percebe-se que as fronteiras são mais definidas: o homem simpático ao monstro é também um desviante, mas permanece um homem.

O papel que o protagonista assume se adequa mais ao segundo personagem proposto por Foucault (2001, p. 72-73): o indivíduo a ser corrigido. Por não possuir tendência genética a doenças, não cabe que seja tomado por monstro, mas, ainda assim, precisa ser punido pelo desvio de conduta. Como o monstro é sempre uma doença infecciosa, assim como o antissemitismo enxergava os gentios tolerantes ou favoráveis ao judaísmo como contaminados, os desviantes que toleram ou ajudam as baratas em *Men against fire* tiveram supostamente suas mentes controladas e infectadas para a tolerância. Em um dos fragmentos mais emblemáticos, pouco antes de invadir a casa onde um religioso abriga alguns monstros, a personagem Medina, chefe de operações, afirma que “o senhor Heidekker não é uma pessoa muito sociável. Ele tem problemas mentais, tem um ponto de vista interessante sobre as baratas.” Ao que Stripe responde “Como alguém pode ser burro de ajudar uma barata?” A despeito da ironia de que o próprio Stripe ajudaria as baratas posteriormente, a cena resume como o indivíduo a ser corrigido é visto: uma pessoa com problemas mentais, burra, estúpida, criminosa, mas, ainda assim, uma pessoa. Outro diálogo importante para ilustrar esse ponto surge ainda durante a invasão à casa do religioso, quando, após Stripe matar duas baratas, Hunter, sua companheira de equipe, ameaça Heidekker, o religioso, com uma arma em sua cabeça, afirmando que “defensores de baratas não são dignos de viver”. Hunter é, porém, interrompida por Stripe, que havia acabado de ser celebrado por ter matado duas baratas: “Ele é um civil. Se você mata um civil, isso vai te perturbar pelo resto de sua vida.” De forma semelhante, a Stripe, após ter sua máscara danificada e descobrir o próprio horror que perpetuava, cabe não a punição do extermínio como no caso dos monstros, mas a punição, por ser um indivíduo a ser corrigido, de reviver *ad infinitum* os seus assassinatos.

Por fim, o desesperançoso final de *Men against fire* representa mais uma característica do totalitarismo: o controle mental. Após ser preso como desviante, conivente com os monstros, Stripe recebe a ilusão de uma escolha: ou aceita a formatação da máscara, o que vai apagar sua memória recente e fazê-lo esquecer de suas descobertas, ou passará o resto de sua vida revivendo ciclicamente as imagens de seus assassinatos. O poder, personificado na figura do psiquiatra, ainda revela que eles não têm como forçar diretamente alguém a fazer algo, apenas podem sugerir. Isto é, ao se juntar ao exército, Stripe assinou um contrato e termo de uso sem ler que autorizava todo o procedimento. Em última instância, a decisão sempre foi do próprio Stripe. No entanto, o poder hegemônico manipula, sugere, dificulta qualquer resquício de livre-arbítrio.

A tentativa de controle mental reforça a ideia de que *Men against fire* não representa apenas um fascismo, mas um fascismo totalitário. Sempre com o objetivo final de eliminar qualquer livre-arbítrio humano, qualquer totalitarismo procura o controle mental. O terror, daí a importância do monstro, é uma forma eficiente de atingir esse controle, de substituir a reflexão pelo medo. Mas, em última instância, o desejo do totalitarismo é o controle mental literal. Nesse sentido, obras como *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski e *1984* de George Orwell, além do próprio *Men against fire*, são bons exemplos de como a ficção explora esse aspecto do totalitarismo: em todos os três exemplos os desviantes, os indivíduos a serem corrigidos, sofrem alguma espécie de lavagem cerebral. Com exceção da primeira obra, as outras duas, inclusive, mostram totalitarismos que, ao contrário das versões na nossa realidade, não entraram em colapso justamente por terem conseguido obter domínio sobre técnicas de controle mental literal. Desses, *1984* é a mais tenebrosa anti-utopia porque mostra justamente a absolutização desse totalitarismo: ao final, após uma série de torturas e lavagens cerebrais, o protagonista é extirpado de qualquer individualidade e pensamento próprio. Orwell deu à sua obra o final tenebroso que o stalinismo e o nazismo por pouco falharam:

Na verdade o raciocínio simplório que existe por trás do uso desse mecanismo só pode ser explicado pelo desejo irracional de que, afinal de contas, seja possível a leitura da mente. Esse velho sonho já era suficientemente terrível quando, desde os tempos mais remotos, levava à tortura. O sonho moderno da política totalitária, com as suas técnicas recentes, é incomparavelmente mais terrível. Agora, a polícia sonha que basta olhar um mapa gigantesco na parede do escritório para que possa, a qualquer momento, determinar quem tem relações com quem e em que grau de intimidade; e teoricamente esse sonho não é irrealizável, embora a sua execução técnica deva ser algo difícil. Se esse mapa realmente existisse, nem mesmo a lembrança impediria a pretensão totalitária de domínio do mundo; permitiria a obliteração de pessoas sem que ficassem quaisquer vestígios, como se elas jamais houvessem existido [...] Se

devemos crer nos relatos de agentes da NKVD que foram presos, a polícia secreta russa já chegou perigosamente perto desse ideal do governo totalitário. A política possui dossiês secretos de cada habitante do vasto país, indicando cuidadosamente as numerosas relações que existem entre as pessoas, desde os conhecidos fortuitos até parentes e amizades genuínas; pois é apenas para descobrir essas relações que se interrogam tão rigorosamente os acusados, cujos ‘crimes’ já foram determinados ‘objetivamente’ antes mesmo de serem presos (ARENDDT, 1978, p. 192).

Considerações finais

A relação entre ideologia, distopia e monstros é mais intrínseca do que se pode apreender à primeira vista. Na noção mais ampla de ideologia como um filtro de interpretação do real e que, portanto, está presente em todas as produções humanas, percebe-se que não há distopia sem ideologia. Qualquer produção, seja literária ou científica, inevitavelmente se relaciona com a ideologia do autor: a sua interpretação do real é transposta às suas produções. Porém, por sua relação comensalista com a política, a distopia (e, por conseguinte, a utopia), é uma das formas de arte com maior diálogo com a ideologia: cada corrente ideológica imagina uma distopia arruinada pela corrente oposta. Com o *boom* da literatura distópica após um século como o que passou, distópico em si próprio, tornou-se possível encontrar produtos culturais com os mais diversos tipos de distopias possíveis. O consumidor possui uma ampla gama de escolhas de acordo com a forma com que acredita que a humanidade irá se destruir:

Grande parte dos romances distópicos do início do século XX tomaram a forma de parábolas políticas, críticas às sociedades planejadas, tanto de esquerda quanto de direita. Depois da guerra, depois dos campos de extermínio, depois da bomba, a ficção distópica se disseminou como erva-daninha na sombra. ‘Uma quantidade decrescente de mundos imaginários são utopias’, o literato Chad Walsh observou em 1962. ‘Um número crescente são de pesadelos’. [...] Mas o que realmente estava acontecendo naquela época é que o gênero e seus leitores estavam sendo guiados por suas preferências políticas, seguindo o mesmo caminho – e as mesmas bolhas ideológicas – que familiares, amigos, vizinhos e as notícias. No primeiro ano da presidência de Obama, estadunidenses compraram mais de um milhão de cópias de “Quem é John Galt.” No primeiro mês da administração de Donald (“carnificina americana”) Trump, durante o qual Kellyanne Conway falou sobre fatos alternativos, “1984” pulou direto para o topo da lista de best-sellers da Amazon. (Steve Bannon é um fã de um romance francês de 1973 chamado “The Camp of the Saints”, no qual a Europa é dominada por imigrantes negros.) O duelo de distopias não é mais do que outro campo envenenado por política polarizadas, uma guerra entre mundos imaginários [...] É atraente tanto para a esquerda quanto para a direita, porque, no fim, requer tão pouca imaginação literária,

política ou moral, pedindo apenas que você aproveite a companhia de pessoas que compartilham o seu medo do futuro (LEPORE, 2017).⁸²

A morte da grande utopia do igualitarismo, com a passagem do século, imprime uma melancolia política que acaba por contaminar também as distopias (LEPORE, 2017). Em parte, o sucesso de *Black mirror* pode ser explicado por essa melancolia. O futuro deixa de ser o tempo que vai redimir as derrotas do passado com uma inevitável vitória, parafraseando Rosa Luxemburgo (TRAVERSO, 2016, p. 36), mas um tempo esvaziado, uma bomba-relógio do apocalipse esperando para explodir. *Black mirror* transpõe essa melancolia para quase todos os seus episódios, mas, em particular, *Menagainstfire*.

Tendo tão forte relação com a ideologia política, é compreensível que distopias descrevam com frequência universos com políticas autoritárias, fascistas e/ou totalitárias. Se a as versões da realidade do fascismo e do totalitarismo produzem seus próprios monstros, as versões da ficção fazem o mesmo. O sonho da ideologia, o pesadelo do futuro arruinado, cria monstros, um aspecto fundamental de qualquer manifestação de fascismo ou totalitarismo. O fascismo, maniqueísta por essência, desumaniza qualquer opositor, qualquer um que possa oferecer perigo ao movimento. Na ausência de um perigo real, simplesmente cria um inimigo objetivo. O que importa é que o monstro exista, pouco importa quem ele seja: “Inimigo objetivo [...] é o grupo aprioristicamente condenado ao desaparecimento em nome da ideologia [...] Dois exemplos: os burgueses (ou considerados como tais) na Rússia stalinista, os judeus na Alemanha nazista.” (ARENDDT, 1978, p. 12)

Em *Men against fire*, o inimigo objetivo não apenas é fundamental para que as estruturas de poder se solidifiquem – e, sendo a ideologia um formato de poder, a

⁸² Tradução do autor para “Most early-twentieth-century dystopian novels took the form of political parables, critiques of planned societies, from both the left and the right. After the war, after the death camps, after the bomb, dystopian fiction thrived, like a weed that favors shade. “A decreasing percentage of the imaginary worlds are utopias,” the literary scholar Chad Walsh observed in 1962. “An increasing percentage are nightmares. [...] But what was really happening then was that the genre and its readers were sorting themselves out by political preference, following the same path—to the same ideological bunkers—as families, friends, neighborhoods, and the news. In the first year of Obama’s Presidency, Americans bought half a million copies of “Atlas Shrugged.” In the first month of the Administration of Donald (“American carnage”) Trump, during which Kellyanne Conway talked about alternative facts, “1984” jumped to the top of the Amazon best-seller list. (Steve Bannon is a particular fan of a 1973 French novel called “The Camp of the Saints,” in which Europe is overrun by dark-skinned immigrants.) The duel of dystopias is nothing so much as yet another place poisoned by polarized politics, a proxy war of imaginary worlds [...] It appeals to both the left and the right, because, in the end, it requires so little by way of literary, political, or moral imagination, asking only that you enjoy the company of people whose fear of the future aligns comfortably with your own.” (LEPORE, 2017)

perpetuação da própria ideologia – através do medo, mas também para eliminar os indesejáveis. Assume, assim, dupla função: serve como unidade de controle para perpetuar a hegemonia e direciona os esforços à criação de uma utopia criando, no processo, uma distopia, semelhante ao ocorrido com o stalinismo. Tanto mais, os soldados, quando eliminam os monstros, são tratados como heróis e recebem como recompensa noites de sonhos eróticos virtuais mais intensas. A ideologia maniqueísta do fascismo não apenas atribui a monstruosidade a qualquer opositor, eliminando o dissenso político basilar de qualquer processo democrático, como também atribui o heroísmo aos seus seguidores, tornando a eliminação dos monstros uma recompensa desejável por qualquer cidadão de bem. O herói que luta com o monstro deve, porém, ter cuidado para não se tornar um deles, parafraseando a clássica frase de Nietzsche (2001, p. 89).

O medo da contaminação auxilia e acelera o processo de desumanização. Há não apenas o medo do mal que o monstro pode fazer, mas o medo de se tornar como o monstro. Mesmo que, paradoxalmente, a desumanização de outros indivíduos acabe, quando aliado a movimentos fascistas ou totalitários, a normalizar horrores perpetrados em nome da defesa contra os monstros. A tentativa de acabar com o monstro, portanto, transforma em monstros as pessoas que tem medo do monstro. Eichmann, longe de ser o único, é um exemplo personificado do monstro banal (ARENDETT, 1999, p. 69-70). Ao final de *A revolução dos bichos*, de George Orwell, os animais olham para a fazenda e não conseguem mais diferenciar os porcos dos homens. Ao olhar para os fascismos e totalitarismo da realidade ou da ficção, como em *Men against fire*, o espectador não consegue mais diferenciar os monstros dos homens. Isso porque, como Eichmann e tantos outros mostraram, nenhuma criatura pode ser mais monstruosa do que o homem.

Referências

ALBRIGHT, M. **Fascismo**: um alerta. São Paulo: Planeta, 2018.

AMADO, G. Autora da ação da ‘cura gay’ lotada em gabinete do deputado do DEM. **Revista Época**. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/guilherme-amado/autora-da-acao-da-cura-gay-lotada-em-gabinete-do-deputado-do-dem-23536635>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ARBEX, T. ‘Falta coragem para enfrentar a ditadura gay’. **Veja**. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/falta-coragem-para-enfrentar-a-ditadura-gay/>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ARENDDT, H. **As origens do totalitarismo**: totalitarismo, o paroxismo do poder. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1978.

ARENDDT, H. **Eichmann em Jesusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BORGER, J. Domsday clock stay at two minutes to midnight as crisis now 'new abnormal'. **The Guardian**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2019/jan/24/doomsday-clock-2019-two-minutes-midnight-nuclear-war-new-abnormal>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

Página | 172

BRAY, M. **Antifa**: o manual antifascista. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

COHEN, J. J. Cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DAHL, R. **Poliarquia**: participação e oposição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ECO, U. **O fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FAUSTO, R. Depois do temporal. In: **Democracia em risco?** 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 116-129.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREEDOM House. New report: Freedom in the world 2020 finds established democracies are in decline. Disponível em: <<https://freedomhouse.org/article/new-report-freedom-world-2020-finds-established-democracies-are-decline>>. Acesso em: 06 jul. 2020.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Editora Globo, 2012.

JOJO Rabbit. Direção: Taika Waititi. Produção: Carthew Neal; Taika Waititi; Chelsea Winstanley. 2019. 1 DVD.

KUCINSKI, B. **A nova ordem**. São Paulo: Alameda, 2019.

LEPORE, J. A golden age for dystopian fiction. **The New Yorker**. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

LEVINSON, D. J. The study of anti-semitic ideology. In: HORKHEIMER, M; FLOWERMAN, S. H. (org.). **The authoritarian personality**. New York: The American Jewish Comimittee, 1950. p. 57-101.

LEWIS, S. **Não vai acontecer aqui**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

MCBRIDE, B. Imagining both utopian and dystopian climate futures is crucial – which is why cli-fi is so important. **The Conversation**. Disponível em:

<<http://theconversation.com/imagining-both-utopian-and-dystopian-climate-futures-is-crucial-which-is-why-cli-fi-is-so-important-123029>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

Página | 173

MEN against fire (Black Mirror). Direção: Jakob Verbruggen. Roteiro: Charlie Brooker. Reino Unido: 2016. Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em: 28 jun. 2020.

MENEZES, C. A. C. de. **Direito e trabalho**: análise das reformas trabalhistas. São Paulo: LTr, 2017.

MOORE, A.; LLOYD, D. **V de vingança**. São Paulo: Panini Comics, 2006.

MUGGAH, R. Combatendo o crime organizado na América Latina: entre mano dura e segurança cidadã. In: **Promessas não cumpridas**: a América Latina hoje. Rio de Janeiro: The Dialogue, 2019. p. 31-55.

NIETZSCHE, F. W. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Curitiba: Hemus, 2001.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORWELL, G. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAXTON, R. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

RICOUER, P. **A ideologia e a utopia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SHAKESPEARE, W. **The merchant of Venice**. New Haven: Yale University Press, 2006.

STANLEY, J. **Como funciona o fascismo**: a política do “nós” e “eles”. Porto Alegre: L&PM, 2018.

