

DAS MÚLTIPLAS FACES DA INTENÇÃO REALISTA

Maria Nazareth Soares Fonseca*

Karina de Almeida Calado**

³Roberta Maia Ferreira Alves***

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas - Pesquisadora CNPq.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Literaturas de Língua portuguesa. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas.

*** Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Docente do Bacharelado em Ciência e Tecnologia do Instituto e Tecnologia da UFVJM.

O minissimpósio “Realismos, deslocamentos e memórias”, realizado em maio de 2017, na PUC Minas, com a coordenação das pesquisadoras Karina Calado e Roberta Alves, procurou retomar discussões que, desde 2010, vêm sendo produzidas pelo Grupo de Pesquisa “Estéticas Diaspóricas” (GEED) com o objetivo de avaliar, criticamente, as diferentes vertentes e feições de uma “intenção realista” que, como salienta Pellegrini (2012), está presente na literatura desde suas origens, bem antes, portanto, de se configurar como uma expressão estética, “de lastro francamente positivista”, no final do século XIX.

Na esfera da literatura, as várias roupagens assumidas pela “intenção realista”, ao longo do século XX, vêm instigando reflexões sobre o anseio de ser elaborada “uma representação exata, objetiva e total da realidade” (PELLEGRINI, 2012), questão que considera tanto o apelo ao “realismo da exterioridade” (FIGUEIREDO, 2012, p. 120) quanto a demanda de “tornar a literatura ‘real’, de criar efeitos de realidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 135). No âmbito dessa discussão, várias feições da “intenção realista” foram sendo revistas e analisadas pelos integrantes do GEED, sobretudo as que se relacionam com posturas e posições teóricas surgidas no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa quanto às noções de “realismo mágico”, “real maravilhoso” e “realismo animista”, essa última trazida à discussão, num primeiro momento, por meio dos personagens do romance *Lueji* (1989), do escritor angolano Pepetela. Embora o escritor angolano tenha usado a expressão sem maiores explicações e com clara intenção irônica, a noção de realismo animista passou a ser utilizada como um operador teórico pertinente para a análise de textos das literaturas africanas, ainda que lhe faltasse uma discussão mais elaborada sobre sua natureza e lógica.

Em cena do romance de Pepetela, a expressão realismo animista é referida como possibilidade de se valer de uma expressão mais afeita à realidade cultural africana e também como resistência à importação pura e simples de termos e teorias nascidas em contextos externos ao continente. É importante ressaltar que, se se considerarem os sentidos construídos pelos diálogos que compõem a cena em que a expressão é mencionada no romance de Pepetela, é possível dizer que ela, de algum modo, se aproximaria dos sentidos dados pelo escritor cubano Alejo Carpentier ao “real maravilhoso”, quando pretendeu, com a expressão, alcançar uma forma mais eficaz de nomear feições da cultura hispano-americana. Mais tarde o escritor cubano afirmaria ser o real maravilhoso uma propriedade de qualquer cultura porque expressaria uma forma de percepção singular da natureza em que a magia, o encantamento, o maravilhoso estavam presentes⁴.

No famoso prólogo do romance *El reino de este mundo* (1948), o escritor cubano refere-se ao impacto que lhe causaram as ruínas de construções fabulosas erigidas no reinado de Henry Christophe (1787- 1820), no Haiti, e ao fato de que, ao entrar em contato com as ruínas, sentiu-se diante de uma realidade em que o maravilhoso se mostrava, de forma concreta, exibindo sua potencialidade como expressão de uma cultura heterogênea, cujos traços se eternizavam nos escombros da Cidadela La Ferrière e do Palácio de Sans-Souci. As palavras de espanto e admiração proferidas pelo escritor cubano sobre as ruínas haitianas embasam sua explicação do que passaria a ser denominado de real maravilhoso e demarcada, na expressão, a sua significação ontológica. Para Carpentier, o real maravilhoso deveria ser entendido como expressão das metamorfoses e simbioses próprias de culturas como a haitiana,

4 A proposição de Carpentier é discutida por Chiampi (1980, p. 33), que afirma poder ser o real maravilhoso avaliado em dois níveis: “um constituído pelo modo de percepção do real pelo sujeito; outro, pela relação entre a obra narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade americana”.

a hispano-americana e a latino-americana, todas elas significadas por misturas culturais intensas e, sobretudo, por se constituírem como uma diferença profunda com relação às culturas europeias. A crítica ao surrealismo fica expressa por Carpentier quando se refere a *trucos de prestidigitación* (CARPENTIER, 1948, p. 5) e formas mecânicas de fabricação de estranhezas, como instrumentos de criação literária legitimados pelo movimento criado por Breton.

Como se pode perceber, a expressão real maravilhoso tem, em Carpentier, uma intenção fundacional, uma vez que procura ressaltar aspectos culturais e expressões artísticas como as do pintor cubano Wifredo Lam (1902 - 1982), em cujos quadros a natureza americana era captada em sua magia. O real maravilhoso seria, para Carpentier, um signo da cultura americana que, por sua complexidade, marcaria “a renovação da linguagem ficcional hispanoamericana e a consequente crítica do próprio ato de contar”. (CHIAMPI, 1980, p. 72).

As complexidades inerentes a culturas compósitas, como a hispano-americana, indicadas por simbioses e misturas entre perspectivas realistas e mágicas, são percebidas por Carpentier como signos da diferença inscrita nas ruínas haitianas. Nelas, misturados à “*atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños*” (CARPENTIER, 1948 p. 9), eternizavam-se vestígios da luta de homens ansiosos por liberdade e os “poderes licantrópicos de Mackandal”, o líder de escravos negros que organizou um plano de subversão da ordem instalada pelos colonos franceses de São Domingos (JAMES, 1994, p. 34-35), utilizando os seus conhecimentos sobre plantas capazes de curar e de matar. Não por acaso, ao escrever o romance **El reino de este mundo** (1948), Carpentier tornaria imortal o ex-escravo negro trazido da Guiné, na África.

O real maravilhoso de Carpentier, em seu sentido ontológico, se aproxima, sem poder ser com ele confundido, do “realismo mágico”, tal como foi implantado no cenário literário latino-americano por Arturo Uslar Pietri, em 1948 (PIETRI, 1948). Aclimatado em cenários literários, o conceito se afasta dos sentidos que tem nas considerações do crítico alemão Franz Roh sobre tendências pós-impressionistas da pintura alemã do início do século XX, sobretudo em criações como as do pintor alemão Georg Schrimpf (1880-1938). O crítico alemão destaca, na expressão pictórica, denominada por ele de realismo mágico, aspectos de uma volta ao real que, no entanto, se afasta da emotividade e subjetividade dos expressionistas. Um retorno ao real que não obstrui a possibilidade de a arte se enveredar pela “dimensão oculta e mágica do objeto” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 121) e por estratégias que permitiam “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p. 21). Deslocando-se do contexto da pintura alemã, o realismo mágico, na América Latina, passa a caracterizar um tipo de narrativa que assume o mágico⁵ como potencialidade de uma “nova atitude do narrador diante do real” (CHIAMPI, 1980, p. 21). Utilizada por críticos literários como operador fecundo para a análise da narrativa latino-americana, a expressão ganha legitimidade, sobretudo após a publicação do romance **Cien años de soledad** (1967), do colombiano Gabriel García Márquez.

5 Irlemar Chiampi (1982, p. 20) ressalta a crítica do romance latino-americano nomeado pelo realismo mágico, sem “penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil” e assumindo o modo de ser “estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido” como características do novo romance consagrado a partir da década de 1960. Chiampi afirma que a nova tendência se mostraria, desde a década de 1940, em romances como *Yawar fiesta*, de José Maria Arguedas, em *Ficciones* (1944), de Borges, *El señor Presidente* e *Hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias, passando por romances de Alejo Carpentier, como *El reino de este mundo* (1949) e *Los pasos perdidos* (1953).

O romance de García Marques se tornaria, desde a sua publicação, a ilustração das feições legitimadas pelo realismo mágico, em sua feição latino-americana, assim como **El reino de este mundo**, de Carpentier, com relação ao real maravilhoso. Os dois romances assumiriam, portanto, o que Chiampi ressalta como “dilema de nomeação das coisas americanas” (CHIAMPI, 1980, p. 46), ao mesmo tempo que enfatizariam características próprias de uma realidade cultural formada por fecundos processos de mestiçagens. Assim, se se considera que real maravilhoso e realismo mágico definem particularidades de uma forma de narrar que não estabelece fronteiras rígidas entre realidade e magia, entre natural e sobrenatural, é possível afirmar serem essas particularidades próprias de narrativas literárias que assumem formas de ser do continente latino-americano, porque exibem, sobretudo, a riqueza de seus mitos e de sua religiosidade animista.

No âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa, feições do real maravilhoso e do realismo mágico e mesmo do fantástico passam a circular em trabalhos críticos voltados a narrativas em que as demandas da realidade social e cultural são tratadas com base na pulsação forte das tradições animistas. É o que afirma, por exemplo, Inocência Mata⁶, quando considera que “o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico”, como estratégia de enfrentamento do real, perpassa a obra de escritores africanos, como Boaventura Cardoso, Mia Couto, Pepetela, particularmente em **O desejo de Kianda**, e Abdulai Sila, em **Mistida**, dentre outros.

Em cenários literários em que o insólito e o absurdo integram possibilidades de se nomearem tendências literárias africanas, ressurgem a expressão “realismo animista”, utilizada pelo escritor angolano Pepetela em cena do seu romance **Lueji** (o nascimento dum império), publicado em 1989. Na cena do romance, a expressão “realismo animista” é utilizada com intenção irônica tanto na fala da personagem Lueji, quanto na da personagem Jaime, quando afirma querer “fustigar os dogmas” da cultura ocidental (PEPETELA, 1989, p. 451). Na cena ficcional, a expressão surge, sem maiores explicações, talvez para indicar o desejo do escritor de colocar em discussão o modo como a história da rainha Lweji, da Lunda, poderia ser assumida em um espetáculo de dança a ser exibido em África. Inserida no âmbito de uma discussão que avalia modos de percepção e de retomada de dados históricos que se misturam a narrativas míticas, a expressão utilizada por Pepetela ganhou significados conceituais sem que fossem legitimados pelo escritor ou pelo romance. Os sentidos da expressão foram sendo produzidos segundo inferências do que disseram as personagens do romance **Lueji** com relação a conceitos literários que circulam na África: “o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí” (PEPETELA, 1989, p. 452). Na cena romanesca, a expressão realismo animista assume feições críticas à importação de termos e intenções estéticas estrangeiras e, ao mesmo tempo, enfatiza os processos de mesclagens inerentes a qualquer cultura.

A expressão ganhará uma discussão pertinente na reflexão do teórico Harry Garuba, professor da Universidade de Cape Town, África do Sul, sobre manifestações de um inconsciente animista e de uma lógica que subverte binarismos e “desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico” (GARUBA, 2012, p. 242). Ao defender o ponto de vista de

⁶ As afirmações da crítica são-tomense integram o texto “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”. MATA, 2017.

que o animismo, ao subverter a autoridade da racionalidade, reescreve “a autoridade da magia nos interstícios do racional/secular/moderno (GARUBA, 2012, p. 243), o teórico destaca um processo de “reencantamento do mundo” que se esboçaria a partir de um tempo que se afasta do “habitual, linear, positivista codificado em noções de progresso e secularização crescente”. (GARUBA, 2012, p. 243).

Como uma manifestação artístico-literária do processo de reencantamento do mundo, o realismo animista pode então ser pensado como decorrente de prática linguístico-cultural de “dar uma dimensão concreta a ideias abstratas”(GARUBA, 2012, p. 244) em diferentes formas de organização narrativa nas quais “os ancestrais, espíritos, deuses, são todos fisicamente personificados e animados, atuando em uma dramaturgia de autorreflexão histórica”(GARUBA, 2012, p. 246), próprias de culturas tradicionalmente animistas, como salienta o teórico.

Harry Garuba afirma diferenças entre os conceitos de realismo animista e realismo mágico, mas é possível dizer que o conceito defendido por ele se aproxima do real maravilhoso, de Alejo Carpentier, porque, como o realismo animista, nomeia uma percepção de mundo marcada pelo reencantamento, pela crença em forças vitais que minimizariam o contínuo do mundo. O famoso prólogo do romance **El reino de este mundo**, de Carpentier, dá mostras concretas de um processo de produção de sentidos que conclama as muitas faces de uma mesma realidade e que, como o faz Garuba com relação ao realismo animista, insere a autoridade da magia nos interstícios da racionalidade.

Os caminhos abertos para discussão e análise das questões aqui levantadas se desenham ao longo dos textos produzidos pelos integrantes do GEED, muitos deles integrados ao volume que ora apresentamos. Para atendermos aos objetivos da publicação, agrupamos os textos em três partes com o objetivo de explicitar o percurso trilhado pelas pesquisas e produções.

Na primeira parte, intitulada “Realidade, Realismos e Novos Realismos”, a questão é discutida em cinco artigos que abordam a relação entre o realismo clássico e os novos realismos; na segunda, “Memória e Tradição”, com três produções, reúnem-se textos que têm a memória como elemento de intersecção; na terceira, “Literatura em diálogos”, constituída de dois textos, a literatura é posta em diálogo com o cinema e com as artes plásticas.

Apresentado de forma sucinta o objetivo de cada uma das partes que constituem o projeto da publicação, vejamos, de forma também sintética, como cada artigo aborda o tema analisado. O primeiro texto da primeira seção, de autoria de Anna Maria Claus Motta e Roberta Maria Ferreira Alves, tem como título “Entre o ficcional, o real e a história em **O dia das calças roladas**, de Germano de Almeida”, e se propõe analisar como o romance estabelece uma interessante relação com um fato ocorrido em Cabo Verde, em 1981. As autoras procuram discutir como, pelos entrelaçamentos entre fatos da História de Cabo Verde, memória e ficção, a literatura de Germano Almeida mostra-se como possibilidade de registro do movimento que o homem realiza, na sua historicidade, percorrendo seus anseios e visões de mundo, valendo-se de recursos estéticos que legitimam o fazer literário. Bruna Carla dos Santos e Erinaldo Borges em “Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americano” abordam os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso, cunhados por Arturo Usler Pietri e Alejo

Carpentier. Os conceitos são discutidos com base em obras literárias significativas, como **O reino deste mundo**, de Alejo Carpentier, e **Cem anos de Solidão**, de Gabriel Garcia Marques. Na mesma seção, o texto de Eni Alves Rodrigues, “Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura do conto ‘A morte do velho Kipacaça’, de Boaventura Cardoso”, reflete sobre o conceito de realismo animista – conceito utilizado por Pepetela (1989) e teorizado por Garuba (2003/2014) e Saraiva (2007). Em seu texto “Realismo afetivo em **Predadores**”, Alice Botelho Peixoto utiliza o operador conceitual desenvolvido por Schøllhammer, “realismo afetivo”, para analisar o romance **Predadores**, de autoria do angolano Pepetela. Para tanto, entende que esse romance manifesta uma forma de economia descritiva, ou de “redução radical do descritivo”, como uma evidência de estratégias de elaboração de efeitos sensíveis na linguagem. Natalino da Silva de Oliveira, em “Helena – A angústia do real”, discute a percepção de que o real não deveria ser interpretado como algo natural ou como uma realidade adquirida e sólida. O real, em contexto de subalternidade como o vivenciado por personas sociais retratadas pelo romance **Helena**, de Machado de Assis, se apresenta como algo a ser conquistado dia após dia, no âmbito das contingências e em pequenos fatos vivenciados por pessoas comuns em suas lutas pela sobrevivência diária. Seguindo essa vertente, o artigo discute elementos do Realismo e suas possíveis roupagens na cena literária criada por Machado de Assis.

Na segunda seção do volume, intitulada “Memória e tradição”, Assunção de Maria Sousa e Silva, em “Canto poético no Oká”, analisa poemas da poetisa Conceição Lima que circundam as feições da sóya” (conto, lenda), pondo-as em diálogo com os fatos constituintes da história das ilhas de São Tomé e Príncipe, a fim de tratar de conflitos que delineiam o doloroso lugar das pessoas mais velhas acusadas de feiticeiras. Franciane da Conceição Silva, em “A presença da ancestralidade em narrativas de Conceição Evaristo e Mia Couto”, discute a função das personagens Ponciá Vivêncio, do romance homônimo, de Conceição Evaristo e Mariamar de **As confissões da leoa**, de Mia Couto, destacando a questão da ancestralidade e sua forte influência na construção de identidades femininas. Lilian Paula Serra e Deus, em “Relendo as memórias: a questão das memórias em **As visitas do Dr. Valdez**, de João Paulo Borges Coelho”, discute a relação entre a memória individual e a coletiva, na tentativa de demonstrar como a memória percorre o gênero romance, permitindo a retomada de fatos importantes da história de Moçambique, vista pelo viés de histórias singulares.

Na terceira seção, intitulada “Literatura em Diálogos”, Karina de Almeida Calado e Leonardo Domenico Bastos, no artigo “Velhice, pobreza e exclusão social: considerações sobre a postura neorrealista em um conto de Luandino Vieira e em um filme de Vittorio De Sica”, valem-se de diálogos entre a literatura e o cinema para analisar a postura neorrealista de Luandino Veira no conto “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos” e de Vittorio De Sica no filme **Umberto D.** Wellington Marçal de Carvalho, no texto”. O novo realismo em Luandino Vieira e Yinka Shonobare”, cria um diálogo entre um conto da literatura angolana e criações do artista anglo-nigeriano, para destacar novas tendências realistas surgidas na época atual.

Integra também este volume a tradução do texto “On Animism, Modernity/ Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections”, de Harry Garuba, feita por Alice Botelho Peixoto. Em português o texto recebeu o título “Reflexões provisórias sobre

animismo, modernidade / colonialismo e a ordem africana do conhecimento". Os trabalhos aqui apresentados evidenciam as discussões e análises feitas ao longo dos anos de existência do GEED, sobretudo com o suporte de articulações e diálogos que a literatura estabelece com várias áreas do conhecimento. Com a intenção de retomar questões postas pelos vários teóricos e estudiosos referidos neste texto, os artigos que compõem o volume especial dos **Cadernos Cespuc de Pesquisa** retomam os percursos da literatura e das artes de intenção realista, ressaltando suas diferentes feições e as vestes que assumem ao assumir novos arranjos estéticos em que a temática realista é, ao mesmo tempo, revisitada e posta em questão.

REFERÊNCIAS

CARPENTIER, Alejo. **Dos novelas**: El reino de este mundo: El Acoso. Caracas: El Nacional, 1948. p. 12 - 122.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 119 - 132.

GARUBA, Harry; Elisângela Tarouco. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela Nonada. **Letras em revista**, ano 15, n. 19. p. 235 – 256, 2012.

JAMES, C.L.R. **Os jacobinos negros** - Toussaint Louverture e a revolução de São Domingos. São Paulo: Editorial Boitempo, 2000.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p.43-72.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em: 13 out. 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Realismos: modos de usar. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, n.39, p. 11-17, jan. / jun. 2012.

PEPETELA, Lueji (O nascimento dum império). Luanda: UEA, 1989. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000100001>> Acesso em: 16 jan. 2017.

PIETRI, Arturo Uslar. El cuento venezolano. In: PIETRI, Arturo Uslar. **Letras y hombres de Venezuela**, 3. ed. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1974.

SARAIVA, Sueli. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. *Anais Encontro Regional da ABRALIC*, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. As imagens do realismo mágico. **Gragoatá**, Niteroi, n. 16, p. 117-132, 1. sem. 2004. Disponível em: < <http://gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/579/444> >. Acesso em 10/02/2107.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

ENTRE O FICCIONAL, O REAL E A HISTÓRIA EM O DIA DAS CALÇAS ROLADAS, DE GERMANO DE ALMEIDA

Anna Maria Claus Motta*
Roberta Maria Ferreira Alves**

Resumo

Este artigo pretende analisar no romance *O dia das calças roladas* (1999), e sua relação com um fato ocorrido em Cabo Verde, em 1981, tomado como título da obra de Germano Almeida. O autor permite evidenciar, pelo entrelaçamento de história, memória, ficção e realidade, que a literatura, além de se constituir como um fenômeno estético é também é uma manifestação cultural, uma possibilidade de registro do movimento que o homem realiza na sua historicidade, de seus anseios e visões de mundo, narrados sem compromisso de “fidelidade” com a verdade dos fatos. Para narrar a sua verdade, Germano Almeida mescla a oralidade na escrita, sob o “tom” da ironia e da sátira.

Palavras-chave: Literatura africana de língua portuguesa; História; Memória; Realidade; Ficção.

AMONG THE FICTIONAL, THE REAL AND THE O DIA DAS CALÇAS ROLADAS, BY GERMANO DE ALMEIDA

Abstract

This article aims to analyze the narrative novel *O dia das calças roladas* (1999), the report of a fact occurred in Cape Verde in 1981, appointing the work of Germano Almeida. The author makes it plain by the interweaving of History, Memory, Fiction and Reality, that literature is, besides an aesthetic phenomenon, a cultural event, a chance to record the movement that man holds in his History, its aspirations and visions of the world, narrated without commitment of fidelity to the truth of the facts. To narrate the truth, Almeida mix brands of orality in the narrative, under the “tone” of irony and satire.

Keywords: African Literature in Portuguese Language. History. Memory. Reality. Fiction.

Recebido em XX/XX/201X
Aceito em: XX/XX/201X

*Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas, Professora da Fundação TORINO, Escola Internacional, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

** Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Professora Adjunta no Instituto de Ciência & Tecnologia da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM.

Parece haver sempre algo de histórico espiando pela fresta da memória do escritor à espera de mostrar-se, ou melhor dizendo, reinventar-se através da escritura literária. Ao que tudo indica, também parece ser este o caso do cabo-verdiano nascido em 1945, na ilha da Boa Vista; advogado radicado na pacata cidade do Mindelo, pertencente à outra ilha do arquipélago, chamada de São Vicente. Apresentado e reconhecido como escritor desde 1991, aos 70 anos esse cabo-verdiano é Germano Almeida. O autor representa esse tipo de memória histórica que brota madura e crítica e vem escorrendo intermitente pela frincha memorialista, nascente de um rio que já desperta conhecedor do seu curso. Como homem político utiliza-se das próprias vivências, observâncias, experiências e aprendizagens de um período singular e rico em Cabo Verde – o da independência e pós-independência – para retratar a vida pública e privada de seu país, pela via da ironia e da sátira. Germano Almeida vai além de registrar o testemunho da vitalidade da cultura mestiça do seu país; representa a enorme capacidade criadora de seu povo que aprendeu a ser feliz, apesar de todas as adversidades. Numa técnica de resgate da beleza da literatura oral, Germano Almeida exerce sua criouliidade na arte de contar. Assim o autor registra o episódio d’ **O dia das calças roladas**: entrelaçando história, memória, ficção e realidade. No rastro desse caminho apontado estruturamos nosso estudo.

Já na “introdução”, nos deparamos com a seguinte afirmação do autor:

Não obstante o título, esta história não é de ficção: é a contestação popular à discussão do projecto (sic) da lei de bases da reforma agrária em algumas zonas do concelho (sic) da Ribeira Grande, Santo Antão, especialmente nos dias 30 e 31 de Agosto de 1981, contada a partir das declarações prestadas durante a instrução do processo pelos réus e pelas testemunhas. (ALMEIDA, 1999, p. 7).

Além disso, nela encontramos: o local e a data – Mindelo, Junho de 1999 – (ALMEIDA, 1999, p. 10), onde está contido o relato dos métodos de tratamento “pouco ortodoxos” (ALMEIDA, 1999, p. 7) “dispensados pela Polícia de Ordem Pública aos cidadãos civis involuntariamente embarcados no navio **Damão** e transportados da Ilha de Santo Antão para a Ilha de São Vicente, na condição de “presos políticos”; a forma – “... a pontapés e coronhadas e tropas de arma em punho ...” (ALMEIDA, 1999, p. 8), e a situação em que os presos se encontravam, quando lhes foi dada “ordem de prisão” – estivessem todos onde e como estivessem – e, imediatamente, foram transferidos para uma área militar, o “quartel de Morro Branco”; descrição de situações esdrúxulas que o fato proporcionou, como a negação da prisão desses cidadãos da parte do ‘comandante da Polícia de Segurança’ que, indignado e obstinado exclamava: - “Deus livre”, [...] “mas que ideia mais louca militares andarem prendendo civis, não se estava em estado de sítio” (ALMEIDA, 1999, p. 7) e aquela outra em que um dos presos, por ter apenas três segundos para sair e se entregar, “esqueceu-se dos dentes que dentro de um copo d’água repousavam à cabeceira da cama” (ALMEIDA, 1999, p. 8); e, finalmente, a comprovação de que o acontecimento não havia sido “boato” quando o comandante da Segurança tranquilizava a esposa preocupada em entregar a dentadura ao marido, assegurando-lhe que eles, os presos, além de ‘pasta de dentes recebiam’ “...farda, ...toalha... artigos de higiene ... e até dentes se for preciso ...”. (ALMEIDA, 1999, p. 9), ou quando, traindo-se, o Ministro do Interior, ao ser indagado em audiência pelo advogado António Caldeira Marques

sobre a autorização para falar com um seu constituinte (ALMEIDA, 1999, p. 9), responde que esta lhe fora negada pela circunstância de o homem estar incomunicável (ALMEIDA, 1999, p. 10), e que apenas o referido advogado poderia vê-lo.

Nessas passagens, sentimo-nos motivadas a adentrar por uma porta de antemão escancarada, a da “ironia”, a fim de saber tudo da “história” que o narrador, de forma inteligente, iria contar. Mas não só: surgiram já, a partir da leitura da ‘introdução’, alguns questionamentos, como “que espaço é esse?”, “quem são os cabo-verdianos personagens cujas identidades estão sendo antecipadas?”, “como a memorialística é evocada por Germano Almeida?”, “como se apresentam a contação do real”, “qual o lugar da ficção que forma a casuística?”, e ainda, “por que a escolha do autor em enveredar por esse caminho – o do “tom” que antecipa o humor – indicativo para o projeto narrativo?”.

Analisemos duas assertivas, a primeira de Newton (1999): *hypotheses non fingo* (minhas hipóteses não são inventadas), e a segunda de Wittgenstein (1966): “as ciências nada descobrem: inventam”. A oposição entre as duas sentenças revela uma profunda modificação do nosso conceito de realidade e ficção, de descoberta e invenção, do dado e do posto. Com efeito, desvenda a perda de uma fé em realidade dada e descoberta. E mostra a realidade como ficção posta por nós. A sensação do fictício de tudo que nos cerca e do fingir como ato que rege a nossa vida, é tema da atualidade, da atualidade do autor e também de nossa reflexão ao comparar narrativa e História.

Entre Pesquisa, Teoria e Ficção

Com o objetivo de responder às questões anteriormente formuladas, partimos primeiramente para a resposta à pergunta sobre “será que existiu esse período histórico significativo para a comunidade cabo-verdiana de Santo Antão?” Há documentos? Alguém mais registrou os fatos? O que diz a Carta Magna Cabo-Verdiana? Oficialmente os acontecimentos estão registrados, o evento deu-se em 31 de agosto de 1981, como afirma Nascimento (2004), no II fragmento abaixo: “ (...) Podemos destacar as resistências à reforma agrária em agosto de 1981...” Além da afirmativa, o autor desse estudo afirma ser “verdadeira” a história da contestação. Seleccionamos somente os parágrafos que elucidam o modelo político que os cabo-verdianos estavam vivenciando naquele momento de Primeira Constituição (1980). Tal seleção mostra a acomodação ou não dos movimentos sociais, uma vez que a sociedade experimentava há muito pouco tempo, seis anos apenas (1976), o que significa uma Nação e o aprendizado mais profundo do significado de Independência. Para maior compreensão da obra, consideramos importante dar a conhecer apenas os contornos desse panorama social, político e econômico real, que envolveu a Nação Cabo Verde, a partir dos fragmentos oficiais que se seguem:

I fragmento

[...] Com a lei eleitoral publicada no B.O. nº 36, Suplemento, de 9 de Setembro de 1980, a primazia de apresentar candidaturas em cada círculo eleitoral, para cada grupo de 300

cidadãos eleitores recenseados [...] para pertencer integralmente ao PAIGC³, de acordo com o artigo 4º “ não era permitida mais de uma lista de candidatos no mesmo círculo eleitoral [...]”. (13).

[...] A 1ª Constituição da República de Cabo Verde foi aprovada a 15 de setembro de 1980, sem nenhum voto contra [...] De acordo com a natureza e os fundamentos do Estado, Cabo Verde definia-se, no seu artigo 1º como uma “República soberana, democrática, laica, unitária, anticolonialista e antimperialista” (14); [...] no seu artigo 3º como um “estado de democracia nacional revolucionária”;

[...] no artigo 4º o PAIGC e, posteriormente PAICV⁴, “como força política dirigente da sociedade e do Estado”, cabendo-lhe designadamente “estabelecer as bases gerais do programa político, econômico, social, cultural, de defesa e segurança a realizar pelo Estado”, e, ainda, “definir as etapas de reconstrução nacional”. O Estado, regendo-se do princípio de direção e planificação estatais, monopolizava o solo e as suas riquezas, os meios básicos da produção industrial, os meios de informação e comunicação, os bancos, os seguros, as infra-estruturas e os meios fundamentais de transporte. [...] Segundo o artigo nº12, o estado controlava o comércio externo e detém o monopólio das operações sobre o ouro e as dívidas [...].

[...] Relativamente aos direitos, liberdades, garantias e deveres fundamentais, em conformidade com o artigo 26º, “os cidadãos eram considerados iguais perante a lei”; a constituição estipulava que nenhum dos direitos e liberdades garantidos aos cidadãos podiam ser exercidos contra a Independência da Nação, a integridade do território, a unidade nacional, as instituições da República e os princípios consagrados na carta.

A referida carta constitucional estabelece no seu artigo 34º que todos têm direito à vida e à integridade física e moral, e que ninguém podia ser submetido a tortura nem a penas de tratamentos cruéis, desumanas e degradantes, estando excluída no país a pena de morte [...].

[...] o parlamento era tido como o órgão supremo do poder, “cabendo-lhe decidir sobre questões fundamentais da política interna e externa, definidas pelo PAIGC, eleger o Presidente da República [...]”.

II fragmento

Transição política em Cabo Verde, quando no balanço de dez anos da reconstrução nacional e da edificação do Estado Pós-colonial, a que no momento do acesso da Independência os mais pessimistas reconheciam fracas possibilidades de sobrevivência. A necessidade da reforma econômica emergiu progressivamente não obstante as verdadeiras fissuras no sistema se ter registado primeiro no domínio político na sequência da Independência, logo a partida começou a dar sinais de crises. Esses sinais tornaram-se visíveis a partir de 1979 [...].

3 PAIGC - Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, também conhecido pela sigla PAIGC, foi o movimento que organizou a luta pela independência da Guiné Portuguesa (Guiné-Bissau) e de Cabo Verde, que eram colônias de Portugal.
4 Partido Africano da Independência de Cabo Verde, conhecido também pela sigla PAICV é um partido de centro-esquerda, de ideologia social-democrata, em Cabo Verde.

O golpe de estado de 14 de Novembro de 1980 na Guiné-Bissau foi, também, uma crise que teve repercussões directas no contexto político cabo-verdiano, pois representou o fim do projecto de Estado binacional e determinou a criação do partido Africano para a Independência (PAICV) que permaneceu como partido único, força política dirigente da sociedade e do Estado nos termos do artigo 4º da Constituição da república como demonstram os movimentos sociais que tiveram lugar nos anos subsequentes, as bases sociais são cada vez mais frágeis. Podemos destacar as resistências à reforma agrária em agosto de 1981 [...].

À abertura política em Cabo Verde, a 17 de fevereiro de 1990, regressaram à política activa muitos antigos... (NASCIMENTO, 2004, p. 8)

Comparando-os documentos (fragmentos I e II) com a obra – **O dia das calças roladas** – existe a possibilidade de verificarmos que, em ambos, as verdades coincidem; as formas de narrar é que se distanciam, bem como seus propósitos. O resgate da memória da História pela literatura confirma, através da narrativa de Germano Almeida, a maneira de garantir o acesso ao discurso não oficial – “estórias” alternativas e revisionistas – e, assim, não deixar morrer a História. É que o

discurso da história... as suas estratégias, os seus protocolos [...] não permanecem os mesmos ao longo do tempo [...] as suas mutações entram em correlação com outras tradições e mutações no universo ‘histórico’ da cultura [...] como actividade de produção de sentido ou de atribuição de sentido à experiência humana no tempo, ela faz parte da **história** que se fez, e que se faz no presente que se escreve ... (GUSMÃO, 2001, p. 183 – grifos nossos).

Ao nosso objeto de estudo, na mira d’**O dia das calças roladas**, alude o próprio autor:

A inconsistência do projeto de colonização, o próprio atraso da metrópole, o prolongamento da empresa colonial estão na origem das difíceis condições de vida em Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe (ALMEIDA, 1999, p. 13).

A inconsistência e o atraso da nação portuguesa a que se refere Almeida marcam fundamentalmente uma das duas alternâncias a que o colonizador português, distante da metrópole, por séculos se submeteu: ora comportando-se como “dono” e utilizando a voz de “Próspero” nas colônias, seguindo o projeto de colônia de exploração, ora como “Caliban”, aceitando a cultura do colonizado, a ela integrando-se e sendo por ela absorvido – “africanizando-se”.

Referindo-se a esse momento de Portugal como “metrópole-Caliban”, encontramos vasta análise no texto “Ser e Estar”, de SANTOS (2001), que o justificam. Quando voltamos o foco para a “Educação”, é possível verificar que, ironicamente, uma contradição da colonização portuguesa é que, ao se estabelecer uma comparação com os países acima nomeados e apesar do escasso empenho na educação formal nas demais colônias, Cabo Verde destacava-se positivamente naquele momento, pois “que apresentava um quadro educacional menos constrangedor; por outro lado, a pluralidade linguística, que poderia ser vista como sintoma da riqueza cultural, tornava mais complexa a situação dos países” (CHAVES e MACEDO, 2007).

Tutikian (2006), ao se referir a Cabo Verde, além de citar Germano Almeida como o grande nome do pós-colonialismo, situa o arquipélago numa particularidade política privilegiada “ainda colonial”, pois que aos poucos a administração

[...] vai passando para as mãos dos cabo-verdianos. [...] além disso, a Independência constitui-se numa verdadeira revolução para Cabo Verde, de desenvolvimento. Entretanto, a falta de prática com a Independência e com a autogestão terminam levando à privatização dos bens, e a estrutura econômico financeira, de alguma forma, retorna a Portugal, e os problemas continuam os mesmos: a fome, a miséria e a evasão (TUTIKIAN, 2006, p. 43).

A opção de Almeida por deixar nascer o projeto **O dia das calças roladas**, dezoito anos depois do fato ocorrido, não invalida o peso que esse passado colonial impôs. Assegura, antes, a possibilidade de o autor trazer a público, para conhecimento e reflexão, ao nível da literatura, as responsabilidades assumidas pelas elites que ocuparam o poder com o propósito de construção da Nação e que – naquele momento – tomavam para si, também como protagonistas, o papel que contribuiu para a desagregação, o descontentamento ou a incompreensão, por um lado e, por outro, a intolerância e a arbitrariedade, que se instalou no seio da população cabo-verdiana, “no dia 30 de Agosto de 1981 no sítio de Figueiral da vila de Ribeira Grande da ilha de Santo Antão” (ALMEIDA, 1999, p. 13).

Sobre a relação, presente, passado e futuro, reflete Gusmão (2001, p. 185): “O presente é a fronteira sempre móvel do que designamos como passado e a constante chegada e afastamento do futuro que virá sempre depois”. Na narrativa, as categorias “tempo e “espaço” emergem de forma tão contingentes de percepção historicamente enraizadas, que estão intimamente ligadas entre si de maneiras complexas.” (HUYSEN, 2000, p. 10). A rememoração do acontecimento na *Boca do Figueiral*, mais tarde (re)conhecida como “Campo de Batalha”, o lugar onde se deu o “encontro” (ALMEIDA, 1999, p. 14), “entre as tropas do governo que vinham da Vila da Ribeira Grande e os civis que estavam do outro lado da ribeira a caminho da vila.” (ALMEIDA, 1999, p. 14), o passado parece ser exorcizado no presente da narrativa, e reconstitui – no espaço e nos personagens – um outro tipo de relação, mais pensada, mais compreendida, mais aprofundada, mais distante e, ao mesmo tempo, mais próxima.