TRAVERSO, E. **Left-wing melancholia**: Marxism, history and memory. New York: Columbia University Press, 2016.

VEIGA, E. Há 30 anos, OMS retirava homossexualidade da lista de doenças. **Deutsche Welle**. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/h%C3%A1-30-anos-oms-retirava-homossexualidade-da-lista-de-doen%C3%A7as/a-53447329>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

VERMES, T. **Ele está de volta**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

**IDEOLOGY'S DREAM CREATE MONSTERS: FASCISM,
DYSTOPIA AND DEHUMANIZATION IN *MEN AGAINST FIRE*,
*BLACK MIRROR***

Abstract

The relationship between dystopia and ideology is intrinsic: the first feeds on the second, producing fictional realities in which opposite ideologies have created a devastated future. In this scenario, the fear of technology allying with fascist or totalitarian movements ends up giving rise to the episode *Men against fire*, from the British series *Black mirror*. If any fascista movement depends on the creation of monsters, objective enemies to direct hate and terror, *Men against fire* takes this proposal to a literal point, and its fascist/totalitarian ideology alters the very perceptions of reality to make it possible to exterminate the monster. Within a qualitative theoretical basis that mixes texts on ideology, dystopia, fascismo and monster narratives, the purpose of this paper is to discuss the process of dehumanization of the objective enemy in fascism/totalitarianism, in the light of the chosen object. The intention is that, in comparison with the debate about monsters, dehumanization and fascism, it is possible to perceive the relationship that fascismo has with the narrative of monsters, while, paradoxically, itself end supcreating its own banal monsters.

Keywords

Monster. Dehumanization. Fascism. Dystopia.

Recebido em: 28/09/2020

Aprovado em: 08/12/2020

*O uso das metáforas em “Negro
drama”, de Racionais Mc:
estratégia para a construção de
uma identidade positiva para os
negros brasileiros moradores da
periferia*

Maria Felicidade Penha Lacerda⁸³
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Resumo

Este trabalho investiga como o uso de metáforas na canção “Negro drama”, de Racionais Mc, que pertence ao disco *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002, colabora com o processo de construção de uma identidade positiva para o negro brasileiro que vive na periferia. Nesta análise, são enfatizados os conceitos de metáfora conceitual e metáfora estrutural, criados por George Lakoff e Mark Johnson (2002), e como o uso dessas categorias contribui à criação de uma imagem forte, combativa e ativa. O estudo da letra tem como foco a estratégia linguística utilizada — o uso de metáforas — com o propósito de buscar formas de ressignificar palavras e atitudes capazes de agregar elementos que denotem aspectos positivos que contribuam para a criação e a recriação da identidade dos negros no Brasil, principalmente na periferia. Considera-se que a figura de linguagem extrapola a sua função linguística formal, de organização semântica no texto, adquirindo um caráter de recurso crítico que se manifesta na própria literariedade da obra analisada.

Palavras-chave

Figuras de linguagem. Identidade. Negritude. Rap.

⁸³ Mestrado em Letras (PROFLETRAS) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2015). Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo e da Secretaria Municipal de Educação de Vila Velha. Pesquisa em Análise do Discurso com foco em análise linguística de letras de RAP.

Introdução

O estudo das figuras de linguagem originou-se na tradição retórica, partindo da percepção de que cada palavra possuía um sentido que lhe era próprio e um significado primeiro:

Para a pedagogia retórica a linguagem “sem figuras” representava no processo de aprendizado do idioma seu momento inicial e, ao mesmo tempo, nas fases posteriores, uma das virtudes mais elementares do discurso, a *clareza*. Por vezes a propriedade chega a ser reconhecida como uma das fontes de beleza da linguagem [...] (BRANDÃO, 1989, p. 11).

Página | 176

Assim, havia uma valorização da linguagem denotativa em detrimento da conotativa. Porém, como a denotação era constantemente utilizada, acabou se banalizando e começou-se um processo inverso, que era o de valorizar a conotação.

Por isso, apesar de a denotação ser suficiente para alcançar o objetivo de estabelecer comunicação, o uso da palavra *ornada*, que trazia um significado implícito, o qual dependia do contexto em que era utilizada, passou a trazer fama aos oradores e poetas que a utilizassem (BRANDÃO, 1989, p. 11),

Os manuais antigos de retórica dividiam a linguagem figurada em três grupos: *os tropos* eram as figuras que davam às palavras uma nova significação. Dependendo do modo como se dava a relação entre a primeira significação (denotação) e a segunda (conotação), os tropos eram chamados de metáfora, metonímia, sinédoque e ironia; *as figuras de pensamento* eram aquelas que não provocavam alteração no sentido original das palavras. Entre elas, estariam a prosopopeia e a apóstrofe; *as figuras de palavras* eram as que diziam respeito ao estrato linguístico do discurso e dividiam-se em dois grupos: gramaticais e retóricas.

As teorias modernas de estudo das figuras de linguagem têm feito tentativas de dar novas explicações a esse fenômeno tão antigo. Nessas tentativas, em alguns casos as figuras de linguagem são encaradas como desvios. Mello, ao se contrapor a isso, afirma:

Do ponto de vista de que na língua-padrão se situam as normas geralmente aceitas como corretas, depreende-se, em princípio, que qualquer afastamento se classifique como erro. Assim, impõe-se considerar que, se todo erro é um desvio em relação à norma, a recíproca não é verdadeira, ou seja, há desvios que, sendo usados para atribuir ao texto um sentido artístico-expressivo, não alcançado através da língua-padrão, podem ser entendidos como fatores de enriquecimento da linguagem (MELLO, 2001, p. 15).

Em outros casos, as figuras de linguagem são vistas como uma anomalia que podem ser resultado das relações entre som e sentido, signo e referente, sintaxe e semântica. Mello (2001, p. 46-48) explica dessa forma essas relações:

- ✓ Som e sentido: há uma equivalência entre sons e sentidos, juntando-se a reiteração fônica e a semântica. São exemplos disso a aliteração e a assonância;
- ✓ Sintaxe: caracterizam-se por apresentar uma ordem peculiar dos elementos do discurso. Podem ser exemplificadas pela elipse e pela silepse;
- ✓ Semântica: caracterizam-se por ter sua atenção voltada para a significação das palavras, bem como no assunto ou tema do discurso. São exemplos a antítese, a comparação e a gradação;
- ✓ Signo e referente: caracteriza-se por estabelecer uma relação do signo com o seu referente. Exemplifica-se por meio da perífrase, ironia e metáfora.

Genericamente, costuma-se definir figuras de linguagem como sendo recursos que usamos na fala ou na escrita para tornar mais expressiva a mensagem transmitida. O estudo das figuras de linguagem interessa também à estilística por dizer respeito à expressividade do discurso em que a linguagem é usada com um viés artístico em detrimento do gramático.

A metáfora é uma figura de linguagem que, devido à importância adquirida ao longo das últimas décadas, teve os estudos a seu respeito desdobrados encadeando, assim, outros rumos que extrapolam o campo da linguagem. O seu uso nas letras dos Racionais MC, nesse artigo, será analisado como uma expressão artística para fins políticos.

Lakoff e Johnson afirmam que “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação”, o que faz com que o uso de metáforas como expressões linguísticas só seja possível “precisamente por existirem metáforas no sistema conceitual de cada um de nós” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45). Afirmam ainda que o nosso sistema conceitual, ou seja, a maneira como formulamos conceitos e agimos, é metafórico por natureza. Seriam esses conceitos os responsáveis por estruturar a maneira como compreendemos e lidamos com os fatos, sendo, desta forma, fatores determinantes do nosso modo de nos relacionarmos socialmente.

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos

comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com as pessoas (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.45-46).

É também desses autores as novas denominações criadas para a metáfora a partir dos estudos desenvolvidos: *metáforas estruturais* e *metáforas orientacionais*. As *metáforas estruturais ou conceituais* são aquelas em que a compreensão de uma ideia e/ou de um conceito é estruturada em termos de outra ideia e/ou conceito. Já as *metáforas orientacionais* se relacionam com as orientações espaciais.

Uma série de exemplos de metáforas orientacionais é dada por Lakoff e Johnson, a saber:

- ✓ *Feliz* é para cima; *triste* é para baixo;
- ✓ *Consciente* é para cima; *inconsciente* é para baixo;
- ✓ *Saúde e vida* são para cima; *doença e morte* são para baixo;
- ✓ *Racional* é para cima; *irracional* é para baixo;
- ✓ *Virtude* é para cima; *depravação* é para baixo;
- ✓ *Bom* é para cima; *mau* é para baixo;
- ✓ *Status superior* é para cima; *status inferior* é para baixo;
- ✓ *Ter controle ou força* é para cima; *estar sujeito a controle ou força* é para baixo;
- ✓ *Mais* é para cima; *menos* é para baixo.

A construção desse tipo de sentido metafórico não se dá de forma casual ou aleatória, pois é motivada na experiência física e cultural estabelecida sobre bases sociais vigentes em nossa sociedade. Dessa forma, as metáforas possuem uma relatividade cultural e “os valores fundamentais de uma cultura serão coerentes com a estrutura metafórica dos conceitos fundamentais dessa cultura” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 71).

A questão da identidade

Definições para o termo *identidade* não faltam nos meios acadêmicos das ciências sociais e humanas. Mas uma, em especial, tem chamado a atenção porque engloba todas as variantes (política, religião, etnia etc.) que compõem a questão da identidade. Sodré define a identidade como sendo a resposta para a seguinte pergunta: “Como designar o conjunto organizado de condições que rege e classifica a ação do

indivíduo ou mesmo de um grupo numa situação interativa, permitindo-lhe agir como ator social?” (SODRÉ, 1999, p. 33).

Quando falamos do sentimento de pertencimento, abre-se à nossa frente uma variedade inúmera e mutável de possibilidades, pois as velhas certezas que carregávamos acerca de nossas identidades entraram em declínio no mundo pós-moderno. Castells postula que a construção da identidade se dá na coletividade por meio de arranjos “que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de espaço/tempo” (CASTELLS, 1999, p. 23).

O antropólogo norueguês Fredrik Barth foi o primeiro estudioso a chamar a atenção para o fato de que não são as “diferenças objetivas” que permitem a criação de grupos étnicos. Os “emblemas de diferença”, como ele assim os chama, que se unem para construir uma identidade comum são a linguagem, a vestimenta, o uso de penteados específicos, ou, ainda, a cor da pele (HOFBAUER, 2003, p. 54).

Stuart Hall (2006) fala de três concepções de identidade. A primeira e a segunda concepção já teriam ficado para trás, sendo que a terceira seria a que estamos vivendo na atualidade. São elas:

- ✓ Sujeito do iluminismo: Centrado, unificado, dotado de capacidades da razão. Nessa concepção, a identidade do sujeito está ligada a um centro de individuação. A pessoa adquire a ideia de particularidade desde o seu nascimento e isso perdura até sua morte;
- ✓ Sujeito sociológico: A identidade deixa de ser apenas o “eu” e passa a se formar na interação desse “eu” com a sociedade;
- ✓ Sujeito pós-moderno: É fragmentado, formado por facetas de suas relações. A questão identitária assume um caráter relativo, podendo o sujeito assumir identidades diversas, dependendo do momento.

A definição que Castells nos oferece sobre o que seja a identidade é similar àquela que Hall chama de identidade cultural e diz respeito aos aspectos provenientes do fato de nos sentirmos pertencentes a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.

Já Kathryn Woodward (2000, p. 38), aponta que a formação das identidades se dá pela construção de um núcleo essencial que distingue um grupo do outro. Esse núcleo essencial seria composto pelas diferenças de um grupo em relação a outro. Logo, pode-se asseverar que a identidade é relacional. Para que uma determinada identidade

exista, ela depende de algo que esteja fora dela, mas que forneça as condições para que ela exista. Sendo assim, é correto afirmar que a construção das identidades se dá também pela demarcação das diferenças, ou seja, a identidade não se constitui apenas daquilo que se é, mas também daquilo que não se é.

Assim, é possível notar que a dinâmica das relações sociais na contemporaneidade tem exibido a diversidade como um fator cada vez mais relevante. É dentro dessa tendência que alguns grupos sociais têm procurado preservar suas memórias ao mesmo tempo em que buscam maneiras de ressignificar suas identidades. Essa preservação da memória é importante na medida em que “a perda de memória é uma perda de identidade [...] Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas” (CANDAU, 2011, p. 59-60).

Fazendo uso dessas memórias e inserindo elementos culturais da atualidade, tais como a música, a moda, a dança, etc., grupos sociais minoritários – dentre eles, os negros - têm buscado construir uma identidade diferente daquela que por muitos anos foi fabricada pelas elites e que tentaram fazer-lhes acreditar como sendo a única possível para eles:

As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas à nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes (BAUMAN, 2005, p. 19).

Nesse processo de criação/recriação de uma identidade há uma reapropriação de elementos definidores das identidades, criando novos critérios a fim de transformá-las:

Todo o esforço das minorias consiste em se reapropriar dos meios de definir sua identidade, segundo seus próprios critérios, e não apenas em se reapropriar de uma identidade, em muitos casos, concedida pelo grupo dominante. Trata-se então da transformação da hetero-identidade que é frequentemente uma identidade negativa em uma identidade positiva. Em um primeiro momento, a revolta contra a estigmatização se traduzirá pela reviravolta do estigma, como no caso exemplar do *black is beautiful*. Em um segundo momento, o esforço consistirá em impor uma definição tão autônoma quanto possível de identidade (CUCHE, 1999, p. 190-191).

Essa atitude de buscar criar e/ou recriar uma identidade que seja sua, de sua própria autoria, sem se deixar levar pelas influências do *outro* é, mais uma vez, referendada por Zygmunt Bauman quando este afirma que, na contemporaneidade, “as identidades ganham livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher,

capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas” (BAUMAN, 2005, p. 35).

Em busca da subjetividade

A letra de música escolhida para análise levanta a questão identitária, considerada em seu aspecto histórico-cultural. *Negro drama* foi lançada no álbum duplo *Nada como um dia após o outro dia* e nela é possível perceber o processo de subjetivação do negro brasileiro, morador da periferia.

Para entender o processo de construção de uma identidade negra positiva, analisaremos o modo como as metáforas se transformam em ferramentas eficazes na construção identitária dos negros pobres, moradores de periferias.

Negro drama é um *rap* dividido em três partes: na primeira, há o relato do drama que é ser negro numa sociedade racista; na segunda, ele passa a contar sua história; na terceira, ele mostra sua indignação com a atitude de algumas pessoas continuarem “de olho” nele, apenas por ser negro:

Negro drama

Negro Drama
Entre o sucesso e a lama
Dinheiro, problemas,
Invejas, luxo, fama
Negro drama
Cabelo crespo
e a pele escura
A ferida, a chaga,
a procura da cura
Negro drama
Tenta ver
e não vê nada,
A não ser uma estrela,
Longe, meio ofuscada,
Sente o drama
O preço, a cobrança
No amor, no ódio,
a insana vingança,
Negro drama
Eu sei quem trama
e quem tá comigo
O trauma que eu carrego
Pra não ser mais um preto fodido
O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirenes, choros e velas
Passageiro do Brasil,
São Paulo, agonia

Que sobrevivem
Em meio à zorra e covardias
Periferias, vielas, cortiços
Você deve tá pensando
O que você tem a ver com isso?
Desde o início
Por ouro e prata
Olha quem morre
Então veja você quem mata
Recebe o mérito a farda
que pratica o mal
Me ver pobre, preso ou morto
Já é cultural
Histórias, registros, escritos,
Não é conto, nem fábula,
Lenda ou mito
Não foi sempre dito,
Que preto não tem vez?
Então olha o castelo e não,
Foi você quem fez cuzão.
Eu sou irmão
Dos meus truta de batalha,
Eu era a carne,
Agora sou a própria navalha,
Tim...Tim...
Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias,
Trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria,
Mas não pode arrancar,
De dentro dele a favela,
São poucos
que entram em campo pra vencer
A alma guarda
o que a mente tenta esquecer,
Olho pra trás,
Vejo a estrada que eu trilhei
Mó cota,
Quem teve lado a lado,
E quem só ficou na bota.
Entre as frases,
fases e várias etapas,
do quem é quem,
Dos mano e das mina fraca,
Negro drama de estilo,
Pra ser,
E se for, tem que ser,
Se temer é milho.
Entre o gatilho e a tempestade,
Sempre a provar,
Que sou homem e não um covarde,
Que Deus me guarde,
pois eu sei
que ele não é neutro,
Vigia os ricos,
mas ama os que vem do gueto.
Eu visto preto
por dentro e por fora,
Guerreiro, poeta

entre o tempo e a memória
Ora, nessa história
vejo o dólar
e vários quilates
Falo pro mano,
que não morra
e também não mate.
O tic tac não espera
veja o ponteiro
Essa estrada é venenosa,
E cheia de morteiro,
Pesadelo, hum...
É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A paz nunca existiu.
No clima quente
A minha gente sua frio
Tinha um pretinho,
Seu caderno era um fuzil.
Negro drama
Crime, futebol, música, caraio,
Eu também, não consegui fugir disso ai
Eu sou mais um,
Forest Gump é mato,
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha....
Daria um filme,
Uma negra,
e uma criança nos braços,
Solitária na floresta
de concreto e aço,
Veja,
Olha outra vez
o rosto na multidão
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração.
Hey, São Paulo,
Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne,
É a torre de Babel
Família brasileira
Dois contra o mundo
Mãe solteira
De um promissor Vagabundo.
Luz, câmera e ação,
Gravando a cena vai
O bastardo,
Mais um filho pardo,
Sem pai
Hey, Senhor de engenho,
Eu sei bem quem você é,
Sozinho, cê num guenta,
Sozinho, cê num guenta a pé,
Cê disse que era bom,
E as favela ouviu
Lá também tem
Whisky, e Red Bull,
Tênis Nike, Fuzil
Admito,
Seus carro é bonito,

É, e eu não sei fazer,
Internet, vídeo-cassete,
Os carro loco
Atrasado,
Eu tô um pouco
sei,tô...
Eu acho sim
Só que tem que,
Seu jogo é sujo,
E eu não me encaixo,
Eu sou problema de montão,
de carnaval a carnaval
Eu vim da selva, sou leão,
Sou demais pro seu quintal,
Problema com escola,
Eu tenho mil, mil fita,
Inacreditável, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala gíria,
Gíria não, dialeto
Esse não é mais seu,
Ó, subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei, cê nem viu,
Nóis é isso, aquilo,
O que, cê não dizia,
Seu filho quer ser preto,
Ah, que ironia
Cola o pôster do Tupac ai,
Que tal, que cê diz?
Sente o negro drama,
Vai, tenta ser feliz,
Hey, bacana,
Quem te fez tão bom assim,
O que cê deu,
O que cê faz,
O que cê fez por mim?
Eu recebi seu tic,
Quer dizer kit,
De esgoto a céu aberto,
E parede madeirite,
De vergonha eu não morri,
To firmão, eis-me aqui,
Você não, cê não passa,
Quando o mar vermelho abrir,
Eu sou o mano
Homem duro,
Do gueto, Brown, Obá,
Aquele loco,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
amar nesse instante,
Pele parda, ouço funk,
E de onde vem
Os diamante?
Da lama.
Valeu mãe!
Negro drama,
drama, drama.

Aí,
Na época dos barraco de pau lá na pedreira
Onde cês tava?
O que cês deram por mim ?
O que que cês fizeram por mim ?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
Agora tá de olho no carro que eu dirijo
Demorô, eu quero é mais
Eu quero é ter sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou
Ice Blue, edy rock e kljay, e toda a família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou
A geração que vai revolucionar
Anos 90, século 21
É desse jeito
Aí, você saí do gueto,
mas o gueto nunca saí de você, morou irmão?
Cê tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho ne você, morou
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão?
É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou fruto do negro drama
Aí dona Ana, sem palavras...
A senhora é uma rainha
Mas aí, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé,
Vagabundo nato!
(RACIONAIS MC, 2002)

A primeira metáfora desse texto é criada a partir do estabelecimento de “cadeia” e “favela” como sinônimos: “O drama da cadeia e favela/Túmulo, sangue / sirene, choros e vela”. Tanto o vocábulo “cadeia” quanto o vocábulo “favela” podem ser relacionados a “túmulo, sangue, sirene, choros e velas”, que, por sua vez, remetem diretamente à ideia de morte. Ao destrinchar essa metáfora, poderíamos descrevê-la assim:

CADEIA	FAVELA
Cadeia é túmulo	Favela é túmulo
Cadeia é sangue	Favela é sangue
Cadeia é sirene	Favela é sirene
Cadeia é choro	Favela é choro
Cadeia é vela	Favela é vela

Como se vê, o uso das palavras “cadeia” e “favela” como sinônimos produz implicitamente uma metáfora que pode ter seus elementos invertidos sem que haja prejuízo para o entendimento da mensagem que se deseja passar: cadeia é favela / favela é cadeia.

Isso equivale a fazer duas afirmativas que se complementam. A primeira é que as pessoas que estão presas são, em sua maioria, oriundas da favela; a segunda é que morar na favela faz aumentar as chances de ser preso em algum momento da sua vida. Essas afirmativas reforçam as estatísticas. Conforme atestam dados de pesquisas e estudos recentes⁸⁴, a população carcerária brasileira é constituída, em sua maioria, por jovens, negros, pobres, com pouca ou nenhuma escolarização, em sua maioria residentes nas favelas e periferias das grandes cidades.

Nos versos “Histórias, registros, escritos/ Não é conto nem fábula/lenda ou mito” outra metáfora é criada de maneira inusitada. Como se dá por meio da negação, esta metáfora acaba por se transformar em antítese: história se opõe a conto/fábula; registro se opõe à lenda; escrito se opõe a mito. A criação dessa metáfora serve para atestar a veracidade dos fatos sobre os quais ele passa a narrar, aludindo à história do Brasil.

⁸⁴Todos disponíveis em:

http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2015/06/23/interna_nacional,661171/levantamento-aponta-que-maioria-dos-presos-no-brasil-sao-jovens-negro.shtml. Acesso em 13 de julho 2018.

Os registros históricos são pródigos em mostrar que durante o período do Brasil - colônia houve aprisionamento não só de negros, como também de índios, com o intuito de explorar a mão de obra, visando sempre ao lucro dos senhores de escravos: “Você deve tá pensando/O que você tem a ver com isso?/Desde o início/Por ouro e prata/Olha quem morre/Então veja você quem mata/ Recebe o mérito a farda/que pratica o mal/Me ver pobre, preso ou morto/Já é cultural//Não foi sempre dito/Que preto não tem vez?/Então olha o castelo e não/Foi você quem fez, cuzão.”

Nos dois últimos versos citados, o locutor menciona o seu “castelo”, ou seja, a sua história, criando mais uma vez uma metáfora *em ausência*. Atente-se aqui para dois significados da palavra castelo, que muito dizem sobre sua utilização. O primeiro é “Construção em lugar elevado, com muralhas e torres, destinadas à defesa de uma posição estratégica; fortaleza; praça forte”. O segundo é “residência senhorial fortificada”. A substituição da palavra “história” pela palavra “castelo” nos permite perceber uma inversão da posição de senhorio, que passa a ser do locutor e não mais de seu interlocutor, aqui representado pelo “senhor de engenho”.

Após falar da construção de seu “castelo”, ele continua a se descrever: “Eu sou irmão/dos meus truta de batalha/Eu era a carne/agora sou a própria navalha/Tim... tim.../Um brinde pra mim/Sou exemplo de vitórias/trajetos e glórias”. Nessa descrição, surgem mais duas metáforas que acabam por se transmutar em uma antítese: antes ele era “carne” (sofria a ação de cortar); agora é a “navalha” (pratica a ação de cortar). O fato de ter conseguido mudar a situação, ter se tornado um vitorioso e ter conseguido reverter a identidade negativa que tentaram lhe impingir faz com que ele erga um brinde a si próprio. Importante destacar que o “eu” descrito aqui e em outras letras também se aplica a todos os negros que se encontram na mesma situação que ele. O “eu” é individual, mas também é coletivo, como pode se perceber nos exemplos a seguir:

- ✓ “O dinheiro tira o homem da miséria” (“eu” coletivo).
- ✓ “Olho pra trás/Vejo a estrada que eu trilhei” (“eu” individual).
- ✓ “Entre as frases/ fases e várias etapas/ do quem é quem/ dos mano e das mina fraca” (“eu” coletivo).

Nos versos “O tic tac não espera/ veja o ponteiro” há a presença de uma onomatopeia que assume um caráter metafórico quando se depreende que “o tic tac” deve ser relacionado ao tempo.

A última estrofe da primeira parte faz alusão ao fato de que ele próprio – o locutor – não tenha conseguido se livrar do estigma reservado aos negros de conseguir

notoriedade apenas por meio da criminalidade, do futebol e da música. Serve também para introduzir o assunto que virá a seguir, a saber, sua própria história: “Crime, futebol, música, caraio/ Eu também não consegui fugir disso aí/ Eu sou mais um/ Forrest Gump é mato/ Eu prefiro contar uma história real”.

Inicia-se aqui a segunda parte da música com uma história pessoal do próprio locutor:

“Vô contar a minha
Daria um filme:
Uma negra
e uma criança nos braços
Solitária na floresta
de concreto e aço
Veja
Olha outra vez
o rosto na multidão
A multidão é um monstro
sem rosto e coração
Ei São Paulo
terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne
É a Torre de Babel
Família brasileira
dois contra o mundo
Mãe solteira de um
promissor vagabundo
Luz, câmera e ação
Gravando a cena vai
um bastardo
Mais um filho pardo
Sem pai.”

A história que ele passa a contar pode servir de exemplo para que outras pessoas com uma história análoga também possam se sentir capazes de “virar o jogo”. Nessa história, a predominância das metáforas é clara. A cidade de São Paulo é o primeiro elemento de duas comparações. Primeiro, ele a compara a uma floresta de concreto e aço. É necessário fazer aqui uma pausa para destacar o significado simbólico da floresta, que para nós, sujeitos urbanos, quase sempre remete ao desconhecido, a perigos a serem enfrentados, à luta pela sobrevivência. Depois, São Paulo é comparada à Torre de Babel, construção emblemática descrita em texto da Bíblia 85 que se tornou a metáfora do nascimento de novos idiomas, ou seja, por causa dela as pessoas passaram a não mais se entenderem, falando línguas diferentes. Portanto, nesse contexto, a cidade pode ser vista como um lugar cheio de perigos e desafios, onde ninguém se entende. A multidão é

85 Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11> Acesso em 13 de jul. 2018

comparada a um monstro que não possui rosto - o que dificulta a sua identificação - e nem coração, - o que a torna desprovida de qualquer emoção.

Dando continuidade à sua história, fala de uma situação comum nas cidades brasileiras, uma mãe negra abandonada com um filho bastardo e pardo que o torna um forte candidato a ser “um promissor vagabundo”.

Ora, o comum é ouvirmos o adjetivo “promissor” ser empregado para caracterizar tipos de profissões, tais como, “advogados promissores”, “médicos promissores”, “professores promissores”, “engenheiros promissores” etc. Ao empregar a expressão “promissor vagabundo”, é como se o locutor reafirmasse as chances desse filho bastardo, pardo, criado sozinho pela mãe pobre se tornar um vagabundo (que aqui deve ser entendido com o significado de “fora da lei”, “marginal”). Esse trecho pretende tornar mais digno de admiração o feito empreendido pelo locutor de ter conseguido mudar a sua história, desvencilhando-se do pretense “destino” que a sociedade havia para ele traçado.

O locutor volta a se dirigir diretamente ao “senhor de engenho” em tom acusatório, dizendo-se não ser mais facilmente enganado e lançando-lhe o desafio de enfrentá-lo em igualdade de condições: “Ei, Senhor de engenho/ Eu sei quem você é/ Sozinho, cê num guenta/ Sozinho/ Cê num entra a pé”. Seguindo seu relato, o locutor, menciona o consumismo incentivado pela mídia que faz com que jovens e adolescentes passem a ter como objeto de desejo produtos que seriam inacessíveis se não fosse com o dinheiro do tráfico e da criminalidade: “Cê disse que era bom/ E as favela ouviu/ Lá também tem whisky/ Red Bull, tênis Nike e fuzil”.

A metáfora seguinte é “Sou leão”. Em tom irônico, o locutor diz que ainda assim, com todos esses “senões” é ele que seu filho imita. É também em tom de sarcasmo que menciona o súbito interesse do estrato social mais elitizado pela arte e cultura produzida na periferia: “Inacreditável, mas seu filho me imita/ No meio de vocês/ele é o mais esperto/ Ginga e fala gíria/Gíria não, dialeto/ Esse não é mais seu/ Ó, subiu/ Entrei pelo seu rádio/ Tomei/ Cê nem viu/ Nós é isso ou aquilo/ O quê/ Cê não dizia/ Seu filho quer ser preto/ Rááá.../ Que ironia”.

Dá-se início então à terceira parte da música que é dedicada a enaltecer o movimento *hip hop* e a sua importância na história de vida dos integrantes do grupo, além de um agradecimento explícito à “Dona Ana”, mãe do vocalista Mano Brown. No agradecimento que faz à sua mãe, Brown a chama de rainha, numa metáfora amplamente utilizada pelos filhos para se referirem às mães que admiram. E termina dizendo que não

teria nenhum problema em voltar pra favela, pois é “forte, guerreiro de fé”, capaz de passar por todos os percalços novamente e sair vencedor.

As metáforas orientacionais fazem parte de uma nova definição criada por Lakoff e Johnson (2002) e recebem esse nome porque “[...] a maioria delas tem relação com a orientação espacial: para cima – para baixo, dentro – fora, frente – atrás, em cima de – fora de (*on-off*), fundo – raso, central – periférico” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 59 e 60).

A respeito das metáforas orientacionais, Lakoff & Johnson afirmam:

Essas orientações espaciais surgem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico. As metáforas orientacionais dão a um conceito uma orientação espacial como, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA. O fato de o conceito FELIZ ser orientado para o PARA CIMA leva a expressões como “Estou me sentindo *para cima* hoje”. Tais orientações metafóricas não são arbitrárias. Elas têm uma base na nossa experiência física e cultural (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 59-60).

As metáforas orientacionais funcionam como sinalizador cultural dos valores éticos, morais, históricos e sociais de uma pessoa e, por consequência, de todo um povo. É por essa razão que deve ser estudada como estratégia na transformação de uma identidade “negativa” em identidade “positiva” nesse processo de ressignificação pelo qual têm passado as identidades dos negros brasileiros marginalizados.

“Racional é para cima/ Irracional é para baixo” é a primeira metáfora orientacional a ser percebida e já aparece no nome do grupo: Racionais MC. Seu uso é justificado pelo trabalho de politização e conscientização que o grupo se propõe a fazer usando para isso não só as suas letras, mas também palestras, mesas-redondas, entrevistas etc., das quais participam.

Em “Negro Drama”, o uso desse tipo de metáforas também é visível e produz o que se pode chamar de “virada”, no processo de deslocamento de sentidos. A letra narra os dramas vividos pelos negros moradores da periferia até que introduz a primeira metáfora orientacional.

Quando o locutor diz: “Eu era a carne/ Agora sou a própria navalha” há a reversão do estado de submissão e o locutor passa a ter o controle da situação. Dessa forma, configura-se o uso da metáfora orientacional: “Ter controle ou força é para cima; estar sujeito a controle ou força é para baixo”. O seu uso tem o caráter de afirmação e serve para mostrar a superioridade recém-conquistada em relação ao interlocutor.

A metáfora orientacional, “Virtude é para cima; depravação é para baixo”, aparece em duas ocasiões diferentes. A primeira é quando afirma ser merecedor de um brinde: “Tim tim/ um brinde pra mim/ sou exemplo de vitória/ trajetos e glórias”. A virtude estaria na persistência que o tornou um vitorioso em meio a uma trajetória repleta de dificuldades, sem se deixar corromper pelo apelo do enriquecimento fácil que a vida do crime proporciona. A segunda é quando afirma “Sou homem e não covarde”. Nos dois trechos, há negação das características que configuram as não-virtudes fraqueza, desânimo e medo, sinalizando positivamente para aquelas que mostram a coragem, o destemor e a prontidão para “virar o jogo” que o locutor possui e que foram responsáveis pelo seu sucesso nesta empreitada.