Entre o registro da história e a contação das histórias: “Hoje é dia de festa de Calças Roladas”

É com esta fala, “Hoje é dia de festa de calças roladas”, que o autor anuncia e confirma que vai contar, como narrador em primeira pessoa, uma história com “h” (ALMEIDA, 1999, p. 75), a prisão, seguida de espancamento, sevícia e privação dos direitos mais elementares de dezesseis cidadãos acusados de terem liderado a “revolta” do dia 30 de Agosto de 1981, que ficou registrada, na História de Cabo Verde, como as “resistências ao Projeto de Lei da Reforma Agrária em agosto de 1981”, e na literatura como **O dia das calças roladas**. Germano Almeida assegura ao leitor que obedecerá “[...] o mais estritamente possível os depoimentos e diversas versões, ainda que entre si contraditórias, das dezenas de pessoas que viriam a ser ouvidas durante a instrução do processo judicial relativo aos desacatos.” (ALMEIDA, 1999, p.13)

Conhecedor de Leis que é, Almeida utiliza-se não só do vocabulário específico do Direito, sempre que necessário, como também da sua vivência na advocacia para contar, de forma o mais impessoal possível, lembrando sempre ao leitor, pela voz do narrador e a cada versão recontada, que ele se limita

a contar como aconteceu, ouvindo as razões de todas as partes, nada comentarei a respeito, cada um que conclua como quiser, nada tenho com isso, já bem me basta a responsabilidade de narrar ... Mas mesmo diante dessa brutalidade recuso em tomar sobre mim os fardos de contar e também concluir. (ALMEIDA, 1999, p. 17-18)

Com a declaração: – Li e ouvi e também vivi (ALMEIDA, 1999, p. 15), além de o texto fornecer marcas autobiográficas, num compromisso de deixar viver a história, o narrador justifica as muitas vozes, que nesses casos são muitas, e também muitas são as conclusões, “lindas e saborosas” (ALMEIDA, 1999, p. 18). Como afirma Gusmão (2001, p. 191), “a história não tem um sentido [...] Ela é antes o campo do confronto entre diferentes possíveis ou ‘diferentes possibilidades reais’”, pois

no meio de uma abundante trapalhada de informações, ninguém poderá, por capaz que seja, separar o milho da grama, o boato da notícia, o verdadeiro do falso, e apresentar a nua e crua e absolutamente incontestável toda a verdade sobre “os dias das calças roladas”... porque cada parte e cada um a seu modo, segundo a sua própria visão das coisas e, por que não dizê-lo!, segundo o seu próprio interesse, puxando a brasa para a sua sardinha, todos querendo ser defensores, todos querendo ser vítimas, todos querendo ser heróis (ALMEIDA, 1999, p.31).

Apesar de todo o esforço em tentar cumprir o propósito de atuar como narrador imparcial, ao narrar algumas versões das várias histórias, este não se contém, intervém como autor implícito e exclama – “Pobre Bibino!” (ALMEIDA, 1999, p. 35), referindo-se à personagem a quem fora atribuída ser “a alma danada de toda aquela conspiração ...” (ALMEIDA, 1999, p. 35) – “Pobre Bibino! Impendiam sobre ele duas não expressas acusações, qual delas mais grave que a outra: ser desertor das fileiras do PAIGC e posteriormente agente da PIDE⁵” (ALMEIDA, 1999, p. 37). Em outra ocasião, seu “eu interior” se denuncia: “Eu pessoalmente penso que qualquer coisa devia andar no ar.” (ALMEIDA, 1999, p. 60).

Ou, então, reforçando, quando em caso de dúvida, o narrador esclarece: “Eu disse a princípio que não queria comentar nem tomar posições, quero agradar gregos e troianos, não desejo ficar de mal com ninguém” (ALMEIDA, 1999, p. 54).

A estrutura narrativa de **O dia das calças roladas** constitui-se em oito capítulos, todos destinados a narrar as variantes conhecidas da história, fatos referentes ao título da obra, que se reduzem a duas fundamentais. A primeira, uma tentativa inglória de um grupo de cidadãos indignados pelo que consideravam injustiça do governo, buscando forçar a libertação dos três detidos da véspera, que depois viriam a ser julgados, eles e mais uns tantos, no tribunal popular de Coculi (ALMEIDA, 1999, p. 14): – “Queremos a libertação dos nossos presos!, gritavam [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 133). A outra história que “se lhe seguiu foi a de ‘o julgamento

5 A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente. Para além das funções de polícia política, a sua atividade abrangia igualmente o serviço de estrangeiros e de fronteiras.

da Reforma Agrária' que se disse sua consequência, embora não tivesse ficado provado ter alguma coisa a ver com a outra, pelo menos directamente" (ALMEIDA, 1999, p. 14). Entre uma e outra, o real e o ficcional se entrelaçam nas muitas outras versões que vão surgindo no decorrer da contação, pois "quem conta um conto acrescenta um ponto." esclarece o narrador (ALMEIDA, 1999, p. 37). Germano Almeida utiliza-se desse recurso para assumir no seu romance, além da documentação, os "embreantes de escuta, toda menção das fontes, dos testemunhos", a que se refere Barthes (2004), em *O rumor da língua*.

No projeto, a forma encontrada por Germano de apresentar ambas as histórias foi a de não omitir os próprios nomes dos envolvidos, uma vez que o autor considera ser esta uma das características identitárias do povo cabo-verdiano, "conhece sua gente"; logo diriam: "sobre o quê? É que nós temos a mania dos nomes, os nomes como que nos situam, nos trazem à memória não apenas os locais mas também datas e outros eventos. (ALMEIDA, 1999, p. 14).

Ao trazer à tona da narração os nomes próprios, esses passam a funcionar como alerta da memória adormecida do povo que passa a evocá-la, colocando em xeque não somente as verdades dos fatos e as contradições das declarações anteriores dos personagens, tanto do lado do governo como os do lado da Reforma Agrária, como o de Bibino, personagem tomado aqui como exemplo: anteriormente, Bibino "havia prometido" erigir no local da refrega um "monumento de cimento em memória do mártir", de nome Adriano – jovem trabalhador que, entende-se no decorrer da narrativa, morrera de "bala perdida". A tragédia, entretanto, naquela data histórica, fora aproveitada pelo Governo ou pelo partido político, o Partido Africano da Independência de Cabo Verde, PAICV, como "aquele" que se sacrificara pela causa. A promessa da construção do monumento sabe-se contradita durante o julgamento e justificada pelo próprio Bibino, uma vez que o declarante "se explica pelo fato de ter prestado estas[declarações] sob o peso de torturas físicas. " (ALMEIDA, 1999, p. 15).

O "(re)encontro" ou "encontro", como quer o narrador, além de servir para contar as histórias já mencionadas, é utilizado pela literatura para denunciar o "caso que profundamente abalou as bases do PAICV em Santo Antão e chegou a fazer tremer muito militante na sua fé política..." (ALMEIDA, 1999, p. 15). Partido político, o PAICV, era o único e, consequentemente, era governo na ocasião. Ainda com os rumores sobre a causa do "golpe de Estado" de 14 de Novembro de 1980 na Guiné" fervilhando (ALMEIDA, 1999, p. 21) os integrantes do Governo de Cabo Verde, ao perceberem o significado do "poder", 'tentaram iniciar um novo e diferente período muito mais a sério' (ALMEIDA, 1999, p. 23). Assim manifestaram a indignação pelos maus tratos dedicados aos cidadãos cabo-verdianos que lá se encontravam, então, como "quase irmãos"; o impossível olvido da data que colocou por terra a (aparente) vontade de união entre Guiné Bissau e Cabo Verde, que desde a Independência de ambos vinham construindo, "obra que vínhamos pacientemente empreendendo há mais de vinte anos ..." (ALMEIDA, 1999, p. 21); Atuar como Governo impõe resoluções, e muitas, ao que o texto indica, foram tomadas com urgência. Primeiramente,

mudanças e grandes e profundas ... desde logo a necessidade de arranjar cargos para os sobranes do golpe... que por serem importantes, não se lhes podia dar empregos de segunda classe... ou dirigindo uma empresa pública [...] como se sabe, empresa pública é panacéia para

todos os males do desemprego[...] ou criar-se emprego para alguém. (ALMEIDA, 1999, p. 24-25).

Concomitantemente, foi tomada a decisão de comunicar à população, via Ministro, na Rádio,

que só existe uma única moral revolucionária, ...que é necessário dar atenção à segurança interna e à defesa nacional – todas as esperanças de liberalização esfumaram. Entendeu a população que “agora é preparar o lombo”[...] pela melhoria dos serviços prestados, especialmente na qualidade do pau distribuído. (ALMEIDA, 1999, p. 27 – grifos do autor).

Liberdades cerceadas, cidadãos avisados, inaugurou-se no país um período, segundo o narrador, de exacerbações, de abusos por parte das autoridades: “Agora prendia-se, levava-se ao quartel e coçava-se devidamente, por turnos, com eficiência e prontidão. ” (ALMEIDA, 1999, p. 28).

Outra medida considerada pelo governo fundamental, em benefício da população, foi a tentativa de implantação da Reforma Agrária. A ideia do projeto vinha desagradando em muito a camada “beneficiária” que demonstrava insatisfação. “Diziam que é autêntico comunismo; que estamos ao serviço da Rússia [...] Queriam ainda apenas dizer não à Reforma Agrária [...] Porque é um dado que em Santo Antônio a terra é como uma pessoa da família, quem ataca a terra está a minar a base da família”. (ALMEIDA, 1999, p. 56-57). Na ocasião, foram designados alguns funcionários do governo responsáveis por reverter a situação negativa, pela doutrina. Ao que tudo indica, essas pessoas simples e pouco instruídas, não se encontravam, naquele momento, preparadas para o diálogo, o convencimento ou a argumentação; perderam a paciência com o povo reunido, e escapou-se-lhes logo de início o controle das manifestações. Entre os homens escalados para tal missão, estava o “camarada Franklin Winston, agricultor e deputado” que gritara em meio à confusão formada, sem mais argumentos senão os do poder: [...] “faremos a Reforma Agrária porque temos armas, tropas, cadeias e cemitérios. ” (ALMEIDA, 1999, p. 56)

O ambiente na sociedade encontrava-se propício para os tumultos que ocorreram. Apesar de os casos terem ocorrido de forma isolada, acabaram sendo reunidos em um só processo: cidadãos presos, julgados e condenados por quererem libertar os amigos, e a reação da população ao negar peremptoriamente a tentativa do governo de implantar pela força a Reforma Agrária. Em ambos os casos a voz da razão e da Justiça consagrou-se uma só: a do Governo. Nos autos do julgamento dos **malfeitores** condenados pela desordem promovida no **Dia das calças roladas** ficaram apenas registradas as “vozes da Justiça”, nunca as dos depoentes: “O acórdão do Supremo Tribunal Militar que julgou o recurso interposto confirmou a sentença e todas as penas.” (ALMEIDA, 1999, p. 36).

A proposta literária de Germano Almeida, calcada em dados históricos, apegase à memória do vivenciado e presentifica fatos importantes que ocorreram num passado próximo. As personagens de ambos os lados ou ideologias opostas são retomadas, criam vida, movimento, graça e voz na oralidade, recurso presente em toda a narrativa, como observamos na declaração injusta e caluniosa a Joãozinho de Marcos, feita por Augusto, quando em tribunal denuncia:

– “com alta probabilidade ex-agente [...] e que apanhou, para além de bastante pau e algum choque elétrico, 9 anos de prisão” (ALMEIDA, 1999, p. 42). Ou quando, na praça da Igreja de Coculi, o topógrafo Delgado, na tentativa de convencer o povo ali reunido, para aceitar a Reforma Agrária, diz: – Camaradas! A palavra não soa bem aos ouvidos da comunidade, e é Carolino Fortes quem retruca: “ ‘camarada’ só se usa na Rússia e em Cuba; que isto é um autêntico comunismo; é a Rússia a mandar aqui...” (ALMEIDA, 1999, p. 57). Ou na humilhação sofrida por Augusto, membro do governo, responsável político da zona para explicar – sem saber – o que era a Reforma Agrária; como os outros membros não haviam comparecido, e sem saber mais o quê fazer, tenta fugir, “mas infelizmente foi logo perseguido, recapturado, preso pelas orelhas, devolvido ao seio da população aparentemente ávida de ser esclarecida” (ALMEIDA, 1999, p. 33). Ou ainda na crítica à fala do

senhor ministro do Interior por ocasião da 1ª Conferência Nacional do sector Sindical dos Marítimos, Metalomecânicos e Correlativos: - a nossa Constituição reserva a cada cidadão o direito de ter a sua ideologia e até o direito de exprimi-la e até de a discutir, porque há direito de expressão, há direito de discussão (ALMEIDA, 1999, p. 19).

A voz do narrador aparece como a “grande protagonista”. É ele quem “tempera” e “retempera”, com recursos da ironia, sons e entonações próprias da oralidade, sem pressa e com o gosto do riso – aquele Agosto já vai longe – os momentos efêmeros, mas significativos de 1981, e que podiam ter permanecido esquecidos pela história, ou terem passado despercebidos. Esses acontecimentos são trazidos ao presente na forma de inteligente “denúncia literária”. Germano parece divertir-se com a rememoração das situações enunciadas. Diverte-se e diverte o leitor, como na crítica que faz o narrador aos “ministros”, ao comentar que:

[...] o cargo é chato e espinhoso e insone, para além de muito mal pago. Mas como na verdade o homem só deseja o mal para si próprio, todos almejam essas insônias e chatices e uma vez lá chegados fincam de pedra e cal, pior que cimento armado, e pelas boas ninguém quer sair (ALMEIDA, 1999, p. 25).

ou ainda, o narrador permite-se ressaltar a venalidade e arbitrariedade do

Supremo Tribunal Militar que julgou o recurso interposto confirmou a sentença e todas as penas. No entanto, e com cinismo pouco comum nos meios judiciais que sempre se preocupam em apresentar um ar de circunspeção (sic) e distanciamento, ressaltou com candura que “na aplicação concreta de pena os julgadores, no acórdão recorrido, usaram de uma certa benevolência” (ALMEIDA, 1999, p. 36).

Ao término da leitura de **O dia das calças roladas**, destacamos mais uma vez a voz do narrador como a responsável primordial pelo tom de leveza da narrativa, embora ela esteja permeada por humor implícito, ou declarado, pela sátira da situação, pela acidez na clareza da linguagem ao abordar temas tão graves e dramáticos. Finalmente ressaltamos, em todo o percurso da narrativa, a tensão entre o discurso da verdade histórica e a “verdade” da ficção, do discurso literário.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, G. **O dia das calças roladas**. Lisboa: Caminho, 1999.
- BARTES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 164- 165.
- SANTOS, B. Entre próspero e caliban: colonialismo, pós-colonialismo, inter-identidades. In: RAMALHO, M. I.; SOUSA RIBEIRO, A (Ed.). **Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade**. 1ª. ed. Porto: Afrontamento, p. 97-156, 2001.
- CHAVES, R.; MACEDO, T. **Caminhos da ficção da África portuguesa**. Casa das Áfricas – Notícias (EntreLivros), 18 de set.2007. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=noticias&sub=01&id_noticia=440> Acesso em: 21 de maio 2008
- GUSMÃO, M. A floresta encantada: novos caminhos para a literatura comparada. In: BUESCU, H.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (Org.) **A floresta encantada: novos caminhos para a literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote; 2001.
- NASCIMENTO, J. O. Nação e Estado na Constituição da República de Cabo Verde. In: **Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, v. 8. Coimbra, 2004.
- NEWTON, Isaac. **Philosophiae Naturalis Principia Mathematica**. 3 ed. California: University of California Press, 1999. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypotheses_non_fingo> Acesso em: 21 de maio de 2008
- TUTIKIAN, J. Questões de identidade: a África de língua portuguesa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.41, n.º. 3, p. 37-46, setembro de 2006.
- WITTGENSTEIN, L. **Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief**. Oxford- Basil Blackwell: ed. Cyril Barrett, 1966.

REALISMO MÁGICO E REAL MARAVILHOSO: UM ANSEIO DE AFIRMAÇÃO DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Bruna Carla dos Santos*
Erinaldo Borges **

Resumo

Este artigo aborda os conceitos de “realismo mágico” e “real maravilhoso”, apresentando os contextos de surgimento de ambos, suas aproximações e diferenças. Embora exponham fenômenos diferentes, é comum que esses conceitos sejam tratados como idênticos na crítica literária, gerando equívocos que levam a uma abordagem superficial. Por isso, este trabalho discorre sobre as feições que caracterizam o conceito de real maravilhoso, tal como é proposto por Alejo Carpentier, e o conceito de realismo mágico, proposto por Arturo Uslar Pietri. Nesta análise, aponta-se a concepção de realidade latino-americana presente em cada conceito, considerando-se o contexto de surgimento de cada um, bem como suas diferenças com relação ao realismo clássico e o surrealismo. Em seguida, apresentam-se exemplos em que os dois conceitos podem ser entendidos na obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, e alguns desdobramentos.

Palavras-chave: Literatura. Realismo mágico. Real maravilhoso.

RÉALISME MAGIQUE ET RÉEL MERVEILLEUX: UN DÉSIR D’AFFIRMATION DE LA LITTÉRATURE LATINO-AMÉRICAINE.

Abstract

Cet article vise à aborder les concepts de “réalisme magique” et de “réel merveilleux”, en présentant les contextes d’émergence des deux, leurs approximations et leurs différences. Bien qu’ils abordent des différents phénomènes, il est courant que ces concepts soient pris comme identiques dans la critique littéraire, ce qui génère des malentendus qui conduisent à une approche superficielle. Par conséquent, cet article traite des facettes qui caractérisent le concept de réel merveilleux, tel qu’il est adopté par Alejo Carpentier, et la notion de réalisme magique, proposée par Arturo Uslar Pietri. Dans cette analyse nous soulignerons la conception de réalité latino-américaine présente dans chaque concept, en tenant compte le contexte d’émergence de chacun, ainsi que leurs différences par rapport au réalisme classique et au Surréalisme. Ensuite, nous soulignerons des exemples dans lesquels les deux concepts peuvent être compris à partir de l’œuvre *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, et nous soulignerons quelques déploiements.

Mots-clés: littérature; réalisme magique; réel merveilleux.

Recebido em 22/11/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

Estabelecer conceitos para dizer o que é a literatura em qualquer contexto de produção literária, ou até mesmo distinguir processos e peculiaridades de determinada literatura, é tarefa sempre desafiadora, ainda que essencial para a ampliação do debate sobre as instâncias literárias e sua inserção na realidade. Essas questões são um dos caminhos que se abrem para que a percepção da literatura se afirme e se torne uma fonte de diálogo com todas as demandas que movimentam a sociedade da qual ela emerge. Segundo Antonio Candido (1989, p. 163), a literatura, em qualquer contexto de produção, pressupõe uma “liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões”.

No entanto, essa liberdade está também ligada a situações humanas identificadas no espaço e no tempo que podem muito bem dialogar com a complexidade de elementos que formam a realidade cotidiana de determinada sociedade. Esse diálogo se concretiza na interação com as especificidades culturais, históricas, geográficas, políticas, etc. em instâncias presentes no texto literário, possibilitando imagens e ideias que ajudam na compreensão de uma realidade local, mas também na afirmação de uma literatura específica dentro da tradição maior. É tomando os elementos que emergem da realidade, presentes no texto literário, que podemos falar de uma literatura diferente de outra, capaz de se afirmar sem ser mera reprodução de modelos já consagrados, ainda que necessariamente a literatura seja intertextual e mantenha diálogo com todos os modelos conhecidos.

Na América Latina, uma das preocupações de vários críticos e escritores, desde que os países latino-americanos começaram a buscar independência política e cultural dos colonizadores europeus, foi estabelecer o que caracteriza a literatura latino-americana segundo a complexidade de temas presentes nas nossas diversas realidades, passando pela descoberta de nós mesmos, de nossas paisagens e de nossa cultura. Essa preocupação nasce principalmente do desejo de afirmação das nossas literaturas sem que elas fossem eternas reprodutoras passivas de tradições europeias. Nos países latino-americanos, principalmente a partir da primeira metade do século XX, esse anseio foi compartilhado por diversos teóricos e escritores, unindo suas diferentes visões na tentativa de se concretizar, na escrita, as práticas culturais observadas na América Latina, tomando o que lhe é singular como base de afirmação da literatura produzida aqui.

Foi desse anseio que surgiram os conceitos de “realismo mágico” e “real maravilhoso”. A noção de realismo presente nesses conceitos vem da ideia de que o ficcional dialoga com o real na sua forma de representar determinado objeto que já existe no cotidiano, mas ganha um trato próprio da linguagem literária, possibilitando um diálogo frutífero entre realidade e ficção. Foi dessa busca inicial pelo “real” do nosso cotidiano que esses conceitos possibilitaram muitas discussões voltadas para o entendimento das várias manifestações da natureza e das culturas na América Latina. A ideia de afirmação da literatura do continente é a marca maior desses conceitos, pois eles tentam mostrar uma feição da nossa literatura, tentando repensar seus vínculos com a Europa.

É importante ressaltar que não há consenso entre teóricos da literatura quanto à definição e distinção entre os dois conceitos. Embora eles sejam semelhantes, são distintos e apresentam maneiras diferentes de relacionar a produção literária com aquilo que se entende por real. A

história desses conceitos é outro ponto que separa enormemente o contexto de criação de um do outro, bem como o que eles tentam expressar quando são aplicados à literatura.

Segundo Alexis Márquez Rodrigues, o surgimento do termo realismo mágico ocorreu a partir de um erro de leitura da obra “*Nach Expressionismus (Magischen Realismus)*”, lançada em 1925 pelo alemão Franz Roh. O título se referia à manifestação do Expressionismo, mas o subtítulo, entre parêntesis, possibilitou interpretações que o próprio autor não pretendia, reforçando a ideia de magia presente no realismo. Após a publicação, em 1926, com o título “Realismo mágico. *Postexpresionismo*”, o que estava em segundo plano passou a ser destaque. Rodrigues afirma que não parecia estar nos planos de Roh associar a sua obra à criação de um novo movimento estético, pois ele até retira o subtítulo da obra, ao publicar outra edição em 1958. O termo “realismo mágico” de Roh se referia a pintores expressionistas e pós-expressionistas, como Picasso, Otto Dix, Georg Grosz, Marc Chagal, Paul Klee, Max Ernst (RODRIGUES, 1982a, p. 38).

O fato é que o conceito, ao migrar para a América Latina, no final dos anos 1940, se estendeu à literatura, e na atualidade se emprega exclusivamente vinculado ao fazer literário. No entanto, na literatura, o conceito se modifica semanticamente, vindo a figurar como um recurso de construção da narrativa literária. Tal como foi concebido para ser aplicado à realidade latino-americana, o conceito tenta valorizar nossas peculiaridades e características da vida cotidiana distintas daquelas constatadas na Europa, de tal forma que o “mágico” para nós é um modo de ser e não apenas um recurso de criação imaginativa.

Para o escritor venezuelano Arturo Usler Pietri, o realismo mágico é um modo de fazer literatura que se afirma singular com relação aos modelos europeus, reproduzidos na América Latina desde o realismo do século XIX, passando pelo modernismo do século XX. Para Pietri, o realismo mágico consiste na percepção de uma realidade e de uma sociedade estruturadas por elementos diferentes daqueles que compõem as diversas nações da Europa. Apoiadas nessa percepção, as narrativas na América Latina já encontram aqui o material necessário para se desvincularem de modelos estrangeiros que concebem o “mágico” como algo restrito à imaginação. Na concepção de realismo mágico da América Latina não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação. Há uma percepção da realidade nos feitos e nas personificações mágicas do cotidiano: “Não era um jogo da imaginação, mas um realismo que refletia fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional”. (PIETRI, s/d, p. 275).

Com base naquilo que pretendia Usler Pietri, é possível dizer que o realismo mágico surgiu do anseio de afirmação de uma literatura que se voltasse para a realidade de onde ela emerge, evitando a repetição de modelos já consagrados por estéticas europeias. A própria definição do conceito pelo escritor venezuelano é sustentada pelo princípio de que a liberdade de imaginação e a apresentação de acontecimentos insólitos, como acontece nas narrativas fantásticas ou sobrenaturais, não são suficientes para caracterizar a nossa literatura, pois a nossa realidade já oferece, em si mesma, o elemento mágico que se mistura a elementos da realidade visível, percebida em sua concretude. Assim, o realismo mágico consiste em perceber

e apresentar a realidade como mágica (RODRIGUEZ, 1982), valorizando o seu estado normal e as peculiaridades que dão vida singular ao cotidiano.

O conceito de “real maravilhoso” foi criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, na tentativa de dar uma feição singular e própria para a realidade latino-americana tal como ela se configura e como pode se relacionar com a escrita literária. Para ele, o “maravilhoso” é o que caracteriza a nossa realidade e se oferece como algo inesperado e repentino entre os acontecimentos corriqueiros da vida, por isso está também ligado àquilo que é insólito e torna o cotidiano por vezes estranho, ainda que não traga muitas surpresas. Carpentier afirma que o “maravilhoso” pode ser visto nas coisas que se destacam em meio às coisas comuns que compõem a realidade. A percepção do maravilhoso pode se dar em qualquer espaço e em qualquer tempo, desde que o observador tenha “fé” no “milagre” que emerge da realidade. Na América Latina, a natureza, as culturas populares, e dados que fazem parte da história e do imaginário de vários povos, a mistura de etnias de várias partes do mundo, possibilitam uma história que pode ser percebida como a “crônica do real maravilhoso”. No prólogo para a sua obra “El reino de este mundo”, Carpentier descreve o “maravilhoso” como a percepção de algo totalmente inesperado que emerge da realidade cotidiana:

(...) o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. (CARPENTIER, s/d, p. 2).

É um conceito, portanto, que pretende, assim como o realismo mágico, apontar a especificidade da realidade abordada pela literatura latino-americana, que por sua própria configuração se afirmaria diferente daquela nascida na Europa. Mas, segundo o escritor cubano, o “maravilhoso” só pode ser percebido em qualquer espaço e em qualquer momento se o observador estiver dotado de uma “fé” no “milagre” que surge da realidade.

Segundo Rodriguez, esta definição de Carpentier coloca o maravilhoso interagindo entre “três dimensões: a Natureza, o Homem e a História” (RODRIGUEZ, 1982b, p. 46). Ele destaca que essa interação leva o “real maravilhoso” a ser pensado tanto pelos seus pontos de afirmação quanto de negação de elementos fundamentais para a formação de nossos povos. Por um lado, o maravilhoso pode estar insolitamente ligado ao belo, sendo positivo; por outro, pode ser associado ao sinistro, ao horrível e negativo, como é o caso de um vulcão ou outra catástrofe natural. Um fenômeno que faz parte da natureza pode resultar maravilhoso aos olhos de quem o contempla, mas pode também causar um quadro trágico para um grupo grande de pessoas. No caso do homem, Rodrigues observa que, enquanto este pode ser um herói e enaltecer a condição humana, pode também ser cruel e causador de muitos males que assolam a sociedade. Já a História se caracteriza por uma dualidade que consiste em engrandecer os acontecimentos e valores de um povo, mas, por outro lado, camuflar e jogar no esquecimento uma parte grande de acontecimentos e pessoas. (RODRIGUEZ, 1982b).

Um ponto fundamental na elaboração do conceito, é que ele nasce de escritores latino-americanos que conhecem a sua realidade e pretendem se voltar a ela nas suas criações. Alejo Carpentier extrai a noção de “maravilhoso” depois de muitas discussões com Miguel Ángel Asturias e Arturo Usler Pietri. O escritor conta, no prólogo do romance “El reino de este mundo”, que visitou o reino de Henri Christophe, no Haiti, em 1943, e viu as ruínas de Sans Souci e da Citadelle. O encantamento suscitado por essa viagem, associado às discussões com os amigos escritores, levou-o a pensar no “maravilhoso” como algo presente na realidade da América Latina. Nasce dessa constatação o conceito de real maravilhoso.

Carpentier mostra, no prólogo, como foi importante para os escritores a discussão de ideias sobre os rumos da literatura que eles produziam. Esses escritores tinham em comum a certeza de que era preciso voltar a atenção para a nossa realidade em toda a sua complexidade e singularidade, sem perder as tradições literárias que vêm da Europa, mas afirmando aquilo que é próprio de cada uma das culturas latino-americanas. Assim, havia a consciência de que estamos inseridos numa tradição maior formada por diversas culturas de várias partes do mundo, mas podemos nos afirmar partindo do nosso modo de existir e produzir literatura com uma feição totalmente latino-americana. Ao cunhar o conceito de real maravilhoso, Carpentier enfatiza a especificidade da literatura latino-americana a partir do momento em que ela se afirma livre dos modelos europeus e capaz de representar a nossa realidade repleta de riquezas escondidas.

Tanto o realismo mágico quanto o real maravilhoso podem ser considerados na análise de diversas obras da literatura latino-americana. Um exemplo para melhor entendimento desses dois conceitos é como a realidade é representada em alguns aspectos do romance “Cem Anos de Solidão”, do colombiano Gabriel García Márquez. Logo no início da narrativa, vemos alguns personagens que podem ser lidos de acordo com o que Carpentier enfatizava em relação à diversidade de culturas e histórias, apresentada na América Latina. Nos personagens do romance e nas situações que eles vivenciam, vemos concretizada uma abordagem da realidade característica de diversos lugares da América Latina, como, por exemplo, as repetidas chegadas dos ciganos em Macondo, sempre trazendo novidades insólitas para a pequena cidade. Além disso, Melquíades é um cigano como qualquer outro cigano, mas personifica o inesperado, o que acontece no mundo que a população de Macondo sonha conhecer, abrindo o leque para uma cidade em que “o mundo era tão recente que carecia de nomes” (MÁRQUEZ, 2015, p. 7). Com suas costumeiras artimanhas de bom negociador, Melquíades apresenta aos moradores de Macondo coisas banais e, talvez, sem nenhuma novidade para outras partes mundo, mas capazes de provocar a imaginação de José Arcádio Buendía para desbravar outras visões de mundo e outras descobertas da realidade. Um ímã gigante, uma luneta, uma lupa, uma pedra de gelo são objetos que representam a novidade, o insólito, e despertam todos os pensamentos e criações imaginativas possíveis nos moradores de Macondo.

Além das novidades trazidas pelos ciganos a Macondo, outro ponto que caracteriza o inesperado na narrativa é a formação dos Buendía, sobretudo na forma como se deu o casamento entre Úrsula Iguarán, que era tataraneta de aragoneses, e José Arcádio Buendía, tataraneto de imigrantes espanhóis. A apresentação da descendência dos Buendía enfatiza o caráter inesperado do encontro entre os antepassados, apesar de ser uma prática comum e

aceita como normal naquele contexto: “a união destes dois era também o expoente de duas raças secularmente entrecruzadas” (MÁRQUEZ, p. 27). Mas o que está por trás dessa união é o contexto histórico marcado pela invasão do Riohacha, além de superstições, lendas e todo um imaginário presente na história da família Buendía, criando modos de vida que perpassam várias gerações, assumindo as coisas do cotidiano e um modo singular de vida que pode ser visto como uma metáfora da América Latina, tão diversa e rica em potencial criativo, como queriam mostrar Uslar Pietri, Ángel Asturias e Carpentier ao se voltarem para o “mágico” e o “maravilhoso” que emergem da nossa realidade.

A obra de Gabriel García Márquez nos possibilita ver concretamente um desdobramento da afirmação da literatura latino-americana, como apontado de duas formas distintas pelos dois conceitos. Os conceitos abarcam a natureza, as culturas populares, as datas e os nomes que fazem parte da história e do imaginário de vários povos, a mistura de etnias de várias partes do mundo, a novidade brotada daquilo que compõe o cotidiano. Embora não seja possível enquadrar as narrativas literárias em um conceito, no que se refere a uma forma de expressão literária e às instâncias que a compõem, é possível pensar o “mágico” e o “maravilhoso” como pertinentes à realidade do continente latino-americano e percebê-los nas ações dos personagens, na configuração dos espaços e na noção de tempo e de acontecimento, que servem de fio condutor da narrativa de García Marquez, considerada a narrativa do continente latino-americano.

Na narrativa de “Cem anos de solidão”, tanto a descendência dos Buendía quanto seus feitos ao longo do tempo marcam a realidade como algo monótono que, contraditoriamente, se faz sempre inesperada e insólita, carregada de novidades. No episódio em que José Arcádio Buendía pega um ímã que o cigano Melquíades havia trazido e tenta transformá-lo em um objeto com poderes para além da sua utilidade, capaz de desentranhar ouro da terra, o que se vê é uma espécie de fracasso totalmente fértil na medida em que esta ação conduz a uma série de imaginações e buscas de descobertas. Na trama que envolve a chegada desse objeto trazido pelo cigano Melquíades e todo o seu desdobramento, é possível ver a misturas entre dados da realidade e a capacidade imaginativa que se dá na própria evidência do alargamento das fronteiras e das relações entre ambas.

Retomando os conceitos, é possível destacar algumas aproximações entre ambos, tal como foram elaborados e como são amplamente discutidos pela crítica: primeiramente, ambos se voltam para a realidade latino-americana em suas peculiaridades e características que se distinguem daquelas que possibilitaram os modelos literários europeus; em segundo lugar, são conceitos cunhados como forma de afirmação da nossa literatura dentro de uma tradição literária maior, distinguindo-se e destacando-se pela valorização daquilo que é nosso e que só seria possível aqui devido à natureza, à história, à formação da sociedade tal como se dá aqui, sem perder, no entanto, o diálogo com toda a tradição ocidental; por último, são conceitos nascidos de uma inquietação compartilhada por diversos autores que começaram a perceber a necessidade de produzir literatura alicerçada na realidade local, desvinculando-se dos modelos que até então eram copiados, por vezes, sem muita novidade. Os conceitos afirmam a possibilidade de se valorizar o vasto material cultural, social, geográfico, político,

religioso existente em toda a América Latina.

É possível ainda dizer que são dois conceitos que se distinguem em vários pontos: primeiramente, enquanto o “realismo mágico” se volta para os elementos que compõem a realidade e se mostram em sua normalidade, o “real maravilhoso” valoriza os fenômenos e acontecimentos que parecem provocar o estado considerado normal das coisas; um segundo ponto é que, no “realismo mágico”, o cotidiano da América Latina é visto como algo que se afirma repleto de “magia”, de acontecimentos insólitos, de peculiaridades que o tornam “mágico”, podendo ser percebido dessa maneira sem esforço, a todo momento, enquanto o “real maravilhoso” se volta mais para aquilo que se destaca do cotidiano, exigindo um esforço para ser percebido, pois não se dá a todo momento; em terceiro lugar, o “realismo mágico” pressupõe que qualquer observador possa perceber a “magia” que compõe a realidade nos diversos contextos latino-americanos, ao passo que o “real maravilhoso” pressupõe uma “fé” sem a qual nada pode ser percebido de extraordinário, de “maravilhoso”; por fim, o “realismo mágico” valoriza a regularidade dos elementos que compõem a realidade, enquanto o “real maravilhoso” valoriza o inesperado, o “milagre” que é capaz de alterar a regularidade das coisas.

O essencial é que tanto o “realismo mágico” quanto o “real maravilhoso” estão presentes nas narrativas de grandes obras da literatura latino-americana como forma de valorização da realidade cotidiana repleta de acontecimentos “mágicos” ou “maravilhosos”. Para trazer outros exemplos, além do romance “Cem Anos de solidão”, de Gabriel Garcia Márquez, referido em momentos dessa reflexão, podemos ainda citar as obras de grande importância para a afirmação da literatura latino-americana e que trazem em sua escrita as marcas que distinguem nossa realidade de outras culturas do mundo, como “O reino deste mundo”, de Alejo Carpentier, “O Aleph”, de Jorge Luís Borges, “O jogo da Amarelinha”, de Júlio Cortázar, “A casa verde”, de Mário Vargas Llosa, Pedro Páramo, de Juan Rulfo. É importante destacar que seria um erro classificar qualquer uma dessas obras estritamente por um único conceito ou limitá-las a uma teoria em detrimento das infinitas leituras que elas oferecem. No entanto, o que os escritores que cunharam os dois conceitos queriam era valorizar o abundante material oferecido pelo cotidiano, aproveitando-o com o suporte de uma nova concepção de escrita que essas obras apresentam de forma incontestável. A literatura latino-americana afirma-se, assim, na medida em que se volta para a sua própria realidade composta do encontro de muitos povos e culturas de diversas partes do planeta, extraindo dela o seu próprio modelo.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: **El reino de este mundo**. Disponível em: <[http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Editora Record, 2015.