No trecho “Eu vim da selva/ sou leão/ sou demais pro seu quintal”, identificamos o uso de mais uma metáfora orientacional: “Status superior é para cima; status inferior é para baixo”. O leão é um animal selvagem, forte, ágil e corajoso. Ocupa uma posição de destaque na hierarquia animal, estando no topo da pirâmide hierárquica. Ele é o rei. Ele é quem manda. É dono do seu território, zela por ele e está sempre alerta para defendê-lo.

É possível também relacionar o leão à figura de Jesus Cristo, que na Bíblia recebe o título de “Leão da tribo de Judá”, numa alusão ao fato de ser Jesus Cristo o Messias esperado, o rei que tem sua descendência na tribo de Judá: José, marido de Maria, é descendente direto de Judá⁸⁶ e, portanto, Jesus também. Sua vitória seria testemunhada por sua história: teria vindo ao mundo para cumprir a missão de dar-se em sacrifício pela expiação dos pecados da humanidade, como exemplo de integridade e virtude, realizando prodígios e, após morrer na cruz, teria vencido a morte ressuscitando ao terceiro dia. Todos esses relatos bíblicos⁸⁷ o alçaram a uma posição de destaque no cristianismo, tornando-o símbolo de realeza, poder e autoridade. Logo, ao se dizer um leão (espécime animal), o que o locutor está dizendo implicitamente é que ele não pode ser domesticado e ocupa uma posição de mando nas relações que mantém com o interlocutor, ou seja, ele não mais se deixa levar pelas tentativas de ser intimidado.

Considerações finais

⁸⁶ Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/1> Acesso em 22 jul. 2018

⁸⁷ Os relatos referentes à passagem de Jesus na terra estão registrados na Bíblia Sagrada, nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João.

A situação do negro brasileiro passou por mudanças significativas desde a época do Brasil Colônia. O que temos agora não é mais o negro escravizado, “coisificado”. A realidade que se estampa a olhos vistos é a de um grupo étnico-social que busca maneiras de reverter o processo de criação de uma identidade criada no passado a partir de elementos que carregavam uma carga negativa, depreciativa.

Os integrantes do grupo Racionais MC aparecem nesse cenário como parte importante desse processo, uma vez que suas músicas trazem letras que assumem uma posição combativa, contestando o sistema, questionando atitudes e buscando ressignificar elementos antes tidos como negativos em positivos.

A representatividade alcançada pelo grupo no meio musical, no movimento *hip hop* e entre os moradores de periferia os coloca numa posição de deferência, tornando-os importantes nesse processo de criação/recriação de uma identidade em que se busca valorizar a cultura africana e afro-brasileira.

No que diz respeito ao uso das metáforas, com o objetivo de criar uma identidade para o negro brasileiro que não esteja atrelada aos estigmas racistas e de preconceito racial e social, o que se pode afirmar é que a utilização destas figuras de linguagem contribui para a construção da subjetividade. Há que se destacar ainda que o emprego das metáforas orientacionais, com um sentido construtivo, proporciona a criação de uma identidade negra de valorização positiva, de vencedor, de sujeito de sua própria história, diferente daquela que lhe foi atribuída no passado.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As figuras de linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CUCHE, Denys. **A noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Lisboa: Fim de século, 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ/Mercado de letras, 2002

MELLO, José Geraldo Pires de. **Figuras de estilo**. São Paulo: Rideel, 2001

RACIONAIS MC. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Unimar Music, 2002, 2 CDs.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença*. São Paulo: Vozes, 2000.

EL USO DE LAS METÁFORAS EN EL “NEGRO DRAMA”, DE RACIONAIS MC: ESTRATEGIA PARA CONSTRUIR UNA IDENTIDAD POSITIVA PARA LOS NEGROS BRASILEÑOS QUE VIVEN EN LA PERIFERIA

Resumen

Este trabajo investiga cómo el uso de metáforas en la canción “Negro drama”, de Racionais Mc, que pertenece al disco Nada como um dia após o outro dia, lanzado en 2020, colabora con el proceso de construcción de una identidad positiva para el negro brasileño que vive en la periferia. En este análisis, se enfatizan los conceptos de metáfora conceptual y metáfora estructural, creados por George Lakoff y Mark Johnson (2002), y cómo el uso de esas categorías contribuye a la creación de una imagen fuerte, combativa y altiva. El estudio de la letra se centra en la estrategia lingüística utilizada — el uso de metáforas — con el propósito de buscar formas de ressignificar palabras e actitudes capaces de agregar elementos que denotem aspectos positivos que contribuyan para la creación y la recreación de la identidad de los negros en Brasil, principalmente en la periferia. Se considera que la figura del lenguaje va más allá de su función lingüística formal, de organización semántica en el texto, adquiriendo el carácter de recurso crítico que se manifiesta en la literariedad de la obra analizada.

Palabras Clave

Figuras del lenguaje. Identidad. Negritud. Rap.

Recebido em: 20/09/2020
Aprovado em: 05/11/2020

Tipicidade e realismo em Engels e três exemplos da literatura brasileira

Rogério Rufino de Oliveira⁸⁸

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Luís Eustáquio Soares⁸⁹

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

El-Buainin Vieira Machado Nunes⁹⁰

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

Este artigo é um trabalho de teoria e crítica literárias que recorre a Friedrich Engels, sobretudo às cartas que escreveu para Ferdinand Lassalle, em 1861, à Minna Kautsky, em 1885, e à Margaret Harkness, em 1888, propondo uma interpretação histórico-materialista da noção de tipicidade, base para a definição de realismo elaborada por esse pensador marxista no século XIX, tempos antes de Georg Lukács desenvolver esses dois conceitos em sua teoria estética. Realiza-se uma análise do poema *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, do conto *Famigerado*, de João Guimarães Rosa, e da novela *A hora de estrela*, de Clarice Lispector, com o objetivo de verificar a adequação entre as duas categorias sob a interpretação engelsiana e três exemplos de gêneros distintos da literatura brasileira produzida na segunda metade do século XX. Assim, pondera-se sobre a atualidade da contribuição crítico-teórica de Engels e o que dela confere aos objetos analisados um caráter de engajamento crítico a partir da convergência entre forma e conteúdo inscrita na representação estético-literária.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Materialismo histórico. Tipicidade. Triunfo do realismo.

A tipicidade na crítica literária de Engels

⁸⁸ Doutorando em Letras, PPGL/UFES.

⁸⁹ Professor Doutor do Departamento de Línguas e Letras da UFES e pesquisador pelo CNPq.

⁹⁰ Mestre em Letras, PPGL/UFES.

No rascunho da carta que escreveu à Margaret Harkness, Engels anotou comentários críticos sobre o romance *Uma moça da cidade*, da autora. Os elogios ao texto referem-se ao que ele chamou de “veracidade realista”. Ele atribui como audaciosa e diz ser da dignidade de um grande artista, por exemplo, a abordagem da ficção de Harkness para o Exército da Salvação⁹¹, distanciada da perspectiva pequeno-burguesa. O clichê da moça proletária seduzida por um burguês ganha, segundo Engels, novos ares através de um tratamento simples, direto e veraz. Porém,

Se há algo a criticar em sua narrativa é que, apesar de tudo, falta-lhe certo realismo. A meu juízo, além da veracidade dos detalhes, **o realismo significa reproduzir caracteres típicos em circunstâncias igualmente típicas**. A senhora apresenta os primeiros com muito realismo nos marcos em que atuam, mas não poderíamos dizer o mesmo das circunstâncias que os rodeiam e os levam à ação (ENGELS; MARX, 2012, p. 67, grifo nosso).

A noção de “tipos” ou “tipos sociais” não é exclusiva dos estudos estéticos, tal como se lê em *A arte no mundo dos homens* (2013), de Celso Frederico. As ciências humanas e sociais referem-se a ela como categoria adequada à representação de indivíduos ou pequenos grupos coletivos, homogêneos. Segundo Max Weber, para que o pensamento possa apreender a “caótica, infinita e inesgotável” realidade, ele deve recorrer ao instrumento denominado “tipos ideais”. A ferramenta weberiana é, no entanto, abstrata, pois seu uso pressupõe a aproximação do pensamento ao objeto sob a finalidade de conduzir a realidade ao “tipo ideal”, anulando as contradições em nome de uma captura idealista.

Diferentemente de Weber, Émile Durkheim rejeita a abstração e a idealização pré-concebidas. A realidade é que deve nutrir as categorias que serão usadas para a compreensão de como ela funciona e se transforma. Esse trabalho de observação, análise, induções e comparações fará com que o pesquisador perceba a regularidade de certas determinações sobre o objeto. Daí o que interessa a Durkheim é produzir uma abstração vinda das situações individuais e, estatisticamente, “chegar à concentração de caracteres num *tipo médio*”.

Marx, por sua vez, supera o idealismo e o mecanicismo de seus colegas sociólogos através de uma compreensão histórica e dialética do ato de tipificar. O gênero humano não é autoconstituído, mas uma construção histórica fundada pelo trabalho e

⁹¹ Exército da Salvação é uma entidade cristã protestante, metodista, fundada na Inglaterra em 1865.

através deste como mediador entre pessoa e natureza. Sujeito e realidade, ambos se movendo contraditoriamente no devir histórico, dão de si às elaborações teóricas. A distância de Weber não coloca Marx, no entanto, no mesmo lugar onde está Durkheim. O “tipo médio” não representa um reflexo bem-acabado da realidade, pois apesar de cada sujeito possuir características que são constantes e que se repetem em outros indivíduos, aspectos mais agudos e profundos escapam da média, que é reducionista por natureza. Em Marx, o tipo é o “típico”: trata-se de um exemplar que traz em si a máxima ilustração da verdade de seu gênero, concentrando tendências essenciais, portanto universais, contidas em toda a espécie (FREDERICO, 2013, p. 105 e 106). E mais:

A reivindicação do típico pela dialética e a recusa do “tipo médio” não ficaram circunscritas aos estudos sociais. Em outras áreas como, por exemplo, na crítica literária, elas aparecem com muita força. Lukács, ao estudar a literatura realista do século XIX, coloca a questão de saber em quais dessas obras há uma melhor figuração artística da realidade. A questão, evidentemente, pressupõe outra: saber o que os diversos escritores entendem por realidade e, conseqüentemente, a maneira como procuram reproduzi-la artisticamente (FREDERICO, 2013, p. 107).

Não é vã a crítica de Lukács aos escritores que optam por personagens comuns ou médios, ela se dá porque denuncia que toda a grandiosa estatura da vida pode escapar do reflexo da realidade sob esses métodos de figuração. Há, no indivíduo, infinitos pontos inconfundíveis, todos compatíveis à representação da arte autenticamente realista. Há uma compreensão do típico que veio antes mesmo de Engels, está em Hegel: o lugar da conexão entre singular e universal. Lukács, leitor e aprendiz de ambos, desdobra a tipicidade às rédeas do materialismo histórico, ainda enquanto categoria estética, considerando-a um modo de expressão do aspecto social dos personagens e das “tendências do processo histórico em cada momento determinado” (FREDERICO, 2013, p. 107, 108 e 109). O que o esteta da Hungria elabora com maior nível de complexidade é aquilo que Engels deixou como lição: não bastam caracteres típicos, há de haver “circunstâncias igualmente típicas” (ENGELS; MARX, 2012, p. 67). As relações entre sujeito, sociedade e natureza compõem o real em sua profunda e irreduzível complexão, a verdadeira constituição da vida.

No que diz respeito a essa questão, Engels, em carta datada de 26 de novembro de 1885, comenta o livro de Minna Kautsky, *Os velhos e os novos*, destacando positivamente o fato de a obra da escritora alemã centralizar as tipicidades das vidas dos operários que trabalhavam em minas, superexplorados e, portanto, profundamente

desumanizados. O crítico marxista alemão aproveitou-se da oportunidade para criticar os escritores de Berlim, que, segundo ele, só davam “espaço para romances que descrevem a vida dos literatos, dos burocratas e dos atores”.

Em seguida, avalia que o romance de Kautsky estilizou a ação de maneira apressada e, em vez de considerar tal característica como uma quebra de ritmo, ponderou a respeito desse traço como a hipótese de ser algo que era comum nas produções literárias de Viena, pelo aspecto internacional, “saturado de elementos europeus do Sul e do Leste”. Considera, por fim, que a autora compõe os caracteres de sua trama “com a minuciosa individualização que lhe é própria”. Engels ilustra, ainda no texto desta correspondência, o peso dos personagens de *Os velhos e os novos* dado pela tipicidade: “cada personagem é um protótipo, mas, ao mesmo tempo, tem uma personalidade nitidamente definida – é um *este*, como diria o velho Hegel, e é assim que deve ser” (ENGELS; MARX, 2012, p. 65 e 66, itálico do autor).

O típico e a sobriedade lúdica do realismo

A relação entre arte e política é o que pauta a carta de Engels à Harkness. A crítica do marxista ao romance *Uma moça da cidade* evidencia o que ele considerava como o realismo na literatura. Este, como Engels o concebeu, ganhou, sob o ponto de vista filosófico e estético, profundidade e riqueza no século XX, dado o testemunho deixado pela obra de Georg Lukács.

O pensador húngaro construiu uma engenhosa teoria estética pautada no materialismo histórico-dialético, projeto inspirado também nessa gênese da noção de realismo na literatura. O trabalho de Lukács revela a envergadura do realismo e deixa claro que, mesmo dentro do limite do que Engels pode contribuir para a construção desta categoria estética, uma concepção muito mais simples que a lukacsiana, seu trabalho na gênese do realismo sob o materialismo histórico produziu um eco desfetichizador que nunca mais parou de ressoar. Esse marxista viveu um século XIX turbulento, toda uma época de luta política e revolucionária que orbitava, na Europa, por volta de 1848. Se a contribuição de Engels à literatura se deu de maneira esparsa, muitas vezes através de textos em correspondências, isso não o impediu de aprofundar e concretizar em certa medida seus estudos literários (LUKÁCS, 2010, p. 33).

Engels escreveu que em *Uma moça da cidade* a classe operária é retratada com passividade, não há nela autonomia nem empenho para superar a própria inércia e

os esforços para retirá-la de tal condição vêm de fora, “de cima”. “Se isto era verdade em 1800 e em 1810, ao tempo de Saint-Simon e de Robert Owen”, escreve Engels, “não o é em 1887 para um homem que, por mais de 50 anos, teve a honra de participar na luta do proletariado combatente”. A escritora se equivocou no diagnóstico histórico-conjuntural que compõe a ficção de sua obra. A crítica de Engels põe o realismo em sintonia com a objetividade da figuração histórica em sua contemporaneidade. A classe operária, na verdade, não era passiva, mas reagia com vontade revolucionária, esforçando-se extraordinariamente, conscientemente ou não, “para inscrever na história seus direitos humanos” (ENGELS; MARX, 2012, p. 67 e 68). O parecer de Engels se refere ao período da Primavera dos Povos⁹² (e o que se desdobrou dela): no contexto de 1948, na Europa, a classe trabalhadora se fortalece gradativamente na luta em combate ao capital. O *Manifesto do Partido Comunista* (1998) é o registro teórico-prático mais evidente desse interstício que o romance de Harkness não figurou de modo realista.

Em *O realismo como vanguarda* (2020), Luís Eustáquio Soares escreveu que quem habita a essência da representação que se configura sob a tipicidade é o ser social, e o trabalho é a sua ação de intercâmbio, força de mediação. “O trabalho”, por assim dizer, “é o nome comum da atividade sensível-social, histórica e economicamente constituída”. Condicionando o imediato do ser social, opera também o mediato, porque a ação dialética e processual enquanto metabolismo socioeconômico (SOARES, 2020, p. 11). Esse indivíduo se transforma na expressão da humanidade também constituída no devir histórico, concreta sob a emergência do modo de produção capitalista, contexto de Engels e Harkness, e na época da decadência ideológica e da fase imperialista. Da relação entre o típico e seu contexto, ambos no interior da figuração artística, o realismo estético se define como “o estatuto artístico-ontológico da realidade social” (SOARES, 2020, p. 08 e 09).