PIETRI, Arturo Uslar. Realismo mágico. In: **Biblioteca virtual Miguel de Cervantes**. s/d. p. 273-278. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html>. Acesso em: 11 jul. 2017.

RODRIGUEZ, Alexis Márquez. Realismo mágico. In: RODRIGUES, Alexis Márquez. **Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo XXI Editores, 1982a. p. 36-43.

RODRIGUEZ, Alexis Márquez. Lo real-maravilloso. In: RODRIGUES, Alexis Márquez. **Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo XXI Editores, 1982b. p. 43-51.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O REALISMO ANIMISTA A PARTIR DA LEITURA DO CONTO “A MORTE DO VELHO KIPACAÇA”, DE BOAVENTURA CARDOSO

Eni Alves Rodrigues *

Resumo

As narrativas literárias que integram as literaturas africanas de língua portuguesa trazem, comumente, o contexto histórico e social em que estão inseridas. Nelas, podem-se ver fortes traços de culturas e tradições africanas. Uma das particularidades das literaturas africanas é a forma de considerar a realidade, a morte e a temporalidade. Na busca de aporte teórico que melhor compreenda essas particularidades, tem-se discutido o conceito de “animismo”, conceito que reivindica uma reflexão sobre a realidade encenada na enunciação literária africana, de modo particular e original. Nesse sentido, este artigo procura refletir sobre o realismo animista – conceito utilizado por Pepetela (1989) e teorizado por Garuba (2003; 2014) e Saraiva (2007a, 2007b) e sobre a sua adoção na análise de narrativas africanas. Pretende-se construir o percurso do conceito de animismo, discutindo, sobretudo, sua relação com o insólito, para, em seguida, discutir o conceito de realismo animista. A discussão do conceito se fortalecerá com estratégias literárias presentes no conto “A morte do velho Kipacaça”, do angolano Boaventura Cardoso, em que a linearidade de tempo e a finitude da vida assumem outras interpretações. Espera-se discutir como o conto encena uma postura diante da realidade africana, como ressignifica a forma narrativa e quais estratégias literárias são adotadas pelo escritor.

Palavras-chave: Realismo animista. Literaturas africanas de língua portuguesa. Literatura angolana. Boaventura Cardoso. “A morte do velho Kipacaça”.

CONSIDERATIONS ON THE REALISM ANIMIST FROM THE READING THE TALE “THE DEATH OF THE OLD KIPACAÇA”, WRITTEN BY BOAVENTURA CARDOSO.

Abstract

The literary narratives that integrate the African literatures of Portuguese language bring, commonly, the historical and social context in which they are inserted. In them, it can see strong traces of African culture and tradition. One of the particularities of the African literatures is the way of looking at reality, death and temporality. In the search of theoretical contribution that better understand these particularities, the concept of “animism” has been discussed. This concept claims a reflection about reality staged on African literary enunciation in particular and original ways. In this sense, this article intends to reflect on the animist realism – term used by Pepetela (1989), theorized by Garuba (2003 and 2014) and Saraiva (2007), and its adoption for African narratives analysis. It is intended to build the concept of animism, discussing its backgrounds and relationships with the unusual, to then discuss the concept of animist realism. To illustrate the concept literally, analysis of the tale “The death of old Kipacaça”, written by the Angolan author Boaventura Cardoso, will be made. In this tale, the linearity of time and finitude of life assume other interpretations. It is expected to discuss how the tale stages a posture facing African reality, as resignify the narrative form and which literary strategies are adopted.

Keywords: Animist realism. African Literatures of language portuguese. Angolan literature. Boaventura Cardoso. The death of old Kipacaça.

Recebido em 09/02/2018
Aceito em: 14/02/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutoranda em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa – PUC MINAS

Animismo, palavra que vem do latim *animu*, quer dizer espírito, vida. Harry Garuba (2014) irá considerar que o animismo é um modo de pensar a vida, sem os dualismos do modernismo. Sendo assim, as fronteiras entre natureza e sociedade, mundo dos objetos e dos sujeitos, mundo material e o de significados agenciados e simbólicos são menos confiáveis do que o projeto modernista havia decretado” (GARUBA, 2014, p. 2). Portanto, para o filósofo, o animismo seria uma lógica que subverte binarismos e “desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico”. (GARUBA, 2012, p. 42).

Nesta postura diferente de perceber o mundo, são conferidos outros sentidos às discussões existenciais do homem: sobre a morte, o tempo e o pensamento. Na perspectiva animista, a morte, que é vista no mundo ocidental como finitude, é um fator integrante da vida, um processo contínuo da existência humana em que a energia vital ainda pode ser experienciada. Essa perspectiva indica que a construção do conhecimento efetivada segundo referenciais teóricos europeus necessita ser repensada.

Na percepção animista de mundo, a linearidade do tempo é transgredida, a dualidade entre o antes e o depois cede espaço à interação, ao fluxo. A percepção de morte e a de tempo indicam que o pensamento e o discurso de culturas como as africanas podem contribuir para uma revisão de lugares epistemológicos e mesmo de conhecimentos antropológicos, sociais, científicos e outros, deslocando-os, inclusive, do lugar exótico em que foram muitas vezes colocados. Podemos, segundo Garuba (2014, p. 9), “não usar mais abertamente termos otimistas como “progresso” e “civilização”, ou o mais depreciativo “selvagem”, mas encontramos vários sintomas deles em reflexões que intentam aboli-los”.

Em muitas discussões acerca do animismo, o ponto de partida do conhecimento europeu é posto em comparação com outras formas de pensamento que também oferecem condições de distinguir o que, em determinado conceito, é viável ou não viável.

Valeria ressaltar que o percurso do conhecimento humano vem fortalecendo o esforço para abrir espaços em que seja possível ouvir a fala de sujeitos silenciados pelos processos colonizatórios, e isso perpassa movimentos de abertura de espaços em que seja possível legitimar o direito à fala, aos discursos construídos por eles. A linguagem busca refletir a subjetividade em relação a uma realidade de que fazem parte formas diversas, inclusive estéticas, de abarcar os significados de vida desses sujeitos. Todo sujeito está inscrito na contemporaneidade, pois segundo Garuba (2014) todos os povos têm conhecimentos adquiridos ao longo do tempo. Muitas vezes esses conhecimentos mostram-se diferentes dos legitimados pelo ocidente, e nem por isso podem ser considerados desatualizados ou retrógrados, já que suas contribuições são válidas para se entender um tipo de pensamento que se construiria fora dos paradigmas europeus. Nesse sentido, vale acrescentar que a postura animista perante a vida é mais uma visão de mundo, é uma busca de inscrição no conhecimento da humanidade, segundo Garuba (2014). Para o teórico, o animismo tem como um de seus pilares uma concepção de tempo que rejeita a linearidade, reconhecendo a complexa integração de diferentes temporalidades, formações discursivas discordantes e diferentes perspectivas epistemológicas no mesmo momento histórico. Nesse sentido, torna-se necessário considerar, inclusive no plano estético, uma

linguagem capaz de representar esse conhecimento. Considere-se que “a lógica do pensamento animista fornece uma **abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional**”. (GARUBA, 2014, p. 10, grifo nosso).

Assumindo a “abertura de se pensar em outras histórias”, propomos realizar uma leitura de um conto do angolano Boaventura Cardoso, “A morte do velho kipacaça”, que dá título ao livro de que faz parte. Nesse conto, o autor se apropria do animismo africano e de tradições angolanas, principalmente as do povo banto e sua visão da morte, vendo a morte como parte da vida e não como um fim. O narrador nos conta uma história permeada de deslocamentos de uma visão de realidade que privilegia binarismos e oposições. A construção do conto se faz com base em cenas do cotidiano de um povo que percebe o mundo distante de fronteiras rígidas entre a realidade concreta, palpável e uma outra que transgride essa percepção.

Para melhor compreender o que se encena no conto de Boaventura Cardoso, é importante ressaltar afirmações constantes de cena do romance **Lueji**, de Pepetela, inscritas em proposta de “fustigar os dogmas” europeus e introduzir, na discussão, feições das culturas angolanas. O trecho seguinte expõe um diálogo interessante entre personagens do romance de Pepetela:

— Aqui não estamos a fazer país nenhum — disse Lu. — A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.

[..] Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...*

— Eu sei, Jaime. **Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...**

— É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. **Só existe o nome e a realidade da coisa.** Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz que a única estética que nos serve é a do realismo animista — explicou Lu.

Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. (PEPETELA, 1997, p. 451-456, apud SARAIVA, 2007a, p. 4, grifo da autora).

O diálogo entre as personagens do romance **Lueji**, de Pepetela, remete a uma forma estética que provavelmente estaria mais adequada às culturas africanas. Ao mesmo tempo em que a fala das personagens alude a termos legitimados por diferentes estéticas realistas (“realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico”), indica-se a possibilidade de se valer de um outro conceito, o de “realismo animista”. A fala das personagens nos autoriza dizer que, no conto “A morte do velho Kipacaça”, Boaventura Cardoso mostra-se profundo conhecedor de religiões e mitos angolanos, ao se valer de percepções características de uma visão de mundo calcada na experiência e na tradição, celebradas com recursos da criatividade literária, para

resgatar feições das narrativas orais de predominância bantu. No conto analisado, temos a ficcionalização da tradição de povos africanos e angolanos, exposta na roda de conversa presidida por um ancião, para resolver um problema da comunidade. Composta pelos moradores do povoado, a roda de conversa discute as possíveis causas da falta de chuva: “Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar da chuva?” (CARDOSO, 2004, p. 35). Os motivos alegados podem provocar um estranhamento para o leitor, pois as causas apresentadas surgem de opiniões e suposições que se valem de elementos insólitos, ou seja, aqueles que subvertem a realidade por parecerem incomuns. Pode-se dizer que, por serem incomuns, não habituais ou sobrenaturais, poderiam ser agrupadas na categoria que Vargas e Silveira (2014, p. 1) denominam de “insólito ficcional”. Por outro lado, a presença do aparentemente estranho e do inusitado no texto literário tem sido avaliada com base em elementos de estéticas transgressoras, como a do “realismo mágico” e do “real maravilhoso”, na perspectiva hispano-americana, e do “realismo animista”, na perspectiva africana.

Poderíamos nos perguntar se os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso contemplariam narrativas que se valem de percepções animistas de mundo, como as africanas. Se considerarmos algumas discussões propostas por teóricos que discutiram o realismo mágico e o real maravilhoso, percebemos que tais conceitos procuram ressaltar uma forma de realidade em que as fronteiras entre realidade e sonho, realidade e imaginação são abolidas e que teóricos, como Uslar Pietri, da Venezuela, e Alejo Capentier, de Cuba, consideraram condizentes com a singularidade histórica e cultural de povos hispano-americanos. Nesse sentido, podemos dizer que tanto o realismo mágico quanto o real maravilhoso explicariam percepções exploradas pelo conto de Boaventura Cardoso, sobretudo os ligados a uma postura diante do mundo encenado pela ficção. No entanto, os conceitos deixam de abarcar alguns procedimentos que, na narrativa de Boaventura Cardoso, são característicos do cotidiano de povos africanos, sobretudo o modo como se consideram o tempo, a vida e a morte. Esta percepção é acolhida pelo “animismo”, que está diretamente relacionado com o modo de pensar e viver a realidade. A ficcionalização dessa forma de percepção da realidade estaria assim mais afeita ao que tem sido nomeado como “realismo animista”, sobretudo a partir das reflexões de Harry Garuba, em textos publicados em 2012 e 2014. Esse conceito tem-se difundido entre autores africanos, quando consideram feições de suas obras, entre críticos literários africanos e também estudiosos das literaturas africanas, como Saraiva (2007a; 2007b).

A leitura do conto “A morte do velho kipacaça” demonstra serem fortes os elementos animistas assumidos pela narrativa. Dentre esses elementos, podem ser destacados os sinais dados aos personagens pela natureza, como podemos perceber neste trecho da narrativa:

Vento, companheiro da seca, tem anúncio trazendo frescura debaixo da ndenga. Um pouco distante remoinho levanta montanha de areia e corre parece na direcção do local da reunião e depois remoinho se esgueira parece ter espírito estão lhe fazer ngó correr. Eh! (CARDOSO, 2004, p. 37)

Aliado a uma natureza que se comunica com os homens, percebemos um tempo narrativo não linear dos fatos. O narrador, ao mesmo tempo que alude à personagem Mana Tereza que está sentada na cadeira, após seu marido sair para a caça, por rememoração, traz o próprio

Kipacaça morto para narrar a partida dele para a caça. A estratégia narrativa remete à concepção animista em que há simultaneidade da vida e da morte. Segundo Vargas e Silveira (2015, p. 7), tais simultaneidades são possíveis em culturas em que podem coexistir “o mundo do ancestral, o mundo dos vivos e dos que ainda não nasceram... [e] o quarto espaço, o continuum escuro de transição, onde ocorre a inter-transmutação da essência ideal e da materialidade.” Assim vemos encenada no conto uma morte cometida por um espírito de um morto, numa das histórias que compõem a narrativa: o sábio afirma que “quem matou o filho alheio da Kakinda foi o espírito de Sebastião Kusebeca.” (CARDOSO, 2004, p. 34). Afirma-se uma concepção animista de mundo em que se desarticulam a dualidade conceitual típica da visão eurocêntrica e perspectivas dicotomicamente pensadas, como, por exemplo, morte e vida.

Para se recriar a cosmovisão africana, sem ficar apenas no reduzido recurso de releitura da tradição, da oralidade ou do sagrado animista, Boaventura Cardoso explora recursos estéticos para construir a materialidade do texto ficcional. Esses saltam aos olhos do leitor, pois, segundo o escritor, um mundo diferente não pode ser narrado de modo comum. Utilizam-se recursos linguísticos que abordam feições do léxico e suas sonoridades: “Ngana Kapiapia, na boca dele tem sempre palavra, se levanta **ngo** assim e fica claro para todos que ele, **palavroso**, vai **palavrar**. Eh!” (CARDOSO, 2004, p. 35, grifo nosso).

O que podemos perceber, na citação anterior, é explicado pelo escritor quando nos fala, em uma de suas entrevistas, sobre seu modo de escrever: “A tradição entra no texto enquanto forma e não apenas tema” (SARAIVA, 2007, p. 4). Ainda com relação à forma narrativa, temos um narrador performático (MOREIRA, 2005) que performa o que diz com gestos e com uso de onomatopéias como: “Pum!Pum!Pum! E a pacaça, unh!, morreu assim” (CARDOSO, 2004, p. 37). Nesta narrativa ritmada, própria de uma cultura acústica, para usarmos uma expressão de Miguel Lopes (2004), temos ainda o plurilinguismo que o autor ressignifica ao utilizar o idioma kimbundu - umas das línguas angolanas - entrelaçando-o ao português, para abordar uma história que remete a contos da oratura e a estratégias de produção de sentidos mais afeitas ao seu universo narrativo.

Essa pluralidade de estratégias literárias exhibe o jogo narrativo do realismo animista, que não reforça a ideia de primitivismo ou de desconhecimento do cânone literário. Tais estratégias ressaltam que o “‘diálogo pela diferença’ e a ‘recusa da linha dos sentidos únicos’, aliados àquele movimento dialético entre “o isto *e* ou aquilo” [...] e que são parâmetros para o estudo dessas obras literárias através de lentes menos reducionistas.” (SARAIVA, 2007b, p. 3).

O jogo narrativo do conto encena um enredo com multiplicidade de recursos literários; e assim, pode produzir vários sentidos e promover uma leitura mais abrangente das literaturas africanas em culturas diversas. Portanto, ao ler o conto “A morte do velho kipacaça”, deparamos com um narrador que nos conta de uma investigação de quem seria o culpado pela ausência da chuva, algo que, para uma visão cartesiana, estaria inscrito num sistema racional de possibilidades. Esta visão explicaria a seca por motivos concretos: desmatamento, aquecimento global, etc. No entanto, somos conduzidos por uma história composta de histórias, que, num primeiro momento, poderia se aproximar do realismo “maravilhoso” de Alejo Carpentier, para quem o conteúdo narrado é “constituente de uma realidade social representada no romance,

afastando-o de um conteúdo artístico criado, “inventado” (SARAIVA, 2007b, p. 5). No entanto, como explica Saraiva, devemos considerar que o conceito de real maravilhoso, de Carpentier, não abarca a diversidade da cosmovisão africana diante de fatos da vida cotidiana, pois se funda na observação de outras culturas, sobretudo a hispano-americana e a haitiana.

O conto distancia-se ainda do conceito de fantástico, considerado por Todorov, porque não contém um momento de hesitação de personagens e mesmo do leitor. Ao ler o conto de Boaventura Cardoso, o leitor se desvencilha de fazer uma leitura do sobrenatural porque o termo não se adapta ao mundo narrado pelo conto. De certa forma, mesmo explorando elementos que poderiam ser considerados inusitados ou insólitos, o conto aborda modos e percepções próprias da integração do homem com a natureza e de manifestações da força vital, poderes que podem transgredir considerações de mundo muito singulares. O conto analisado explora percepções de mundo que estariam mais próximas do realismo animista, no sentido dado por Garuba (2014), uma vez que a história contada se assenta plenamente no contexto social e cultural ficcionado, em que é possível o próprio morto afirmar sua morte, na cerimônia de seu funeral: “Canthem em memória do Kipacaça, rei da mata, campeão do tiro caçante, dono da caçada, o Rei dos caçadores. Canthem e dancem! Kuaça o ngoma! Eu estou morto!” (CARDOSO, 2004, p. 63).

O personagem do velho Kipacaça ressurge dos mortos nas festividades de seu próprio funeral e, para demonstrar que a tradição também se altera, podendo assumir elementos de outras tradições, hibridizando-se, o narrador inclui nessa aparição um símbolo daqueles mortos que se ressuscitam e se santificam: Kipacaça “tem na volta dele auréola luzidia!” (CARDOSO, 2004, p. 62).

Enfim, a realidade encenada no conto traz, na forma e no conteúdo, estratégias literárias que estão investidas de uma postura de interação homem-natureza, da simultaneidade de tempos e do contínuo da vida com a morte. Esses elementos nos permitem ler o conto pelo viés do realismo animista, conceito que, como já dito, é defendido por teóricos autores africanos, como Harry Garuba (2012), que considera o conceito próprio de um processo de “reencantamento do mundo”, conforme podemos intuir de suas palavras:

É tentador prosseguir sem fornecer definições funcionais para os termos que estou empregando tão livremente até agora. Porém, a imprecisão do termo animismo propriamente dito exige cuidado e nos força a pausar, apenas por um momento, para examiná-lo aos conceitos que tentei construir em torno dele. Estou ciente da quantidade de bagagem conceitual que esses termos carregam. Entretanto, decidi descrever a prática de continuamente reencantar o mundo como uma manifestação do inconsciente animista, a fim de afastar a discussão da carga de Essencialismo, que provavelmente surgiria se isso fosse visto como o instinto natural, imutável, coletivo de um povo e evitar os binarismos culturais que investigações desse tipo muitas vezes inconscientemente impõem. (GARUBA, 2012, p. 238).

A escrita reinventada por Boaventura Cardoso, na sua vasta obra, e neste conto em particular, nos leva para além das formas e dos conteúdos canônicos, e amplia aquilo que já nos é caro, o aspecto múltiplo e processual da arte literária.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Boaventura. **A morte do velho Kipacaça**. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1985.
- CHIAMPI, Irlemar. O mágico e o maravilhoso e a forma discursiva do Realismo Maravilhoso. In: **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- GARUBA, H. On animism, modernity/colonialism, and the African order of knowledge: Provisional reflections. **e-flux** 36. 2014. 10p. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/36/61249/on-animism-modernity-colonialism-and-the-african-order-of-knowledge-provisional-reflections/>>. Acesso em: 11 out. 2017. (Tradução de Alice Peixoto. Manuscrito).
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.
- LOPES, Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**. São Paulo: Editora Educ, 2004.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.
- PIETRI, Arturo Uslar. Realismo mágico. In: **Biblioteca virtual Miguel de Cervantes**. s/d. p. 273-278. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-mundo-mundo-nuevo--0/html/ff6f6ef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html>. Acesso em: 11 out. 2017.
- SARAIVA, Sueli. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. **Anais Encontro Regional da ABRALIC, 2007a**, p. 1-10. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/80/107.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2017.
- SARAIVA, Sueli. Fustigar os dogmas: Singularidades da crítica africana e africanista. **Revista Crioula**, n. 2, 2007b. 10p.
- VARGAS, Débora Jael R.; SILVEIRA, Regina da Costa. O insólito na literatura e a cosmovisão africana. **Letras & Letras**, v. 30, n. 1, p. 207-218, 2015.

REALISMO AFETIVO EM PREDADORES

Alice Botelho Peixoto^{1*}

Resumo

Neste breve estudo, investigamos sobre a expressão do que é denominado realismo afetivo, no romance **Predadores**, do angolano Pepetela. Primeiramente, percebemos que, ao expor as desigualdades da sociedade angolana, **Predadores** cria, no espaço da literatura, uma democracia literária sobre a qual teoriza Rancière, ao dar espaço às diversas histórias e a personagens de diferentes extratos sociais. Nesse cenário, entendemos que o “realismo afetivo”, teorizado por Schøllhammer (2012), se expressa numa forma de economia descritiva, ou de “redução radical do descritivo”, o que se adapta ao romance analisado. Consideramos que os efeitos sensitivos só são produzidos no romance por essa ser uma obra de verdadeira democracia literária, no sentido dado por Rancière. O encontro de um “efeito de igualdade” que se expressa como um “realismo sensitivo” acontece quando constatamos que estamos diante de um romance de caráter metarreflexivo. Assim, o estudioso dinamarquês destaca que a reflexibilidade da arte e da literatura no século XX expressa a realidade da própria obra que volta para si mesma e a cisão que existe entre a realidade e sua representação. Não se trata mais de discutir o que é real ou realidade ou verdadeiro, mas do que pode ser experimentado como tal. É isto que o romance do escritor angolano possibilita percebê-lo como uma interface com a realidade.

Palavras-chave: Realismos. Literatura angolana. Política. Narrador. Ironia.

AFFECTIVE REALISM IN PREDADORES

Abstract

In these short study, we investigate about the expression of what is denominate as affective realism, in the novel **Predadores**, by the Angolan Pepetela. At first, we note that by exposing the inequalities of Angolan society, **Predadores** creates, within the literary arrangement, a literary democracy as it is theorized by Rancière (2010), as the narrative gives space to the diverse stories and characters from different social classes. In these scenario, we understand that the affective realism, as it is theorized by Schøllhammer (2012), is expressed in a way of descriptive economy, or a “radical reduction of the descriptive”, what suits the analyzed novel. We believe that the sensitive effects are only produced in the novel because these is a literary truly democratic work, in the sense given by Rancière. The encounter of an “equality effect” expressed as a “sensitive realism” happens when we understand that we face a novel of a meta-reflexive aspect. In these way, the Danish theoretician underlines that the XX century’s reflexibility of art and literature expresses the reality of a work that returns to itself, and a scission that exists between the reality and its representation. It is not about discussing what is real or reality or truly, but what can be experienced as such. That is what the novel by the Angolan writer Pepetela makes possible. The novel being an interface with reality.

Keywords: Angolan literature. Irony. Narrator. Realism. Politics.

Recebido em 23/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Mestre em Letras (Literatura Francesa) pela Université de Toulouse II - Le Mirail. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas, bolsista CAPES.

Na história da literatura angolana, Pepetela tem seu projeto literário consolidado por romances que exploram, de forma contundente, a temática da construção nacional. O autor Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos participou de muitos dos eventos que marcaram a história recente do país, inclusive lutando ao lado do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) pela independência e consolidação da república angolana. Sua formação acadêmica em sociologia e sua experiência no terreno da luta armada lhe conferem um lugar privilegiado como observador das profundas mudanças que o país atravessa nas últimas décadas. No entanto, suas obras não são relatos, testemunhos nem escritas protagonizadas pelo eu. Seus romances, apesar de terem Angola como assunto incontornável, apresentam questionamentos humanos essenciais. A moral, a ética e a política, como condutas que organizam a vida em sociedade, são as temáticas que fundamentam o grande tema que é história nacional de Angola. Assim, colonialismo, independência, guerras e utopias servem de mote ficcional, aproximando a obra da realidade histórica e cotidiana do país.

O romance **Predadores**, nosso *corpus*, conta a história de Vladimiro Caposso, que de filho de um praticante de enfermagem chega a empresário de sucesso, de muito dinheiro e poder. A história recente do país faz parte da trama, Angola conquista a independência, enfrenta a guerra civil e tenta se construir alinhada ao bloco soviético. Esse contexto marca ironicamente a história de Vladimiro, pois seu sucesso é contra os princípios políticos e econômicos pregados pelo Estado socialista. O romance é dividido em vinte capítulos, datados de 1978 a 2004, que não se sucedem na cronologia. Enquanto Vladimiro galga seu caminho, conhecemos outras histórias que compõem o cenário de uma sociedade profundamente desigual. A intimidade da ficção com a realidade, nesse romance, suscita questionamentos acerca da persistência de uma estética de aspectos realistas.

Assim, observamos, nessa obra, a manifestação de uma “intenção realista”, segundo a abordagem da pesquisadora de literatura Tânia Pellegrini, que investiga “a persistência do realismo como técnica expressiva”, que esteticamente opera “uma refração da realidade e não uma cópia, uma ‘imitação’ ou mesmo uma ‘interpretação’.” (PELLEGRINI, 2009, p. 11). Pellegrini destaca a confluência entre a temática nacional e a técnica realista especificamente na literatura brasileira, mas também em “outros Estados em formação ou em transformação” (PELLEGRINI, 2012, p. 11), como um “caráter interessado” das manifestações literárias.

A encenação crítica que o romance **Predadores** faz do desencanto nacional mostra que, como discute Pellegrini,

As intenções realistas, mescladas a esse caráter interessado, em sua maioria sempre foram — e ainda são — miméticas e documentais, revelando-se como possibilidade não apenas de representação estética, mas também de intervenção ética e política no mundo real. (PELLEGRINI, 2012, p. 11).

Seguindo o pensamento de Pellegrini, interpretamos a crítica social, como será explicado, como sendo uma manifestação dessa “intervenção ética e política no mundo real”, realizada pelo romance **Predadores**. Dessa forma, analisando algumas estratégias narrativas do romance, interpretamos a feição realista da trama de acordo com o efeito de igualdade, segundo

Rancière (2010). Mas observamos principalmente que dessa encenação crítica surte um efeito de um realismo denominado afetivo, segundo estudo de Schøllhammer (2012). Para tanto, analisaremos algumas questões relativas à guerra civil angolana e seus reflexos na literatura.

Embora **Predadores** não encene o campo de batalha das guerras angolanas como nas obras do mesmo autor, **Mayombe** e **A Geração da Utopia**, a guerra e a violência estão nele presentes. Inocência Mata alude às referências explícitas “ao contexto exterior ao texto nessa escrita da nação” (MATA, 2008, p. 75), o que possibilita levar em consideração as indicações das datas que marcam o início de cada capítulo, numa espécie de diário desordenado. As histórias se passam entre 1978 e 2004, portanto a maior parte delas acontece no período da guerra civil angolana. Sabemos que a independência de Angola foi proclamada oficialmente em 11 de novembro de 1975 e que a guerra civil, entre os vários tipos de conflitos armados ocorridos após a independência, se estendeu por décadas, só terminando em 2002.

Na trama, é recorrente a preocupação de Bebian, esposa do protagonista Vladimiro Caposso, com os filhos para que esses não sejam obrigados a se alistar e participar diretamente na guerra. Os capítulos oito e nove, ambos datados de junho de 1998, explicitam a violência da guerra civil, como a narração sobre Simão Kapiangala, aqui estudado como um exemplo do realismo afetivo. A mutilação, o abandono e o fim trágico desse personagem demonstram o compromisso do texto literário com a encenação de situações que mostram a decepção do narrador com o que se tornou a nação angolana. Simão pode ser visto como a imagem da derrota de um povo por quem e em nome de quem tantas batalhas foram travadas. Mata explica:

Com o labor implosivo da actual produção angolana, a nação está a emergir como corpo fracturado, dilacerado por ‘dissensos’, crises e guerras, porém mostrando as suas várias vozes e margens e diferenças de que as suas diversas agências já não abdicam. (MATA, 2008, p. 82).

Simão é atropelado fatalmente por Ivan, filho de Caposso. Além das malandragens do pai para safar o filho da prisão, o ambiente violento da guerra ganha destaque com a representação dos veteranos mutilados e da profunda miséria urbana de Luanda. Para Ivan, que foge do local do atropelamento sem prestar socorro, a justificativa foi: “- Juro, julguei ser um cão, foi tudo tão rápido – disse Ivan, quando o inspetor fechava a porta da cela. - Acredito, mas era um mutilado de guerra muito conhecido aqui em Luanda, Simão Kapiangala” (PEPETELA, [2005]/2008, p. 163), responde o inspetor. Ao que o narrador friamente acrescenta:

Ivan disse não vi julguei era um cão, e acredito foi sincero mas estava enganado, Simão Kapiangala nem cão era para a maior parte dos que passavam ali. Para um cão olha-se, pode se pensar é um rafeiro cheio de sarna, mas vê-se, faz-se notar, ao passo que com ele as pessoas pressentindo a presença e incomodados por ela, desviando logo a vista para o lado, fazendo esforço para não terem visto. (PEPETELA, 2008, p. 173).

Friamente, mas não de forma isenta, o narrador posiciona-se claramente ao dizer “acredito” e emite sua opinião ao desfazer a comparação sugerida por Ivan, quando este diz ter confundido o mutilado com um cão. O narrador desfaz essa comparação ao assumir o ponto de vista dos que passam pela rua, indiferentes ao estado de Simão. Nessa situação de pedinte,

ignorado pelos olhares, o mutilado é menos que um cão, “nem cão era”, pois “para um cão olha-se”. Nessa descrição, o narrador faz uma dura crítica à sociedade, explicitando o descaso social para com o veterano mutilado. Ao expressar-se tão crua e cruelmente, o narrador assume uma crítica sobre uma conjuntura social que ultrapassa os limites da narrativa. O romance demonstra assim estar comprometido com a sociedade da qual ele faz parte.

A crítica ganha peso se interpretamos o relato anterior como uma conclusão para a narração do caso de Simão Kapiangala. No início do caso, ficamos sabendo, pelo inspetor, que o atropelado era um:

antigo militar, mutilado de guerra, vivendo da mendicidade nas ruas de Luanda [...] onde se punha no meio do trânsito, sem pernas, só um braço no ar, me ajuda irmão, [...] alguns mesmo parando para lhe atirar uma nota, ele sem pernas e sentado no chão nem que podia chegar à nota com o braço válido (p. 160).

Quando Ivan, expressando a frieza do jovem irresponsável que é, compara o antigo militar com um cão, ratifica a situação precária do mutilado. Mais adiante, somos informados de que foi em treinamento militar que Simão foi atingido por uma mina e que “o médico cubano fez milagres [...] lhe amputou os restos de pernas que tinha e mais os fragmentos de braço direito [...]”. Ficou com dois pequenos cotos de coxa e sem coto nenhum no braço, foi mesmo amputado pelo ombro.” (PEPETELA, 2008, p. 165). Na passagem em que descreve o drama do personagem, o narrador nos coloca na perspectiva do médico a quem Simão culpava pelo seu estado: “[...] o médico ficou chocado, não pela ingratidão evidentemente desculpável mas pelo absoluto sofrimento que revelava.” (PEPETELA, 2008, p. 166). O narrador, como um fotógrafo abre a objetiva para melhor enquadrar a realidade, deixa-nos perceber que Simão não era o único mutilado abandonado pelo Estado, quando relata que:

E vinham polícias militares, apanhavam-no e aos outros mutilados que proliferavam nas ruas da cidade, os levavam como lixo para umas barracas longe do centro, onde davam rações de combate para comerem durante dois dias e depois os esqueciam para morrerem mais depressa. (PEPETELA, 2008, p. 167).

Mais adiante, o narrador acentua ainda mais o sofrimento do mutilado ao descrevê-lo sem as duas pernas, sendo o último a chegar de volta à rua onde era pedinte: “enrolando para rebolar sobre o asfalto incandescente, [...] era sempre o último a chegar ao sítio do emprego, como dizia.” (PEPETELA, 2008, p. 168).

O panorama da vida de Simão fica completo com a descrição de sua moradia. O mutilado dormia num jazigo abandonado dentro do cemitério não muito distante de onde mendigava, local onde, às vezes, se escondia e ficava dias sem sair. Num episódio em que Simão se isola dentro de seu jazigo, o narrador dá espaço para a intromissão da consciência do personagem que se questiona sobre sua condição, refletindo que “essa vida de mutilado não tinha sentido” (PEPETELA, 2008, p. 172). Entretanto, ao pensar em se matar, Simão questiona sobre a situação de outros em estado ainda pior: “Mas como faz um tipo que não tem braços nem pernas?” (PEPETELA, 2008, p. 172). Dessa forma, descrevendo a situação dos miseráveis

em diferentes momentos, usando do ponto de vista de outros personagens e incluindo a perspectiva de Simão sobre si mesmo, o narrador explicita a crueldade de uma sociedade desigual, onde destinos tão díspares como os dos contemporâneos Simão e Vladimiro são possíveis de acontecer. O narrador evidencia o espaço democrático que é **Predadores** ao incluir na trama esses dois personagens.² Embora não tenham igual destaque, pois Vladimiro Caposso é o protagonista, podemos dizer que há igual dedicação narrativa, pois Simão Kapiangala acrescenta uma dimensão existencial à trama.

A densidade que tem a maneira como a história de Simão é narrada nos desperta para o efeito sensitivo que a obra produz, mostrando uma das facetas da “intenção realista” que perpassa o romance. Destacamos a força imagética da descrição do mutilado pedindo com seu único braço ao ar e rebolando, ao andar sem pernas, para voltar à rua onde mendigava. Essa potência da descrição narrativa desperta os sentidos do leitor. Embora seja possível pensar nos termos de uma “realidade refratada” e de um “efeito de igualdade” como expressão da democracia literária, que tem suas origens no realismo de Flaubert, ainda falta algo que nos explique mais sobre a “intenção realista” expressa no romance, quando os sentidos são despertados por tais descrições.

Assim, refletimos com Schøllhammer que, em seu artigo sobre o “Realismo afetivo”, investiga as expressões realistas nas artes e teoriza, com Hal Foster (1996), sobre um realismo do choque ou “extremo”, definindo uma estética:

que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto, e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga utopia romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133).

A crítica social explícita, na história de Simão, a narração seca de sua mutilação e de seu atropelamento, choca o leitor pela forma crua como os fatos são colocados em cena do mesmo modo que choca o médico cubano: “o médico ficou chocado [...] pelo absoluto sofrimento que revelava” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 166). Nesse encontro extremo com os limites da realidade, aparece na obra o autoquestionamento do sujeito que reflete sobre sua existência. Quando Simão pensa em suicídio, revelando seus questionamentos existenciais, aparece sua profunda dor de existir. Nesse momento, a obra expõe o limite entre a vida e a morte, colocando-se no seu próprio limite, que é representar o irrepresentável, ou seja, representar ou encenar a impossibilidade da experiência da “coisa em Si”. Essa situação extrema experimentada pelo personagem evidencia a impossibilidade do encontro do sujeito de simbolizar certas experiências, pois seria ao simbolizá-las que o sujeito as experimentaria como reais e possíveis de superação. Por sua vez, o realismo se torna extremo quando a própria narrativa não consegue

2 O teor político do romance, assim como o comprometimento ético de seu narrador são elementos considerados, nesse estudo, como integrantes dessa faceta realista de que **Predadores** é exemplo. Em linhas gerais, o filósofo Jaques Rancière chama “de ‘democracia’ literária” uma organização literária em que “qualquer um pode sentir qualquer coisa” (RANCIÈRE, p. 2010, p. 79), ou seja, quando a personagens de diversos extratos sociais é concedido o direito de ter sentimentos.

resolver, enquanto representação literária, aquilo que não pode ser simbolizado, no caso, a dor profunda do personagem que por um instante é capaz de atentar contra a própria vida. Por isso, “o Realismo extremo evoca a derrota da representação” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136), ao mesmo tempo que através da representação ou da encenação literária, no caso do romance, procura reproduzir o que é o trauma do impossível encontro com o real.³

Ao questionar sua existência, Simão constata que sua condição podia ser ainda pior. A narrativa atinge um ponto delicado que seria a representação do limite entre a vida e a morte, ao encenar a dúvida do personagem que procura dar sentido a sua miserabilidade e, por fim, sua reconciliação com a vida. Não se trata de narrar um atropelamento ou a morte do personagem, como acontece, mas de buscar a representação do aniquilamento do sujeito. O “aspecto sinistro”, no caso, está na aproximação desse limiar entre existência e não existência. O relato da história do mutilado inclui alguns pontos que poderiam ser considerados como um clímax. Esses momentos de máxima tensão são, por exemplo, precisamente o “absoluto sofrimento” (PEPETELA, 2008, p. 166), “para morrerem mais depressa” (PEPETELA, 2008, p. 167) e a dúvida existencial relatada (PEPETELA, 2008, p. 172). O que se desprende da narrativa nesses instantes são experiências de sensações, por isso a obra provoca “efeitos sensuais e afetivos”. Finalmente, Schøllhammer dirá que esses efeitos afetivos correspondem a estímulos imaginativos. Ou seja, a obra se propõe como uma forma de experimentação possível da realidade na medida em que provoca sensações e estímulos imaginativos, pela imaginação e/ou pela representação.