A forma mercadoria é universal no capitalismo. Ela usurpa o dia a dia de cada sujeito, portanto da coletividade povo, impondo o valor de troca ao subsumir o valor de uso. O reflexo cotidiano da realidade, lugar que na arte é o *habitat* do típico, possui dois vetores: o trabalho e a linguagem. Ambos tendem a perder suas relações com esse refletir próprio do realismo, de modo que este está sempre em apuro no interior do modo de produção capitalista. Daí o realismo de Engels age para “objetivar as relações sociais de

⁹² Primavera dos Povos ou Revolução de 1848 trata-se de uma série de insurgências que ocorreram na Europa Central e Oriental, opondo-se a regimes governamentais autocráticos.

produção, subsumidas pelas relações mercantis fetichizadas” (SOARES, 2020, p. 09, 10 e 11).

O realismo, já em Engels, não significava uma configuração estética voltada à mensagem do socialismo ou que um romance, como no exemplo da obra de Harkness, deveria ser um gênero de tendência, compromissado com “os conceitos políticos sociais do autor”. E avança: “Quanto mais dissimulados estejam os pontos de vista do autor, melhor será para a obra artística. O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor”. Engels oferece à autora de *Uma moça da cidade* o exemplo de Balzac e por meio de uma análise pontual da obra do romancista francês o que considera como o triunfo do realismo, ou a profundidade e a objetividade do reflexo estético na obra desse escritor, independentemente de suas posições, de classe e ideológica (ENGELS; MARX, 2012, p. 68).

O projeto *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, representou, para Engels, uma “extraordinária história realista da sociedade francesa”, por narrar cuidadosamente, ano a ano, os costumes dos indivíduos no período de 1816 a 1848. Balzac deu atenção ao crescimento, à superação da nobreza, à reestruturação que reestabeleceu a antiga política francesa, todos estes, empreendimentos da burguesia se consolidando. A velha sociedade de nobres decaía no concreto histórico e na ficção do romancista da França, um modelo que desabava em meio à emergência paulatina do “avanço do adventício vulgar”. Se antes o adultério feminino da dama aristocrata era o meio pelo qual ela se defendia da condição matrimonial, adiante, não mais mera dama, mas mulher burguesa, o que a incorre é a procura por um marido abastado o suficiente para lhe garantir “dinheiro e vestuário faustoso”. É por meio desse particular central que Balzac figura a ampla história da sociedade francesa. Engels diz que conheceu mais da França através da obra balzaquiana, até mesmo aspectos econômicos que a caracterizavam – “(por exemplo, a redistribuição da propriedade da realeza e da propriedade privada depois da Revolução)” – do que em livros sistemáticos de história, economia e estatística. Ele sabia que Balzac era um legitimista. Sabia também que a simpatia do escritor estava com a classe que desaparecia no bojo de sua literatura. Contudo, sabia, ainda mais, e escreveu seu juízo a Harkness, que a agudez da sátira do autor de *A comédia humana*, bem como o amargo de sua ironia, fazia parte da forma como os aristocratas, que o atraíam, eram representados (ENGELS; MARX, 2012, p. 68 e 69). O outro nome que Engels dá para isso, afirma-se novamente, é triunfo do realismo:

Considero que uma das maiores vitórias do realismo, um dos traços mais valiosos do velho Balzac, é que ele se viu forçado a escrever contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha visto o caráter inevitável da ruína dos seus aristocratas prediletos e os tenha descrito como homens que não mereciam sorte melhor e que visse os verdadeiros homens do futuro precisamente onde eles se encontravam (ENGELS; MARX, 2012, p. 69).

De volta à carta de Engels à Minna Kautsky e à crítica do marxista ao romance *Os velhos e os novos* desta autora, evidenciam-se observações sobre dois personagens. Elucida-se uma convergência entre a tentativa de tipificar e o que daí pode ou não ser de natureza realista. Engels oferece à romancista um conselho de crítico: “[...] um autor nunca deve entusiasmar-se muito com seus personagens [...]”. Há uma personagem, Elsa, cuja tipificação “conserva traços individuais bastante definidos”, no entanto, figurada sob certa idealização. Um outro personagem é o Arnaldo. Neste, não há tipificação alguma, “pois a sua personalidade se dilui na ideia que encarna”. No típico deficitário da concretude do real ou na ausência completa deste, não há realismo em ambos os casos. A profundidade de Elsa, bem composta, está alienada da realidade. E Arnaldo é testemunho de que Kautsky não alcança o patamar de Balzac, já que seu personagem é o que a autora pensa na voz de um corpo aparentemente criado para isso, talvez um pretexto para a propaganda. “Esta debilidade”, termo de Engels, não está apenas no personagem, mas em toda a obra: “É evidente que a Senhora experimentava a necessidade de publicar as suas convicções, de fazer a sua profissão de fé diante do mundo”. A tendência, no entanto, deve se naturalizar nas situações e nas ações típicas, sem que haja autonomia ou hipertrofia da posição sobre o mundo em relação ao típico. Autor e obra tampouco possuem a obrigação de apresentar soluções dentro do limite da trama, valendo inclusive para os conflitos sociais inseridos na representação literária (ENGELS; MARX, 2012, p. 66).

“O realismo verdadeiramente grandioso”, escreveu Lukács em texto sobre o crítico literário Friedrich Engels, “extraí sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade” e é no devir desta que se alcança, em todos os estratos sociais, o “vivo processo criador”: camadas e correntes sociais que deveras transformam o estado de coisas, lugar concreto, mas perfeitamente figurável, onde se inscrevem os tipos humanos, “estes”.

“Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura”, segue a reflexão de Lukács. Essa ação (e criação) de penetrar o humano, rompendo com

a superficialidade e a aparência dos eventos é o que Engels considera como pressuposto indispensável para uma eficácia duradoura das obras de arte. O realismo em literatura nasce das profundezas de onde se refletem as forças da humanidade em movimento ininterrupto (LUKÁCS, 2010, p. 45).

Três exemplos da literatura brasileira: um exercício de crítica engelsiana (marxista)

Se Engels é marxista, a sua crítica também o é. A crítica literária marxista tem uma razão de ser e esta não se resume à mera apreciação do objeto criativo, esgotando-o em si. O marxismo é uma ciência humana pautada pela *práxis* revolucionária. Com Engels e Marx, tornara-se a dialética o devir do concreto em primazia e não uma infinidade de aporias teóricas fechadas em si. A luta de classes, que faz locomover a história, é o motor desse movimento contraditório. É por isso que, em *Marxismo e crítica literária* (1976), Terry Eagleton escreveu que a crítica marxista faz parte de uma totalidade maior, a análise teórica em busca da compreensão de ideologias que formam a consciência humana e que emergem das condições materiais em uma dada época, compreensão que *A ideologia alemã*, há tempos, já deixou como lição (EAGLETON, 1976, p. 11).

A crítica marxista não pode ser confundida com “sociologia da literatura”. Sua atenção quer investigar a relação entre forma e conteúdo na arte, seus estilos e sentidos, o diferencial é que o trabalho estético se comporta tendo em vista as determinações da história. Mas não é historicismo, não: “A originalidade da crítica marxista consiste, por conseguinte, não na abordagem histórica da literatura, mas na compreensão revolucionária da própria história” (EAGLETON, 1976, p. 15). Sabe-se que, sozinha, a literatura não produz revolução. Há que se considerar, porém, se o que influi de uma ou outra obra não é o exato oposto enquanto dano social: uma captura, por vias estéticas, partidária e particular de uma permanente contrarrevolução, ao representar tipicidades idealistas ou empiristas alienadas da totalidade do ser social.

Engels e Marx ensinaram acerca do que se compreende por infraestrutura e superestrutura no interior da sociedade capitalista. A morfologia social está submetida à relação entre burguesia e classe trabalhadora. A primeira é proprietária dos meios de produção e a segunda vende para aquela a sua força de trabalho. Esse nexos condiciona um conjunto de forças e relações dinâmicas que configuram política e economicamente o todo social. E aqui está o que se conceitua como infraestrutura. Desta, erguem-se formas jurídicas, políticas, modelos de Estado e suas instituições mediadoras; a burguesia

também participa com organizações e entidades privadas de todo tipo. Este complexo, a superestrutura, dá-se em moldes definidores da consciência social cuja função é sustentar ideologicamente quem domina no capitalismo: sistemas políticos, religiões, éticas e estéticas específicas são exemplos mais evidentes (EAGLETON, 1976, p. 17 e 18).

A relação entre literatura e ideologia não é mecânica, tampouco esse é o juízo da crítica marxista. A criação literária, componente da superestrutura, não fornece, em sua especificidade, um reflexo passivo da economia ou da política. Engels, em 1890, enviou uma carta para Joseph Bloch. Nela, escreveu:

[...] De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em *última instância* determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as Constituições que, depois de ganha uma batalha, a classe triunfante redige etc., as formas jurídicas e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais na cabeça dos participantes, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as ideias religiosas e o seu desenvolvimento ulterior até a sua conversão num sistema de dogmas – exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua *forma* (ENGELS; MARX, 2012, p. 103 e 104, itálico dos autores).

Os elementos da superestrutura, em conexão mútua, reagem constantemente. Há, no interior da arte autêntica, um dispositivo ativo e único capaz de figurar a autenticidade de cada sujeito e por si efetuar uma equação entre a particularidade resistente e o mecanismo do todo, porém em sintonia dialética com a totalidade da vida, um universal que ultrapassa as dimensões capitalista e imperialista.

Foi depois de um longo silêncio que Engels escreveu a Ferdinand Lassalle a respeito da tragédia *Franz von Sickingen*. A demora silenciosa tem a ver com a seriedade e o apreço do crítico marxista com a literatura:

Dada a atual escassez de obras de arte literária, há muito não tenho a oportunidade de ler uma deste gênero sobre a qual deveria emitir uma apreciação minuciosa ou manifestar uma opinião adequadamente fundamentada – as vulgaridades que atualmente se publicam não as merecem (ENGELS; MARX, 2012, p. 76).

Em seguida, Engels continua sua justificativa dizendo que sua capacidade crítica está “bem embotada”, dado um longo período em que ficou distante do trabalho

com a literatura. Diz a Lassalle que precisa de mais tempo para que possa examinar cuidadosamente o *Sickingen* do autor. E não para por aí:

A primeira e a segunda leituras do seu drama nacional alemão – porque a sua obra o é tanto pelo tema quanto pela forma de tratá-lo – me emocionaram a tal ponto que me vi obrigado a abandoná-lo por alguns dias, já que meu gosto literário (devo reconhecê-lo com vergonha) se atrofiou nesses tempos miseráveis e, por isso, até as obras de pouco valor me produzem certa impressão na primeira leitura. Então, para conservar uma absoluta imparcialidade, um critério “crítico” cabal, abandonei o *Sickingen* por um tempo – ou melhor, emprestei-o a um conhecido (existem aqui alguns alemães com certa cultura literária). O destino dos livros está em que, quando se os empresta, raramente se os tem de volta e tive que retomar quase à força o meu *Sickingen*. Devo confessar que a minha primeira impressão resistiu inclusive à quarta leitura, e como estou certo de que o seu *Sickingen* é capaz de suportar a crítica, dir-lhe-ei dele algumas “palavras cordiais” (ENGELS; MARX, 2012, p. 76 e 77, itálicos do autor).

A correspondência foi escrita no dia 18 de maio de 1859, pouco mais da metade do século XIX. O mesmo Engels e a mesma crítica rigorosa e cuidadosa são conduzidos, adiante, a três obras da literatura brasileira da segunda metade do século XX: o poema “Geni e o Zepelim”, o conto “Famigerado” e a novela *A hora da estrela*.

Ópera do malandro (1978) é uma das criações de Chico Buarque à literatura. Neste drama musical, uma livre adaptação de dois clássicos, *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e *A ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, conta-se uma história ambientada nos anos 40, no Brasil getulista, com personagens que fazem parte de um universo caracterizado pela marginalização social, como o malandro, a prostituta e a travesti. Entre eles está Geni, personagem inspirada no conto “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant, nascida na peça, mas que também foi recriada no poema “Geni e o Zepelim”, cantado no espetáculo e gravado por Chico em alguns de seus discos. Embora não haja no texto uma referência à sexualidade ou à identidade de gênero do personagem, na montagem e na adaptação para o cinema, ele é interpretado como uma travesti.

Se *Sickingen* é um trabalho bem encaminhado, segundo Engels, suas personagens representam classes e tendências e, daí as ideias de sua época, o mesmo cabe a *Geni e o Zepelim*. No poema, o personagem título é marginalizado desde criança, caracterizado por seu comportamento sexual, desviante à moral dominante: “De tudo que é nego torno / do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / E de quem não tem mais nada / Dá-se assim desde

menina” (HOMEM, 2009, p. 123). Os afetos de Geni, compaixão e desejo, estendem-se aos detentos, às loucas, aos lazarentos e aos moleques do internato. Tem-se, portanto, sujeitos historicamente desprezados pela sociedade disciplinar, rejeitados por aqueles que são os arquétipos das instituições disciplinadoras, dominadoras: prefeito, bispo e banqueiro; a despeito de haver simultaneamente a presença de um soberano: o forasteiro do Zepelim.

Em *Famigerado*, conto de Guimarães Rosa presente em *Primeiras estórias* (2001), há um duelo, uma “luta de classes” transplantada para o sertão brasileiro, em algum tempo localizado no meio do século XX. De um lado, Damázio, jagunço assassino de aluguel e três capangas seus. Ele está atrás do significado para um significante que o intriga. A pergunta que traz consigo possui, pelo menos, duas respostas substanciais, com sentidos opostos: ele quer saber o significado de “famigerado”, que tanto quer dizer “famoso”, “formidável”, quanto “terrível”, “malfeitor”. Do outro, um homem letrado que narra a história e já detém, em pé de desigualdade, o discurso que tipifica o “rival”. O que está em jogo é a ambivalência da palavra enigmática para o pobre do sertão, disputa que ocorre no meio de uma arena em que o diálogo é a própria luta. Ao redor, a figuração de dois tipos conhecidos da sociedade brasileira, que se transformou contraditoriamente durante o século em que o autor mineiro produziu toda sua obra: o ignorante subalterno e o alfabetizado, também um exemplar do pequeno-burguês, representação plausível.

Macabéa, personagem criado por Clarice Lispector para ser o centro de *A hora da estrela*, é uma moça de 19 anos, pobre, nascida no Nordeste brasileiro, virgem, feia e sem autoestima. A novela de Clarice possui um jogo metaficcional, pois a personagem é criação de um narrador/criador também produto da ficção: Rodrigo S. M. A tentativa de tipificação de Macabéa se dá através de uma hipertrofia subjetiva, dado que os fluxos de consciência marcam a obra da autora que criou esta personagem. As idiosincrasias de “Maca”, suas opiniões sem sentido, a alienação em que está, mediante à própria condição no mundo, fazem dela uma representante típica da “gente humilde” que é humilhada, às vezes sem saber, que vive os dias sem propósito com uma consciência mutilada por ser uma vítima sem defesa da luta de classes do capitalismo tardio, imperialista, cujo dano da dominação determina a própria subjetividade, objetivamente constituída sob o vilipêndio.

Geni, Damázio e seu antagonista letrado e Macabéa são personagens distintos, que ganham vida em gêneros literários diferentes, mas cumprem o conselho de Engels, quando o marxista diz para Lassalle que um dos ajustes a fazer em sua obra era o de que a ação deveria conduzir por ela mesma, coerentemente, os motivos de maneira

mais dinâmica, espontânea. Isto faria com que o lúdico, a própria trama, em sua particularidade literária, não recorresse a “reiterados discursos racionalizadores” (ENGELS; MARX, 2012, p. 78).