Com as passagens narrativas que relatam os casos de Simão Kapiangala, como vimos, e de Kasseke, a seguir, percebemos possibilidades da manifestação literária do que Schøllhammer denomina de “realismo afetivo”. Como uma estética que vai “além da representação”, entendemos o aspecto sensorial que ressoa além do texto e o aspecto ético, como ressaltado por Pellegrini anteriormente, que demonstra o compromisso do texto com algo além dele.

A situação em que vive Kasseke, menino de rua, amigo de Nacib, também denuncia a miséria urbana de Luanda, como expressa o sofrimento de Simão Kapiangala. Kasseke descreve a carência do seu “local de dormir” ao amigo:

O meu buraco não é de esgoto, quer dizer... Cheira mal, tem ratos e baratas, mas não é de esgoto de casas, é para a água da chuva. Está seco quase sempre. Só quando chove é que tem problema. Preciso dormir fora, na chuva mesmo, é melhor, lá dentro fica cheio de água (PEPETELA, 2008, p. 254).

Simão Kapiangala pode ser entendido como a encarnação da distopia nacional, configurada por um projeto de escrita da nação que não mais se filia à perspectiva nacionalista, mas à histórica, como diz Mata (2008, p. 75). Se acreditamos que o personagem Simão se relaciona com as guerras que de fato ocorreram em Angola, o caso de Kasseke comprova-se com uma notícia do jornal *online Rede Angola*, de 22 setembro de 2015, onde lemos o relato de um caso

³ “O desafio, segundo Foster, é pensar a representação contemporânea como ao mesmo tempo “referencial” e “simulacral”, pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster é essa mesma possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que denomina o “Realismo traumático”, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135).

verídico. A manchete destaca: “Ritual de iniciação mata 32 rapazes. Mais de 150 pessoas foram hospitalizadas, a maior parte com infecções devido a circuncisão mal feita.” Entre esses 150 rapazes, temos “num caso, um pênis parcialmente amputado”. É também o que aconteceu com o menino Kasseke. Levado pelo pai para ser circuncidado de acordo com o costume tradicional, “no mato” (PEPETELA, 2008, p. 260), ele teve metade do membro amputado nesse ritual que já nem seguia tanto a tradição, com os adultos bebendo do “garrafão de vinho para as ofertas” (PEPETELA, 2008, p. 261). Ao relatar os detalhes da circuncisão mal feita, o romance alude a uma situação que parece ser comum em alguns países africanos onde ainda se mantém essa prática. Percebemos, nesse sentido, o aspecto de crônica de costumes que traz o romance. Vale trazer a confiança do menino ao amigo:

Quando estavam bem ganzados, mal que podiam andar, se lembraram eu tinha ido lá não era para ficar a ver eles a beber, mas para a circuncisão. Aí o outro foi buscar uma faca, disse põe aí a kinhunga em cima dessa tábua [...] Aí ele pegou na ponta esticou, assim é que se faz aqui no Dombe Grande, terra de muitos espíritos poderosos e zás, cortou. Só que em vez de cortar a pele da ponta, como se deve fazer, cortou mesmo pelo meio. Olha o sangue a escorrer. [...] Quando me curei, só ficou esse coto. (PEPETELA, 2008, p. 261).

Também nessa passagem, identificamos a expressão do “realismo afetivo”. Entendemos que, na experiência dessa feição realista, há uma experimentação sensorial e a fronteira entre real e representação desaparece. A narração produz uma experiência de realidade, por exemplo, Kasseke contando sobre o momento em que a faca cortou o seu pênis pelo meio. A passagem, em sua crueza, acentua características do que Schøllhammer denomina de realismo afetivo. O teórico explica o sentido de afetivo na denominação:

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso em procura do impacto cruel da palavra-corpo. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 139).

É o que percebemos nesse relato de Kasseke, de descrição enxuta, mas com alto poder evocativo que se dá a ver na cena. O recurso da oralidade é indiscutível, já que o discurso sai diretamente da boca do personagem, modulado pela sintaxe das frases no registro oral, assim como o léxico. O relato ganha em expressividade com a escolha da palavra kinhunga.

Considerando que Rancière, com base em uma consideração positiva dos excessos descritivos produzidos pelo estilo realista do século XIX, construiu sua teoria sobre o “efeito de realidade” como sendo “efeito de igualdade”, que permitiu a existência, no romance, de diversidade de personagens dotados de sentimentos e complexidade psicológica, é possível ver no romance de Pepetela o que o teórico denomina de democracia literária, em que “qualquer um pode sentir qualquer coisa” (RANCIÈRE, 2010). Ao expor as desigualdades da sociedade angolana, **Predadores** cria, no espaço da literatura, essa democracia literária sobre a qual teoriza Rancière, ao dar espaço a diversas histórias e personagens de diferentes extratos sociais. Por outro lado, entendemos que o “realismo afetivo”, teorizado por Schøllhammer (2012), se

expressa numa forma de economia descritiva, ou de “redução radical do descritivo”, o que se adapta mais ao romance de Pepetela. Consideramos que os efeitos sensitivos só são produzidos em **Predadores** por essa ser uma obra de verdadeira democracia literária, no sentido dado por Rancière. O encontro de um “efeito de igualdade” que se expressa como um “realismo sensitivo” acontece quando entendemos que **Predadores** é um romance de caráter metarreflexivo, em que história e ficção estão uma dentro da outra. O pesquisador Robson Dutra, em sua tese de doutoramento, considera um efeito de espelhamento na obra de Pepetela, como uma metaficção historiográfica. Dutra explica:

Pelo espelhamento entre *facto* e *ficto*, este autor revisa e questiona ficcionalmente os anos que antecederam e sucederam a guerra colonial. Esta revisão se dá com o suporte da metaficção historiográfica que expõe as fissuras existentes no tecido histórico para que se evidenciem os fatos postos em questão face à realidade histórica de Angola. Pepetela o faz opondo a construção de uma ilusão ficcional à sua posterior desconstrução, que, por sua vez, revela ao leitor como a obra é engendrada, apoiando-se em sua memória em registros de uma História de que ele mesmo participou. (DUTRA, 2007, p. 98).

Quando, como expõe Dutra, é revelado ao leitor sobre a feitura da obra, há a encenação da escrita no texto literário. O próprio narrador atua na fronteira desse discurso que mescla ficção e história, a favor da literatura.

Assim, Schøllhammer destaca que a reflexibilidade da arte e da literatura no século XX expressa a realidade da própria obra que volta para si mesma e a cisão que existe entre a realidade e sua representação.

A “brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 130) caracteriza a história de Simão Kapiangala, por exemplo, por lidar com o extremo da representação, como visto neste texto, revelando uma experiência de realidade possibilitada pelo texto. Não se trata mais de discutir o que é real ou realidade ou verdadeiro, mas do que pode ser experimentado como tal.

É isto que **Predadores** possibilita. O romance é uma interface com a realidade.

REFERÊNCIAS

DUTRA, Robson Lacerda. **Pepetela e a elipse do herói**. 210f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenação de Pós-Graduação em Letras Vernáculos, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/DutraRL.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

FOSTER, Hall. **The return of the real**. Cambridge: MIT, 1996.

LACAN, Jaques. **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Le Séminaire. Livre XI. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Éditions du Seuil, 1973. Collection Essais – Points.

MATA, Inocência. Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PEIXOTO, Alice Botelho. **Predadores: a crônica de uma nação**. 2016 76 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PeixotoAB.pdf> Acesso em: 9 ago. 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Apresentação. Realismos: modos de usar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, p. 11-17, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100001&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 15 dez. 2015.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**. n. 14, p. 11-36, 2009. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>> Acesso em: 10 jul. 2014.

PEPETELA, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

RITUAL de iniciação mata 32 rapazes: mais de 150 pessoas foram hospitalizadas, a maior parte com infecções devido a circuncisões mal feitas. **Rede Angola**, Agência Lusa, 22 set. 2015. Internacional. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/ritual-de-iniciacao-mata-32-rapazes/>> Acesso em: 22 set. 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

HELENA – A ANGÚSTIA DO REAL¹

Natalino da Silva de Oliveira^{2*}

Resumo

Há um costume na crítica machadiana de abordar o romance Helena sob a égide do Romantismo por características que estão presentes no livro. Contudo, o objetivo deste artigo é buscar uma visão distinta e abordar o romance machadiano pelo viés de um Realismo Dissimulado, relendo-o como uma expressão realista alternativa. Partindo desta experiência, a pesquisa refletirá o fenômeno da voz no romance machadiano, aliando assim Realismo e estudo do discurso, do poder do discurso, do poder de fala. O caminho seguido então apresentará elementos do Realismo que abordam os silenciamentos presentes na sociedade brasileira do século XIX e o uso do recurso da dissimulação pelos subalternizados. Seguindo Rancière, o realismo dissimulado se posiciona como um realismo possível, um realismo que se busca encontrar nas elucubrações e não se constrói sob o arrimo de uma mimese representativa que objetiva a produção de um efeito de real, mas sim na utopia de produção de um efeito no real.

Palavras-chave: Machado de Assis. Realismo. Estética da dissimulação. Romance. Romantismo.

AFFECTIVE REALISM IN PREDADORES

Abstract

There is a custom in the Machadian critique of approaching the novel Helena under the aegis of Romanticism by features that are present in the book. However, the purpose of this article is to seek a distinct view and to approach the Machadian novel through the bias of a Concealed Realism re-reading it as an alternative realistic expression. Starting from this experience, the research will reflect the phenomenon of the voice in the Machadian novel, combining Realism and study of the discourse, the power of the discourse, the power of speech. The path followed then will present elements of Realism that deal with the silencing present in Brazilian society of the nineteenth century and the use of the resource of dissimulation by subalternized. Following Rancière, concealed realism stands as a possible realism, a realism sought to find in the elucubrations and is not built under the reins of a representative mimesis that aims at producing a real effect, but in the utopia of production of a effect.

Keywords: Machado de Assis. Realism. Aesthetics of concealment. Novel. Romanticism.

Recebido em 25/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

¹ É preciso mencionar o lugar de onde este artigo vem sendo escrito. O autor precisa se apresentar para que as reflexões aqui empreendidas façam sentido. Sendo assim, afirmo que parte do lugar do periférico, negro e preocupado com as questões da voz, do discurso do poder e do poder do discurso. Assumo logo de início este meu lugar para que as reflexões críticas tenham raiz e que esse não seja um artigo enganoso que se afirme como isento de ideologias somente por estar elaborado na terceira pessoa. Não há ciência sem interesse. Qualquer ciência que se apresente como impessoal ou desinteressada possui uma origem perversa.

² Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais - campus Muriaé (IF Sudeste MG). Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Pesquisa financiada com recursos da PROPESQI-NOV (bolsa ao r) - IF Sudeste MG.

Os caminhos percorridos por este artigo seguem a percepção de que o real não deveria ser interpretado como algo natural ou como uma realidade adquirida e sólida. O real, ainda mais em contexto de subalternidade como os que são vivenciados pelas personas sociais retratadas na literatura machadiana, se apresenta como algo a ser conquistado dia após dia, no âmbito das contingências e em pequenos fatos vivenciados por pessoas comuns em suas lutas pela sobrevivência diária. E essa premissa se apresenta como uma nova configuração do Realismo, ou Realismos, que se manifesta nos ideais aqui propostos e na que se almeja encontrar projetada no romance **Helena**, de Machado de Assis.

A concepção do “Real” e do “Realismo” perpassam este artigo carregando apenas as sombras de antigas delimitações. Não seria possível fazer a abordagem que aqui se almeja com conceitos engessados do passado. Por isso, quando se aborda o “real”, utiliza-se aqui a percepção que Badiou faz e que foge do “real intimidante”, cujo fiador é o próprio sistema econômico, aproximando-se de uma noção de “real” advinda da experiência quase sempre angustiante do choque com a realidade. Badiou afirma que “o real se mostra aí como aquilo que, para o sujeito, é sem medida” (BADIOU, 2017, p. 14). Portanto, a delimitação do conceito para Badiou parte dos deslimites provocados pela experiência, daquilo que foge à normalidade, que rompe a fantasia da realidade forjada e cotidiana. Daí surge, então, a dificuldade de definição. Como definir o que não se conhece? Só apreende o real aquele que passou pelo choque, pelo trauma, pelo rompimento brusco das máscaras habituais. E essa noção se apresenta, de forma pungente, na personagem que este estudo almeja abordar: Helena. A concepção de realismo, por sua vez, advém dessa noção de real enquanto algo fugidio. Aliás, poderíamos usar realismos pela pluralidade de possibilidades e releituras. Afinal, o realismo em Machado de Assis se apresenta de forma adversa ao que era o estilo corrente a partir da segunda metade do século XX.

No momento em que se aborda o romance machadiano sob a ótica de uma “estética realista alternativa”, esta busca relacionar-se com um objetivo maior que está ligado a outra pesquisa: a da voz subalterna e da “estética da dissimulação” já defendida no livro **A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis**. Esta perspectiva estética se alia ao realismo num intento de repensar o poder do discurso, o poder da fala. O poder de falar, principalmente para os que não possuem os direitos herdados da fala, não é algo que se possui e sim algo que se conquista, tal como defende Foucault: “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, [1970]/2008, p. 9-10). Quando se aborda este ponto em particular, ou seja, a questão dos sujeitos que podem, por direito, fazer uso do discurso, Foucault aborda os mecanismos de controle da fala e os princípios de rarefação do discurso. Um dos princípios, talvez o que mais tolha a participação, é o dos sujeitos que poderão entrar e até que ponto poderão fazer uso da fala na ordem do discurso.

Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que ele têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.

Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2008, p. 37).

No Brasil do século XIX, era grande o número de pessoas que estavam proibidas de participar da ordem do discurso. Além disso, o controle da fala também era mais “eficiente”. O tratamento diferenciado estava de acordo com a dinâmica política e com os direitos e deveres de cada um. A sociedade convivia com uma tradição que gerava regras diferenciadas para a dicotomizada existência de sujeitos diferenciantes (o grupo dos que podiam falar e o grupo que estava totalmente proibido de fazer uso da voz). A ordem do discurso era extremamente excludente e ainda mais em contextos de exploração, como é o caso do que pode ser encontrado no romance **Helena**.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, [1970] 2008, p. 9 – grifo do autor).

A escritura em geral, e a literatura em particular, apresenta-se também como uma ordem que pode afetar outras ordens. A escritura possui seu próprio sistema interno que é também excludente e exclusividade de alguns. Sendo assim, ele reflete em determinados aspectos a estrutura externa. Contudo, como tal, ela pode reverter, alterar ou reafirmar o que lhe é exterior. Deste modo, ela possui um enorme poder de transformação que também pode funcionar como estratégia de manutenção do *status quo*. Assim, o “Que é uma ‘escritura’ (a dos ‘escritores’) senão um sistema semelhante de sujeição, que toma formas um pouco diferentes, mas cujos planos são análogos?” (FOUCAULT, 2008, p. 45). A escrita, portanto, funcional tal como uma “instituição” mantenedora ou não de determinados valores. Afinal, “Não constituiriam o sistema judiciário, o sistema institucional da medicina, eles também, sob certos aspectos, ao menos, tais sistemas de sujeição do discurso?” (FOUCAULT, 2008, p. 45). É quando se constitui enquanto sistema que a literatura passa a possuir valor institucional e se enquadra como meio essencial para a “partilha do sensível” idealizada por Rancière (2005).

A partilha do sensível se apresenta como um desdobramento da ideia desenvolvida por Schiller de uma formação estética do Homem. No momento em que todos os seres humanos, sem distinção, partilharem saberes e experiências sensíveis, então, poderão minimizar estruturas excludentes e políticas exclusivas. Sendo assim, é preciso repensar o compartilhamento revendo a exclusão que advém do processo. Sempre que se pensa na arte é necessário partir do diagnóstico de que *a priori*: “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um “comum” partilhado e partes exclusivas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). É buscando alterar este estado das coisas que o trabalho de partilha do sensível se processa de forma politizada e a pesquisa aqui desenvolvida o aproxima de estratégias dissimuladoras como forma de manutenção de uma estética da existência.

A “estética da dissimulação” se enquadra, portanto, dentro de um “realismo possível”

que se configura na relação íntima entre a estética e a política. A relação entre essas duas potências é o que define a partilha do sensível e a necessidade de uma estética da existência e de uma política da arte ou de uma arte política. Não há, pois, como negar o conteúdo político da arte, e negar esta dimensão já é, de certa forma, uma ação significativa. Isto se dá, porque “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). O “realismo possível” que se busca encontrar nas elucubrações não se constrói sob o arrimo de uma mimese representativa que objetiva a produção de um efeito de real, mas sim na utopia de produção de um efeito no real. Isto se torna uma realidade imaginável, uma vez que “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível.” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). O estético em seu processo de partilha pode gerar uma paisagem possível ou fechar todas as possibilidades de miragem, pois os enunciados possuem a capacidade de reestruturar a ordem do discurso.

A característica desviante do fazer estético está na possibilidade de embaralhar o que é ficção do que é considerado “real”, alterando assim os universos possíveis. É no ‘se’ que se configura o poder da arte: “A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.” (RANCIÈRE, 2005, p. 56). Corroborando com a citação de Rancière, é nítido que as narrativas machadianas são sempre elaboradas em um complexo jogo entre história e “ficção”. Este imbricamento é o que provoca o questionamento. É na dobra que a literatura gera o “real possível” e apresenta seu poder de derrisão.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria ‘narrativa’, com alternâncias entre ‘grandes’ e ‘pequenas’ narrativas. A noção de ‘narrativa’ nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

As práticas estéticas se configuram, portanto, como práticas políticas quando passam a funcionar como estruturas, pois “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Por conseguinte, a estruturação do ficcional não é diferente daquela observada nas relações sociais. Há meios visíveis, outros nem tanto, e ainda há uma realidade ainda mais severa: a dos invisíveis. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Assim como se dá com a política, a literatura também estabelece competências, valores e presenças. O espaço e o tempo literários estão repletos de presenças e ausências, de vozes ouvidas e outras silenciadas.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

O “Realismo possível” que pode ser analisado na literatura machadiana não é a construção de um universo alienante, disperso ou alternativo. A literatura não se constitui, nesse caso, como uma fuga. Ela carrega em si todas as mazelas encontradas no real imediato, todos os contextos excludentes, todas as formas de silenciamento. Ela também “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). As práticas estéticas são espaços em que os jogos de visibilidade são construídos em âmbito ficcional. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O sensível não se estrutura de forma tão diferente quanto se estrutura o ambiente social. Afinal, quais são os lugares ocupados? Quem fala e como fala?

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outros lugar* porque o *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma estética (...). (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

A escrita literária é excludente quando estabelece um regime estético de utilização da voz e de importância e presença de personagens. Ela, igualmente, organiza uma ordem do discurso. Assim como pode reproduzir o regime estabelecido no “real imediato”, pode, em contrapartida, embaralhar vozes “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Em algumas literaturas (claro que esta pesquisa refletirá sobre o caso específico da produzida por Machado de Assis), o plano superficial das formas visa alcançar o espaço exterior. Deste modo, não há arbitrariedade na construção e na revolução signífica. Todos os elementos refletem uma ordem exterior. “É assim que o ‘plano’ da superfície dos signos pintados, (...) intervêm ao mesmo tempo como princípio de revolução ‘formal’ de uma arte e princípio de re-partição política da experiência comum.” (RANCIÈRE, 2005, p. 24). Compartilhar uma experiência comum é, de certa forma, socializar o fazer artístico como um bem comum e assim alterar o sistema de partilha do sensível.

No momento em que se reflete o “real possível” e contrapõe esse ao “real imediato”, a revolução mais importante é a que se dá no interior do regime estético. “O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade.

É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno.” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). As práticas estéticas não se apresentam fora do “real imediato”. Ao aproximar-se com a mais extrema exatidão da mimese representativa, o Realismo encontrou os limites de sua materialidade. É quando alcança seu auge que o Realismo vivencia seu fracasso e sua potencialidade. E o potencial artístico está justamente na capacidade de construir dobras que são provenientes do interior do sistema como uma rugosidade.

O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (RANCIÈRE, 2005, p. 35).

O pulo para fora da *mimesis* não significa uma fuga dos recursos representativos ou miméticos. Este ‘pulo’ é aqui interpretado como esta alteração que ocorre no interior do sistema. A utilização de estratégias derrisórias ou dissimuladas presentes na literatura funcionaria como saltos. Pensar em saltar não é uma tentativa para escapar da verossimilhança.

A fábrica do sensível possui o poder de reconfigurar os espaços. As práticas estéticas “Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Por isso, “As ‘ficções’ da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias” (RANCIÈRE, 2005, p. 62). A capacidade de alterar é fruto da capacidade de criar mundos possíveis, habitáveis. O fazedor do mimese pode gerar a dobra e nesta dobra alterar toda a configuração do sistema, fragilizando seus elementos. “O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 64). O controle do discurso advém deste poder que as palavras têm de alterar a ordem das coisas. “O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras”. (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Quando se reflete sobre os textos machadianos, pode-se pensar em um salto na própria ordem do discurso, no interior da estrutura. A dobra formada pelo fazer literário é quase idêntica, os mecanismos excludentes e de silenciamento são os mesmos. Mas todo o poder de derrisão está presente neste ‘quase’ que complementa com as estratégias discursivas de narradores brilhantemente dissimulados. Em **Helena** é possível observar claramente os recursos utilizados pelo autor para dissimular seus objetivos. É a tela por baixo da tela, o texto embaixo do palimpsesto que interessa à análise aqui pensada.

A angústia e o real

A diferenciação entre o “real imediato” e o “real possível”, entre o “Realismo” e “realismos” é essencial para repensar o romance **Helena**. Todas estas relativizações e processos

de reconceitualização se fazem necessários pela própria peculiaridade presente na literatura machadiana. Cabe lembrar também que, para Machado de Assis, as caracterizações e os rótulos não conseguiam abarcar o todo vivo que é a literatura. Após todas as tentativas de categorizações a narrativa do autor segue seu caminho inclassificável. (ASSIS, [1878]/2008).

O próprio Realismo enquanto movimento estético é criticado por Machado de Assis. Sua pena ataca, de forma pungente, a literatura de Eça de Queirós, abordando principalmente a simples fotografia mecânica do real imediato presente na obra do autor português. Portanto, a percepção estética machadiana vai de encontro às práticas estéticas que utilizam o literário como “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” (ASSIS, 2008, p. 123, v. 3).

Com as críticas de Machado de Assis ao romance de Eça, é possível perceber a congruência presente em todo o projeto machadiano de escritura. **Helena** data do ano 1876 ao passo que a crítica ao **O primo Basílio** é de 1878. Sendo assim, há um hiato entre a obra que é anterior à crônica sobre o Realismo exacerbado. Contudo, já no romance ficam perceptíveis os objetivos do projeto que viria a ser construído durante toda sua vida. É por baixo da cortina do melodrama que se observa a real intenção do autor. A contradição tão comum ao Romantismo, os fracassos, as tragédias, os dramas acompanhados da morte – todos esses elementos não funcionam em **Helena** como um recurso meramente estilístico. Há em Machado de Assis um ideal maior relacionado com questões que se inserem numa revisão da subalternidade ou do espaço relegado àqueles que se encontram nessa condição. A morte da protagonista, neste contexto, funciona como uma vontade, um poder e um dos poderes mais nobres – o poder de decidir-se pela própria vida. É esse direito que não é dado à heroína criada por Eça de Queirós. Ao passo que **Helena** contraria o paradigma romântico, Luísa é apenas uma escrava das circunstâncias e das regras do “Realismo”. Machado chega até mesmo a afirmar que a personagem não passa de um títere: “(...) a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral” (ASSIS, 2008, p. 1234). Fica claro que este maniqueísmo na construção das personagens incomoda o bruxo do Cosme Velho. Afinal, Luísa é o ponto mais frágil da narrativa de Eça, podendo inclusive ser considerada uma presença subalterna. Luísa é a mulher burguesa que sofre com a monotonia de um casamento por conveniência e vê no adultério a possibilidade de vida que ela almejava e observava na literatura que lia. Tendo sua conduta imprópria pela sociedade, a única saída para a manutenção da ordem seria que esta servisse de bode expiatório: “Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência” (Assis, 2008, p. 1234). Luísa é um títere, pois não morre com o peso de sua própria consciência ou por remorso. Ela morre para atender a uma moralidade externa, um desejo do autor. É dessa ausência de poder no processo de decisão que descende “a inanidade de caráter da heroína” (ASSIS, 2008, p. 1234).

O espelho quebrado

(...) apesar do perigo constante de invasão e rapina por seus algozes, e certamente por isso mesmo, o desafio de Helena, Luís Garcia, Capitu e outros tantos era afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial. (CHALHOUB, 1998, p. 99).

A escolha de **Helena** como objeto de análise deste estudo sobre o real se dá pela constante associação da narrativa ao Romantismo e pela presença de um real que se aprofunda na angústia vivida pela protagonista. A angústia que Helena experimenta surge do contato com o real, da percepção da lei da falsidade, da primazia da verossimilhança em detrimento da autenticidade: só a angústia não engana, ela que é o encontro com um real intenso em que o sujeito deve pagar o preço de se expor a ele (BADIOU, 2017, p. 14). O estudo que foi realizado neste artigo sobre a realidade presente no romance foge, portanto, da estética realista brasileira situada no século XIX. O período historicamente realista não consegue abranger a crítica do real que é feita na narrativa machadiana.

A protagonista vislumbra o real no exato momento em que seu processo de dissimulação se dá por completo. Helena passa a viver no seio de uma família da elite brasileira após o falso reconhecimento que o Conselheiro (voz patriarcal) faz da suposta filha em testamento. A narrativa se inicia com a morte do conselheiro Vale “O conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de abril de 1859. Morreu de apoplexia fulminante, pouco depois de cochilar a sesta” (ASSIS, 2008, p. 391). Qual seria o motivo de iniciar o romance com uma morte? Nada em Machado ocorre por acaso. O conselheiro morto continuar a fazer valer sua voz, sua vontade: “a vontade senhorial carrega tamanha inércia que continua a governar aos vivos postumamente” (As citações apresentadas neste parágrafo estão presentes em CHALHOUB, 2003, p. 37). Isto revela uma sociedade que vive de glórias passadas, de uma tradição que valoriza o que foi. O regime patriarcal é caracterizado pela inércia, por lugares sociais que são sempre ocupados pelos mesmos grupos. É possível perceber isto no momento em que o narrador apresenta ao leitor o conselheiro. Ele inicia falando do grande número de pessoas presentes no enterro “(...) cerca de duzentas pessoas acompanharam o finado até a morada última, achando-se representadas entre elas as primeiras classes da sociedade” (ASSIS, 2008, p. 391). A presença das primeiras fileiras da hierarquia social no funeral não está relacionada à importância do morto que não fizera grandes coisas em vida e sim pela representatividade de sua família pelas relações e manutenção da imagem passada: “O conselheiro, posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família” (ASSIS, 2008, p. 391). O conselheiro representa uma parcela significativa da sociedade patriarcal que, assim como Brás Cubas, passara inerte e ainda assim conseguira manter o *status* social.

A palavra do paterfamilias é apoiada pelas instituições que compõem o cenário social e político da época. Uma instituição forte e que se utiliza de estratégias para manter os lugares definidos e para que não sejam alterados os *status* é a religião. O catolicismo fortalecia o *ethos* do paternalismo vigente e estabelecia os lugares subalternos (o lugar do negro, da mulher, dos agregados era estabelecido física e ideologicamente). O posicionamento inferiorizado do

subalterno era reforçado por instituições que deveriam atuar em sua defesa: “(...) a ambiência católica faz ressaltar no paternalismo os aspectos que, segundo Machado, ela deveria coibir: a opressão, o desrespeito, a venalidade, a desconfiança, a permanente disposição à violência etc.” (SCHWARZ, 2012, p. 118).

Numa tentativa de se tornar membro efetivo da família e como estratégia de sobrevivência, Helena, em um processo de dissimulação, assume “(...) predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família” (ASSIS, 2008, p. 403). Ela era “frívola com os frívolos, grave com o que o eram” (ASSIS, 2008, p. 403), mas “O que a tornava superior (...) era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres” (ASSIS, 2008, p. 403). Essa arte não faz estimáveis os homens, pois estes já gozam de prestígio social próprio de uma sociedade que coloca a mulher em situação de subalternidade. Contudo, a capacidade de acomodar-se é um requisito para a sobrevivência pacífica do subalterno em um meio social que o submete. E assim, ela “conseguiu polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis” (ASSIS, 2008, p. 403). Os subterfúgios utilizados pela personagem se fazem necessários por sua condição de dependente da família do conselheiro.

Segundo Chalhoub, existiriam na hierarquia da classe senhorial brasileira duas posições de base: uma seria a escravidão assegurada pela força e a outra seria a dos dependentes (“que viviam de favores”) que “viam-se envolvidos na teia complexa do favor, que garantia a subordinação da pessoa por meio de mecanismos de proteção com contraprestação de serviços e obediência” (CHALHOUB, 2003, p. 48). Helena é uma representante da classe dos dependentes. “(...) Conselheiro Vale, que lega a seus herdeiros a moça Helena, então revelada à família como filha natural do morto. Esse capítulo marca a construção da personagem feminina como uma mulher escrita” (CAMARGO, 2005, p. 37). A mulher no romance surge da escrita de um homem, o conselheiro, e nasce pelas penas de outro homem, o escritor. Antes da morte e do respectivo testamento do Conselheiro Vale, Helena não existia, era uma anônima representando diversos outros anônimos. O favor prestado por seu protetor proporciona à protagonista a ascensão social marcada pelo recebimento de um papel, um título e um nome. E até mesmo por isso, a protagonista vive um conflito que Chalhoub descreve assim:

Enfim, uma metade de Helena estava na posição de compreender inteiramente o sofrimento de um dependente – papai Salvador –, ao passo que a outra metade não podia deixar de reconhecer e se sentir grata pela proteção oferecida por um senhor/proprietário – papai Vale, o Conselheiro. Num momento, o próprio Salvador, ao descrever a situação, afirma que ‘o pai lutava com o pai. (CHALHOUB, 2003, apud CAMARGO, 2005, p. 37).

O conflito vivido pela protagonista é provocado pela necessidade de viver simulando para continuar desfrutando das benesses do sistema paternalista. Contudo, os benefícios não surgem sem uma contrapartida, o preço a ser pago seria o de seguir com o processo de simulação. Todavia, Helena não consegue se submeter por muito tempo à situação. Em grande parte, o que a faz desistir da simulação é a aproximação de seu pai verdadeiro. Ainda a propósito do pai de Helena, Camargo afirma que “E é lá que mora o pai, chamado Salvador, mais uma ironia machadiana, já que o pai é sua perdição”. Tal como afirma Camargo, há uma ironia no nome do

pai, mas há também um paradoxo. Salvador é a perdição para a mascarada e simulada Helena, mas é também a salvação da verdadeira Helena e a morte da máscara, da função que tentara exercer com artifícios que lhe causavam imensa dor.

É quando não suporta mais a complexa rede de aparências presente na alta sociedade brasileira que o real se descortina: “(...) o real é o momento em que o semblante se torna mais real do que o real de que ele é o real (...).” (BADIOU, 2017, p. 21). A angústia da protagonista ocorre justamente no momento em que o processo de dissimulação torna-se mais forte, em que o semblante de real, no momento em que havia pistas de que sua máscara seria arrancada:

E assim chegamos à conclusão um tanto singular de que, em definitivo, todo e qualquer acesso ao real (...) sempre se dá quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção entre o real e o semblante, deve assumir também que existe um real do semblante, que há um real da máscara. (BADIOU, 2017, p. 24).

Não há real sem angústia ou sem violência. É quando se vê sem saída que a personagem encontra o núcleo que rege as relações da elite brasileira: a simulação e a verossimilhança. “Há uma dialética do semblante e do real muito interessante, já que o real surge com uma violência extraordinária justo no ponto de seu semblante (...).” (BADIOU, 2017, p. 22). A ruína da dissimulação apresenta o que seria o real por trás da aparência. Na sociedade brasileira representada nos romances machadianos, o que aparenta é mais importante do que aquilo que é; o verossímil é mais importante que a verdade.

Sendo assim, **Helena** é um romance que se estrutura enquanto uma crítica do que é considerado real pela elite brasileira e que desfigurando a máscara e apresentando sua fissuras revela o que seria verdadeiramente real, afinal: “(...) o real sempre se revela na ruína de um semblante.” (BADIOU, 2017, p. 22). Apesar da norma geral da sociedade brasileira ser a aparência do real, a máscara não ficava bem em Helena, não se encaixava, assim como também não se encaixou em Prudêncio (no livro **Brás Cubas**). Na primeira, o ato de tentar ser o que não era a causou dor, desespero, aflição e humilhação; no segundo, tornou-o motivo de chacota. Há, em Helena, todo um conjunto de hábitos que lhe dão condição de agradar até mesmo àqueles que possuem aversão por ela. Porém, ao morrer, ela consegue frustrar o leitor fugindo dos frames românticos, mantendo sua postura. Ela prefere morrer a negar sua origem e continuar seguindo a vontade paternalista da família abastada. Este ato não seria necessário para que fosse redimida. Até mesmo seguindo as características românticas seria possível que ela conseguisse o perdão e tivesse um amor correspondido pela total ausência da sombra de uma relação incestuosa. A morte de Helena foi um recurso utilizado pelo autor para demonstrar que não existe para o subalterno apenas os caminhos da simulação ou da dissimulação, também é possível manter a identidade. Mas, para isso, há um preço e nem todos estão dispostos a pagar.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, J. M.. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1878]-2008.
- BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAMARGO, F. F. **A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis**. Belo Horizonte: Sografe, 2005.
- CHALHOUB, S. (2003). **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1970-2008.
- OLIVEIRA, N. S. **A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo, 2005.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

CANTO POÉTICO NO OKÁ ASPECTOS CULTURAIS DO PASSADO E DO PRESENTE EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Assunção de Maria Sousa e Silva*¹

Resumo

Este artigo procura analisar poemas da poetisa Conceição Lima que circundam sobre o signo da “sóya” (conto, lenda), em diálogo com os fatos constituintes da história das ilhas são-tomenses. Os poemas se revelam como feixes de memórias dolorosas cujo efeito receptivo faz-se de denúncia à realidade das pessoas mais velhas no contexto atual. Podemos considerá-los como peças poéticas de tal força que seu acento reverbera noutras formas de exploração e intervenção da realidade são-tomense feita pela autora, como o documentário FITXICÊLU – crenças, estigmas e ostracismo. Para a travessia às trilhas do Oká, na perspectiva de diálogo entre poemas e documentário, apoiamo-nos em reflexões sobre memória – arquivo, memória subterrânea, memória e esquecimento, a fim de tratar do imaginário que perdura e tensiona o doloroso lugar das pessoas mais velhas acusadas de feiticeiras.

Palavras-chaves: Poema. Memória. Mulher. São Tomé e Príncipe. Feiticeira.