Assim é Geni, que sem uma adjetivação direta como promíscua, sabe-se, pela ação, que seu corpo era de muitos. Damázio, por sua vez, não vê seu interlocutor estudado o ofender explicitamente, nem é recomendável que o faça, diante do medo da morte. Frente ao temor que sentia do brutamonte, o alfabetizado, encabulado, “O medo me miava” (ROSA, 2001, p. 57.), observa o cavaleiro, e com o pensamento e a atenção cuidadosa, trava o combate através da narração, fator que enriquece a tipificação, como neste trecho no qual, pelo que diz ao observar o jagunço se mexendo, revela nele a ignorância e em si o preconceito a ela: “Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar” (ROSA, 2001, p. 57). Da história de Macabéa sabe-se da sua nova condição na cidade grande, proletária suburbana que não consegue ter uma moradia somente para si, mas que divide uma mesma casa com outras jovens como ela, todas vendendo a força de trabalho para chegar ao final do dia, sem garantia de qualquer algo além. A novela de Clarice é de 1977; emergia ali o neoliberalismo, e na ficção adianta-se a condição de precariedade na cidade grande: “Depois – ignora-se por quê – tinha vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro” (LISPECTOR, 1998, p. 30.); decreta adiante Rodrigo S.M., “a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Engels comentou acerca da tipificação que pode ser realizada através da ação e não da descrição dos personagens, mesmo quando a intenção é a de caracterizá-los:

A caracterização dos personagens é parte da tarefa. Você tem razão quando se manifesta contra a *má* individualização hoje imperante, reduzida a sutilezas insignificantes, notório sintoma de uma decadente literatura de epígonos. Contudo, a meu juízo, o que caracteriza o indivíduo não é apenas o *que* faz, mas também *como* o faz e, neste sentido, creio que não prejudicaria o conteúdo ideológico do drama se alguns caracteres fossem diferenciados com mais nitidez e confrontados com maior agudeza (ENGELS; MARX, 2012, p. 78, *itálicos do autor*).

Evidentemente que a natureza do típico, no sentido em que Engels o ensina, está mais relacionada com o “como fazer” do que com o “que fazer”. “O que se faz” está debaixo do que condiciona a trama, guiado pelo horizonte da narrativa, em literatura, pelo menos. O “como” é que se aprofunda no particular próprio de determinado objeto,

podendo fazer com que até mesmo um clichê seja reformulado a ponto de alcançar outro patamar justamente por se revestir do típico. Aqui está um trecho de “Geni e o Zepelim”:

Mas, de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela prisioneiro
Acontece que a donzela
— e isso era segredo dela —
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
(HOMEM, 2009, p. 169 e 170).

Do “que faz” ao “como faz”, o comandante, no poema de Geni, forasteiro que veio destruir a cidade, mudou de ideia por causa da personagem, encantou-se por ela. No destaque, Chico constrói uma cena, com a descrição submetida à narração e, em comparação entre “o quê” e o “como”, observa-se: Geni, prisioneira da moralidade da cidade, “cativara o forasteiro” como construção para o encanto dele por ela. Ironia, pois do mesmo modo como era serva da exclusão por conta de seu comportamento sexual e de sua classe, através do sexo, mediado por sua condição social, tipificada no poema, ela salva seus juízes morais. No segundo verso de destaque, lê-se “Tão coitada e tão singela”. Dado o currículo de Geni, tais descrições funcionam para o efeito de jogo que vem a seguir como novidade que se abre na narrativa: “Acontece que a donzela / — e isso era segredo dela — / Também tinha seus caprichos”. Era donzela dado o tamanho desejo do forasteiro e porque ao entregar-se a ele, isso seria mais que um ato sexual, mas um sacrifício de derramamento de sangue, hímen que sangra ao se romper, em prol da cidade. O segredo do personagem, que também era seu capricho, estava na extrema excentricidade, preferia os bichos em vez de homem tão nobre. O texto, com o “Ao ouvir tal heresia”, recorre a um elemento típico da religiosidade cristã, usando-o para revelar a hipocrisia dos moradores do lugar, que julgam Geni por gostar de sexo e, adiante, passam a depender de um ato sexual dela para a própria salvação. A romaria e o beijo de mão dão nota das características da mistificação popular e da reverência às autoridades religiosas ou mesmo figuras canonizadas. Geni foi mártir no dia da quase destruição completa.

Nesta passagem de *Famigerado*, um pequeno grandioso detalhe da disputa:

O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes [*sic*], como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim, no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava. E, pá:

— “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?”

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Soara com riso seco. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato (ROSA, 2001, p. 59).

O que o personagem letrado faz é se sentir impaciente com a conversa de seu interlocutor inculto e o despreza por isso. E isto é “o quê”. Agora, o “como”, ao modo de Rosa, que tipifica, tanto a situação, o diálogo, como põe o narrador para caracterizar seu rival, Damázio. Para o intelectual, a fala do jagunço é “inseqüente”, sem rumo, laboriosa de se entender, “como dificuldade”. Isso, na recepção do estudado, faz com que a conversa, chata para ele, soe arrastada, extremamente demorada: “A conversa era para teias de aranha”. Posteriormente, na importante pergunta de Damázio, Rosa desfigura ou inventa certas palavras para mostrar a condição de ignorância de seu personagem. O narrador mantém o poder da narração e consolida o típico diante de si, mas também ele próprio, na condição de letrado pedante: “rudez primitiva” e “presença dilatada”, termos seus. Há, ainda, nesse “como”, a originalidade de um duelo. Damázio, autêntico, despeja palavras a seu modo. O alfabetizado, sem coragem, revida com o pensamento, aparentemente inofensivo, mas é ele quem narra. O tiro, disparo nunca efetuado no conto, é a pergunta principal. Quatro palavras incorretas à queima-roupa. O revide, a manipulação do significado da palavra.

Em *A hora da estrela*, Macabéa conversa com Olímpico, seu namorado:

Enfim o que fosse acontecer, aconteceria. E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos. Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública. E ali acomodados, nada os distinguia do resto do nada. Para a grande glória de Deus.

Ele: — Pois é.

Ela: — Pois é o quê?

Ele: — Eu só disse pois é!

Ela: — Mas “pois é” o quê?

Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: — Entender o quê?

Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: — Falar então de quê?

Ele: — Por exemplo, de você.
Ela: — Eu?!
Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente.
Ele: — Mas todo mundo é gente, Meu Deus!
Ela: — É que não me habituei.
Ele: — Não se habituou com quê?
Ela: — Ah, não sei explicar.
Ele: — E então?
Ela: — Então o quê?
Ele: — Olhe, vou embora porque você é impossível!
Ela: — É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do seu agrado.
Ela: — Acho que não sei dizer.
Ele: — Não sabe o quê?
Ela: — Hein?
Ele: — Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
Ela: — Sim, está bem, como você quiser (LISPECTOR, 1998, p. 47, 48 e 49).

Não é apenas um diálogo esse trecho da novela. A óbvia constatação de uma conversa entre os personagens encaixa-se, na verdade, no âmbito do “quê”, porém é no “como” que a alma de ambas é figurada ao alcance da tipificação. Macabéa e Olímpico são retirantes nordestinos no Sudeste brasileiro e o diálogo monossilábico de ambos pode ser interpretado como reflexo objetivo da incomunicabilidade imanente à própria condição de emigrantes econômicos.

Há outro aspecto que percorre a narrativa, sendo um de seus temas: a relação entre as culturas oral e letrada, presente também em *Famigerado*. Essa questão não é de menor importância e adquire uma dimensão histórico-social porque ultrapassa as personagens, imersas que estão, sobretudo Macabéa e Olímpico, em uma cidade letrada, na qual saber ler e escrever é uma condição mínima para a interação social. Não é, pois, impossível que a incomunicabilidade entre as personagens possa ser interpretada como um reflexo objetivo do “emudecimento” letrado imposto pelo ambiente urbano, em tudo dessemelhante da cultura oral nordestina.

Os desencontros da conversa revelam uma impaciência por parte de Olímpico, ainda que toda a novela comprove que ele também possui as mesmas limitações da namorada. Macabéa não consegue responder às perguntas e essa sua dificuldade é a exteriorização do que há por dentro, no entanto sua dimensão subjetiva é, por sua vez, marcada pela violência do mundo desumano em que vive. Ela é uma “ninguém”, uma despossuída de si mesma, de sua vida. Percebe-se a personalidade da protagonista não pelas situações em que vive, já que boa parte do que Macabéa

experimenta são ocorrências comuns na literatura brasileira contemporânea à obra da Clarice. Há inúmeros personagens perambulando pelas sarjetas das grandes cidades, o diferencial de *A hora da estrela* está no “como” tudo isso é figurado no texto.

Ao comentar o conteúdo histórico de *Sickingen*, Engels elogia a clareza e a adequação com que o drama de Lassalle apresenta o desenvolvimento posterior no que havia de visível em duas das ocorrências representadas no texto. Uma delas é o movimento nacional da nobreza, o outro é o humanista teórico, “com seu ulterior envolver teológico e clerical, a Reforma”. A aprovação de Engels vai com ênfase às cenas entre Sickingen e o imperador e entre o emissário do papa e o arcebispo de Tréveris. Nessas passagens, segundo o crítico, realizou-se uma “magnífica pintura de caracteres individuais”. Destaca-se, por fim, uma relação direta entre a caracterização dos personagens e o caráter representativo que possuem (ENGELS; MARX, 2012, p. 78).

Engels situa esses detalhes como componentes da presença do conteúdo histórico dentro do texto ficcional. Esse seu exame corresponde ao que se identifica no conto de Guimarães Rosa, já que em *Famigerado* a tipificação é somente a profundidade peculiar de sujeitos localizados em contexto social, político e cultural maior que eles.

Se não há lei no sertão, então é porque a própria letra da lei é ambígua e disputável no jogo de conflitos de classe. A interpretação da lei semântica da palavra, representação típica de toda a legalidade social, é feita por quem é mais forte, no conto, sob o ponto de vista do letramento. Mais poderoso, porém não mais honesto, tendo o domínio da racionalidade elaborada, pois o personagem estudioso revela parte do todo do termo, protege a sua vida às custas da metade escondida. Se as ideias de uma época são as ideias da classe dominante, ela sempre está atenta para conservar em seu discurso parte da verdade que faz uso para a arquitetura da mentira enquanto produto final.

De volta a Engels e a Lassalle, o crítico marxista considera, em várias passagens de *Sickingen*, que há uma boa representação das cidades e dos príncipes, porém isso não ocorre da mesma forma na representação dos plebeus e dos camponeses: “Neste caso, o movimento camponês merecia uma análise mais profunda, inclusive em sua interpretação do drama”, enfatiza Engels, “que considero muito abstrata e insuficientemente realista”. O desafio da crítica é posto pela própria obra, sua dialética entre conteúdo e forma que determina o próprio exame da crítica, reajustando-o quando necessário (ENGELS; MARX, 2012, p. 79).

Ao aproximar o comentário de Engels a *Geni e o Zepelim*, dado que o poema é um texto menor do que o de um drama em dramaturgia, nota-se que o objeto literário

de Chico Buarque não só representa bem, no espaço que tem, a classe subalterna, todos os “errantes” que dormiam com Geni, e a própria, na condição mais bem-acabada da tipificação de todos eles. Os dramas inscritos na aparência do poema, a relação da travesti/prostituta com a cidade, a violência da régua moral, tudo isso é levado à essência na medida em que o poema é composição do Brasil na fase imperialista do capitalismo. Geni subverte a própria individualidade e faz do forasteiro seu prisioneiro para libertar toda a cidade, torna-se maior que qualquer ressentimento. Conflitos, contentas e querelas internas dos habitantes do lugar são suspensos no ato da pequena narrativa. Geni, personagem que se emancipa do texto de *Ópera do malandro*, pois sobrevive na canção e na memória popular, abre mão de ser apenas mulher, homem, prostituta, travesti; ao contrário, torna-se todas as personas simultaneamente, aumentando o nível orgânico e a profundidade de sua condição típica.

Para Engels, o período retratado em *Sickingen* é rico da diversidade da multidão plebeia da época, “incrivelmente heterogênea”, que “teria oferecido um elemento muito distinto para dinamizar o drama”. Segundo a sua concepção de drama, em que o realismo não deveria ser substituído pelo idealismo, o aproveitamento dessa variedade do que poderia ser típico na construção ficcional criaria um “fundo precioso para o movimento nacional da nobreza representado no prosaetrio e que, então, apareceria pela primeira vez sob luz verdadeira” (ENGELS; MARX, 2012, p. 79). Lembra-se, aqui, o que Clarice compõe em sua *A hora da estrela*, uma vez que Macabéa é posta juntamente com outras figuras “plebeias”, ou proletárias e subalternas sob o capitalismo imperialista, todas marcadas pela decadência que se impõe: Olímpico, seu namorado, que por ser tão vazio, torna-se, com os demais, um potencial representante do lumpemproletariado. As colegas de quarto de Macabéa vivem ao desalento. A amiga do trabalho preocupa-se apenas com casamento e rouba o namorado da protagonista. A cartomante está ali para oferecer socorro místico e a promessa de um marido loiro e gringo para Macabéa, imaginação decadente como projeto de vida. O mundo ao redor da protagonista de Clarice só poderia, de fato, ter projetado uma Macabéa como ela é, na qualidade de um ser iludido que é útil na imediatividade dos dias para fins de exploração e que aguarda a hora da estrela que, na verdade, não existe. Ou, factualmente, é a própria morte, tão banal quanto a estrela do carro da Mercedes Benz que atropela a personagem ao fim da novela.

A tipicidade e o realismo, categorias criadas por Engels, ainda são úteis à crítica literária do século XXI. Não são conceitos estanques ou mecânicos, podem ser adaptados a diferentes gêneros literários e apontar, com perspicácia e cuidado, a maneira

como cada objeto se apropria do típico, a seu modo, e figura em sua forma algum experimento de realismo. A aproximação entre o poema de Chico Buarque, o conto de Guimarães Rosa, a novela de Clarice Lispector e o teórico e crítico literário Friedrich Engels atesta a vivacidade tanto do marxista quanto da autêntica literatura brasileira.

Referências

BUARQUE, Chico. **Geni e o Zepelin**. In: *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BRECHT, Bertolt. **A opera dos três vintens**. In: *Teatro completo 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A Origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1984.

_____. **A sagrada família**. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Do socialismo utópico ao socialismo científico e Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia**. Trad. José Severo de Camargo Pereira e Maria Helena Raimo. São Paulo: Fulgor, 1962.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. “Carta a Lassalle. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 185 a 191.

_____. “Carta a Minna Kautsky”. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.192 a 193.

_____. “O realismo de Balzac”. In: **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p.195 a 198.

_____. CORREIA, Alda Maria Jesus; OLIVEIRA, Rogério Rufino de; SANTOS, Marcelo Burmann dos; SOARES, Luis Eustáquio. **O realismo como vanguarda**. Vitória: Mil Fontes, 2020.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens – O itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

_____. “Friedrich Engels como teórico da literatura”. In.: **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX E ENGELS. **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. Coleção. 7. Lisboa: Editora Estampa, 1974.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de sebo**. In: Bola de sebo e outros contos. São Paulo: Hedra, 2011.

ROSA, Guimarães. **Famigerado**. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TIPICIDAD Y REALISMO EN ENGELS Y TRES EJEMPLOS DE LA LITERATURA BRASILEÑA

Resumen

Este artículo es un trabajo de teoría y crítica literaria que utiliza Friedrich Engels, especialmente las cartas que escribió a Ferdinand Lassalle, en 1859, a Minna Kautsky, en 1885, y a Margaret Harkness, en 1888, proponiendo una interpretación histórico-materialista de la noción de tipicidad, base para la definición de realismo elaborada por este pensador marxista en el siglo XIX, tiempos antes de que György Lukács desarrollara estos dos conceptos en su teoría estética. Se analiza el poema *Geni e Zepelin*, de Chico Buarque, el cuento *Famigerado*, de João Guimarães Rosa, y la novela *A hora de estrela*, de Clarice Lispector, para verificar la adecuación entre las dos categorías bajo a la interpretación engelsiana y tres ejemplos de géneros diferentes de la literatura brasileña producidos en la segunda mitad del siglo XX. Así, hay una reflexión sobre la relevancia del aporte crítico-teórico de Engels y qué le da a los objetos analizados un carácter de compromiso crítico basado en la convergencia entre forma y contenido inscrita en la representación estético-literaria.

Página | 214

Palabras Clave

Literatura brasileña. Materialismo histórico. Tipicidad. Triunfo del realismo.

Recebido em: 29/10/2020

Aprovado em: 09/12/2020

Literatura Cubana na Era da Insurreição Negra: Manzano, Plácido e Religião Afro-Latina⁹³

Eu quero dizer muito obrigado ao Professor Yuri Brunello, coordenador do programa de Literatura Comparada aqui da Universidade Federal do Ceará. É um prazer estar aqui com vocês.

O título da minha fala hoje é “Literatura Cubana na Era da Insurreição Negra: Manzano, Plácido e Religião Afro-Latina”, e é baseada no meu próximo livro que será publicado pela editora da Universidade do Mississípi, em janeiro.

Nós vivemos numa importante conjuntura histórica, um momento em que as vociferantes vozes do autoritarismo transformam competidores em inimigos, ameaçam a sacralidade das urnas e confundem fato com ficção. Essas vozes amargas desqualificam a própria noção da verdade. Líderes autoritários profetizam uma democracia em ruínas; eles idealizam uma sociedade na qual seus adversários sejam silenciados ou até desapareçam. E eles trabalham incansavelmente para construir um mundo onde a legitimidade de seu líder não seja questionada.

Entretanto, estou interessado em abordar o problema de regimes autoritários olhando para a Havana colonial, em vez do Brasil do século XXI. Devemos reavaliar antigas sociedades escravagistas a fim de compreender adequadamente o surgimento de regimes autoritários em todo o mundo.

Sociedades escravocratas não são relíquias de um passado bárbaro e longínquo. Sociedades escravocratas constituem um regime autoritário e arcaico que requer pouco,

⁹³ Palestra proferida pelo Professor Matthew Pettway, da Universidade de Alabama do Sul, no dia 19 de setembro de 2019, em aula inaugural do período letivo do PPGLetras/UFC. Tradução: Ricelly Jáder Bezerra da Silva e Kamila Moreira de Oliveira.

ou nenhum subterfúgio, pouco, ou nenhum disfarce, para legitimar seus exercícios de poder. Elas não se atêm aos direitos universais humanos, tão frequentemente aclamados em democracias liberais e, ainda assim, inacessíveis aos seus cidadãos mais vulneráveis. Sociedades escravocratas morrem, mas não se decompõem. Citamos os exemplos dos Estados Unidos, onde a escravidão foi abolida em 1865, de Cuba, onde a escravidão foi abolida em 1886, e aqui no Brasil, onde a escravidão foi abolida em 1888. Sociedades escravocratas morrem, mas não desaparecem; elas não se decompõem. Antigas sociedades escravagistas trocam uma estrutura de legitimidade por outra. Elas substituem uma tecnologia de poder por outra. Mas, as mesmas ‘regras de fé’ permanecem: a crença na hierarquia racial, a doutrina da supremacia branca e uma sede insaciável por força de trabalho explorável e descartável.

Em sociedades escravocratas, o silêncio é o alimento básico da dieta retórica. Discurso é considerado uma prerrogativa de poucos privilegiados. Posições sociais, em sociedades escravocratas, são organizadas divinamente e, portanto, justamente merecidas. A mobilidade social e econômica entre grupos não é apenas atípica, como também marcadamente indesejável, porque a posição de uma pessoa em sua vida é sancionada divinamente. A educação é luxo de algumas pessoas, e o pensamento crítico é anátema para coesão social – o pensamento crítico é o inimigo da união cultural em sociedades escravagistas. É amplamente aceito que a autoridade não deve ser questionada, e como as pessoas podem ser compradas e podem ser vendidas, elas são consideradas altamente descartáveis.

Hoje, eu argumento que Gabriel De La Concepción Valdés pode nos oferecer o poder necessário, ou nos dotar com o poder necessário para desafiar o autoritarismo atual. Gabriel De La Concepción Valdés foi um escritor cubano, de ascendência africana do século XIX, conhecido pelo nome de Plácido.

Plácido foi o filho de uma mulher espanhola e um homem de ascendência africana. Os pais de Plácido o abandonaram num orfanato da Igreja Católica devido a um escândalo envolvendo seu nascimento. Mas seu pai – Diego Ferrer Matoso – entregou a criança aos cuidados de sua avó negra, que o criou dentro de comunidades afrodescendentes. E, apesar do fato de que Plácido teve um complexo de cor, ele se identificava como um membro da comunidade afrodescendente.

Ele nasceu em 1809, como mencionado anteriormente, foi abandonado num orfanato, mas criado por sua avó negra. Plácido começou sua carreira literária em 1834, mas não durou muito, apenas uma década, e nesse curto período de tempo, esse poeta

com ascendência africana tornou-se o mais prolífico poeta cubano do século XIX. E em 1838, quatro anos depois de começar sua carreira, sua poesia tomou um caráter político. Ele, frequentemente, mesclava ideias antirracistas com crenças espirituais advindas da cosmologia de concepção africana do universo, e eu gostaria de falar a respeito dessa concepção africana de universo hoje.

Em 1844, Plácido foi preso pela quarta e última vez. A poesia de Plácido ameaçava tomar a joia mais lucrativa do mundo da coroa espanhola, esse bem era Cuba que tinha se tornado a colônia de plantação de açúcar com mão de obra escrava mais produtiva no mundo. Assim, ardilosamente, a rainha regente, Maria Cristina, que coordenava o comércio de escravos da Espanha, e seu esposo, Fernando VII, em 1870, declararam que a escravidão era um benefício espiritual para os africanos.

O governo colonial espanhol respondeu a essa ameaça através da acusação de que Plácido e seu contemporâneo, Juan Francisco Manzano, estavam planejando uma “conspiração organizada pelas pessoas de cor [...] para exterminar [...] a população branca dessa ilha”⁹⁴. O governo espanhol declarou que Plácido e seus aliados tinham se comprometido com métodos políticos em seus propósitos racialmente direcionados em uma “poética alusiva a planos contrários ao da tranquilidade e segurança da ilha”, e em seu juramento.

Cuba se tornou uma sociedade escravocrata em um período curto de tempo, em cinquenta anos, mais ou menos, um pouco mais do que isso, ao contrário do Brasil, onde esse processo se desenvolveu por séculos. Entre 1801 e 1850, o comércio de escravos do Atlântico levou mais de meio milhão de pessoas da África para Cuba. Trata-se de um número surpreendente de pessoas usurpadas de seus lares, arrancadas. Mais africanos foram levados para Cuba durante esse período de tempo do que em qualquer outro lugar na “América”, com exceção do Brasil. Por volta de 1827, africanos e seus afrodescendentes compunham a maioria da população de Cuba.

Eu proponho uma série de questões acerca de um soneto que Plácido publicou em 1840, apesar da meticulosa monitoração da censura espanhola. A primeira pergunta é retórica:

94 Esta citação encontra-se em *Sentencia pronunciada* propriedade da Universidade de Harvard na Coleção “José Augusto Escoto Cuban History and Literature Collection” (MS Span 52), Houghton Library,

- a) O que vocês aprenderam ao crescerem numa antiga sociedade escravocrata?
- b) E o que podemos aprender do soneto de Plácido, “O Juramento”? O que ele pode apresentar a respeito da resistência efetiva contra o autoritarismo?
- c) Como um poeta pobre, sem educação formal, sem experiência militar que se possa mencionar, e sem experiência em diplomacia, representar uma ameaça política para um dos maiores impérios do mundo moderno?

Plácido era pobre, teve educação apenas até o sexto ano, algumas de suas educadoras eram mulheres de ascendência africana, ele não fez parte de infantaria e não foi diplomata.

Vou examinar o soneto *O Juramento*, de 1840, como um esquema para subverter a estrutura autoritária que sustentava a sociedade escravocrata de Cuba. A violência gráfica no poema *O Juramento* direciona muitos leitores a concluir que se trata de um chamado às armas contra o governo colonial espanhol, de fato, foi isso. Plácido compôs o poema a fim de incitar rebelião contra o regime espanhol pró-escravidão. Mas acredito que *O Juramento* serviu a um objetivo político maior. Minha afirmação principal é que *O Juramento* desconstruiu a estrutura de autoridade na qual a sociedade escravocrata se apoiava. A autoridade espanhola que escravizava africanos foi baseada na premissa da supremacia branca e na ordem católica de proselitismo, o propósito de converter nações não-cristãs. Assim, a supremacia branca tinha o direito católico de converter nações não-cristãs, mas isso era apoiado pelo poder militar do Império Espanhol.

O Juramento, de Plácido, constituía uma ameaça ao poder da Espanha colonial porque seu juramento de lealdade obliterava a diferença racial entre negros e mulatos. Seu juramento unia todas as pessoas de ascendência africana como uma única unidade política. O juramento de Plácido, efetivamente, desonrou a coroa espanhola. A monarquia considerava que o catolicismo era a única religião verdadeira. O juramento de Plácido ameaçou a Santa Trindade, mas não a Santa Trindade do Pai, Filho e Espírito Santo; a santa trindade da escravidão, religião e lucro, pois seu poema aludia a práticas espirituais afro-caribenhas que questionavam o catolicismo e subvertiam sua autoridade.

Gostaria de me deter, brevemente, em alguns termos e defini-los. Um deles é sociedade escravocrata; o que eu quero dizer com sociedade escravocrata? É qualquer sociedade onde o trabalho é definido pela prática e institucionalização da escravidão.

Dessa forma, o trabalho é baseado na posse do trabalhador e esse trabalho pode ser herdado. Esse trabalhador pode ser deixado para o filho ou a filha de seu dono, ou para a família do dono, e isso pode ser perpetuado indefinidamente. O escravo é um instrumento; dentro de sociedades escravocratas, entre 25% e 50% de pessoas são escravas. Os Estados Unidos poderiam ser qualificados como uma ex-sociedade escravocrata, Cuba se qualifica como uma ex-sociedade escravocrata, assim como o Brasil.

Pensemos a respeito do juramento. O teórico italiano Giorgio Agamben afirma que juramentos habitam as interseções entre religião e política. Juramento é uma aliança política entre diferentes interlocutores, diferentes pessoas envolvidas em uma conversa. Agamben escreve que: “o juramento é [a] experiência performativa originária da palavra”. E há crises políticas quando os indivíduos que fizeram um juramento desrespeitam ou desonram esse juramento. Assim, Plácido colocou-se entre os seguidores de seus constituintes na situação politicamente perigosa ao repudiar “o juramento” que havia feito.

O juramento também é importante para as insurreições de afrodescendentes na América Latina. Juramentos eram feitos, frequentemente, no início dessas insurreições. Na Jamaica, na Revolta de Tacky, o juramento foi importante, Nat Turner, nos Estados Unidos e, certamente, a Revolução Haitiana, de 1791 a 1804, começou com um juramento. Para que uma pessoa de ascendência africana tivesse poder político, primeiramente, ela precisaria de uma autoridade sagrada.

Gostaria de tirar o momento e falar a respeito de cosmologia. Por cosmologia, deveríamos realmente considerar a definição de Wyatt MacGaffey: “um certo conceito de universo e de lugar do homem dentro dele”. Eu parafraseio como “humanidade” dentro dele. Cosmologia é como regra gramatical, é algo que falantes nativos têm como garantido, por exemplo: falantes nativos de português podem ter dificuldade de explicar a gramática, mas eles sabem como ela funciona. Cosmologia é um tipo de tema que se mostra em muitos lugares, que é codificada na prática social, que é tida como conhecimento verdadeiro acerca do universo e como ele funciona.

As concepções africanas de universo são baseadas no princípio de não-contradição. O poema de Plácido, “O Juramento”, está impregnado de metáforas da natureza que aludem às concepções africanas do universo. Eu li o poema por suas alusões à espiritualidade da África Centro-Occidental, mais especificamente por seu subtexto religioso congo-cubano.

Gostaria de falar um pouco sobre o a região centro-oeste da África. Em Cuba, nos séculos XVI e XVII, africanos do Reino do Congo ou estados vizinhos... vamos começar aqui com este mapa do centro-oeste da África, onde pode-se ver a região do Kongo, onde pode-se ver Angola, “mar” de Angola, é onde estava localizado o Reino do Congo, e isso é importante para entender as ideias espirituais que estão embutidas no poema “The Oath”.

Gostaria de falar também sobre os Bakongo. Os Bakongo foram o povo africano mais religioso e culturalmente coeso dentre os muitos povos levados para Cuba nos dois primeiros séculos do colonialismo espanhol. O Reino do Congo era a força política predominante no centro-oeste da África, e os Bakongo gozavam de uma ampla esfera de influência religiosa e política que cobria uma grande extensão desta região, como os países do Gabão, Angola, Congo e a República Democrática do Congo.

Neste mapa do Congo do século XVII, podemos ver o norte e o Congo, contornado em verde.

A cosmologia congoleza não é tão focada nos espíritos divinos como a cosmologia Iorubá. Os espíritos divinos dos Orixás definitivamente existem, podemos pensar em Salvador da Bahia, onde eles têm os Orixás na cidade; pode-se perceber isso assim que se entra na cidade. Eles certamente existem, mas a cosmologia congoleza enfatiza o que é chamado de *nganga*, que é o eixo da prática ritual. A socióloga Jualynne Dodson explica que, na religião congo-cubana, o *nganga* tem três significados:

- a) um caldeirão cheio de objetos materiais sagrados.
- b) a força espiritual de um praticante poderoso da tradição inspirada naquela do Congo.
- c) os praticantes aproveitam as energias dos restos mortais e objetos do mundo natural em rituais que visam mudar o resultado dos acontecimentos.

Em relação à cosmologia congoleza, faz-se necessário entender que, se alguém entra na floresta, essa pessoa deve responder às exigências da floresta, porque ela tem sua própria estrutura de governo.

Vamos ler um trecho de *Flash of the Spirit*, do historiador da arte Robert Farris Thompson:

Em Cuba, [...] há a fiel honra da floresta, *el monte* – literalmente *a montanha* – como uma fonte de poder curativo. Eles compreendem que esta catedral

permanente de sombra e umidade pertence a Ossain e a Deus, e, portanto, deixam pequenos sacrifícios como pagamento pelas ervas e raízes subtraídas de seu reino, pois “cada árvore, cada arbusto e erva tem seu mestre, e seu protocolo”.⁹⁵

Portanto, essencialmente aqui quero que pensemos sobre a floresta não somente como um lugar para obter madeira, como um lugar para construir móveis, mas como uma catedral permanente da sombra.

Tenho aqui uma segunda citação a respeito da força da natureza selvagem, da acadêmica cubana Lydia Cabrera, em seu livro *El Monte*. Lydia Cabrera explica: “Nós, negros, vamos à montanha na floresta selvagem como se ela fosse uma igreja, porque está cheia de Santos e dos falecidos, para pedir o que precisamos para a nossa saúde e para os nossos negócios. Ora, então: se devemos respeitar a casa de uma pessoa, na casa dos santos não deveríamos ser ainda mais reverentes?”⁹⁶.

Examinarei, portanto, a fonte, a terra e a árvore imponente como exemplos de *el monte* junto à floresta selvagem no soneto de Plácido, “The Oath”. Há, portanto, três imagens nas quais eu gostaria que prestássemos atenção: *la fuente, la tierra y el árbol*.

O poema de Plácido é um soneto, mas ele não foi a primeira pessoa de origem africana a criar sonetos em Cuba. Uma mulher chamada Juana Pastor publicou um soneto em 1815, assim como outros poemas. Quero ressaltar que Plácido não foi a primeira pessoa de origem africana a publicar um soneto. Ele apresentou seu famigerado soneto “The Oath” vinte e cinco anos depois de Juana Pastor. Alguns de seus poemas sobreviveram. Embora seu poema não desafiasse as convenções estéticas, ele perturbava as políticas. Nele, há os tercetos e as quadras, nesse sentido é um soneto típico, mas as palavras, a essência e o imaginário são subversivos.

A essência das palavras do poema exigia uma leitura improvisada baseada em circunstâncias, contexto e gestos retóricos. Mais uma vez, o altar da terra endurecida, a

95 “In Cuba, [...] there’re the faithful honor of the forest, *el monte* – literally *the mountain* – as a source of healing power. They realize that this standing cathedral of shade and moistness belongs to Osanyin and to God, and so they leave small sacrifices in payment of herbs and roots subtracted from his realm, for “every tree, every shrub and herb has its master, and its protocol” (Farris Thompson, *Flash of the Spirit* p. 42).