POETIC SINGING IN OKÁ CULTURAL ASPECTS OF THE PAST AND THE PRESENT IN SÃO TOMÉ AND PRÍNCIPE

Abstract

This article tries to analyze poems by the poetes Conceição Lima that surround about the sign of the “soy” (tale, legend) in dialogue with the constituent facts of the history of the são-tomenses islands. The poems reveal themselves as bundles of painful memories whose receptive effect is made of denunciation to the reality of the older people in the current context. We can consider them as poetic pieces of such force that their accent reverberates in other forms of exploitation and intervention of the Sao Tome and Principe reality made by the author, like the documentary FITXICÊLU - beliefs, stigmas and ostracism. In order to cross the Oká tracks, in the perspective of dialogue between poems and documentary, we rely on reflections on memory - archives, underground memory, memory and forgetfulness, in order to deal with the imagery that endures and stresses the painful place of the most old women accused of witches.

Keywords: Poem. Memory. Woman. São Tomé and Principe. Witches.

Recebido em 26/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Universidade Federal do Piauí (UFPI) / Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professora Adjunta da UESPI e CTT/UFPI. Doutora em Literaturas de língua portuguesa.

Os velhos são os deuses do mundo.
(Provérbio são-tomense. Domínio Público)

Dois poemas de Conceição Lima, intitulados “A lenda da bruxa” e “Sóya”, contidos no livro **A dolorosa raiz do micondó Poesia (2012)**, podem ser considerados peças poéticas emblemáticas que expõem a presença do fenômeno da feitiçaria como aspecto da cultura são-tomense. O primeiro poema, por exemplo, evidencia a presença das chamadas “feiticeiras” e o impacto ainda causado por sua existência no seio da sociedade são-tomense; o segundo, demarca de maneira mítica, por vezes mística, a existência poética das bruxas e seus ritos, dando ênfase ao seu poder benéfico no aspecto familiar que se estende à sociedade são-tomense, em que elas são representadas como sujeitos com qualidades divinatórias, provocadoras das mudanças necessárias para o povo são-tomense. Nesses termos, os poemas, de certa maneira, ajustam-se ao sentido que o provérbio epígrafe deste artigo delegam aos mais velhos.

Os poemas, construídos pela via memorialística, trazem a lume os fatos traumatizantes de homens e mulheres idosos que ainda vivem sob o signo do estigma de serem feiticeiros (as). A idade avançada e os comportamentos psíquicos não considerados naturais, o andar curvo como também o fato de viverem sozinhos são justificativas para que os velhos carreguem a marca de feiticeiros; conseqüentemente, estão fadados ao abandono pela família e à violência de diversos tipos, dentre eles, a negação de uma vida digna, em companhia de familiares, a usurpação de seus bens, mínimos que sejam, e do lugar social que tradicionalmente lhes era atribuídos pelo saber ancestral e a transmissão de experiências que pudesse guiar novos homens e mulheres.

O poema “A lenda da bruxa” gira em torno da personagem San Malanzo, uma velha, pobre e só. A imagem da personagem se firma no recurso da anáfora, intensificando seu estado de ser solidário e abandonado no percurso da vida, e da reiteração à sua condição social, conferindo-lhe um caráter de personagem pivô, girando sobre si mesmo, em suas identificações. Sob efeito de pião girando sobre si, redobra o peso da velhice e da pobreza.

San Malanzo era velha, muito velha.
San Malanzo era pobre, muito pobre.
Não tinha filhos, não tinha netos
Não tinha sobrinhos, não tinha afilhados
Nem primos tinha e nem enteados
Ela era muito pobre e muito velha
Muito velha e muito pobre era.
Era velha, era pobre san Malanzo
Pobre e muito velha
Velha e muito pobre
Era velha e pobre
Era pobre e velha
Velha pobre
Pobre velha
Velha
Pobre
Feiticeira.
(LIMA, 2012, p. 44)

O poema funciona como uma peça emblemática. A condição de São Malanzo é a condição do segmento de velhos e velhas em situação de desamparo, inseridos em um processo de exclusão que se inicia no seio familiar e se fortalece na sociedade, sob a negligência do Estado São Tomé. Isto é comprovado na esfera extraliterária com o documentário **Fitxicêlu - crenças, estigmas e ostracismo** (2017), idealizado e desenvolvido por São de Deus Lima, em co-autoria com Gerson Soares, que trata da realidade de violência, banimento e exclusão social das pessoas mais velhas, impedidos (as) de terem casa, lar, acolhimento e dignidade em distintos lugares de São Tomé e Príncipe.

Podemos perceber que o sujeito enunciator se detém no aspecto da descrição, todavia dando ênfase aos adjetivos, pobre, velha, já mencionados, que bem podem acentuar e revigorar a existência positiva dos mais velhos no solo são-tomense, sem que deixe de aludir às visões discriminatórias que acatam esses velhos. Assim, o poema leva-nos a inferir que a personagem não era velha, pobre e só porque feiticeira, mas feiticeira porque velha, pobre e só. Entendendo sob esta última ordem, atentamos para o argumento do documentário e, especialmente, para o depoimento-testemunho de Hermínia, Maria Madalena, Cecília, Mariana Santos (Amélia), Catarina de Barros e Gerônimo Simão “Perigoso”. A predominância de mulheres no documentário **Fitxicêlu - crença, estigmas e ostracismo**, veiculado pela web, indica que as vozes valorizadas são as das testemunhas acusadas de feitiçaria². Elas, quando conseguem falar sobre sua condição, fazem de forma dolorida, porque os primeiros acusadores são seus familiares que as abandonam, acusando-as da prática. Abandonadas, são menosprezadas pelos vizinhos e impedidas de manter contato com crianças. Muitas vezes, após anos de violência, os (as) idosos (as) são levados (as) para asilos ou casa de misericórdia e esquecidas (os) pelo Estado, conforme testemunhos a seguir:

Hermínia (Praia Melão – vive em Príncipe durante 39 anos)

Uma moça chamada Nija foi dizer à minha tia que eu sou feiticeira, e que eu era a causa das doenças no seio da família. Quando aqueles dois rapazes filhos da senhora que estava doente chegaram, bêbados e liambados e me viram sentada, um deles deu-me um soco aqui. [...] Outros parentes também parentes deles, deram-me cassetadas na testa. Espancaram-me sem razão. Uma verdadeira feiticeira pode comer a cola de Congo? Uma verdadeira feiticeira pode comer cola do Congo e beber o “contrá”? [...] Como pode lancar contra mim tamanha acusação de feiticeira? Por causa de tudo isso eu quis me envenenar. Mas disseram-me para não fazer porque se a polícia soubesse da minha intenção, eu seria presa. Portanto não sei o que fazer da vida.” (LIMA, 2017).

Maria Margarida

[...] O meu companheiro morreu devido às pancadas. Foi um cunhado meu que me trouxe para cá. Eu morava em Água Porca. Lá, disseram que eu sou feiticeira [...]. Não me dirigiam a palavra, nem a mim, nem ao meu companheiro.

2 O termo faz parte de uma construção histórica que advém da época medieval. Muitos estudiosos se debruçaram sobre o tema. O historiador francês Jules Michelet (1992) demarcou uma linha divisória quanto à receptividade do tema; ao contar a história da feitiçaria, apontou a mulher como centro dessa história, como “fruto da desesperança”, discorrendo sobre as várias identidades de feiticeiras que se foram sucedendo no decorrer dos tempos: de sacerdotisas à “joia delicada do diabo”, detentora de “malícia” e dissimulação. Advém dessas construções o modo como as sociedades reagiram e reagem à presença de mulheres que detém certos poderes místicos, que cultuam a natureza e os seus antepassados.

São de Deus: - A senhor não tem filhos?

- Eu tenho está em Angola (chora). Não me escreve nem faz nada [...]. Não tem notícias minhas. (LIMA, 2017).

Ceciliana

Vim para cá porque meu filho disse que eu sou feitiçeira e fiz atrasar a sua vida. Não tenho mãe, não tenho pai, não tenho família, mas tenho cinco filhos. Então decidi vir para cá e colocar o bem e o mal nas mãos de Deus. (LIMA, 2017).

Mariana Santos “Amélia”

Eles chamam feitiçeira às pessoas que têm certa idade. Dizem, esta senhora é feitiçeira, não se aproximem dela porque ela já é velha e os velhos são feitiçeiros. Eles não me tratam tão mal assim. Só dizem essas coisas. [...] Chamam-me de feitiçeira dói. Não me sinto bem. E eu digo que também eles vão ficar velhos um dia. E digo-lhes que peçam a Deus para chegarem à minha idade. Fico triste. Não me meto com as crianças deles. Agora nem se pode brincar com as crianças. Se brincar com as crianças, é porque é se logo feitiçeira. Se a criança tem febres, diz-se que a culpa é nossa. Portanto, deve-se ficar longe.” [...] São as crianças que me vão buscar água para eu beber. As crianças brincam comigo, gritam pelo meu nome. “Senhora Amélia” Senhora Amélia”. Elas oferecem-me mangas e depois vão embora”. (LIMA, 2017).

Catarina de Barros

Quando vamos a Bombom, as pessoas escondem as suas crianças e chamam-nos de feitiçeras. [...] Chamam-nos todos de feitiçeras, só porque não temos filhos. Não deixam as crianças se aproximarem de nós. Tudo por causa da idade. Quando eu era nova ninguém me chamava de feitiçeira. [...] Quando estive a morar na Trindade, amortinaram-se contra mim, espancaram-me como bem quiseram e a família trouxe-me cá, para a Casa da Cruz Vermelha. Fui espancada na Trindade e ninguém me socorreu. Não morri por vontade de Deus. (LIMA, 2017).

O que provoca tal situação? O documentário reserva espaço para outras vozes da sociedade civil que procuram explicar o fenómeno e suas causas: representantes da igreja católica, da universidade, sociólogo e outros intelectuais, além de mostrar os cuidadores dos velhos nos abrigos da Cruz Vermelha e outras casas de amparo.

Segundo alguns destes, os velhos são estigmatizados e abandonados pela falta de compreensão diante de sua fragilidade física e mental, suas limitações e comportamentos psíquicos no decorrer da idade. Outros procuram as razões no lado emotivo e moral, citam inveja de entes familiares que desejam se apropriar dos bens que os idosos têm, o que não seja através de sua morte. No final do documentário tem-se registrado pelo menos quatro casos de espancamento, linchamento e morte ocorridos entre os anos de 1997 a 2015, destacando que apenas dois criminosos foram presos e cumprem pena. Pelos demais crimes, ninguém foi responsabilizado ou condenado.

A realidade dos idosos em São Tomé e Príncipe é um problema social e, como tal, há necessidade de combatê-lo, o caminho possível é a educação. As medidas efetuadas até então não surtiram efeitos. Os desníveis sociais, a pobreza extrema, a falta de assistência aos mais

necessitados e, sobretudo, os desníveis econômicos parecem ser as causas e os fatores que levam uma população de idoso sem perspectiva de mudança de sua condição de sofrimento. Nesse sentido, muitos se vêm propensos a alimentar a crença de que podem encontrar amparo nos rituais de “feitiçaria” a acreditar nas instituições governamentais. Em um determinado momento dos depoimentos, um representante da sociedade civil aponta reflexão para esse campo. O descrédito no governo e a falta de medidas protetivas do Estado estimulam o povo a se fortalecer na antiga crença em rituais, benzimentos e remédios feitos pelos curandeiros como via de salvação.

Poemas e documentário subsistem como “lugares de memória”, consoante as ideias de Pierre Nora (1993). Considerados como uma espécie de “arquivo”, realimentam uma memória intencional, voluntária, cuja função de registro da realidade se intensifica e “redefin[e] sua identidade pela revitalização de sua própria história” (NORA, 1993, p. 17). Recorrer a esses lugares de memória permite acionar a fonte primordial de questionamento sobre o passado de São Tomé e Príncipe que ainda persiste de forma traumática: a acusação de feitiçaria, a violação dos direitos dos idosos e até suas mortes.

Na fala de um dos testemunhos, Sr. Gerônimo Simão, cuja alcunha é “Perigoso” porque visto como feiticeiro, ele diz:

Sou uma vítima do mundo que me chama aquilo que eu não sou. Chamam-me feiticeiro. Mas a minha mãe não me deixou tal herança, nem meu pai, nem os meus avós, nem meus padrinhos. Então me chamam desse nome, tudo porque envelheci. Vieram cá, espancaram-me e se não tivesse sido socorrido, teria morrido”. (LIMA, 2017).

Quando é indagado por que é acusado de feiticeiro por São de Deus Lima, ele responde: “Porque sou velho. Ou talvez porque já não vejo bem. Ou talvez porque ando curvado”. (LIMA, 2017). A explicação do velho Gerônimo se assemelha à das testemunhas quanto à razão das acusações. No entanto a carga de estigmatização sobre as mulheres parece ser maior, por serem alvo contínuo e sofrerem consequências física e psicológica: cegueira, solidão, dificuldades de fala e afetadas por visíveis tramas decorrentes das violências sofridas.

No documentário, as histórias em cadeia formam o quadro de memórias dos velhos pobres (e pretos) da nação são-tomense. Sob esse argumento desnudam-se as ausências de responsabilidades sobre a condição dos (as) acusados (as), o descaso e a negligência do poder público. As histórias de cada velho (a) parecem configurar a lacuna social quanto aos direitos humanos dos idosos, que se perpetua tanto nos países africanos quanto fora deles, inclusive em diversas regiões do Brasil³. Elas são contínuas e descortinam tensões e conflitos sociais, éticos e fortemente econômicos.

O documentário vigora como um tecido de muitas estampas, em que vozes diversas, com seus distintos pontos de vista, disputam e fazem vigorar o discurso⁴ político, jurídico, religioso,

³ No Brasil, mesmo com o Estatuto do Idoso, Lei 10741/03, de 1º de outubro de 2003, o índice de violência contra o idoso ainda é agravante. Em 2015, o disque 100 recebeu 62.563 denúncias, um crescimento de 15,8% comparado a 2014, em que houve 54.029. (Banco anual da ouvidoria nacional dos Direitos Humanos – Brasil) (INSTITUTO DE LONGEVIDADE, 2017).

⁴ Utiliza-se o termo circunscrito no âmbito dos estudos da análise do discurso (ORLANDI, 1984), com ênfase à relação intrínseca entre linguagem e ideologia, em que o próprio discurso é um “processo social”.

educacional, sociológico e social na resignificação de tal fenômeno na sociedade são-tomense, a fim de buscar entender ou explicar. Esses discursos muitas vezes parecem situar-se na linha limítrofe entre realidade e ficção, conforme a visão de Paul Veyne referida por Le Goff (2012).

Em paralelo, o poema “A lenda da bruxa” se revela como encenação da memória afetiva em incisiva relação com a memória histórica cujo diálogo com fatos da história recente de São Tomé instala a validade do discurso denunciativo. O discurso denunciativo poético se equivale aos depoimentos dos idosos como mosaico do documentário e assim se apresenta como um sujeito enunciator, porta-voz das mulheres que estão sob a condição de subalternidade. No documentário, as vozes das mulheres tomam lugar intermediadas pela voz da entrevistadora. Tal estatuto de fala quebra momentaneamente o circuito de opressão que as fizeram calar. Porém, se podem reconhecer os mecanismos que sufocam possíveis mudanças da realidade, visto que as falas das mulheres não são acatadas pelo poder público e nem tampouco ouvidas pela sociedade⁵.

Isso ocorre até mesmo no momento crucial e desesperador de Senhora Hemínia, que, depois de ser espancada, decide morrer tomando veneno. Sua morte é freada por parte de representantes do Estado, a polícia, e soa como obrigatória, não por acolhimento e apoio, mas por coação e assombramento. Os moradores a alertam de que, se ela tentar morrer e a polícia descobrir, ela será presa. É possível inferir, portanto, que o que estava em jogo no alerta da polícia não é a preocupação pela morte de mais uma velha, preta e pobre na sociedade são-tomense, mas pelo aumento do índice de mortos ocorridos na rede acusatória de feitiçaria, revelando a inaptidão do Estado diante dos casos.

O poema “A lenda da bruxa”, publicado cinco anos antes do documentário, em 2012, sob a via da ficcionalização da memória, revela que o eu poético intenciona expurgar as dores das pessoas idosas pobres são-tomenses e traduz a presença positiva desses sujeitos no âmbito da cultural são-tomense. Por outro lado, o documentário se impõe como uma via de exploração da memória individual que também se faz histórico-cultural do povo são-tomense. E à medida que consegue expor as experiências dolorosas de solidão, denuncia o estigma e ostracismo na teia social. Em ambos, a perspectiva de humanização dos desumanizados desalinha o *status quo*, delegando aos silenciados a fala e operacionalização do discurso denunciativo em contraposição ao abafamento de traços ritualísticos de crença que sempre existiu no país e em outros cantos do mundo (como lembra o testemunho do bispo Dom Manuel António, da diocese de São Tomé, no documentário).

Segundo o bispo da diocese de São Tomé, a crença⁶, “fenômeno primitivista”⁷, intensifica-se na atualidade, rasurando os rastros da tradição em decorrência da desilusão. Diríamos que tal desilusão ocorre do desamparo social, da presunção da técnica, da ciência e das ideologias na ratificação de uma visão dualista da vida entre bons espíritos X maus espíritos. Por outro lado, a reitora Fernanda Pontífice, da Universidade Lusíada de São Tomé e Príncipe, advoga que o ponto

5 O documentário vem sendo divulgado pela rede mundial, porém o Conselho Superior de Imprensa de São Tomé e Príncipe o excluiu do prêmio de jornalismo realizado no final de 2016.

6 Trata-se especialmente dos adeptos dos rituais do curandeirismo, em que se utilizam rezas, benzimentos, utilização e manipulação de ervas para cura das doenças físicas e psíquicas.

7 Reconhecer, ainda no século XXI, a crença popular como “fenômeno primitivista” remonta às antigas concepções sobre bruxarias na Idade Média e condiz com o que assevera Michelet (1992) quanto à feitiçaria como “fruto da desesperança”.

crucial é o desvio das normas de conduta preestabelecidas, aquelas esperadas pela sociedade. Segundo ela, “os comportamentos desviantes fazem com que apareça a estigmatização a ponto de levar [os velhos] a serem considerados feiticeiros.

Relembrando Pollak (1989), podemos depreender que os procedimentos de memória encontrados na instância poética e na documental produzidas por São de Deus Lima recuperam a “memória proibida” e “clandestina”, fazendo-a ocupar (POLLAK, 1989, p. 3) a cena cultural no presente de São Tomé e Príncipe. Pollak diria mais além:

Essa memória “proibida” e, portanto, “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. (POLLAK, 1989, p. 3).

Neste sentido, poemas e documentário revigoram uma:

operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis. (POLLAK, 1989, p. 4).

Tais percepções teóricas esclarecem a via pela qual procuramos ler os dois objetos em tela como “lugares de memória” (NORA, 1997). Considerando-se que eles estão alinhados pelo recurso discursivo da memória, será no tronco dos poemas que se recuperará a valorização das crenças são-tomenses em que feiticeiras têm garantido seu lugar e contributo para a sociedade.

Conceição Lima, em seu segundo livro publicado, *A dolorosa raiz do micondó* (2012), retoma a temática da crença popular são-tomense, no poema “Sóya”⁸, trazendo aspectos da tradição oral de São Tomé e Príncipe. Nesses termos, o título do poema semantiza um tipo de gênero literário corrente no seio da oralidade, visto que sóya remete a narrativas - contos, lendas e fábula criadas e preservadas pelo povo do lugar. A autora assim o faz, numa via de ficcionalização dos relatos, efetuando novas construções de sentido.

Há-de nascer de novo o micondó –

belo, imperfeito, no centro do quintal.

8 Segundo Amarino Oliveira Queiroz (2012), na esteira de Carlos do Espírito Santo (2000), as narrativas orais são-tomenses se distribuem em véssu (os provérbios em forro ou santomé), aguêdê (as adivinhas), os contági (estórias quotidianas contadas durante o dia) e as soias, que são, por tradição, contadas à noite. Além dessas peculiaridades, a soia de São Tomé, conhecida como *swaswa*, em Príncipe, caracteriza-se pelo humor, a malícia e sátira, “numa enunciação que, propositadamente interrompida, permite que outro contador ou outros contadores lhe reestruturam o desenvolvimento e até mesmo o final” (QUEIROZ, 2012, p. 364). Práticas desenvolvidas pelos *griots* da tradição oral que são retomadas ou ressignificadas por autores como Francisco Stockler, Alda Espírito Santo, Fernando de Macedo, Sacramento Neto, Caetano Costa Alegre, Olinda Beja e Conceição Lima.

À meia-noite, quando as bruxas
povoarem okás⁹ milenários
e o kukuku piar pela última vez
na junção dos caminhos.

Sobre as cinzas, contra o vento
bailarão ao amanhecer
ervas e fetos e uma flor de sangue.

Rebentos de milho hão-de-nutrir
as gengivas dos velhos
e não mais sonharão as crianças
com gatos pretos e águas turvas
porque a força do marapião¹⁰
terá voltado para confrontar o mal.

Lianas abraçarão na curva do rio
a insônia dos mortos
quando a primeira mulher
lavar as tranças no leito ressuscitado.

Reabitaremos a casa, nossa intacta morada.
(LIMA, 2012, p. 67- 68)

Partindo de uma leitura que relacione o poema “A lenda da bruxa”, comentado anteriormente, as linhas que os cruzam corroboram a reafirmação da existência e da crença aos espíritos do bem e do mal presentes no imaginário popular são-tomense. Por outro lado, o eu poético procura retomar a memória da tradição benfazeja dos espíritos e sua existência sob a perspectiva de um contributo à nação. Com efeito, a autora justifica o próprio título do livro **A dolorosa raiz do micondó**, no que tange à construção da nação sob o signo da dor e ressignifica os okás e os ritos ao seu redor, como lugares de memória cultural e, especialmente, poética, no sistema literário são-tomense. Desse modo, Conceição Lima, recorre, vinculando-os, a signos caros àquele imaginário popular e à dicção poética feminina, como a de Maria Manuela Margarido, Alda Espírito Santo e mais recentemente Olinda Beja. Okás, em poemas dessas autoras, revelam-se como reafirmação e preservação da memória ancestral e alinham-se

9 Segundo Lima, Oká designa mafumeira, árvore associada, no imaginário popular, a forças maléficas, para cuja copa as bruxas desertam à meia-noite, segundo o imaginário popular. (LIMA, 2012, p. 74).

10 Segundo Lima, Marapião é árvore de grande porte a cuja madeira são atribuídas propriedades exorcizantes. (LIMA, 2012, p. 74).

a possíveis forma de (re)escrever o país. Delas, como Olinda Beja refere no poema “Prelúdios”:

a palavra florirá para depois coagular nas bocas sedentas do dizer
e da palavra sairá a esperança
a força
a redenção
a palavra será seiva
a exsudar-se da árvore mãe
a penetrar na alma de todos os ilhéus
(BEJA, 2015, p. 19).

Então a concepção do poema de Conceição Lima, que preconiza o nascimento de um “novo micondó”, revela uma escrita ritualística e pedagógica transgressora, cujos procedimentos se efetuam com a incorporação das crenças, dos ritos e costumes, para problematização, questionamento e reflexão sobre as realidades são-tomenses. Assim na relação entre memórias e vivências individuais, o choque de percepção entre sociedade e mais velhos prevalece, poeticamente, sob o desejo de ruptura com visões viciosas e estigmatizantes.

À meia-noite, quando as bruxas
povoarem okás milenários
e o kukuku piar pela última vez
na junção dos caminhos
(LIMA, 2012, p. 67).

Nessa ambiência, o eu poético quebra a visão imperiosa, persistente e dilacerante sobre os corpos de homens e mulheres, velhos e pobres e aponta, pela via atemporal, que o passado está vivo no presente, tempo e espaço, onde todos estão “acossados” pelo quanto ele (passado) pode afetar e mostrar os estilhaços da sociedade são-tomense. Como bem assegura Assman (2011), ao tratar da experiência do passado no Holocausto, via Kosselleck e Nora, contrapondo-se ao primeiro e ampliando o segundo:

Hoje não temos mais que lidar com uma autossuspensão, mas, pelo contrário, com uma intensificação do problema da memória. Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma a memória viva implica a memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memórias, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras de mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídia e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados da crítica, reflexão e discussão abertas. (ASSMAN, 2011, p. 19).

Parece-nos que o que difere, no caso de São Tomé e Príncipe, é o tempo concomitante, a dizer que o passado persiste, visto que a memória experiencial remete à /e sustenta a memória cultural. Sob outro aspecto, tanto o poema “A lenda da bruxa” e o documentário **FITXICÊLU – crenças, estigmas e ostracismo** evidenciam os corpos como meios em si, atravessados pelo trauma. Essa memória corporizada aciona as lembranças individuais terríveis e, ao mesmo tempo que expõe o ser embotado em si mesmo (no caso das idosas) pelo trauma, ativa e desregula a tentativa de esquecimento por parte da sociedade são-tomense. Temos então diversas e diferentes formas de lembrar e distintos veículos de acionamento das formas de lembrar: poemas e documentário como arquivos; corpos dos testemunhos em memória experiencial e corporizada, e todas deferindo uma vivaz restauração das memórias histórica e cultural.

Diante dessas memórias despedaçadas (ASSMAN, 2011), a arte, a literatura, especialmente, o poema “Sóya”, na poética de Conceição Lima, será aquele que, ao ver a crise instaurada, procura reconstruir um novo paradigma, revelando ao redor do Oká possibilidade de (re)nascimento de novos homens e mulheres.

Há-de nascer de novo o micondó –
belo, imperfeito, no centro do quintal.
À meia-noite, quando as bruxas
povoarem okás milenários
e o kukuku piar pela última vez
na junção dos caminhos
(LIMA, 2012, p. 67).

E esta nova forma de viver há de vir do manuseio das antigas tradições sem as causas e as admoestações que provocaram os traumas.

Sobre as cinzas, contra o vento
bailarão ao amanhecer
ervas e fetos e uma flor de sangue.
(LIMA, 2012, p. 67).

Logo, as árvores micondó e marapião reverberam as metáforas da resistência da cultura são-tomense. No interior dos quintais, reacendem a valoração e a pertinência da vida dos idosos, pobres e, na sua maioria, negros. Essas metáforas respondem ao discurso de violência que permeia a sociedade são-tomense contra os mais velhos e pobres. O espaço ao redor dos *okás* se situam como o lugar da aglutinação de vozes dissonantes silenciadas que o eu poético se coloca como porta-voz.

Rebentos de milho hão-de-nutrir
as gengivas dos velhos
e não mais sonharão as crianças

com gatos pretos e águas turvas
porque a força do marapião
terá voltado para confrontar o mal.
(LIMA, 2012, 67).

Assim, os poemas de Conceição Lima, analisados neste artigo, traduzem um modo de apreensão das memórias que fortalecem o argumento poético discursivo, dialogam com a realidade atual são-tomense, documentada em **Fitxicêlu – crenças, estigmas e ostracismo** e revelam, num movimento sinuoso, o “espelho do atual estado de esquecimento e recalque do inconsciente coletivo, como também uma régua graduada para mensuração desse estado”, conforme assinala Assman (2011) em outro contexto. Por outro lado, os dois poemas e documentário constituem-se discursos de denúncia, gritos de alerta, dispositivos de advertência às autoridades do país sobre os problemas sociais gritantes, que hostilizam, estigmatizam os mais velhos. Do mesmo modo, será no corpo do poema que se anuncia, numa dimensão profética, as condições de mudança: quando “Lianas abraçarão na curva do rio a insônia dos mortos / quando a primeira mulher / lavar as tranças no leito ressuscitado”. Desse modo, o futuro de São Tomé e Príncipe, do povo de São Tomé e Príncipe, parece não escapar do poder místico, nas vivências das crenças que povoam os *okás*.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, Aleida. **Espaço da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BEJA, Olinda. **À sombra do oká**. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.
- LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão.. et. al.. 6ª ed. Campinas, SP: Editora Campinas, 2012.
- INSTITUTO DE LONGEVIDADE. **Saúde e violência contra o idoso começa em casa**. Disponível em: <<http://institutomongeralaeon.org/saude/violencia-contra-o-idoso-comeca-em-casa>>. Acesso em: 13set. 2017.
- LIMA, São de Deus. **Fitxicêlu – crenças, estigmas e ostracismo**. 2 jan. 2017. Disponível em: <http://www.telanon.info/sociedade/2017/01/02/23523/fitxicelu-um-documentario-de-sao-deus-lima/>. Acesso em: mar. 2017.
- LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó** Poesia. Edição especial. São Tomé e Príncipe: Lexonics, 2012.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. In: **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC -SP**. São Paulo: PUC SP, 1981.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em aberto*, ano 14, n. 61, jan. / mar. 1994. Disponível em: <www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/download/1943/1912> . Acesso em: 09 set. 2017.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em mar. 2011.

QUEIROZ, Amarino Oliveira. De estórias, passadas, soias e contágis: diálogos entre oralidade e escritura nas literaturas da Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. (Org.) *África dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS, 2012. p. 364.

A PRESENÇA DA ANCESTRALIDADE EM NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO E MIA COUTO

Franciane da Conceição Silva* *

Resumo

No presente trabalho faz-se um estudo das personagens Mariamar e Ponciá Vicêncio, dos romances Confissão da Leoa (2012) e Ponciá Vicêncio (2003), respectivamente. Nesse sentido, analisa-se a relação das protagonistas dessas obras com os seus ancestrais, representados pela figura do avô, e a influência que eles exercem na construção da identidade de suas netas e na maneira como se relacionam com o mundo e consigo mesmas.

Palavras-chave: Literatura Moçambicana. Literatura Afro-brasileira. Personagens Femininas.

THE PRESENCE OF ANCESTRY BY CONCEIÇÃO EVARISTO AND MIA COUTO NARRATIVES

Abstract

This article is a study of Mariamar and Poncia Vicencio characters, in the novel Confissão da Leoa (2012) and Poncia Vicencio (2003), respectively. In this sense, we intend to analyze the relationship between the protagonists of these works with their ancestors, represented by the grandfather figure, and the influence they have in the construction of their granddaughters and the way they are related to the world and with themselves.

Keywords: Mozambican Literature; Afro - Brazilian literature; Female characters.

Recebido em 24/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES.

A relação dos povos africanos com os seus ancestrais é marcada pelo respeito e devoção. Para as culturas de matrizes africanas, os idosos são os sábios da comunidade, aqueles que possuem o conhecimento e podem garantir a continuidade do grupo. Desse modo, quando um ancião ou anciã parte para o outro plano, não é esquecido e, muitas vezes, torna-se ainda mais presente do que quando estava vivo. Depois de sua morte, seus descendentes fazem perpetuar os seus saberes, que são fundamentais para que o grupo permaneça coeso e cada vez mais forte. Assim, o ancestral que deixou uma contribuição significativa para a comunidade é lembrado, celebrado e respeitado dentro das culturas de matrizes africanas. Nessa medida, é possível afirmar que:

Intermediando o vivo e morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela abruptamente”. Eles são, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam. Estes devem ser compreendidos não só no sentido africano, como espíritos dos antepassados mortos cujos corpos jazem sob a terra, mas como costumes, valores e tradições. (PADILHA, 2007, p. 27).

Na África, aqui destacando os países de africanos de língua portuguesa, os ancestrais influenciam diretamente na vida dos seus descendentes. As tradições, os costumes, os valores e muitas das marcas identitárias das comunidades africanas são definidas de acordo com a relação que o grupo estabelece com os seus antepassados. Nesses espaços, como acentua Moema Augel, estudiosa das culturas da Guiné-Bissau,

A ligação entre o visível e o invisível, o natural e o sobrenatural é muito estreita e importante [...]. Sobretudo nas comunidades rurais (mas não só), a vida social é regulamentada pela consulta à força sobrenatural que vai possibilitar o contacto com o sagrado, vai propiciar o acesso aos recursos da natureza, regular a disponibilidade da força de trabalho ou mesmo interferir nas relações intergrupais. (AUGEL, 2007, p. 92).

No entanto, não é apenas na África que os ancestrais influenciam de maneira direta na vida dos seus descendentes. Podemos perceber que essa estreita relação com a ancestralidade também ocorre entre os negros brasileiros, sobretudo, em algumas comunidades quilombolas, nas quais os moradores preservam muitas das tradições milenares herdadas dos seus antepassados africanos. Dessa forma, também com relação ao Brasil, cabe ressaltar que:

Mesmo em momento como o atual, em que é outra a correlação de forças ideológicas, não desaparece totalmente a presença significativa da ancestralidade, sobretudo entre as camadas não letradas. [...] Haverá assim, a ancestralidade discursiva do texto oral, a constelação de figuras de velhos como forma de plasmá-la imagetivamente e, por fim, uma luta surda contra morte que, sendo descontinuidade, se pode exorcizar pela certeza da ancestralidade. (PADILHA, 2007, p. 27).

A tematização da ancestralidade tornou-se recorrente em várias áreas de estudo, entre elas, a literatura. Nesse sentido, muitos escritores e escritoras africanos (as) e afro-brasileiros (as) têm abordado com frequência essa temática em suas produções. Dentre as muitas obras

que trabalham com esse tema, destacamos, no Brasil, o romance **Ponciá Vicêncio** (2003), da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, e, na África, o romance **A confissão da leoa** (2012), do escritor moçambicano Mia Couto. Em ambas as obras, a relação das protagonistas com os seus ancestrais, representados pela figura do avô, influencia, de maneira direta, na formação da identidade dessas e na maneira como elas se relacionam com o mundo e consigo mesmas. Uma apreciação mais direta das duas obras permitirá verificar muitos dos traços salientados até aqui. Iniciaremos nosso estudo com a análise da narrativa moçambicana

O romance **A confissão da leoa** (2012), de Mia Couto, conta a história dos moradores da Aldeia de Kulumani, norte de Moçambique, que passam a ser mortos e atacados por leões. Com a missão de matar as feras, é enviado para a aldeia um experiente caçador, Arcanjo Baleiro. A questão é apresentada, no romance, por narrativas intercaladas, em primeira pessoa, nas quais se sobressaem as vozes de dois narradores: Mariamar, que assume o que se conta na “Versão de Mariamar” – e Arcanjo Baleiro, narrador dos apontamentos do “Diário do caçador”. A narração dos dois personagens vai apresentando não apenas a sua própria história, mas também a de outros personagens, revelando os muitos mistérios que os envolvem. Dentre as muitas questões que estruturam a narrativa, destaca-se a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres do Norte de Moçambique e, nesse, contexto, Mariamar, personagem central do romance, torna-se uma das maiores vítimas da violência a que as mulheres de Kulumani são submetidas.

Rejeitada pela mãe e abusada sexualmente pelo próprio pai, é abandonada pelo único homem que amou, além de marcada por estranhas doenças que a acompanham da infância até a vida adulta. Condenada ao sofrimento e ao silenciamento numa terra em que as mulheres nada valem, especialmente as inférteis, Mariamar, vai se anulando, se fechando pouco a pouco.

Eu era uma coisa e seria enterrada como um objeto na poeira de Kulumani. Eu, Mariamar Mpepe, estava duplamente condenada: a ter um único lugar e a ser uma única vida. Uma mulher infértil, em Kulumani, é menos que uma coisa. É uma simples inexistência. (COUTO, 2012, p. 121).

Em meio a esse contexto de amarguras, Mariamar busca aconchego na escrita e, sobretudo, no avô Adjiru Kapitamor. Adjiru, sendo a única referência de afeto de Mariamar, constitui-se em ponto de equilíbrio da neta. É ele que, para abrandar os pavores da jovem, a protege e dá-lhe esperanças de um futuro menos obscuro. Podemos comprovar essa assertiva com um fragmento do romance abaixo destacado:

As trevas, dizem, são o reino dos mortos. Não é verdade. Tal como a luz, o escuro só existe para os vivos. Onde os mortos habitam é no crepúsculo, nessa fresta que entre o dia e a noite, onde o tempo em si mesmo se enrosca. Quem vive no escuro inventa luzes. Essas luzes são pessoas, vozes mais antigas que o tempo. A minha luz sempre teve um nome: Adjiru Kapitamor. O meu avô ensinou-me a não temer as trevas. Nelas descobriria a minha alma noturna. (COUTO, 2012, p. 235).

Além de ser uma espécie de farol que guiava os caminhos de Mariamar, Adjiru Kapitamor era, segundo a neta, responsável por feitos fabulosos, pois, “para além do rio, o avô já confeccionara penedos, abismos e chuvas. Tudo graças às poderosas *mintela*, as mezinhas

e os amuletos dos feiticeiros” (COUTO, 2012, p. 47). O velho mais próximo de Mariamar sabia de mistérios e segredos que as outras pessoas desconheciam e, mesmo antes de morrer, já estabelecia uma estreita relação com os mortos. Dono de uma sabedoria milenar, Adjiru via além dos outros moradores da comunidade. Por isso, em uma cultura em que as mulheres eram impedidas de seguir o seu próprio caminho, Adjiru previa um futuro ambicioso para a neta:

O estatuto do meu avô era inalcançável. Adjiru fora mais que um *mwenickaya*, um chefe de família. A sua autoridade sempre se estendeu a toda a vizinhança. Era um mando silencioso, sem proclamações, de quem exerce grandeza sem precisar de palavra. Mas, eu, Mariamar, era pra ele uma pessoa especial. Para mim, o nosso “mais antigo” reservava o mais enigmático presságio.

- Você, Mariamar, veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia, você irá para onde o rio vai – vaticinou ele. (COUTO, 2012, p. 48).

O mar, significativo que integra o nome de Mariamar, lhe trazia conforto e aconchego, a mesma sensação que sentia quando estava ao lado de Adjiru, o seu avô. Ao escolher o nome da neta, Adjiru sabia que a sua salvação viria das águas. Nas águas, Mariamar estaria em segurança, porque ali descansavam os seus ancestrais. A escolha do nome da neta tinha a missão de garantir a sua salvação:

Tinha sido ele que, ainda eu em estado artesanal, me concedera este meu definitivo nome: Mariamar.

-Não te dou apenas um nome – disse. – Dou-te um barco entre mar e amar.

Foram essas as suas palavras no meu segundo batismo. E disse mais: que eu não precisava de nenhum ritual para ser mulher. A mulher que eu ia ser já estava dentro de mim. (COUTO, 127, p. 125-126).

Mariamar, desde a infância, fora atacada por doenças estranhas, sem causa aparente: acessos de fome, paralisia repentina das pernas, entre outras. Um pouco antes da morte de Adjiru, Mariamar tornou-se vítima de mais uma dessas enfermidades, quando, de maneira súbita, ela se converteu em criatura inanimada ficando apenas com o sentido da audição. Ao ver a neta presa nesse estado vegetativo, Adjiru tentou curá-la, utilizando toda a sua sabedoria, que, no entanto, em nada funcionou. Um ano depois da morte do avô, Mariamar, ainda inválida, foi levada à campa do falecido e, desde a viagem, acontecimentos estranhos irão alterar a sua imobilidade:

O falecido tinha deixado expresso o desejo de me ver presente na cerimônia. Eu já regressara a casa, mas a minha condição não se alterara. Ninguém quis transportar-me naquele estado, estrada afora. Podia contaminar as viaturas. Optaram por me conduzir numa embarcação, rio abaixo, até ao bosque sagrado onde repousavam Adjiru e o bisavô Muarimi. À força de braços passaram-me para o convés da embarcação. Nesse momento, o meu corpo resvalou e tombei, desamparada, nas águas do rio Lideia. Dizem que desapareci no leito fundo e permaneci imersa tempos sem fim. Quando, finalmente, me retiraram, eu tinha no olhar o deslumbramento de quem acaba de nascer. Aos poucos fui comparecendo perante o mundo. Dei uns passos bêbados em redor, sacudi os ombros como se me libertasse de invisível fardo. (COUTO, 2012, p. 190).

Como podemos ver, no fragmento acima, depois de um longo período vítima de uma estranha doença, Mariamar foi curada da enfermidade, ressurgindo como Fênix, curada pela força das águas do rio Lideia, em cujo leito seu corpo, inerte pela doença, permaneceu longo tempo. Pode-se dizer que, nas águas do rio, Mariamar encontrou as forças deixadas pelo ancestral Adjiru, aquele que, em vida, dera à neta um nome ligado às águas. Assim, mesmo morto, o avô continuava agindo em favor da neta. Diante desse fato, é possível apreender que:

O poder dos antepassados manifesta-se na vida material e, também, na espiritual, significa que os mortos estão entre os vivos continuando a fazer parte ativa do clã, continuam em perfeita harmonia com os seus descendentes, interferem nos atos dos vivos, causam-lhe doenças, os curam, enfim, diminuem ou reforçam a sua força vital, lhes proporcionam coisas boas ou ruins, lhes provocam sonhos agradáveis ou pesadelos. (DIONÍSIO, 2013, p. 74).

Conforme vimos, Mariamar era uma pessoa especial para o seu avô, por isso, enquanto esteve vivo, ele foi o seu guia e protetor. A morte de Adjiru, no entanto, não o afastou da neta. Mesmo morto, Adjiru Kapitamoro se constitui como uma presença-ausente. Desse modo, ele continuava existindo, embora em condição diferente da dos vivos. Continuava participando dos acontecimentos que se relacionam à vida dos parentes e, sobretudo, de Mariamar. Essa perspectiva diferenciada da morte e do tempo fica corroborada, pela narrativa. A fronteira invisível entre vivos e mortos e entre os tempos passado, presente e futuro é percebida pela estudiosa Leda Maria Martins como característica do que ela denomina tempo espiralar:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2002, p. 79).

De acordo com o está expresso na citação, é possível afirmar que, nessa percepção de tempo, a morte não determina o fim da existência, porque, como afirma o romance, “os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência” (COUTO, 2012, p. 189). A morte de Adjiru, portanto, não significou o seu fim, mas um recomeço. No contexto referido pelo romance de Mia Couto encena-se uma “temporalidade espiralada”, que conforme acentua Martin, assegura a:

a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2002, p. 84).

É a partir desse tempo espiralar que Mariamar conta a sua história. Num movimento em que tudo vai e volta, avança e retrocede, os tempos se confundem e se estabelece um jogo entre presente, passado e futuro. Assim sendo, os destinos de vivos e mortos permanecem interligados: Adjiru, que viveu no passado, faz-se presente na vida de Mariamar, na tentativa de lhe possibilitar um futuro. A identidade de Mariamar está assim diretamente ligada à do

seu avô, que, mesmo morto, continuava a viver por meio da neta. O avô desde sempre ajudava Mariamar a libertar-se de preceitos que a escravizavam, ajudava-a a caminhar sob as trevas e a encontrar uma saída.

Talvez você, minha neta, acredite não ser pessoa. Há visões que a assaltam, há delírios que para sempre a perseguirão. Mas não acredite nessas vozes. Foi a vida que lhe roubou a humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher, Mariamar. Uma mulher de alma e corpo. E mais do que isso: você, Mariamar, pode ser mãe. Fui eu que inventei que você era uma mulher seca, infértil. Inventei essa falsidade para que nenhum homem de Kulumani se interessasse por si. Estaria assim solteira, disponível para sair e criar novas raízes, longe daqui, livre para ter filhos com alguém que a tratasse como mulher. [...] Não tarda que você, minha neta, seja de novo a minha Mariamar Mpepe. Longe de Kulumani, longe do passado, longe do medo. Longe de si mesma. (COUTO, 2012, p. 236-237).

Como se vê no fragmento acima, Adjiru tentava a todo custo mostrar um caminho em que Mariamar se sentisse livre para fazer as suas próprias escolhas. Por isso, ao mesmo tempo em que Adjiru pode ser percebido como um símbolo da tradição, representando o ancestral que realiza a mediação entre os vivos e os mortos, ele se afasta dos valores tradicionais, porque, em um contexto em que as mulheres são subjugadas aos homens, ele incentiva a neta a partir. O avô considerava que, longe da Aldeia, Mariamar poderia livrar-se das tradições que a aprisionavam, salvando-se da maldade dos homens de Kulumani e, principalmente, de si mesma.

Assim como Mariamar, protagonista de **A confissão da Leoa**, é ligada, desde à infância, ao avô Adjiru Kapitamoro, seu ancestral mais próximo, Ponciá Vicêncio, protagonista do romance **Ponciá Vicêncio** (2003), da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, também constrói a sua identidade segundo a relação que estabelece com a figura do Vô Vicêncio. Como destaca Maria José Somerlate Barbosa, na leitura que efetua do romance de estreia de Conceição Evaristo, em **Ponciá Vicêncio**, fica acentuada a

[...] questão da identidade de Ponciá, centrada na herança identitária do avô e estabelece um diálogo entre o passado e o presente, entre a lembrança e a vivência, entre o real e o imaginado. [...] Segundo a autora, Ponciá buscava “emendar um tempo a outro”, procurava “significar mutilações e ausências” e incorporar “pedaços excedentes”. De modo que o tempo é de extrema importância neste romance, pois a ligação entre o passado e presente torna-se o fio condutor do texto, já que Ponciá trabalha cada lembrança “como alguém que precisasse recuperar a primeira veste, para nunca mais se sentir desesperadamente nua”. (BARBOSA, 2003, p. 8).

Como **A Confissão da leoa**, o romance **Ponciá Vicêncio** também não apresenta uma linearidade temporal. A demarcação da temporalidade, nesta obra, não é feita através de dias, meses ou anos, pois os tempos se fragmentam e confundem. Acompanhamos o avançar e o retroceder do tempo, de acordo com os acontecimentos que marcam a vida das personagens, sobretudo, Ponciá Vicêncio. Dessa forma, em **Ponciá Vicêncio**, também prevalece a concepção de tempo espiralar, apresentada por Leda Martins, já que “o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo

também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85). Regida por esse movimento espiralar, a história de Ponciá Vicêncio desenrola-se em cenários marcados pelo abandono e por diferentes formas de carência. Sentindo-se perdido no vazio da existência, revivendo o sofrimento dos seus ancestrais, a personagem retoma momentos de sua vida:

Lembrava-se da sua infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para os seus filhos. O pai trabalhava tanto. A mãe pelejava com as vasilhas de barro e tinham apenas uma casa de pau-a-pique coberta de capim, para abrigar a pobreza em que viviam. Crescera na pobreza. Os pais, os avôs, os bisavôs sempre trabalhando nas terras dos senhores. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. [...] A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2003, p. 83).

A história de Ponciá, portanto, é construída por fragmentos de memória, em que se misturam as lembranças do Vô Vicêncio, da mãe Maria Vicêncio, do irmão Luandi, do pai, do marido e de tantos outros personagens, que, mesmo de modo diferente, a fazem deduzir que “os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida” porque todos compartilham das mesmas misérias. Quando criança, Ponciá “acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma nova vida, avançar sobre o futuro” (EVARISTO, 2003, p. 33). Movida por esses ideais, ao tornar-se adulta, Ponciá deixa o povoado rural em que habita, para tentar construir uma vida nova na cidade, com a promessa de retornar para buscar a família. Na cidade, Ponciá depara-se com um contexto de miséria e abandono ainda mais violento do que na zona rural. Desse modo, frustrada por não ter realizado os seus sonhos e longe da mãe e do irmão, suas referências de afeto, Ponciá vai se anulando, vai se perdendo de si mesma, entrando em um estado de alheamento:

Ponciá Vicêncio deitou-se na cama imunda ao lado do homem e de barriga para cima ficou com o olhar encontrando o nada. Veio-lhe a imagem de porcos no chiqueiro que comem e dormem para serem sacrificados um dia. Seria isto a vida, meu Deus? Os dias passavam, estava cansada, fraca para viver, mas coragem para morrer, também não tinha ainda. O homem gostava de dizer que ela era pancada da ideia. Seria? Às vezes, se sentia, mesmo, como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e de nada. [...] O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia. (EVARISTO, 2003, p. 33-34).

Como podemos perceber no excerto acima, depois de ter se mudado para a cidade e deparar-se com uma vida ainda mais miserável do que a que levava na zona rural, Ponciá, vai alheando-se da realidade, passando a viver em um estado quase vegetativo. Nesse processo doentio, em que vai se perdendo de si mesma, Ponciá tenta se encontrar na rememoração das suas histórias e da história dos seus. Recorda-se da mãe, do pai, do irmão, dos vizinhos, dos sete filhos que nasceram e morreram logo em seguida, dos tempos de quase felicidade com o marido, das ilusões da infância, entre tantas outras memórias. A cabeça de Ponciá torna-se um

acervo de recordações. Dentre essas lembranças, a mais marcante, mais forte e insistente é a do Vô Vicêncio:

O primeiro homem que Ponciá Vicêncio conhecera fora o avô. Guardava mais a imagem dele do que a do próprio pai. Vô Vicêncio era muito velho. Andava encurvadinho com o rosto quase no chão. Era miudinho como um graveto. Ela era menina, de colo ainda, quando ele morreu, mas se lembrava nitidamente de um detalhe: em Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado para trás. Ele chorava e ria muito. [...] Ponciá Vicêncio, mesmo menina de colo ainda, nunca esqueceu o derradeiro choro e riso do avô. Nunca esqueceu que, naquela noite, ela, que pouco via o pai, pois ele trabalhava lá nas terras dos brancos, escutou quando ele disse para a mãe que Vô Vicêncio deixava uma herança para a menina. (EVARISTO, 2003, p. 15).

Embora Ponciá tenha tido pouco contato com o Vô Vicêncio, pois ele morreu quando ela ainda era criança de colo, ela guardava a imagem dele, e mais que isso, guardava os gestos e o jeito do avô em si mesma. Mais que os traços físicos que se assemelhavam aos do avô, Ponciá carregava uma misteriosa herança do seu ancestral, um legado que a acompanharia em qualquer lugar que ela fosse:

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era a herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela se parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio. (EVARISTO, 2003, p. 29).

Com a distância da família e as consecutivas perdas que vai sofrendo, Ponciá fica cada vez mais parecida com o avô. Além de olhar o vazio, ela vai se enchendo de vazios, tornando-se a cada dia mais alheia, mais distante da realidade. A herança deixada pelo avô torna-se cada vez mais visível na neta e, nela, vai ganhando consistência. O alheamento da realidade vai tirando a sanidade de Ponciá e, assim como o avô, ela vai se afastando do mundo e de si mesma, até enlouquecer. A loucura é, portanto, o legado que o avô deixara para Ponciá. É a herança que ela terá que carregar. A loucura de Ponciá advém dos anos de miséria, sofrimento e anulações que a fazem alhear-se da realidade, enlouquecer como o avô, que também não suportara as muitas provas que sofreu durante toda a vida, enlouquecendo por fim. Depois de anos sendo explorado pelos patrões e de ter os quatro filhos vendidos, em pleno vigor da Lei do Ventre Livre, o desespero o venceu: “Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão” (EVARISTO, 2003, p.51). Com a tentativa fracassada de suicídio, Vô Vicêncio passou a ter acessos de choro e riso, se enclausurando em um mundo só dele. Um mundo de ausências e vazios.

Os mesmos ataques do velho Vicêncio assaltariam a sua neta, Ponciá, anos mais tarde. No princípio, quando “o vazio ameaçava encher a sua pessoa, Ponciá ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de

seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, p. 45). A loucura que atingiria Ponciá já estava no seu destino, não havia como fugir, mas ao perder o elo com a mãe e o irmão, que sempre foram a sua referência de afeto, Ponciá sucumbe e se deixa possuir pela demência.

Vê-se, então, que a ligação de Ponciá com os seus ancestrais, assim como se dá com Mariamar e seu avô Adjiru, no romance de Mia Couto, é o que equilibrava a personagem criada por Conceição Evaristo. Quando Ponciá se distancia da família e do trabalho que executava com o barro, é acometida pela solidão e marcada pelo abandono, tornando-se mais suscetível à indesejável herança deixada pelo avô.

Fica claro que Ponciá se alimenta das recordações dos seus e da vida exercida junto com a sua família, com o trabalho que os unia. Na cidade, a saudade vai lhe consumindo à medida que o tempo vai passando. As lembranças dos tempos vividos junto dos seus, do barro trabalhado junto da mãe para fazer objetos que eram distribuídos dentro e fora da sua comunidade aguçam o vazio que Ponciá passa a sentir. Faltava-lhe a energia do barro, a força advinda da presença dos familiares. Como afirma Dionísio, a falta que invade a personagem:

[...] pode ser entendida como a saudade de sua ancestralidade, saudade essa que a personagem não consegue explicar, mas sabia estar relacionada ao seu destino. [...] Essa descrição dos trabalhos que mãe e filha fazem demonstra a ligação que as personagens têm com o barro e dão-nos a dimensão da memória coletiva e que pode estar ligada à mesma memória dos congolese e suas aproximações com a ancestralidade contida nesses trabalhos. [...] Havia uma relação direta com a energia vital de Ponciá e sua família com as energias advindas do barro. (DIONÍSIO, 2013, p. 75).

As considerações de Dionísio ressaltam o fato de o barro mediar a relação de Ponciá com os seus ancestrais. O barro aproximava a personagem da natureza e das águas que a revigoravam. Valendo-se dos conhecimentos milenares deixados pelos seus ancestrais, Ponciá conseguia fazer verdadeiras obras de arte com a argila, e, ainda criança, construiu uma estátua do Vô Vicêncio com detalhes minuciosos: “os olhos, a boca, as costas encurvadinhas, a magreza, o bracinho cotoco, tudo era igual, igualzinho. A boca ensaiava sorrisos, mas no rosto, a expressão era de dor” (EVARISTO, 2003, p. 22). Ponciá sente saudades do barro, assim como sente falta dos seus familiares. Por isso, ao reencontrar a escultura do avô que fizera ainda na infância, depois de anos distante da família, alegrou-se, pois pressentiu que ainda mantinha contato com os seus antepassados:

Ponciá Vicêncio cheirou a mão e sentiu o cheiro do barro. [...] Correu lá no fundo da casa, no seu quarto de empregada, e tirou o homem-barro de dentro da trouxa. Cheirou o trabalho, era o mesmo odor da mão. Ah! Então, era isso! Era o Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro. Era de Vô Vicêncio aquele odor de barro! O homem chorava e ria. Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo sua palpável saudade do barro. [...] Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato os mortos. (EVARISTO, 2003, p.74-75).

É possível dizer que, do começo ao fim do romance, o que Ponciá buscava era o encontro com os seus ancestrais, mas, sobretudo, o encontro consigo mesma. Ao sair da zona rural,

Ponciá se distanciou do seu chão, das suas raízes, por isso, foi sendo dominada pelo vazio, até enlouquecer. Para encontrar o equilíbrio perdido e amenizar a sua angústia, Ponciá precisou voltar ao seu lugar, voltar para o rio onde estavam os seus mortos, pois “o lugar dos ancestrais é a água, onde habitam com a sua força vital. Quem os leva a esse caminho é o barqueiro, que seria o mesmo ente de ligação de Ponciá com o seu destino” (DIONÍSIO, 2013, p. 77). E assim, do mesmo modo que a personagem Mariamar buscava o aconchego das águas do mar para não ser consumida pela desesperança, Ponciá procurava o conforto do rio, pois lá estava o barro com o qual moldaria o seu destino:

Maria Vicêncio, agora de olhos abertos, contemplava a filha. A menina continuava bela; no rosto sofrente, feições de mulher. Por alguns momentos, outras faces, não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. Lá estava a sua menina única e múltipla. Maria Vicência se alegrou, o tempo de reconduzir a filha à casa, à beira do rio estava acontecendo. Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver. [...] Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir. E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força mesma do peso de seu vestígio: Vô Vicêncio. [...] Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto, Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2003, p. 127-128).

Depois de idas e vindas, de muitas dores e perdas, de encontros e desencontros, de choros e risos, de muito lembrar e também de tentar esquecer, Ponciá reencontrou a sua mãe Maria Vicêncio, o seu irmão Luandi e voltou para o rio. Nas águas do rio, protegida pelos seus antepassados, ela se encontrou com a sua história e, em um só tempo, vivenciou todos os tempos: “Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito” (MARTINS, 2002, p. 84). Ao vivenciar o tempo, Ponciá recolheu em si não só a loucura do Vô Vicêncio, mas a dolorosa história de todos os seus ancestrais.

Ao analisarmos as narrativas de Mia Couto e Conceição Evaristo, procuramos ressaltar que as personagens Mariamar, do romance **A confissão da leoa**, e Ponciá, do romance **Ponciá Vicêncio**, são mulheres que têm a vida marcada pelo sofrimento que as levam à anulação. Em um mundo de opressão em que as mulheres são brutalmente oprimidas e silenciadas, elas tentam resistir para sobreviver. Nesse contexto de repressão, elas estabelecem uma forte ligação com um ancestral mais próximo, representado na figura do avô que influencia diretamente a identidade e o destino das duas mulheres. Assim, ao venerarem os seus ancestrais, Mariamar e Ponciá Vicêncio reverenciam passado e presente, a vida e a morte, a continuidade e a mudança. Entendem, portanto, que a roda da vida vai e volta, e que o passado sempre será uma fonte inesgotável de motivações para o presente e também para o futuro.

REFERÊNCIAS

- AUGEL, Moema Parente. As religiões. In: **O desafio do escombros**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné- Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 92-97.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Prefácio. In: **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- COUTO, Mia. **A Confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DIONÍSIO, Dejair. **Ancestralidade bantu na literatura afro-brasileira**: reflexões sobre o romance **Ponciá Vicêncio**, de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras** – Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-91.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

RELENDO AS MEMÓRIAS: A QUESTÃO DAS MEMÓRIAS EM AS VISITAS DO DR. VALDEZ, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Lílian Paula Serra e Deus*

Resumo

O presente trabalho ancora-se no estudo do romance *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho, na perspectiva memorialística. Ao se tomar como premissa a ideia de que há, nos dias atuais, uma obsessão pela memória, intenta-se mostrar como o romance de Borges Coelho se apropria da questão memorialística. Procura-se ressaltar que as memórias encenadas na narrativa circunscrevem não apenas o indivíduo, mas também a memória coletiva dos espaços e das nações encenadas. Investigam-se as relações entre memória individual e memória coletiva e histórica, principalmente, com o objetivo de demonstrar que, da mesma maneira que as identidades passam por processos de negociação, a memória também tem de ser negociada para que uma única voz não se sobreponha ao processo de recuperação das memórias, legitimando-se, assim, como verdade absoluta. Portanto, intenta-se ler na narrativa as muitas vozes, identidades, tradições e memórias que se entrecruzam para demonstrar como os discursos marginais, pelos caminhos da ficção, emergem do silenciamento, questionando seus espaços e rompendo com a memória hegemônica, privilegiada pela versão da historiografia.

Palavras-chave: Romance. Memórias. Nação. Identidade.

RELYING THE MEMORIES: THE QUESTION OF MEMORIES IN AS VISITAS DO DR. VALDEZ, BY JOÃO PAULO BORGES COELHO

Abstract

The anchors in the study of the novel *As visitas do Dr. Valdez*, João Paulo Borges Coelho from the perspective memorialistic. By taking as premise the idea that there is, nowadays, an obsession with memory, attempts to show how the novel by Borges Coelho appropriates the memorialistic issue. Wanted to point out that the memories in the narrative are not only performed the individual, but also the collective memory of the spaces and Nations staged. Seeks to investigate the relationships between individual memory and collective memory and history, mainly with the aim of demonstrating that, in the same way that the identities go through processes of negotiation, the memory has to be negotiated so that a single voice does not overlap the procedure for recovery of memories, thus legitimizing, as absolute truth. Therefore, attempts to read in the many voices, narrative identities, traditions and memories that interlace to demonstrate how the speeches, the paths of fiction, emerge from the silencing, questioning their spaces and breaking with the hegemonic, privileged by the memory version of historiography.

Keywords: Novel. Memories. Nation. Identity.

Recebido em XX/XX/XXXX
Aceito em: XX/XX/XXXX

*Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Professora Letras/Literaturas de Língua Portuguesa-UNILAB/São Francisco do Conde. Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC MINAS.

Introdução

Andreas Huyssen (2000) afirma que há, nos dias atuais, uma obsessão pela memória e pela relação que ela estabelece com as muitas realidades que nos permeiam. As considerações feitas por Huyssen instigam a perguntar: por que lembrar? Para que lembrar? O que precisa/deve ser lembrado? Tais questões são sempre colocadas pelos estudiosos da memória. Mas poderíamos ainda indagar: e quando a memória é utilizada como estratégia literária, o que há por trás desse artifício? Antes de procurar respostas para as perguntas acima levantadas, há de se pensar em outra questão fundamental: qual é a relação entre memória e realidade?

No que diz respeito à relação que se pode estabelecer entre memória e realidade, é de fundamental importância pensar que a memória se constitui como discurso, ou seja, é ancorada pela linguagem e pela percepção de quem a retoma. Há, portanto, um processo de mediação. A memória não alcança a realidade em sua objetividade, em sua aparente concretude, mas a constrói pautada por uma subjetividade, pois, em sendo um discurso, é sempre mediada. O discurso da memória, portanto, privilegia acontecimentos reais, mas também uma possibilidade de olhar, e, nesse sentido, não pode ser considerado senão como versão do fato retomado. A memória, assim, não é o fato, mas apenas uma versão dele. Portanto, relembrar é, de certa forma, reler a realidade. Como pontua o crítico alemão Andreas Huyssen:

Se reconhecermos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo. A qualidade permanece como uma questão a ser decidida caso a caso. Mas a distância semiótica não pode ser encurtada por uma e única representação correta. (HUYSEN, 2000, p. 22).

Pautado nessa ideia de que memória é construção, Huyssen discorre sobre como a mídia tem um papel importante nessa construção. Faz-se necessário atentar-se para ideia de que muitas memórias veiculadas nas sociedades atuais são memórias imaginadas e também comercializadas em massa, o que as torna facilmente esquecíveis, pois sequer foram vividas por quem as retoma. Há de se considerar a importante influência das novas tecnologias de mídia como veículo para a criação e divulgação de formas de memória, pois, ainda segundo Huyssen (2000), são as tecnologias de mídia as responsáveis pela mercadorização e espetacularização da memória. O crítico e historiador alemão também aponta que a emergência da memória tem sido uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Ele afirma que, na atualidade, o foco na volta ao passado contrasta com o privilégio dado ao futuro, marca do início do século passado.

Ainda assim, discursos da memória emergiram, de forma mais acelerada, no ocidente depois da década de 1960, segundo Huyssen, “no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas” (HUYSEN, 2000, p. 10). O que o historiador chama de cultura da memória está imbricado com as sociedades atuais e pode ser percebido nos seus mais variados aspectos, desde o que ele chama de restauração historicizante de velhos centros urbanos, passando pelas cidades-museus. O *boom* das modas retrô alia-se à comercialização em massa da nostalgia e à obsessiva automusealização

através da câmera de vídeo. O teórico salienta a explosão de memórias, no âmbito da literatura memorialística e confessional, o significativo crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção) e, no campo das artes visuais, a difusão de práticas memorialísticas e o aumento de números de documentários na televisão. Além disso, deve-se considerar, como índices da cultura da memória, a vasta literatura psicanalítica sobre o trauma, a controvérsia sobre a síndrome da memória recuperada e os trabalhos de história relacionados a genocídio, escravidão, abuso sexual, além da ênfase em comemorações e memoriais, pedidos de desculpas pelo passado, e, por fim, o entretenimento memorialístico e o trauma. Segundo Huyssen:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos nosso papel nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se da fantasia de um arquivista maluco? Ou, há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? (HUYSSSEN, 2000, p. 15)

Tão importante quanto a afirmação do crítico alemão é o questionamento que ela abarca e que ele traz em seu discurso, como evidenciado pelo excerto acima: faz-se necessário perseguir o que há entremeado a este desejo obsessivo de lembrar. O que há encoberto nesse jogo de lembranças e esquecimentos? E por que respondemos tão favoravelmente ao que Huyssen (2000) denomina mercados de memória? Para além disso, é importante evidenciar que um movimento contraditório também se faz presente nas sociedades atuais: ao mesmo tempo em que se busca guardar, preservar obsessivamente as memórias, há a necessidade de se exibí-las em museus, filmes, *sites* na internet, álbuns de fotografia, ficção e música popular. (HUYSSSEN, p. 21).

É certo que o enfrentamento do passado, mediado pela memória, permite reavaliar erros, mas, para além disso, há, como Huyssen destaca, uma outra questão: “É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Na visão do teórico, o privilégio conferido ao passado relaciona-se “a uma lenta, mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). O que ocorre, portanto, ainda segundo Huyssen, é um deslocamento na sensibilidade temporal do nosso tempo, e esse deslocamento é impulsionado pelas inovações que nos bombardeiam nos dias atuais:

A velocidade sempre crescente das inovações técnicas, científicas e culturais gera quantidades cada vez maiores de produtos que já nascem praticamente obsoletos, contraindo objetivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (afiado gume) presente de uma dada época. (HUYSSSEN, 2000, p. 27)

Nelly Richard (1999), ao discorrer sobre a memória, aponta para a ideia de que, por meio dela, há a possibilidade de reinterpretação do passado: “A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se encaixem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações.” (RICHARD, 1999, p. 322).

A memória possibilita, portanto, ressignificar o passado, reinterpretá-lo por diferentes perspectivas. Nesse sentido, a afirmação de Richard é bastante relevante quando se pensa em memórias históricas, muitas vezes focalizadas sobre um prisma único, em que o discurso ressonante é apenas o discurso do poder. Paul Ricoeur (2008) relaciona memória e história e ressalta que há uma “memória instruída pela história e muitas vezes ferida por ela”.

A questão das memórias na narrativa de Borges Coelho

O romance **As visitas do Dr. Valdez**, de João Paulo Borges Coelho, objeto deste estudo, lida com a questão da memória. No âmbito das discussões trazidas pelo romance, a relação entre memória e história se faz necessária, já que a narrativa problematiza a questão da memória sob uma perspectiva que abarca não só o personagem enquanto indivíduo, mas também o passado histórico dos espaços encenados. A memória é, por vezes, à luz da perspectiva de Hyussen, espetacularizada ou encenada sob pontos de vistas vários, que são postos em diálogo. Tanto a espetacularização quanto a encenação dialógica dos eventos históricos permite a ressignificação das memórias de passados, abarcados pela história sob o viés de perspectiva única, e que, ao eleger um discurso e legitimá-lo, acabou por soterrar muitos outros.

Sá Amélia, personagem do romance **As visitas do Dr. Valdez**, de João Paulo Borges Coelho, utiliza-se do esquecimento como uma espécie de fuga de uma realidade histórica que não quer, em determinados momentos, confrontar.

Ricoeur (2008) relaciona o esquecimento à ideia de fuga. Segundo o autor:

O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De uma certa forma, essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível de conflitos inconscientes. A esse respeito, uma das lições preciosas da psicanálise é que esquecemos menos do que pensamos ou cremos. [...] As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente no trabalho de configuração: evitamento, evasão, fuga. (RICOEUR, 2008, p. 06)

O esquecimento, acentuado por Ricoeur, funciona para a personagem como uma espécie de fuga. Portanto, esse jogo de rememoração e esquecimento que aparece nos romances é de extrema importância, principalmente, quando pensamos que essas personagens referendam lembranças e esquecimentos maiores, como, por exemplo, a lembrança da história ou das tradições do seu país e o esquecimento de feições de um processo histórico que ressignifica os fatos lembrados.

A narrativa **As Visitas do Dr. Valdez** se inicia com o narrador relatando a chegada do avião Friendship F-27 ao aeroporto Sacadura Cabral, da cidade de Beira, Moçambique. A maneira como essa aeronave chega ao aeroporto parece metaforizar o que vem a ser essa viagem para Sá Amélia, Sá Caetana e Vicente. A aterrissagem não se fez tranquila, mas sim envolta pela tensão de um voo em dia chuvoso. A curva que leva o F-27 ao destino não é uma curva qualquer. É tensa e o ruído dos motores do avião, que desliza sobre a pista do aeroporto, é “quase

um lamento tímido”, que vem por fim acompanhado de um silêncio, como evidenciado pelo excerto a seguir:

Passado um pouco começou a travar, primeiro levemente, logo depois com mais resolução, tudo isso a ponto de poder dar uma curva tensa que lhe permitiu deixar a pista e entrar na placa em frente à gare do aeroporto Sacadura Cabral onde chegou como uma grande ave molhada sacudindo as penas[...] O avião deslizou ainda um pouco e acabou por estacar com um ligeiro sobressalto e um ruído de motores há pouco tão ensurdecedor, agora cada vez mais tênue, quase um lamento tímido, um gás escapando-se pelas suas metálicas costuras. Finalmente, fez-se silêncio. (COELHO, 2004, p. 9).

A maneira como o tempo, a aeronave e as condições que envolvem a viagem são descritas sugere as condições emocionais das personagens que fazem a viagem. O medo de voar de avião parece não ser o único medo que envolve as personagens. Há algo maior que causa certa tensão e está circunscrito à viagem, mas, de início, o leitor não sabe ao certo do que se trata. O texto vai trazendo pistas que levam o leitor a perceber que a viagem se fez não por escolha, mas por necessidade, e por isso se mostra tensa. Caetana, por exemplo, sente que o mundo se desmancha não só fora dela, mas internamente também. Ao dizer que o mundo desaba fora de seu corpo, há a ideia de destruição, de uma guerra que se faz exterior a ela também. O leitor passa a perceber, portanto, que a viagem soa como um lamento não só pelo medo ocasionado pelo veículo que as transporta, mas pela necessidade do deslocamento que faz as personagens entrar em contato forçado com um “mundo novo” com o qual elas, inesperadamente, têm de lidar:

-Caetana, tenho medo - articulou a primeira num sussurro. Desde que o mundo começou a desabar dentro do seu corpo e fora dele, em redor, que diz aquilo como quem recita uma ladainha. Não é um medo físico que enuncia nesse seu queixume mastigado, nem poderia sê-lo agora que o corpo se afasta de si, que a envolve como uma massa inerte e quase estranha. É medo daquilo que não entende, do mundo que desaba. (COELHO, 2004, p. 10).

É interessante notar a relação que se estabelece entre o desconforto do corpo e o causado pelo mundo que desaba. Há implícita uma relação identitária com a terra que está sendo destruída, pois a comoção externa ocasiona um desabar interno também. Ao deixar a terra natal, a ilha de Ibo, Sá Amélia, como mencionado, deixa também um pouco do que era, pois muito de sua identidade é produto das relações com a terra em que cresceu e com a qual ela se identifica.

Sá Amélia, senhora que confia o seu medo para a irmã Caetana, é também aquela que ainda “não desistiu inteiramente das coisas.” (COELHO, 2004, p. 10). Ela parte rumo ao desconhecido, mas não desiste. Essa imagem é, de certa forma, desconstruída pelo narrador quando coloca o leitor diante de uma senhora aparentemente dependente da irmã e de Vicente: ela está em uma cadeira de rodas, além de ser alguém cuja lógica vai se estreitando e parece precisar de Caetana para intermediar o desconhecido:

[...] E como é obstinada e ainda não desistiu inteiramente das coisas, enuncia aquele <<tenho medo>> sempre que os desvios à sua cada vez mais estreita lógica lhe surgem sem

aviso prévio. Um enunciado que é também uma censura, culpando a irmã que lhe deveria intermediar o desconhecido, torná-lo inteligível, e se desleixa. (COELHO, 2004, p. 10).

Quando o avião pousa no destino, Sá Amélia tem seu corpo também pousado sobre a cadeira de rodas que Vicente conduz. Nesse momento, do peito de Sá Amélia, pressionado pelo corpete que ela usava, jorram moedas antigas de vários países, como destacado pelo excerto a seguir:

[...] inclinou Sá Amélia o corpo pousado na cadeira de rodas que a levava, empurrada por Vicente. Foi então que se desapertou um pouco o corpete, pressionado pelos peitos fartos da velha senhora, e dali de dentro jorrou uma cascata brilhante de moedas. Incontáveis moedas antigas de todas as origens, desde réis portugueses e florins britânicos de ouro a cruzados e rúpias de prata, passando até por macutas e patacas, ceitis, mais modestos bazarucos e algumas terezinhas. Quantas mãos calejadas as tiveram que afagar para que ficassem lisas daquela maneira, sem rebordos angulosos, os desenhos mortiços, os olhos das efígies já baços e sem brilho. Cegos barbudos. Senhoras cegas. (COELHO, 2004, p. 11).

O que significam essas moedas antigas? Qual a relação que esse significante estabelece, estrategicamente, com a narrativa?

Uma possibilidade de resposta talvez esteja na relação que o narrador faz logo em seguida entre as moedas, destituídas de valor, e o abanar de mão de Sá Amélia, também, segundo ele, já sem utilidade, pois o que ela tenta com o abanar de braços é trazer de volta ao peito um passado, metaforizado pelas moedas, e que já não é possível resgatar. O passado colonial cede agora lugar a um novo sistema de governo com o qual Sá Amélia não compactua, pois não esperava e não entende o desabar do mundo colonial que sempre a rodeou. O gesto desajeitado de Sá Amélia, como apontado pelo narrador, está para além de um simples movimento: o desajeitar é também característica do manuseamento de sua própria vida. Assim como as moedas lhe fogem do peito, o passado que a sustenta, momentaneamente, lhe escapa, e Sá Amélia não sabe ao certo como administrar a vida em um espaço que não é mais aquele que a identifica.