96 “We blacks go to the forested mountain wilderness as if it were a church, because it is filled with Saints and the deceased, to ask for what we need for our health and business dealings. Now then: if one should be respectful in someone else’s house, in the house of the Saints shouldn’t one be even more reverent?” (Cabrera, *El Monte* p. 15).

árvore imponente e a fonte de águas doces serão meu foco aqui. Lerei minha tradução de “The Oath” para o inglês, na íntegra.

Esta é a capital do Reino do Congo. É uma imagem de 1600, no século XVII. Portanto, é no topo da montanha que se encontra a capital do reino africano do Congo. Isso é importante porque aqui no Brasil, por exemplo, um grande número de descendentes de africanos ou “afrodescendentes” vêm do centro-oeste da África, desta mesma região, por isso creio que é pertinente para a discussão de hoje. Também quero ressaltar que “el monte” é, literalmente, uma montanha, em referência não apenas à montanha física, mas à própria natureza selvagem, com as ervas, as plantas medicinais, na floresta habitada por espíritos. Então, se alguém entra no reino da floresta, tem que entender a estrutura de governo desse reino para não ofender os espíritos daquele local, ok?

A próxima imagem é “el monte Esquivá”, esta é uma foto feita em Matanzas, Cuba, onde Plácido realizou grande parte do seu trabalho político.

Agora, vamos ao poema:

In the shadow of a **towering tree**

That stands at the end of an ample valley

There is a **fount** that bids you

Drink its pure and silvery water

There I went by my duty called

And making **an altar** of **the hardened earth**

Before the sacred code of life,

My hands extended, **I have sworn an oath.**

To be the eternal enemy of the tyrant,

If it is possible, to tarnish, my vestments,

With his detestable blood, by my hand.

Shedding it with repeated blows

And dying at the hands of an executioner,

If need be, **to break the yoke.**)

Yoke é quando se coloca algo no pescoço, um laço.

O poder de Plácido estava na sua pena. Plácido acreditava no poder intrínseco da língua para entrar em acordo com outros descendentes africanos e para subverter a autoridade religiosa católica que legitimava o Império Espanhol. O ataque retórico de Plácido à sociedade escravista – personificada pela Rainha Isabel II – tinha dimensões políticas e religiosas.

Plácido começa pedindo permissão, reconhecendo a estrutura de governo “del monte”, então ele está prostrado, fazendo um altar da terra endurecida – está usando as mãos para fazer isso, para fazer o culto do altar. Plácido compôs o seu soneto em primeira pessoa e retratou a si mesmo como um revolucionário descendente de africanos. Mas as primeiras duas estrofes de “The Oath” também são lidas como uma tentativa de recrutar soldados para a guerra contra a escravidão. Plácido atraiu possíveis insurgentes para uma área à sombra de uma árvore imponente, onde passou a fazer um altar de “terra endurecida”. A imagem da “terra endurecida” sugere que Plácido moldou um altar a partir do solo cubano com suas próprias mãos. Ele construiu um altar por conta própria; um objeto ritual que criou sem a interferência da Igreja Católica. O altar de Plácido não santificava pela Eucaristia; pelo contrário, seu altar reverenciava a sacralidade do mundo natural.

Portanto, aqui Plácido reconhece os antepassados africanos ao olhar para a terra. No espanhol, “tierra endurecida”, *dura* em parte porque as lágrimas, o sangue, o suor dos africanos que trabalhavam na terra a endureceram. Mas ele também está moldando um altar a partir da terra com suas mãos, então dessa forma está subvertendo a imagem católica do altar para seus propósitos.

O altar de Plácido é o que Jualynne Dodson chama de “espaço sagrado”. Segundo Dodson, “espaços sagrados – localidades ou geografias de sacralidade - são representações visuais de um corpo de conhecimento comum e coletivo que foi

acumulado e transmitido por praticantes religiosos ao longo de vários, se não centenas de milhares, de anos”.⁹⁷ Em minha leitura do juramento de Plácido, a cosmologia congoleza constitui o corpo de conhecimento que inspira um espaço sagrado. As fontes de Lydia Cabrera nos lembram que “a vida nasceu de *el monte*, a vida vem da Selva – *el monte*”, “somos filhos da Selva”, “a Selva – *el monte* – é equivalente ao conceito da Mãe universal, fonte de vida. A terra e a Selva são uma só”.⁹⁸

O altar de Plácido é consistente com os princípios centrais da cosmologia congoleza. Em seu poema, a fonte é uma fonte de vida. A fonte é um rio ou, talvez, uma fonte natural cujas águas doces alimentam “a árvore imponente” que fica ao lado do poeta prostrado. A fonte é personificada dentro do poema; porque a fonte o está chamando, os rios o estão chamando. A justaposição de “a fonte” de “água pura e prateada” e “o altar da terra endurecida” é lírica e espiritual ao mesmo tempo. A “fonte” é uma fonte de vida e de conhecimento. Sem as doces águas do rio, o mundo natural não pode sustentar a vida e a imponente árvore não pode sobreviver. *La tierra* – que pode ser traduzida para a Terra ou a terra – é equivalente ao mundo natural em sua totalidade. Neste poema, o altar da terra endurecida, a fonte das águas doces e a imponente árvore *ceiba* simbolizam *el monte*. *El monte* é um santuário de comunhão com os espíritos divinos africanos e os antepassados; é a epítome do sagrado na espiritualidade congo-cubana.

Portanto, resalto o fato de que Plácido precisava do ritual e precisava destacar a estrutura de conhecimento do ritual a fim de edificar uma autoridade sagrada. Imagino a árvore imponente como uma árvore *ceiba*. Esta é uma *ceiba* em Cuba, pode-se ver como ela é incrivelmente grande. Os africanos reconheceram esta árvore como árvores da África ao chegarem em Cuba e podemos imaginar aquele homem, não de pé, mas prostrado, deitado diante da árvore, fazendo seu altar.

Mas as ideias de Plácido teriam sido questionadas pela Igreja Católica em Cuba. Em *Cartas a Elpidio* (1838), o padre cubano Varela, que publicou seu livro em 1838, dois anos antes do poema “The Oath”, de Plácido, observou que indivíduos supersticiosos se esforçavam para “se erguer como oráculos, talvez para abusar da autoridade a ponto de escarnecê-la ou atribuir-lhe, como fariam os falsos profetas, máximas e atos que a autoridade divina detesta e condena”⁹⁹. Portanto, sua preocupação era que eles se

⁹⁷ Jualynne Dodson, *Sacred Spaces and Religious Traditions in Oriente Cuba*, p. 62.

⁹⁸ Lydia Cabrera, *El Monte*, p. 13.

⁹⁹ “[...] para erigirse en oráculo o para abusar de la verdadera autoridad hasta el punto de hacerla ridícula y atribuirle, como los falsos profetas, sentencias y hechos que la sabiduría divina detesta y condena.” (VARELA, p. 86).

considerassem como oráculos. Eles abusariam da verdadeira autoridade. Varela teria considerado Plácido como “supersticioso”, como alguém que tinha proclamado a si mesmo uma autoridade sagrada ou um oráculo. Mas Plácido desconstruiu a autoridade da Igreja Católica porque se proclamou como um recipiente para o contato com uma concepção africana do mundo espiritual.

Plácido não nos diz exatamente o aspecto do altar, não descreve os contornos físicos de seu altar e não especifica a fauna tropical ou as plantas a que ele se referia. Mas ele foi explícito sobre a função política do altar, que era um espaço sagrado para professar juramentos de lealdade “perante o código sagrado da vida”. O poema nunca revela o código sagrado da vida a seu público leitor. Plácido preservou o segredo para os correligionários que haviam sido iniciados no movimento de 1844 para abolir a escravidão e derrubar o governo espanhol. Georg Simmel explica que o segredo “oferece a possibilidade de um segundo mundo”¹⁰⁰ fora do mundo que podemos ver, então existe um mundo invisível que o segredo pode criar – um mundo à parte. Então Plácido mantém em segredo o código secreto da vida.

As fontes da acadêmica cubana Lydia Cabrera explicam que “A árvore *ceiba* é um altar para os praticantes de *palo monte* que montam, constroem [e] animam seus *ngangas* e prendas sob ela. Eles os depositam sob as ceibas para que absorvam a virtude de sua sombra e os fortaleçam”¹⁰¹. Portanto, a árvore não é o altar no poema de Plácido, a terra é o altar mesmo. A silhueta sagrada da “árvore imponente” no poema de Plácido deu espaço para os insurgentes negros jurarem vingança. É isso o que Farris Thompson chamou de “a espiritualidade da floresta”, “a catedral da sombra e da umidade” que pertence ao Criador e ao espírito divino africano que governa a floresta selvagem.¹⁰²

O soneto de Plácido foi inspirado pela espiritualidade congo-cubana ao reconhecer, no poema e no ritual, o caráter sagrado da sombra em suas respectivas apresentações religiosas. Assim, em ambas as ocasiões, nas ocorrências da antropologia

100 “Georg Simmel afirma en un estudio socio-psicológico que la forma sociológica del secreto determina todas las culturas: organiza la vida política y social, y condiciona toda ficción. Define el secreto como ‘una de las mayores conquistas de la humanidad’. El secreto, según él, ‘ofrece la posibilidad de un segundo mundo aparte del mundo manifiesto, siendo que el uno influye en el otro de manera extraordinaria.’” (MAHLKE, “La reserva del etnógrafo” p. 317).

101 As fontes de Lydia Cabrera disseram o seguinte sobre a *ceiba* como um altar: “‘La ceiba es el altar de los ganguleros’, que bajo ella ‘montan’, construyen, animan sus *ngangas* y prendas. Estas, se depositan bajo las ceibas, para que se incorporen la virtud de su sombra y se fortalezcan”. (CABRERA, p. 166).

¹⁰² Farris Thompson, *Flash of the Spirit* p. 42)

cultural e no poema de Plácido, a sombra da árvore é sagrada e o espiritual reside na árvore; Plácido alcança esses espíritos para fortalecê-lo no momento da insurreição.

Além disso, a ênfase de Plácido na natureza como espaço sagrado foi um contraponto poderoso aos métodos pró-escravatura de exploração de antigas terras indígenas. Os latifundiários pró-escravatura exploravam a terra e esgotavam o solo. Assim, em 1815, o rei espanhol concedeu aos proprietários a liberdade total para cortar as árvores de que precisavam para a madeira, para engenhos de açúcar e para lenha. A abordagem da terra foi a antítese da ideia de Plácido sobre ela quando eles trouxeram, como disse antes, mais de meio milhão de africanos para a terra a fim de trabalhar nela contra sua vontade.

Plácido trabalhava na terra por conta própria, mas através do prisma da espiritualidade congo-cubana. Esse trabalho ritual em terras sagradas taínas e arawaks buscava destruir o sistema de trabalho escravo que havia saqueado *el monte* e destruído a vida negra. A escravidão foi o jugo que Plácido e seus revolucionários negros fizeram um juramento de erradicar para sempre.

Minha pesquisa revelou que Plácido estabeleceu uma relação inequívoca entre sua poesia e suas atividades políticas. Depoimentos do movimento do qual ele fazia parte, o movimento de 1844, demonstram que ele usava juramentos para atrair - a palavra que os espanhóis usavam é “seduzir” - para seduzir as pessoas para o movimento. Vou ler uma citação de um registro histórico. E tenho aqui uma imagem de um cocheiro – *la palabra en español es el calesero*

Um cocheiro cubano negro com o nome de José de la O. García testemunhou que “ele recebeu o juramento do poeta Plácido, que chamou os participantes um a um, e lhes pediu que fizessem o sinal da cruz com a mão direita, eles juraram [fazer como descrito acima]; concluindo isto, eles se retiraram, Plácido lhes cobrando que se reunissem o mínimo possível para não se tornarem [suspeitos]”.

Plácido substituiu um edifício de autoridade por outro. No evento de Plácido, o sinal da cruz era a evidência da iniciação ritual no movimento antiescravidão de 1844. O sinal da cruz, ou “signo del cruces”, era uma apropriação transgressiva do ritual católico. Ele está mudando os usos do signo da cruz. Ele usurpa a autoridade da rainha, ele quebra a fé com a rainha e subverte a crença no catolicismo. Portanto, este é um exemplo de como as concepções africanas do universo são baseadas em um princípio de não-

contradição. Ele pode usar este símbolo católico do altar, pode usar o “signo del cruces”, sem necessariamente obedecer à doutrina da Igreja Católica.

Portanto, os depoimentos do movimento antiescravidão de 1844, conhecido pelos espanhóis como “La Escalera” porque amarravam pessoas em escadas e as torturaram nelas para que seus corpos fossem expostos, demonstram que Plácido recrutou futuros rebeldes para a insurreição e se apropriou dos rituais católicos num esforço para dar um sentido de legitimidade ao movimento antiescravidão. A apropriação de Plácido dos rituais católicos em honra à Santíssima Trindade lhe permitiu erguer um edifício de autoridade.

Concluindo, Cuba renasceria como uma sociedade livre para os africanos e afrodescendentes. O cubano evoluiu neste momento – o princípio da não-contradição, isto é, em inglês: “do not enter”, “enter only”. Os cubanos de origem africana pensavam em renomear Cuba com o nome de um rei indígena - um rei indígena, chamado Atué - apenas porque os africanos renomearam Saint-Domingue para o Haiti ”.

O que o governo espanhol chamou de “a cooperação das duas raças” foi um dos grandes princípios do projeto político de Plácido. A narrativa do governo agrupou Plácido com os líderes da junta conspiratória inicial que convertia negros e mulatos livres e os compelia a fazer votos de segredo, não revelando nada a seus inimigos para que não fossem assassinados. Embora a sociedade escrava classificasse Plácido como um pardo, como um mulato de pele clara, ele rejeitou os privilégios que a hierarquia racial lhe atribuía. E Plácido defendeu a unidade racial dos africanos e de seus descendentes. Plácido defendeu a unidade racial dos “mulatos e negros”, o que era algo radical.

O juramento de Plácido enfeitiçou as autoridades coloniais porque implicava o colapso de uma hierarquia racial que neutralizava o poder político africano.

O poder de Plácido estava em sua pena. A “poética que aludia a planos contrários à tranquilidade e segurança da ilha” conferiu a Plácido o poder de disseminar ideias antiescravagistas. E seus juramentos de lealdade ameaçavam abolir a escravidão e privar sua Majestade de uma riqueza extraordinária. Plácido era uma ameaça, pois ameaçava atrapalhar a riqueza que a rainha da Espanha estava criando para sua família. Plácido havia descoberto uma maneira de deslegitimar o edifício da autoridade religiosa e política em que a Espanha confiava para escravizar os africanos e seus descendentes para sempre. O poeta empunhava como um arquiteto do discurso a linguagem que o Padre Félix Varela teria condenado como falsa profecia. O juramento de Plácido foi revolucionário porque

provocou uma crise política ao se apropriar das práticas simbólicas do catolicismo e transformar essas práticas, como o sinal da cruz – *el signo del cruces* – em instrumentos em uma guerra contra a escravidão. A poética de Plácido derrubou o simbólico e o real. Ele falou com a segurança epistemológica necessária para mudar o resultado dos acontecimentos. E Plácido lutou para reverter a destruição da terra sagrada e para abolir os danos que a sociedade escrava tinha causado na vida do povo negro.

Obrigado.

O JURAMENTO¹⁰³

À sombra de uma árvore imponente
Que está de um vasto vale na saída,
Existe uma fonte que convida
A beber do seu líquido prateado.

E lá fui eu por meu dever chamado,
Fazendo altar da terra endurecida,
Ante o sagrado código da vida,
Estendi minhas mãos e assim jurei:

Ser inimigo eterno do tirano,
Manchar, se necessário, minhas vestes
Com o sangue abominável em minha mão,

Desferir-lhe então golpes repetidos,
E morrer pelas mãos de um verdugo,
Se for preciso para o fim do jugo.

¹⁰³ Autoria de Gabriel de la Concepción Valdés, conhecido como Plácido.

Soneto afro-cubano de 1840 traduzido para o português por Matthew Pettway, revisto e adaptado à metrificação decassilábica pelo professor Leite Jr.