O despejar de moedas no chão metaforiza, pois, esse espaço do entrelugar que Sá Amélia ocupa: o seu passado significado pela vivência na ilha do Ibo, lugar no qual ela se sentia à vontade, e o presente com o qual ela é obrigada a conviver, em um espaço inteiramente novo para ela. Na citação abaixo, ficam claros, não só o gesto desajeitado de Sá Amélia, mas a compreensão que Sá Caetana tem dele:

Sá Caetana não pode censurar aquele gesto desajeitado da irmã, um gesto de quem se desajeitou já, e irremediavelmente, no manuseamento da vida e do presente. Assim, não faz mais que piscar o olhar tenso, dirigindo-o fugazmente para Vicente, o criado que deveria estar atento e se distraiu. Este pode, pelo contrário, sentir-se culpado da sua desatenção, da sua lentidão em levar as mãos ao seio da patroa para formar uma represa que detivesse o fluxo brilhante que corre agora solto [...] Igualmente destituído de utilidade é o abanar de mãos de Sá Amélia, para cima e para baixo, desencontradas, como se quisessem chamar as velhas libras inglesas de volta ao redil que é aquele velho peito, mas que mais não conseguem, ao chocalhar as grossas pulseiras, que juntar um restolhar cavo de ouro grosso ao tilintar estridente que as moedas já faziam. (COELHO, 2004, p.11-12).

As moedas antigas, de alguma forma, significam também a presença, em Moçambique, dos diferentes países simbolizados por elas. A história dessas moedas se funde com a própria trajetória de Sá Amélia. Não são moedas quaisquer, mas aquelas que passaram pelas mãos de piratas, aquelas usadas no cruel comércio de escravos e nas relações comerciais dos colonizadores. São, portanto, moedas que testemunharam as navegações, o tráfico negreiro, a exploração do trabalho humano e o poder de impérios coloniais, como, por exemplo, o império inglês:

Brilhando mais que todas, grossas libras de ouro inglesas, mais recentes, as rainhas de todas as moedas. Saltam e rodopiam como loucas. Abafadas durante tanto tempo em arca pousada na penumbra de um qualquer compartimento, e depois naqueles peitos transitórios, soltam-se alegres pela escada abaixo, espalhando-se pelo espaço amplo da placa do aeroporto. Como se cada uma procurasse o seu refúgio. (COELHO, 2004, p. 11).

Nesse sentido, as moedas antigas que jorram do peito de Sá Amélia atestam, simbolicamente, a impossibilidade de se voltar para um passado desmoronado pela guerra e evidenciado no fato de as moedas não terem mais valor no novo tempo. Embora, as moedas antigas, guardadas no peito de Sá Amélia, enfatizem o caráter afetivo que sua proprietária dispensa ao passado e, ao mesmo tempo, reiterem uma perda irreparável, não por acaso, esses significados estão magistralmente expressos na alusão às figuras que as identificam. É interessante observar que as moedas são descritas pelo narrador como peças “sem rebordos angulosos, os desenhos mortiços, os olhos das efígies já baços e sem brilho. Cegos barbudos. Senhoras cegas” (COELHO, 2004, p. 11). Ao longo da leitura, o leitor descobre que Sá Amélia, como muitas das figuras estampadas nas moedas, também estava cega, embora não se possa precisar o momento exato em que a cegueira se deu. Sá Amélia vai perdendo a visão aos poucos e esta perda metaforiza a sua incapacidade de compreender as mudanças que lhe foram impostas. Há, portanto, na sutileza das palavras descritas pelo narrador, um chamado para o jogo a ser jogado com a leitura do texto.

O jogo é jogado também pelas próprias personagens. Sá Amélia, por diversas vezes, parece jogar com Vicente e Sá Caetana, quando estes resolvem que o criado deve mesmo encenar para Amélia a figura do Dr. Valdez. Até que ponto Sá Amélia acredita nessa encenação? Vicente tem consciência de que Sá Amélia, por vezes, se utiliza da “loucura da sua doença” em benefício próprio, como relatado: “Sabe que por trás da loucura da doença e da idade ela é capaz de usar da lembrança para cobrar o que lhe devem com a mesma facilidade com que recorre ao esquecimento para se isentar de responsabilidades.” (COELHO, 2006, p. 37).

Mais importante que acreditar ou não na encenação é o que esse jogo entre os três possibilita. É por meio do jogo que o processo de reconstrução identitária se dá no confronto com esse novo espaço.

A forte ligação com os valores tradicionais fica marcada pela questão do espaço que elas antes ocupavam e o que agora ocupam: a antiga casa denotava que a família tinha uma boa condição social e indicava concretamente a separação entre senhores e criados. Na casa do Ibo, Vicente, como o pai, o avô, o bisavô era apenas o criado que ocupava um lugar já definido pelas relações estabelecidas. Quando as velhas senhoras emigram da ilha de Ibo para a cidade da Beira,

as condições sociais não são mais as mesmas e nem mesmo podem manter-se as antigas relações entre elas e os criados, já que Sá Amélia, Sá Caetana e Vicente irão morar em um apartamento pequeno e simples. Embora Vicente ocupe a área reservada aos criados, a nova configuração espacial, muito diferente da antiga Casa Grande, reconfigura as relações entre os três. Ainda assim, em alguns momentos, as duas senhoras cobram do criado um comportamento que não mais se justifica. No trecho a seguir, Vicente interrompe o silêncio pesado que tomava conta do ambiente com um assobio e isso incomoda Sá Caetana, pois, segundo ela, esse comportamento não pode ser aceito em um criado. Mas, mesmo alertado quanto ao desconforto causado nas patroas, Vicente decide continuar a assobiar:

-Acaba com o assobio, rapaz! Onde se viu um criado assobiar dentro de casa da patroa?

-Sim senhora! -Calava-se ele.

-Esta casa é mais pequena mais é como se fosse ainda a Casa Grande do Ibo, entendes? Haja respeito!

-Sim senhora! -Repetia ele.

Mas a maneira franca e desabrida como voltava a assobiar pouco depois, esquecido já, e sempre, das repetidas chamadas de atenção, o vigor alegre com que o fazia, revelava que não estava no propósito de Vicente faltar ao respeito. Era a sua natureza extravasando, apenas isso. (COELHO, 2004, p. 23).

No novo espaço, ao assobiar, Vicente mostra que sua “natureza que extravasa” (COELHO, 2004, p. 23) é diferente da de seu pai. Apesar de ser filho de Cosme Paulino e de ter sido instruído por ele a trabalhar para a Senhora Grande com o dever de servir que acompanha a sua família há algumas gerações, Vicente parece trazer consigo certa rebeldia, uma não aceitação do destino familiar. É certo que essa rebeldia só se manifestará na nova casa da Beira, pois, como já acentuado, da mudança de espaço advêm mudanças nas relações entre as personagens. Ao sair de Ibo, Vicente prometera ao pai servir a Sá Amélia e Sá Caetana de acordo com a tradição observada por uma classe subalterna que só tinha lugar na subserviência. Nesse sentido, Vicente, ao jurar colocar-se no lugar do pai, aceita assumir-se como uma cópia de tudo aquilo que o pai sempre foi.

O excerto a seguir marca o caráter subserviente que Cosme Paulino esperava de Vicente. Ele desejava que o filho fosse quase que seu eco, duas pessoas imbuídas de uma única identidade e com a obrigação de sempre servir:

Vais com a Senhora Grande, entendes?, dissera-lhe ele à partida. Vais com ela para a cidade para servi-la e cuidar-lhe da irmã doente. E vais com juízo. Vais para fazer tudo o que ela te mandar, sem exceção. Se pudesse ia eu próprio porque esse é o meu dever [...] quando ela te ordenar alguma coisa será a mim que ordena. E se desobedeceres, serei também eu próprio quem desobedece. Entendes? (COELHO, 2004, p. 23)

Fica clara, na citação, a tradição de servir seguida pelo pai que a passa ao filho, pedindo a esse que atenda às senhoras como se fosse o próprio que o fizesse. Vicente pertence a uma classe cujas tradições são passadas de pai para filho, portanto lhe resta como destino servir aos outros. Mas, ao que parece, na casa de Beira, não há lugar para a manutenção das antigas hierarquias. A casa pequena e simples força a reconfiguração das antigas fronteiras que separavam senhores

e criados.

O pai lhe pedira para não desobedecer às irmãs, mas Vicente, quando se vê longe do pai e da dura tradição que ele simboliza, começa a traçar novos caminhos nos quais a subserviência poderia ser substituída por outra forma de convivência com as antigas patroas. Ao longo da narrativa, Vicente vai mostrando, por meio de seu comportamento e suas atitudes, uma inflexão, que indica que ele não é tão subserviente quanto o pai. Vicente demonstra uma mudança de posicionamento, uma ruptura com o destino que já estava para ele traçado por seu pai. Ele traz consigo a necessidade de confrontar o seu destino e, com atitudes sutis, como o simples assobiar, rompe com a ordem de fazer da casa de Beira uma continuação da Casa Grande; rompe com o silêncio estabelecido dentro da casa das irmãs Caetana e Amélia. Em outros momentos, dá respostas que fogem ao esperado de um descendente de uma família destinada a servir, o que permite a Vicente construir a sua própria identidade. Essas pequenas atitudes de Vicente vão se somando até desembocar na construção do Dr. Valdez.

Com a desculpa de distrair Sá Amélia, Vicente assume para si, por alguns instantes, uma nova identidade. Ele passa a ser o médico Valdez, que durante anos cuidou da família de Sá Amélia. O que é interessante observar é que Dr. Valdez não é apenas aquele médico resgatado pelas lembranças de Sá Amélia e Sá Caetana, mas sim uma figura construída à luz da percepção crítica de Vicente. À medida que Vicente constrói esse senhor, constrói também a si mesmo, pois por meio de suas percepções fica desvelado o seu olhar a respeito daquela figura com a qual cruzou no passado e que agora ele remodela no presente. O Dr. Valdez “trazido” por Vicente, com a anuência de Sá Caetana, é uma construção que dialoga com as imagens tecidas por ele sobre o médico que frequentava a casa das patroinhas. O Dr. Valdez criado por Vicente não corresponde exatamente ao médico do passado, pois com ele o criado nem teve muito contato. O médico é, sobretudo, uma figura criada segundo a perspectiva de Vicente sobre tantos outros senhores que, como o Dr. Valdez, ele conhecera na ilha de Ibo. Como nos aponta o narrador, no trecho a seguir, o passado pode ser moldado “segundo o nosso desejo” e é assim que Vicente o faz:

O passado apresenta sempre essa vantagem sobre o presente. Por mais exíguo e infeliz, podemos sempre aclará-lo com a aura que quisermos, podemos sempre expandi-lo e moldá-lo segundo o nosso desejo. E esse desejo é tanto mais intenso quanto pior for o presente em que vivemos. (COELHO, 2004, p. 33.)

Ao final do trecho acima o narrador, portanto, aponta a direção que as encenações de Vicente vão seguir: o passado moldado segundo o olhar de quem o encena. E como Vicente enxerga o Dr. Valdez? Como ele (re) constrói a figura de um médico branco? E o que há encoberto nessa construção?

O Dr. Valdez construído por Vicente tem características físicas diferentes das do médico do passado, mas tem, acima de tudo, um comportamento que, por vezes, foge, propositadamente, do jeito de ser do Dr. Valdez pretérito. Por trás da construção do médico Valdez, há toda uma percepção crítica de Vicente, que ironiza a figura de um médico branco, glutão, irritadiço e carrancudo, como todos os brancos que conhecera. Portanto, o Dr. Valdez construído por

Vicente abarca as várias imagens que ele tem dos brancos com os quais conviveu no antigo sistema colonial marcado pela subserviência dos nascidos como ele:

Vicente [...] levou horas a transformar-se naquele fantasma do passado em frente ao pequeno espelho da parede do seu exíguo quarto enevado pelas manchas amarelas e negras da humidade e da pobreza. Horas em que foi construindo um doutor que era o velho doutor que ele via passar quando criança, caminhando pelas ruas do Ibo imponente e altivo como um navio que sulcasse as águas na linha distante do horizonte. E era também uma figura alimentada pelas imagens todas juntas de todos os brancos que Vicente foi vendo passar ao longo da vida, sempre ligeiramente irritadiços e carrancudos ou rindo desabridamente quando o faziam, sempre muito imprevisíveis, vagamente ameaçadores. Sempre, também, figuras que despertavam uma certa e inexplicável hilaridade. (COELHO, 2004, p. 49).

Vicente experimenta várias possibilidades de encenar o médico do passado, mas, por vezes, escolhe fugir do que era o Dr. Valdez com o qual teve contato, ainda que pouco, no passado, exatamente para marcar, como já acentuado, o seu olhar sobre essa figura. Sá Caetana não reconhece, nas encenações, o médico de suas lembranças, o que corrobora a ideia de que Vicente constrói um médico à luz de sua percepção crítica a respeito dos brancos:

Sá Caetana, ainda de pé à entrada da sala, surpreende-se com o que ouve. Com a segurança de Vicente que olha para tudo e para elas com um ar empinado a roçar a sobrançeria, nos gestos largos, nos modos exagerados. Olhos piscando muito, boca cerrada, nariz levantado, confiando mesmo os bigodes de algodão. Nada parecido com o finado Dr. Valdez, e não podia ser de outra maneira dado que Vicente mal o conheceu [...] Pensando nisso, Sá Caetana pergunta-se: << Meu Deus! Será que é assim que eu guardo Valdez na lembrança sem o saber? Ou será que é assim que Vicente nos vê a nós, os brancos todos? (COELHO, 2004, p. 59).

Para além disso, no jogo de interação que se faz entre Vicente e Valdez, Amélia e Caetana vão também se revelando suas identidades. As imagens das velhas irmãs parecem estar sempre atreladas às lembranças e à identificação com o passado, portanto é por meio das memórias e da reconstrução dessas memórias que as suas identidades vão sendo (re)tecidas. Amélia também utiliza como refúgio da atual realidade a entrega à senilidade. Mas, em determinados momentos, fica evidente que, ao mesmo tempo que ela parece ser vítima das lembranças desgastadas pela idade avançada, ela também apresenta períodos marcados pela lucidez, o que faz pensar que a senilidade possa fazer parte do jogo que se estabelece entre as personagens, pois não seria conveniente para Sá Amélia em determinados momentos “refugiar-se” na senilidade? O narrador já nos sugere, por meio de seu discurso, as conveniências que podem estar atreladas a algumas mentiras, quando Amélia parece realmente acreditar na encenação de Vicente:

-Caetana, vem ver! É mesmo o Dr. Valdez!

Vá-se lá saber que razões misteriosas nos sustentam as crenças, lhes confere a solidez definitiva que elas parecem ter. Quantas verdades evidentes passam por nós todos os dias sem nos convencerem, ao revelar-se não conseguindo mais que despertar indecisa dúvida, sobranceiro desdém ou mesmo frontal recusa? E, por outro lado, quantas mentiras nos afadigamos a reciclar, dando-lhes novas oportunidades, fazendo-nos cegos a certos detalhes e valorizando outros, cortando, alinhavando e cosendo uma roupagem de frágeis verossimilhanças que

cubra aquela nudez crua que de outro modo nos ofenderia? Talvez, pois, que a verdade e a mentira não venham agarradas às coisas e aos factos, talvez não passem de inertes contas que diligentemente enfiámos no rosário das nossas conveniências. (COELHO, 2004, p. 50).

Com o tempo esse medo de Sá Amélia foi ganhando contornos de outra coisa qualquer, difícil de definir mas próxima da indiferença. Foi lhe chegando tal evolução por duas vias: pelas circunstâncias que a vieram a envolver e também pela degenerescência do próprio corpo [...] Na sinuosa floresta da solidão seguravam-na só as repetições diárias, a inércia dos pequenos gestos, os hábitos feitos. Mas quando os nacionalistas atacaram Chai, ali tão perto que quase se podiam ouvir os ecos dos seus tiros e as pragas e lamentos dos atacados, ficou claro que as rotinas aparentes se deixavam ficar para trás, não conseguindo acompanhar uma transformação tão veloz. Tudo que a cercava, a princípio tão sólido, esboroava-se agora irremediavelmente. Hierarquias velhas de muitos anos, que pareciam de pedra e cal, não passavam afinal de pequenos acasos transitórios dentro dos quais não cabia o menor vislumbre de lealdade ou reconhecimento. Os criados que partiam mal adivinhavam a incerteza no rosto dos patrões [...] Acompanhando o declínio do mundo, vinha o declínio do corpo. (COELHO, 2006, p. 70).

Sá Amélia se fecha “nas repetições diárias, a inércia dos pequenos gestos, os hábitos feitos” para não perceber a degradação de um passado que para ela seria eterno. Diante do novo, a personagem, como já mencionado, se entrega à cegueira, fixando-se na ideia de solidez que se dissolve junto às “hierarquias velhas de muitos anos, que pareciam de pedra e cal”. O passado, signo de um tempo que às irmãs parecia eterno, “esbora-se”, assim como o mundo que as cerca. As irmãs, quando confrontadas com a efemeridade desse tempo, são tomadas pela revolta, como indicado no excerto a seguir, em que Sá Caetana não aceita a ideia da mudança:

Havia dias em que olhar para o passado a incomodava. Pensava então que tudo que até aí lhe parecera eterno, seguro e sem mudança, era afinal efêmero e frágil. E revoltara-se contra esse passado falso no qual tanto confiara, que lhe surgia agora como uma miragem enganadora, uma prolongada ilusão. Eram esses os dias em que mais sofria, impossibilitada de encontrar no presente ou no passado o seu lugar. (COELHO, 2006, p. 22).

Se lido na pauta do sistema colonial, que perdurou durante séculos em África, em contraposição às lutas pela independência, que, aliás, é a motivação para que as irmãs deixem a ilha de Ibo, em Moçambique, o excerto acima corrobora a ideia de que as duas senhoras são o signo de um passado colonial, que, por parte do colonizador, obviamente, se queria eterno. A decepção com o passado lembrado advém da constatação da fragilidade desse passado, diferente do que lhe asseguravam os séculos de permanência de Portugal em África.

Em contraposição às velhas irmãs, Vicente, o criado africano, simboliza o novo. Ao contrapor duas velhas senhoras oriundas da classe senhorial e um criado jovem de origem africana, o romance dá lugar a outras contraposições que se evidenciam: há o embate entre o velho e o novo, entre tradição e modernidade. O novo é demarcado, principalmente, pelas novas relações que se estabelecem entre as personagens advindas do deslocamento da casa tradicional de Ibo para um apartamento em Beira. Portanto, a posição hierárquica que Vicente ocupava na antiga propriedade das patroas se desestabiliza no pequeno apartamento

para o qual se transferem. Vicente rompe, paulatinamente, com as regras estabelecidas, pois percebe, na nova moradia, a possibilidade de se libertar de determinadas condições de trabalho quase que hereditárias e ocupar espaços a ele antes interditados. Considere-se que Vicente aprendera com seus ascendentes a servir os senhores, a considerar como normal habitar as acomodações dos criados. Tais ensinamentos eram passados de geração a geração e cumpridos, sem questionamento, até o momento em que Vicente se vê na moradia em Beira, que, por sua própria condição, impedia que fossem retomadas as barreiras entre a Casa dos senhores e as acomodações destinadas aos empregados. A nova situação permite a ele questionar, por meio de suas atitudes, os velhos papéis a ele impostos pela tradição familiar da qual faz parte. Portanto, Vicente assume uma posição de liberdade, o que corrobora a ideia de que essa personagem pode ser lida como metáfora dos novos tempos implantados pelas mudanças que aconteceram em Moçambique, a partir de 1964. Nesse ano, concretamente, teve início a luta pela libertação de Moçambique que se oficializa com o ataque ao posto administrativo do Chai, na atual província de Cabo Delgado.

No romance, a memória dos tempos passados se fixa na recordação de eventos vividos na Casa Grande e na Casa Pequena, retomados de forma bastante irônica. A ironia ganha contornos inusitados na maneira com que Vicente encena uma personagem querida das velhas senhoras, o Dr. Valdez, assumindo o jeito de andar, olhar e falar do médico. O Dr. Valdez de Vicente aflora à casa da Beira e ganha, na visão crítica do criado, traços das lembranças incertas das poucas vezes que o viu quando ainda criança. O Dr. Valdez construído por Vicente é, pois, alicerçado na memória que ele, pertencente à classe dos colonizados, tem dos colonizadores. Vicente o importa do passado pelo viés da desconstrução do mundo do colonizador, personificando-o na figura do português que subjuga sua cultura e impõe valores que contrastam e abafam os seus. O Dr. Valdez construído por Vicente propicia uma visita ao passado, que é também percorrido pelas duas senhoras isoladas no pequeno apartamento em Beira.

Aguçada pela memória, Sá Caetana espera encontrar na encenação de Vicente um conforto para sua irmã. Por outro lado, Sá Amélia parece voltar a um tempo que permite a ela reconhecer, na encenação de Vicente, traços que a levam a “beber os gestos doutorais” (COELHO, p. 59) do médico sentado à sua frente, como se dessa forma pudesse eternizar as lembranças guardadas em sua memória. Vicente faz da figura do médico glutão uma espécie de pantomima que contrasta com as imagens do Dr. Valdez guardadas pelas irmãs, embora isso não o impeça de voltar à vida.

Na narrativa **As visitas do Dr. Valdez**, a construção do narrador revela a intenção de que a retomada do passado assuma um papel importante na veiculação das várias formas de memória que circulam pelo texto. Moçambique é um país de tradição predominantemente oral e a memória cultural passa, portanto, pela oralidade e pela tradição de contar desenvolvida pelos que a veiculam.

Grande parte da memória oral de outros tempos é disseminada pelos tradicionalistas, transmissores de tradições ancestrais, guardiães do conhecimento transmitido de geração a geração. Eles são uma espécie de detentores da memória viva africana. Uma das figuras que detém os saberes orais ancestrais é o memorialista que, em algumas partes do continente

africano, é conhecido como *griot* que, para além de outras funções, como acentua Hampatê Bâ (1982), assume a tradição de contar histórias e preservar lendas tradicionais. Ainda segundo Hampatê Bâ (1982), há os *griots* que desempenham um trabalho como mediadores de conflitos nas grandes famílias (*griots* embaixadores) ou historiadores (*griots* genealogistas) ou pertencentes a uma casta que primeiramente se preocupa em animar o público (*griots* músicos). Os *griots* embaixadores são responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças e estão sempre ligados a uma família nobre ou real. Os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo) em geral, são contadores de histórias e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

O narrador construído por Borges Coelho funciona como uma espécie de *griot*. Ele, a contrapelo, assume as tradições dos *griots* e as ressignifica, pois acompanha uma família tradicional, mas, diferentemente dos *griots*, não oculta as mazelas dos membros dessa família. É ele quem une os tempos da narrativa: presente e passado. O narrador de Borges Coelho é também aquele que tem um conhecimento profundo acerca das tradições africanas e é por meio dele que o leitor as conhece. O narrador acompanha tão de perto a família de Sá Caetana e Sá Amélia que pode nos falar sobre os antepassados das duas senhoras, recuperando a memória dessa família por uma espécie de árvore genealógica que é tecida pelos seus relatos.

Cabe salientar que a memória da família em questão abarca as memórias tracionais africanas que, ao serem recontadas pela voz do narrador, são ressignificadas, como se espera do processo de rememoração. A construção da personagem Vicente, por exemplo, une elementos de memórias guardadas, memórias inventadas e elementos da tradição africana ressignificados. Em determinado momento das encenações com que traz ao presente a figura do Dr. Valdez, Vicente decide usar uma máscara-elmo do Mapiko, como descreve o narrador, ao relatar a surpresa de Sá Caetana diante do Dr. Valdez mascarado:

Deparou então com um Dr. Valdez um pouco diferente do habitual [...] Agora uma altivez encimada e reforçada por uma máscara-elmo do mapiko que o doutor trazia posta, escondendo-lhe completamente o rosto. Uma máscara com um velho bigode de algodão e a expressão de um sorriso congelado que há em todas as máscaras. (COELHO, 2006, p. 140).

No excerto trazido acima, o leitor assiste à inclusão de rituais africanos na cena construída com as lembranças do médico português. A máscara Mapiko trazida por Vicente faz parte dos rituais tradicionais moçambicanos e deslocam para a narrativa a simbologia do povo maconde, que tem como característica a resistência, no tempo colonial, às imposições dos invasores. Nas cerimônias de iniciação, jovens macondes² de Moçambique dançam o Mapiko, usando máscaras que têm o mesmo nome, para que fique oculta a identidade do dançarino. Na dança, um jovem mascara-se de homem ou animal, vestindo panos e usando a máscara Mapiko na cabeça. Existem vários passos que o dançarino executa, sempre em sintonia com a música dos tambores, apresentando uma espécie de encenação teatral.

2 Os macondes são um grupo étnico bantu, que vive no sudeste da Tanzânia e no nordeste de Moçambique, principalmente no planalto de Mueda, tendo uma pequena presença no Quênia. A população maconde na Tanzânia foi estimada em 2001 em cerca de 1.140.000 habitantes e, no censo de 1997, em Moçambique, em 233.258, dando um total de 1.373.358 macondes. Os macondes resistiram sempre a serem conquistados por outros povos africanos, por árabes e por traficantes de escravos. Não foram subjugados pelo poder colonial até aos anos 20 do século XX. São exímios escultores em pau-preto, sendo a sua arte conhecida mundialmente.

Vicente, ao utilizar-se da máscara Mapiko, assim como apregoa a tradição, oculta sua identidade, pois assume os traços do Dr. Valdez por ele reconstruído. Mas, para além desse fato, é importante atentar para o significado ideológico que a máscara possibilita a Vicente assumir. Ela representa as tradições de jovens macondes, que, como já mencionado, são povos que assumiram grande resistência ao poder colonial. Ao encenar memórias relativas ao passado das senhoras a quem serve, incorporando ao Dr. Valdez a máscara Mapiko, assume, de certa forma, uma significativa alteração na figura do médico português. Por esse recurso, Vicente subverte a imagem do colonizador, maculando-a com traços de culturas africanas e assim assumindo elementos da resistência dos macondes ao poder colonial. A cena registra a hibridação que se exhibe nas várias misturas encenadas: o criado traveste-se de médico, forçando-o a assumir a máscara que remete a um povo que lutou bravamente contra os que, como o Dr. Valdez, simbolizavam o poder colonial em Moçambique. A estratégia de deslocamento registra as artimanhas do desmanche exibido pela figura grotesca e cômica criada por Vicente. Para além disso, a cena trazida possibilita encenar a questão identitária enquanto jogo e a importância do olhar do outro para a constituição de uma identidade. Ao olhar para o Dr. Valdez construído por Vicente com reforço da máscara Mapiko, Sá Caetana busca reconhecer os olhos do criado e não os encontra. Estes “estavam escondidos atrás dos olhos do Dr. Valdez, que, por sua vez, se escondiam atrás da máscara.” (COELHO, 2004, p. 140). Nesse jogo, as identidades, como a memória, reiteram-se imbricadas e rasuradas. À medida que as personagens jogam entre si, permite-se o tecer da narrativa.

Considerações finais

No romance *As visitas do Dr. Valdez*, os capítulos não possuem título e a narrativa romanesca se faz fragmentada num texto em que se alternam passado e presente. A narrativa do tempo presente é a motivadora de relatos do passado e, embora seja um romance que se tece por memórias, ele não é narrado em primeira pessoa. O mediador das memórias de tempos que se entrecruzam é um narrador em terceira pessoa cuja voz se deixa entrecortar pela das personagens, que, em alguns momentos, assumem sua própria voz pelo recurso do discurso direto. Em outros, a voz das personagens aparece entremeada à voz do narrador pela estratégia do discurso indireto livre. Há na estratégia de construção da narrativa memorialística, narrada em terceira pessoa, uma retomada das tradições moçambicanas, mesmo que de forma ressignificada, pois o narrador, que pode ser associado à figura do *griot*, aciona uma tradição oral que é encenada ao longo da narrativa.

Na narrativa de Borges Coelho, as memórias das velhas irmãs se entrelaçam a uma memória familiar em que hierarquias são estabelecidas e lugares sociais determinados. Por meio dessas hierarquias, as memórias de Vicente e toda sua tradição familiar são retomadas e, com essa estratégia, a memória de diferentes tradições moçambicanas é trazida para a narrativa. A memória histórica evocada remete às fases da guerra pela independência de Moçambique e as memórias de momentos do período colonial são trazidas, mais concretamente por meio de personagens como Sá Amélia, Sá Caetana e o médico Valdez, na criação de Vicente.

As memórias possibilitaram agenciamentos e permitiram vislumbrar a fragilidade que

se esconde por trás da ideia de uma linearidade histórica. O discurso histórico, assim como o discurso da memória, é fraturado e deve ser lido em sua descontinuidade, pois é por meio das muitas fraturas que ele possui que memórias marginais podem sair do silenciamento ou memórias legitimadas pelo poder podem ser confrontadas com outras versões.

As encenações de Vicente permitiram perceber uma espécie de espetacularização da memória à luz do que preceitua Huyssen (2000). Em meio às encenações, as memórias da colonização são trazidas, suscitando diálogos e negociações.

Reitera-se que, no romance **As Visitas do Dr. Valdez**, as identidades foram lidas de maneira imbricada à formação do estado moçambicano. A figura de Vicente, o jovem criado que assume atitudes de rebeldia, contrasta com a imagem das velhas irmãs, presas ao passado e aos valores que ele significava. As encenações de Vicente, criando um novo Dr. Valdez, permitiram vislumbrar também a criação de novas relações entre as três personagens. O velho mundo das senhoras vai dando lugar ao novo mundo moçambicano em que as relações coloniais cedem espaço à formas de liberdade.

O romance apropria-se, pois, de discussões pungentes nas sociedades atuais, sejam elas ocidentais ou não. Dessa forma, questões como as identitárias e o fato de as memórias terem se tornado uma obsessão, na época atual, funcionaram como uma espécie de operador de leitura do próprio gênero romanesco, pois permitiram vislumbrar como o gênero tangencia a realidade, propondo maneiras para lidar com ela, indo, assim, ao encontro do que Candido (1988) diz ser uma das funções da literatura: a humanização.

REFERÊNCIAS

- HAMPATÊ BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História geral da África**. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: UNICAMP, 2008.

VELHICE, POBREZA E EXCLUSÃO SOCIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POSTURA NEORREALISTA EM UM CONTO DE LUANDINO VIEIRA E EM UM FILME DE VITTORIO DE SICA

Karina de Almeida Calado*

Leonardo Domenico Nóbrega Bastos**

Resumo

Neste trabalho analisa-se a postura neorrealista de Luandino Vieira, no conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, constante do livro *Luuanda* (1963), e de Vittorio De Sica, no filme *Umberto D.* (1952). Pretende-se discutir, entre outros aspectos, como as duas obras evidenciam o “olhar sobre o Outro”, traço que se configura como cerne do projeto estético de Luandino Vieira e de De Sica. A opção por personagens marginalizadas socialmente e por cenários de exclusão social figura como uma perspectiva neorrealista presente nos dois trabalhos. Observa-se, nas duas narrativas, a representação do homem comum em seu drama cotidiano, e considera-se que tanto o conto quanto o filme apresentam uma consciência da realidade e uma postura ideológica que rasuram, na sua época, modelos tradicionais de representação mimética. O drama financeiro, a fome, a doença e a luta pela sobrevivência atravessam essas duas obras. No conto, uma velha e um menino protagonizam a narrativa; no filme, um velho e o seu cão. A arte se mostra como um espaço de acolhimento dessas personagens sem lugar na sociedade, as quais encenam o drama coletivo do “refugo humano”.

Palavras-chave: Postura neorrealista. Exclusão social. Refugo humano. Luandino Vieira. Vittorio de Sica.

OLD AGE, POVERTY AND SOCIAL EXCLUSION: REFLECTIONS ABOUT THE NEOREALISTIC ATTITUDE IN A TALE BY LUANDINO VIEIRA AND A FILM BY VITTORIO DE SICA

Abstract

The present work analyses the neorealistic attitude of Luandino Vieira, in the tale Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos (Grandma Xíxi and her grandson Zeca Santos) (1963), and that of Vittorio De Sica, in the neorealist film *Umberto D.* (1952). We intend to discuss, among other aspects, how these works evidence the “look on the Other”, a trace that configures itself as the core of both Luandino Vieira’s and De Sica’s aesthetic projects. The choice for socially marginalized characters and for sceneries of social exclusion appears as a neorealistic perspective which features in both works of art. We observe in the two narratives the representation of the common man in his daily drama, and consider that both the tale and the film present a conscience of reality and an ideological attitude that scratch, at their time, traditional models of mimetic representation. Financial drama, starvation, illness and the struggle for survival traverse these two works. In the tale, an old woman and a boy are the protagonists of the narrative; in the film, an old man and his dog. Art emerges as a receiving ambient for these characters with no place in society, which act in the collective drama of the “human scrap”.

Keywords: Neorealistic attitude. Old age. Social exclusion. Human scrap. Luandino Vieira. Vittorio De Sica.

Recebido em 24/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Literaturas de língua portuguesa. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Bolsista CAPES.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo – UFPE. Pós-graduando de MBA em Gestão de Empreendimentos Culturais – PUC Minas.

A postura neorrealista

A discussão sobre o realismo, na literatura e nas artes, de modo geral, longe de estar encerrada, ganha cada vez mais força na reflexão crítica atual. Como pontua Tânia Pellegrini (2007), pode-se falar de uma inesgotabilidade do debate. Focalizado sob diferentes perspectivas, desde o século XIX até a atualidade, nota-se que nos estudos críticos acerca das diversas feições do “realismo” há uma busca pela formulação de concepções que visam deslindar a relação da arte com o seu referencial, com o indivíduo e com a sociedade.

Há uma tendência, nos estudos recentes, em apontar um “eterno retorno” do realismo. Essa opinião é compartilhada por Pellegrini, que justifica esse “eterno retorno” com o argumento de que, sendo o realismo uma postura e um método, ele ativa um processo mimético que não é apenas referencial, descritivo ou fotográfico, mas uma imitação em profundidade, que pode ser observada em todas as épocas. Para ela, a sociedade, a história, a cultura e as relações humanas, de modo amplo, estão na literatura e na arte de maneira refratada. Nesse sentido, amparada em Raymond Williams, ela define o realismo como “um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade” (WILLIAMS *apud* PELLEGRINI, 2009, p. 33). Ou seja, não se trata de uma representação do que está aparente, de uma ilusão referencial, ou de um “efeito de real” criado pela linguagem, como propôs Barthes.

Pellegrini considera que a noção de “realismo” sofreu modificações e adaptações ao longo do tempo. Essa pesquisadora entende que, atualmente, um modo produtivo para termos uma visão histórica do conceito e o percebermos como princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações, é compreendermos o realismo como:

uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. (PELLEGRINI, 2007, p. 138, grifos da autora).

Percebido como postura ideológica diante do mundo, o “realismo” é manifestado ou captado de maneira crítica e particular, desdobrando-se em diversas feições e métodos, em todas as épocas. Nesse sentido, este trabalho concebe que a estética neorrealista figura enquanto uma feição do realismo moderno, compreendida como:

*o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea. (AUERBACH *apud* PELLEGRINI 2007, p. 144).*

A proposta neorrealista põe em cena a opção pela realidade cotidiana das camadas mais populares e pela representação de personagens pertencentes a essas camadas. Junto a esses aspectos, o neorrealismo imprime uma ruptura com padrões estéticos vigentes na literatura e

no cinema. Observa-se que é mobilizada uma nova consciência da realidade, permeada pelo olhar sobre o Outro. Nesse sentido, a estética neorrealista promove um novo momento de encenação e de captura da realidade, rasurando um modelo de linguagem e de representação mimética, e rompendo com a noção de referencialidade formada pela tradição.

Alfredo Bosi (2002) destaca a feição de resistência na proposta neorrealista, afirmando que ela também abrangia a ideia de uma estética que transgredia ideais e valores já ultrapassados. Bosi salienta que o movimento promove uma resistência ético-política, que é representada em suas opções narrativas e estilísticas:

A proposta neo-realista passava também a significar a libertação de uma prática de escrita que estaria, por sua própria ancianidade estética, vinculada a ideais e valores já ultrapassados. Novamente a resistência ético-política buscava traduzir-se em resistência no plano das opções narrativas e estilísticas. (BOSI, 2002, p. 126-127).

O neorrealismo traz para a cena o homem comum, as personagens anônimas do cotidiano. Cabe destacar que a postura de resistência, assinalada por Bosi (2002), revela o viés da crítica marxista ao capitalismo, característico da estética neorrealista. O capitalismo produziu uma horda de seres “redundantes”, sem espaço e sem utilidade alguma na sociedade. Apenas na arte, esses seres passam a ser vistos e a ter seus dramas cotidianos problematizados. Bauman (2005) define o ser “redundante” como o extranumerário, desnecessário:

sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. Não há uma razão autoevidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. Ser declarado redundante significa ter sido dispensado *pelo fato de ser dispensável*. (BAUMAN, 2005, p. 20).

Nas duas narrativas aqui analisadas, o conto de Luandino Vieira, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, e o filme de Vittorio De Sica, “Umberto D.”, observa-se que a opção dos autores é focar o drama de personagens mais velhas em cenários de exclusão social. Ambas evidenciam a negação do direito à existência às personagens que as protagonizam. Essas personagens vão se percebendo ao longo da narrativa como inúteis, redundantes e dispensáveis. Suas vidas não importam. Vavó Xíxi tem apenas o neto Zeca para dar-lhe sentido à existência; Umberto D. tem apenas o seu cãozinho. Sem espaço na sociedade, denotado na falta de moradia digna, ou até mesmo de uma moradia, qualquer que fosse, as personagens do conto habitam uma cubata feita de pau-a-pique, papelões, luandos e cobertura de zinco, localizada no musseque, nome dado aos bairros pobres na periferia de Luanda; já Umberto D. acaba sendo despejado da pensão onde morava por não ter o dinheiro necessário para pagar o aluguel do seu quarto, cujo pagamento se encontra em atraso. Vistas como sobra, essas personagens aparentam ser cadáveres ambulantes, resistindo a permanecer em espaços que não querem mais a sua presença.

Marcadas pelo drama financeiro, as personagens Zeca Santos e Umberto D. atravessam as respectivas narrativas deslocando-se pela cidade (Luanda e Roma, respectivamente) em busca de alguma solução para os seus problemas. O menino Zeca Santos, pobre, morador de

um bairro estigmatizado, e o idoso Umberto D., um aposentado cujo salário não supre as suas necessidades básicas de moradia e de alimentação, experimentam a difícil tarefa de verem-se como redundantes, cuja existência é dispensável. Zeca Santos busca um trabalho com o qual possa levantar algum dinheiro para comprar alimento para saciar a fome, tanto a sua quanto a de sua avó, mas nada encontra para uma pessoa na condição dele. O idoso Umberto D. sabe que a única coisa que pode fazer para conseguir algum dinheiro para pagar o aluguel atrasado da pensão é desfazer-se dos últimos bens que ainda lhe restam, resumidos a um relógio de alibeira e alguns livros, os quais são vendidos a preços irrisórios e, conseqüentemente, não alcançam o valor total necessário para pagar a sua dívida.

Como contraponto da invisibilidade social, a dignidade é um valor posto em questão nas duas narrativas, revelando-se como uma das características mais marcantes das personagens Zeca Santos e Umberto D. Todo o contexto em que essas personagens circulam tenta subtrair-lhes esse valor, indispensável à afirmação enquanto seres humanos. A defesa da dignidade pessoal atravessa toda a narrativa e, em nome dela, o menino Zeca Santos envergonha-se de confessar a sua fome, chegando a rejeitar comida, quando oferecida a ele; Umberto D. reluta a pedir esmola. A dignidade contrapõe-se à situação de miserabilidade, afirmando a grandeza e a consciência do valor próprio. Zeca Santos e Umberto D. são personagens que evidenciam que a miséria pode até tirar-lhes o sentido da existência, negar-lhes direitos fundamentais, mas não consegue tirar-lhes a dignidade.

A afirmação da dignidade e do humano, diante do drama financeiro, revela muito do contexto em que se inserem as duas narrativas. Com Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos, Luandino Vieira ressalta a dignidade do homem comum angolano em meio à exclusão social determinada pelo colonialismo. Com Umberto D., Vittorio De Sica marca a hombridade do povo italiano, mesmo no cenário de dificuldades de país derrotado na Segunda Guerra Mundial, poucos anos após o fim do conflito.

Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos

A escrita do conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” é feita de dentro da prisão de São Paulo de Luanda e se insere no projeto estético de Luandino Vieira de ruptura de modelos convencionais de linguagem e escrita. Esse projeto acolhe a oralidade e evidencia a afirmação da identidade angolana segundo as matrizes culturais e linguísticas, valendo-se, sobretudo, da realidade de seu país.

O contexto do conto revela a miséria nos musseques e o enfrentamento da fome, por seus habitantes. O autor insere como questão de fundo a prisão de pessoas que se engajam na luta contra o colonialismo. Zeca Santos precisa conseguir trabalho para colocar comida em casa porque seu pai está preso. Os postos de trabalho são oferecidos por colonos portugueses, e Zeca Santos, além da pobreza, ainda traz consigo o peso do estigma de morar em um bairro onde as pessoas estão se rebelando contra o colonialismo. Tachado de terrorista, Zeca acaba sendo chicoteado, além de escorraçado dos locais onde pede emprego.

A realidade dos musseques é encenada no conto com cores, sons e cheiros. A beleza com que as palavras se arranjam para construir a plasticidade das cenas contrasta com a realidade que elas evocam, revelando uma estratégia autoral de enxergar o belo naquele lugar, mesmo no contexto trágico da miséria, conforme já podemos observar na construção do primeiro parágrafo:

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. Ora a manhã desse dia nasceu com as nuvens brancas — mangonheiras no princípio; negras e malucas depois — a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 2014, p. 11).

A tensão manifestada na natureza, assinalada pela ausência de chuva, pela formação de nuvens “negras e malucas” em cima do musseque, pelos trovões, pelos raios, pelo vento raivoso, pelo vendaval de folhas, papéis, lixo e poeira, e pelo falar grosso da trovoada, anuncia o ambiente dramático do conto. O leitor mergulha nessa tensão desde a primeira frase do texto.

A atmosfera de opressão vivida pelos habitantes do musseque é marcada pela imagem dos jipes das patrulhas policiais, zunindo no meio de ruas e becos e espalhando poeira vermelha em toda a paisagem descrita. O cenário de exclusão social está evidente desde essa primeira cena. Observa-se que as condições precárias de moradia já estão postas, evocadas em palavras como “musseque” e “cubata”, oriundas do quimbundo. Essas paupérrimas construções de paredes de pau-a-pique, madeiras, papelões e luandos também sugerem ao leitor o pesadelo enfrentado pelos moradores com a chegada das fortes chuvas:

O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas, e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. (VIEIRA, 2014, p. 12).

A paisagem chuvosa vale como uma imagem muito cara à perspectiva do conto de que o drama da miséria vivida pelos moradores do musseque não importa à sociedade, construída na frase “carros cuspiendo lama na cara das cubatas”. Essa imagem nos diz que a sociedade está “cuspiendo na cara” daqueles que ela relegou para as suas margens: os redundantes.

Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos exibem em suas caras magras as marcas da vida sofrida e a angustiante situação da fome, que atravessa todo o conto. Na descrição da crueldade da fome, que arranca lágrimas da mais velha, o narrador introduz o discurso direto de vavó Xíxi, lamentando a triste constatação de ver-se como inútil, apodrecida; portanto, descartável.

[...] na barriga, o bicho da fome, raivoso, começou roer, falta de comida, dois dias já, de

manhã só mesmo uma caneca de café parecia era água, mais nada. Vavó quase a chorar lhe sacudiu da esteira com a vassoura para ele ir embora procurar serviço na Baixa e, quando Zeca saiu, ainda falava as palavras cheias de lágrimas, lamentando, a arrumar as coisas:
— Nem maquezo nem nada! Aiuê, minha vida! Esta vida está podre!... (VIEIRA, 2014, p. 13-14).

A vida de vavó Xíxi está “podre”, como podres estão as laranjas que ela leva para casa, após revirar caixotes de lixo dos bairros mais abastados da cidade, numa atitude de desespero. Sem nada para comer em sua casa, a mais velha fantasia ter encontrado mandioca no lixo, quando, na realidade, eram apenas raízes de dalias, que tinham sido jogadas fora. Essa cena evidencia o contraste pelo qual as sobras apodrecidas de um lado da cidade acabam alimentando pessoas do outro lado da “fronteira do asfalto”. O lado que pode enfeitar-se com flores alimenta, com as raízes descartadas dessas flores, o outro lado. Desse outro lado, Zeca, apesar de sua fome, queria ter apenas uma camisa amarela, com desenhos de flores coloridas, para sentir-se tal como um jovem como outro qualquer, chegando mesmo a investir nessa camisa o seu último dinheiro.

[...] fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos bairros da Baixa. As laranjas quase todas podres, só ainda um bocado é que se aproveitava em cada uma e, o pior mesmo, aquelas mandiocas pequenas, encarnadas, vavó queria enganar, vavó queria lhes cozer para acabar com a lombriga a roer no estômago... (VIEIRA, 2014, p. 17).

A personagem vavó Xíxi traz a peripécia em sua história de vida, pois passa pela reviravolta da ventura, que se transforma em seu oposto. Vavó Xíxi, em sua febre por ter comido as raízes de dália, lembra-se, em lamentos, do tempo do antigamente, em que tinha uma vida de felicidade, sua família gozava de prestígio e respeito, morava em um pequeno sobrado, uma vida em que não faltavam alegria, risos e cantigas, tinha discípulas de costura, roupas, dinheiro, comida de fartura, empregados, negócio de quitanda de panos, era gorda e bonita. Já não era mais “dona Cecília Bastos Ferreira”, mas “nga Xíxi”.

A construção plástica de cada cena do conto se parece com o movimento de uma câmera, que se desloca pela cubata de vavó Xíxi e pelo musseque, registrando, desde o chão molhado até o céu, as nuvens, o sol, a água que jorra, os pássaros, as árvores, as galinhas e os cachorros. O musseque é tecido em tons de impressionante beleza poética, chegando a causar um grande choque com a situação de dor, fome e exclusão que o contextualiza.

No sol pequeno, pelejando com as nuvens ainda a tapar o azul do céu, vem um calor fresco da água que caiu. Pelos fios, atravessando o musseque, as piápias estão pousadas em bandos, esquecendo, distraídas, as físgas dos miúdos. Os pardais já saltam, pardal não sabe andar, e vão assim, pelo chão molhado, apanhar as jingunas de encher os papos. Nos troncos mais novos das mulembas, plim-plaus e rabos-de-junco estão cantar a derrota que dão nos figos desses paus. Marimbondos saem malucos dos ninhos deles, nos cajueiros; os gumbatetes aproveitam o barro para adiantar construir as casas. Das cubatas, as galinhas e os pintinhos já saíram muito tempo, chovia pequeno ainda e todo o chão de sítio de gafanhotos e salalés e formigas está

remexido. Só os cães ficaram nas portas, enrolados no fundo dos buracos, aproveitando a areia fresca. (VIEIRA, 2014, p. 19).

Todos esses aspectos aqui levantados evidenciam a opção estética do autor pelo real angolano; no caso em particular, o real luandense. Não por acaso, o título do livro **Luanda** reúne os três contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “A estória do ladrão e do papagaio” e “A estória da galinha e do ovo”.

O conto de nossa análise evidencia a divisão entre as duas Luandas: a dos brancos ricos, colonos, dos bairros da Baixa; e a dos negros, dos pobres, dos bairros da periferia, os musseques. Uma imagem no conto marca de forma primorosa essa divisão: a grande porta de vidro do estabelecimento aonde Zeca vai, em busca de emprego, e de lá é escorraçado, aos gritos de “ladrão”, “preguiçoso” e “terrorista”. A grande porta de vidro “deixava ver tudo lá dentro a brilhar, ameaçador”. Do outro lado da porta, Zeca, faminto, exhibe sua camisa amarela florida, sua calça gasta, seus sapatos furados.

Quando o conto se encaminha para o desfecho, e constrói-se a expectativa de que Zeca teria conseguido arrumar trabalho de carregador de cimento no porto, o autor evidencia um cruel sistema de exploração da mão-de-obra de pessoas que, na situação de desespero, acabam submetendo-se-lhe. Entra em cena a personagem Sebastião, o atravessador que organiza os carregadores de cimento. Zeca ouve dele que, ao ingressar no serviço, estará roubando trabalho de um dos tantos homens, também necessitados, que ali estavam. Sebastião ainda acrescenta que o aumento na procura de trabalho fez com que diminuíssem o valor pago pela diária do serviço, de 60 para 40 paus. Não bastava o serviço ser pesado e cruel, Zeca ainda deveria dar 10 dos 40 paus a Sebastião, por colocá-lo no serviço.

O autor ainda reserva uma crítica à igreja, que é incapaz de intervir na situação de miséria dos musseques. Ao ser cobrado pela falta de ida à missa, mencionando que o padre havia perguntado por ele, Zeca responde a vavó que o padre não teria saída para o seu problema, pois não lhe arranjará emprego.

Mesmo diante de todas as dificuldades que enfrenta no musseque, Vavó Xíxi tem sempre uma piada. É detentora de uma capacidade incrível de riso, ainda que seja a de rir um riso triste. Apesar da dor, da fome, da febre e da situação desoladora de suas panelas vazias, ela não perde a sua capacidade de fazer piada e de sorrir. Vavó Xíxi e Zeca Santos representam o povo angolano, evidenciando a imagem de heróis em suas vidas cotidianas. Nesse sentido, a camisa amarela florida de Zeca figura como símbolo da dignidade do povo angolano na adversidade.

A narrativa é finalizada com a bela imagem do afeto entre vavó Xíxi e seu neto. Embora termine sem solução, pois é apenas um recorte de um drama cotidiano que prossegue, e sinalize a indiferença dos que estão fora daquela cubata para com aquela situação de miserabilidade, a narrativa ressalta, nessa imagem, a valorização da existência, um do outro, e que essa relação de afeto é necessária para que ambos continuem resistindo.

Com um peso grande a agarra-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 2014, p. 35).

Umberto D.

Deleuze (1983) discute que, saindo da Segunda Guerra Mundial na condição de país derrotado, a Itália, que havia sofrido durante o conflito com uma guerra civil e ficara no fogo cruzado das tropas nazistas e aliadas, passou a produzir um cinema que não tinha mais como cânone nem a produção estadunidense, por um lado, nem, tampouco, a produção de cunho fascista. Como resultado disso, o cinema neorrealista recomeçava “do zero” e deu-se o direito de apresentar uma realidade dispersiva e lacunar, rompendo com a linha da ação e apresentando acontecimentos “insignificantes” como sendo vitais para os protagonistas, os quais deixam de ser heróis e aproximam-se, ao máximo, do homem comum. Seu drama é o drama do cotidiano, com as dificuldades financeiras, retratado nas filmagens externas em ambientes reais, em locais facilmente reconhecíveis, sem precisar recorrer-se a maquiagem, figurino ou cenários preparados para a rodagem das cenas. Ainda segundo Deleuze, o Neorrealismo italiano tem a sua origem no Realismo e no Naturalismo, com uma profunda expansão da consciência social.

Conforme Novello (2006), o cinema neorrealista, cujas formas e temáticas o aproximam mais a um tipo de documentário cinematográfico do que a um drama espetacular e ilusionista, pôde abordar livremente os conflitos presentes na sociedade italiana, após a queda do regime fascista e a retirada das tropas nazistas do território da Itália.

Apesar de uma série de dificuldades práticas, como a escassez de recursos financeiros, a impossibilidade de se usarem os estúdios da Cinecittà, ocupados pelos desabrigados da Segunda Guerra Mundial, os produtores italianos realizaram filmes que, através de um olhar para o cotidiano, apresentaram locais autênticos e retrataram os problemas e as dificuldades por que passava a sociedade da época. Desse modo, o cinema italiano (NOVELLO, 2006), antes conhecido por melodramas, divas glamourosas dos anos vinte e produções de temática bíblica, foi transformado nesse cinema quase clandestino, criado por cineastas e críticos, após o fim da era fascista.

Em um dos últimos filmes neorrealistas, lançado no início de 1952, na Itália, **Umberto D.**, usaram-se tanto os estúdios da Cinecittà quanto locais autênticos, com destaque para as filmagens em ruas e praças e, em especial, para uma cena rodada diante do Panteão, um dos edifícios da Antiguidade que melhor simbolizam a cidade de Roma. O filme **Umberto D.** acabou sendo um fracasso de público, além de ter recebido críticas negativas. Eventualmente, o neorrealismo foi perdendo força nos anos 50, tanto pelo insucesso de algumas produções, tais como **Umberto D.**, quanto por fatores externos ao cinema italiano.

A intenção dos cineastas neorrealistas foi a de opor-se à tradição artística do teatro e

do cinema, que espetacularizam a existência humana, encenando apenas os momentos mais dramáticos da vida. Ao abordar como a obra de arte passou pelo processo de mercantilização na sociedade, Adorno (2002) discute como a indústria cultural se apropria de produtos da comunicação para atingir a grande massa. Percebe-se que, no neorrealismo, a produção cinematográfica italiana teve uma tendência oposta, gerando filmes que são muito mais obras de arte do que sucessos comerciais. Pelo contrário, o insucesso de público da maioria dos filmes neorrealistas fez com que o cinema italiano acabasse, de uma forma ou de outra, distanciando-se dessa estética. O movimento neorrealista, contudo, influenciou o cinema de outros países, inclusive o do Brasil.

O cineasta ítalo-americano Martin Scorsese afirma, em referência a diversos filmes, que o cinema italiano influenciou a sua visão da arte cinematográfica, o seu trabalho como diretor de cinema e, mesmo, o mundo do cinema, como um todo. Em sua análise do filme **Umberto D.**, Scorsese destaca que, para muitos, essa produção é o ápice do neorrealismo italiano, e considera que:

[...] **Umberto D.** é um grande filme sobre como é estar presente e observar impotentemente à medida que se cai na pobreza e até a sua dignidade se torna excesso de bagagem. [...] À medida que esse homem observa a sua dignidade sendo corroída, a solidão se torna o seu modo de vida. O seu cão Flike é tudo o que o que lhe resta no mundo. [...] E, finalmente, nada mais há para se viver. [...] E então... ele tenta o seu melhor para simplesmente desaparecer. [...] Como “Ladrões de Bicicleta”, “**Umberto D.**” é um grande filme sobre um herói da vida cotidiana. Esse foi o valioso presente de De Sica para o seu pai... e para nós³. (SCORSESE, 1999).

O conflito social e os dilemas psicológicos permeiam o cinema neorrealista. Em **Umberto D.**, Vittorio De Sica começa com uma cena de protesto de aposentados e encerra o filme de forma aberta, após uma frustrada tentativa de suicídio do protagonista. A manifestação é violentamente reprimida pelo aparato policial do Estado, dispersando os manifestantes como se tangerem animais. O protesto torna-se burocraticamente invalidado pela falta de uma autorização formal para a sua realização. Essa cena apresenta uma causa coletiva, da insuficiência financeira causada pela inflação e pela consequente defasagem no valor das pensões pagas aos aposentados em relação às suas despesas básicas. Esses idosos tentam resistir a um sistema que os enxerga como seres inúteis e que, por isso, nem sequer deveriam mais existir. Assim, vai sendo-lhes tirado o meio de sobrevivência dentro desse sistema, o qual é, propriamente, o dinheiro.

Nesse momento, o filme individualiza o caso do senhor Umberto Domenico Ferrari, cujo aluguel mensal de 10 mil liras representa um valor de 55% de sua aposentadoria, estipulada em 18 mil liras. A empregada da pensão onde ele habita há mais de 20 anos, Maria, informa, em uma outra cena, que a proprietária poderia alugar o mesmo quarto por mil liras a hora. Essa personagem se manifesta, no filme, como sendo a única capaz de se solidarizar com o drama

3 [...] **Umberto D.** is a great film about what it is to stand by and watch helplessly as you slip into poverty and even your dignity becomes excess baggage. [...] As this man watches his dignity being eaten away, loneliness becomes his way of life. His dog Flag [Nota de Tradução: no filme original, o nome do cão é “Flike”, e não “Flag”, como citado por Scorsese no documentário] is all he has left in the world. [...] And, finally, there's nothing left to live for. [...] And then... he tries his best to simply disappear. [...] Like ‘The Bicycle Thief’, ‘**Umberto D.**’ is a great movie about a hero of everyday life. That was De Sica's precious gift to his father... and to us.

de Umberto D., pois, assim como ele, vive o pesadelo do despejo iminente. Grávida de uma criança da qual não sabe quem é o pai, Maria sabe que a sua gravidez, assim que for descoberta por sua patroa, será o motivo para que seja mandada para a rua.

A pressão financeira aparece em diversos momentos do filme, como, por exemplo, quando o protagonista vende seu relógio a um preço excessivamente baixo a um outro idoso, o qual, em seguida à compra, vai pedir esmolas diante de uma igreja. Em outro momento, desfazendo-se dos seus últimos objetos de valor material, vende seus livros a um livreiro de praça, mais uma vez abaixo do preço pretendido, que era de 2,5 mil libras. Umberto D. fecha a negociação por 2 mil libras porque está com febre e precisa urgentemente do dinheiro. Os livros carregam um valor afetivo, que é absolutamente desconsiderado em uma transação comercial.

Após o desaparecimento de Flike, Umberto se vê obrigado a comprar um copo de 50 libras de um feirante, apenas para conseguir trocar uma nota de mil libras, para conseguir pagar uma conta de 200 libras do táxi que o levou ao canil público, uma vez que o taxista afirma não ter troco para aquele valor.

A cena no canil constrói algumas analogias fundamentais à narrativa. Esse lugar figura como espaço de morte e metáfora dos campos de extermínio. São levados para lá os animais encontrados na rua. Posteriormente, esses animais são incinerados, caso não procurados por seus donos, ou cujos donos não disponham de dinheiro para retirá-los. A narrativa apresenta o caso de um proprietário que, por não ter 450 libras para retirar o seu cãozinho, que havia sido capturado pela carrocinha, resigna-se com a execução daquele que poderia ser, da mesma forma que o cão Flike é para Umberto D., a sua única companhia e, talvez, também o seu melhor amigo. A morte do cão resulta em um sacrifício inútil, visto que nem o devolve ao seu dono nem cobre as despesas que o Estado teria tido com ele. Nesse sentido, o canil, assim como também o refeitório público e o hospital religioso, representa um espaço reservado aos redundantes, os abandonados pela sociedade, sejam eles cães ou homens.

Mesmo tendo em conta que todas as situações e as transações comerciais ocorridas no filme são fictícias, o cinema neorrealista procura ilustrar, por meio desses exemplos, o quanto a falta de recursos pode ser negativamente determinante na vida das pessoas, e até na vida (e morte) dos animais.

Na cena em que Umberto D. resolve colocar o seu cãozinho para pedir esmolas por ele, escondendo-se atrás de uma das colunas do Panteão, De Sica evidencia o alheamento de todos os que estão em volta ao drama vivido por aquele idoso. A cena traz uma sensibilidade impactante, chamando atenção pela imponência da construção arquitetônica da Antiguidade, que esconde Umberto D., em sua vergonha de pedir esmola, e serve de plano de fundo para que Flike exiba a sua tentativa de ajudar o seu dono, disciplinadamente “segurando” um chapéu com a sua boca.

Figura 1 - Cena da esmola



Fonte: YOUNGLYNNKIM, 2017.

Após tentar, sem sucesso, obter dinheiro de ex-colegas de trabalho e de pessoas conhecidas que ele encontra na rua, e mesmo já tendo se recuperado da amigdalite, a solução encontrada pelo aposentado para os seus problemas financeiros é o suicídio, o qual só é adiado por sua vontade de dar um encaminhamento ao seu cão.

A possibilidade do suicídio denota que Umberto D. leva a sua dignidade ao extremo, pois vê como esgotados os meios de continuar vivendo dignamente. Ver-se sem dinheiro para moradia e alimentação, mesmo após uma vida inteira de trabalho, faz com que a personagem perca seu vínculo com a humanidade.

Umberto D., após decidir-se pelo suicídio, tenta encontrar um lugar para Flike. Inicialmente, considera a possibilidade de pagar a uma família para ficar com ele, investindo o dinheiro obtido com a venda de seus últimos bens de uso pessoal. Depois que desiste desse plano, experimenta doá-lo a uma menina, em um parque. Esse encaminhamento para a vida de Flike também é frustrado, pois a babá da criança se opõe à doação. Então, Umberto D. resolve cometer o suicídio abraçado a Flike, atirando-se na frente de um trem. Até mesmo essa providência acaba sendo frustrada, pois Flike consegue escapar dele quando se dá conta da situação de perigo iminente. O instinto animal de sobrevivência supera a fidelidade canina.

Figura 2 – Cena da tentativa de suicídio



Fonte: LARSENONFILM, 2017.

Salvo por Flike de sua tentativa suicida, Umberto D. resolve, assim, continuar a sua caminhada sem rumo. O final da história é aberto, fazendo com que o problema da personagem se generalize com o das outras pessoas comuns, ou que, ao menos, possa ser generalizado pelo público. A certeza que fica para o espectador é a de que a relação de afeto com o seu cão é um fio de motivação para que Umberto D. continue resistindo.

Figura 3 – Cena final



Fonte: REVISTA MOVIOLA, 2017.

Por sua condição comum de pobreza e redundância, cujo drama cotidiano é encenado nessas duas narrativas aqui analisadas, essas personagens têm no afeto o seu elemento de resistência, sejam elas uma avó e o seu neto, no conto, ou um idoso e o seu cão, no filme. Embora suas ações nos pareçam inúteis, diante de um determinismo social, as cenas de afeto com que as duas narrativas são encerradas evidenciam a importância de cada uma dessas personagens, uma na vida da outra, sendo a principal razão para que continuem existindo. O afeto é a afirmação do humano, perante a despersonalização e a descartabilidade impostas às personagens. As duas obras resultam em uma mensagem de valorização da vida, e daquilo que não se pode valorar, como resistência a um capitalismo brutal, um sistema que exclui todos os que se encontram em uma condição de redundantes sociais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução Juba Elisabeth Levy [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema – A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. Brasília: Brasiliense, 1983.
- LASERNOFILM. **Cena da tentativa de suicídio**. Disponível em: <<http://www.larsenonfilm.com/wp-content/uploads/2014/04/umberto-d-review.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- NOVELLO, Eric. O neo-realismo e o cinema contemporâneo: Fronteiras entre a ficção e o real. **Aguarrás**, v. 1, n. 4. Rio de Janeiro, nov./dez. 2006. Disponível em: <<http://cineclubeartepoesiadoolhar.blogspot.com.br/2010/06/o-neo-realismo-e-o-cinema-contemporaneo.html?m=0>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, Campina Grande, n. 14, p. 11-36, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- REVISTA MOVIOLA. **Cena final**. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/wp-content/uploads/2011/12/Umberto-D.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- SCORSESE, Martin. **My Voyage to Italy** [Minha Viagem à Italia]. Los Angeles: Miramax Films, 1999.

Umberto D. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Rizzoli; De Sica; Amato. Intérpretes: Carlo Battisti; Maria Pia Casilio; Lina Gennari. Roteiro: Cesare Zavattini. Distribuição: Dear Film, 1952. 1 DVD (89 min), son, pb.

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**. Lisboa: Luandino Vieira e Editorial Caminho SA, 2014.

YOUNGLYNNKIM. **Cena da esmola**. Disponível em: <<https://younglynkim.files.wordpress.com/2014/09/umberto-d-1952-5.jpg>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

O NOVO REALISMO EM LUANDINO VIEIRA E YINKA SHONIBARE

Wellington Marçal de Carvalho*¹

Resumo

Neste trabalho pretende-se refletir sobre o novo realismo que emerge da criação literária do angolano José Luandino Vieira e do construto artístico do anglo-nigeriano Yinka Shonibare, MBE. A tônica será na direção de considerar o corpus com base em algumas feições de realismo. O viés analítico empreendido propõe-se a evidenciar as tentativas de Luandino de encenar questões decorrentes de processos de misturas que caracterizam momentos históricos de Angola e Luanda, marcados pelas mesclagem de tradições. No mesmo viés, discutem-se as estratégias que contribuem para desmascarar a falácia acerca da autenticidade étnica, expressas na arte de Shonibare.

Palavras-chave: Literatura angolana; Arte anglo-nigeriana; Realismo; Literatura e neorealismo; Arte e neorealismo.

THE NEW REALISM ON LUANDINO VIEIRA AND YINKA SHONIBARE

Abstract

This current work aims to reflect on the new realism that emerges from the literary creation of Angolan José Luandino Vieira and the artistic construct from Anglo-Nigerian Yinka Shonibare, MBE. Tonic will be towards considering the *corpus* by analyzing some realism features. The analytical bias was intended to highlight Luandino's attempts to stage issues arising from mixture processes that characterize historical moments in Angola and Luanda, marked by merge of traditions. On the same trend, strategies that contribute to unmasking the fallacy about ethnic authenticity, expressed in the art of Shonibare, are discussed.

Keywords: Angolan fiction; Anglo-Nigerian art; Realism; Literature and neorealism; Art and neorealism.

Recebido em 24/01/2018
Aceito em: 12/02/2018

* Doutor em Letras – Literaturas de língua portuguesa, pela PUC Minas (bolsista CAPES), docente do Departamento de Ciência da Informação – Biblioteconomia da Universidade Federal de Rondônia.

Introdução

“Escrevi ‘Ualalapi’ com o sentido de oferecer outra história que não a oficial...”
(KHOSA, 2013, p. 2)

Recentemente, por ocasião do lançamento do romance **Ualalapi**¹, o escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa tecia instigantes considerações sobre o espírito que o movera a escrever aquela obra. Em uma delas Khosa afirmava a intenção de apresentar ao povo de seu país uma abordagem sobre Ngungunhane, o imperador das terras de Gaza, diferente da versão oficialmente veiculada pelo colonizador português. O resultado é um brilhante exercício de trazer à superfície uma história que forçosamente havia sido soterrada, por interesses escusos, mas que, ao ser ressignificada pela escrita literária, sinalizava o núcleo duro do real como performador de um texto insurgente que pode ser lido com matizes de proposta de um novo realismo.

Com essa motivação, o presente trabalho pretende refletir sobre elementos de um novo realismo que emerge da criação literária do escritor angolano José Luandino Vieira, especificamente no conto, escrito em 1972, “Estória de família (Dona Antónia de Sousa Neto)” e do construto artístico do anglo-nigeriano Yinka Shonibare, BEM, na instalação, de 2009, **Party time: re-imagine America** e na escultura, de 2013, **Last supper (after Leonardo)**. A hipótese é que assim como em **Ualalapi**, o trabalho de Luandino Vieira e de Yinka Shonibare, em alguma medida, encena questões decorrentes de processos de misturas que caracterizam momentos históricos de Angola e Luanda e, também, opera mesclagens de tradições, que contribuem para desmascarar a falácia acerca da autenticidade étnica, expressas na arte de Shonibare.

A tônica será considerar o *corpus* analisado segundo algumas feições de realismo discutidas, principalmente, por Schøllhammer. Esse pesquisador propõe, em importante artigo denominado “Realismo afetivo: evocar o realismo além da representação”, publicado em 2012, um entendimento do conceito de “realismo” que o presente trabalho retoma:

Minha sugestão para a discussão atual é entender o Realismo hoje como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 129-130).

A sugestão inicial de Schøllhammer pode ser interessante para nortear uma leitura dos trabalhos de Luandino e Yinka, os quais operam uma intervenção na realidade receptiva e, ao mesmo tempo, articulam vivências nos campos da percepção, dos afetos e das *performances* e, assim, o leitor/espectador pode se ver embarçado no confronto com a realidade que reverbera da ativação do poder estético de suas obras, que coloca esse mesmo sujeito em questão. É como se as criações que serão aqui analisadas se configurassem como uma possibilidade de experiência performática, nos termos de Schøllhammer (2012, p. 145), uma vez que o conjunto, por

1 Faz-se referência à estada de Ungulani Ba Ka Khosa promovida pelo Centro de Estudos Africanos da Universidade Federal de Minas Gerais, em parceria com a Editora Nandyala, em agosto de 2013, para lançamento do romance **Ualalapi**, pela mencionada Editora. Na ocasião também esteve presente a escritora caboverdiana Vera Duarte.

elas formado, almeja “a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização de mundo.”

O trabalho sujo de Luandino Vieira e Yinka Shonibare

Tecidas as considerações preliminares propõe-se a entrada no *corpus* eleito. Será analisado, em primeiro lugar, um conto escrito por Luandino e, logo após, dois trabalhos de Shonibare. A obra intitulada **Lourentinho, Dona Antônia de Sousa Neto & Eu** foi publicada pela primeira vez em 1981, muito embora os dois contos que a constituem tenham sido escritos, respectivamente, em 28/06/1971 e 06/07/1971 – “Kinaxixi Kiami (Lourentinho)” e “Estória de família (Dona Antônia de Sousa Neto)”, elaborados entre os dias 08 a 15/05/1972. Assim como grande parte da obra de Luandino, esse volume também nasceu enquanto o autor esteve preso no Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde.²

Nesse livro, o trabalho de tensionamento da língua portuguesa operacionalizado pelo escritor parece ter sido radicalizado, se comparado a outras de suas obras publicadas anteriormente. Se observado o percurso trilhado por Luandino em seus textos curtos, como os contos e novelas, é perceptível a aquisição da destreza, crescente, em lidar com a língua portuguesa em toda a sua plasticidade para acolher elementos das culturas e dos falares locais, amalgamando-os no seio do idioma lusófono. Com base nisso, o escritor apresenta uma língua sempre nova e, porque não dizer, exigente em argúcia e permanente estado de alerta para o que o texto diz em suas entrelinhas e não ditos e, fundamentalmente, na aparente roupagem de inocência em que está travestido.

Não pode ser desprezada a ausência de um glossário na composição do livro, como o leitor já havia se acostumado, uma vez que, em quase todas as demais obras de Luandino, esse dispositivo auxiliar de leitura possuía lugar certo. Encontravam-se glossários acompanhando o texto do romance **João Vêncio: os seus amores** (1979), ou, no volume de contos **A cidade e a infância** (1957), além de em vários outros títulos.

Ainda que a discussão sobre o motivo desse hiato não tenha lugar aqui, um conhecimento exíguo do percurso literário de Luandino permite considerar que, no caso da obra em apreço, o texto puro, sem a ferramenta auxiliar, pode significar que o leitor, assim como o criador da obra, é convidado a mergulhar na experiência estética que balizou a gestação desses dois contos. Aceito o convite, o leitor poderá degustar, por exemplo, em “Kinaxixi Kiami (Lourentinho)”, uma magnífica aula sobre a flora local, que tangencia o desenrolar da narrativa, intensamente recheada com termos pouco afeitos aos falantes do português padrão.

Ciente de ter sido bem injusto com a obra de Luandino nas breves linhas anteriores, vale registrar a abertura que o conto “Estória de família (Dona Antônia de Sousa Neto)”, que narra o “estórico” e “mangonhento sábado de comes-e-bebes”, “o almoço esse que era de-pedido, virou lição etnografológica para brasileiro ver” (VIEIRA, 2004, p. 57), na medida em que torna plausível certa aproximação com a instalação **Party time: re-imagine America**, de Yinka

² Para maiores informações sobre a peculiaridade a respeito do lugar de gestação da obra de Luandino Vieira, sugere-se o exame do **Quadro cronológico da obra de Luandino Vieira**, organizado por Michel Laban (1980, p. 312).

Shonibare, MBE, como mais adiante se demonstrará.

Além disso, parece sobressair, na presente sugestão de leitura dialógica de parte da obra desses dois africanos, um exemplo do que o filósofo esloveno Slavoj Žizek denomina de padrão de paralaxe. Tal fato consolida uma razoável comunicação de seus construtos artísticos e literários. Esse padrão de paralaxe é, de acordo com Žizek (2008, p. 32), “o deslocamento aparente de um objeto (mudança de sua posição em relação ao fundo) causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão”. É como se as representações encenadas naquelas obras instigassem o rompimento da “anestesia cultural” aludida por Schøllhammer (2012, p. 136), uma vez que obrigam o deslocamento do objeto, conforme postulado por Žizek (2008, p. 32) e, assim, oferecessem outra linha de visão, em paralaxe, que deixa evidente processos de misturas e mesclas de tradições, além das conflituosas interações do binômio colonizado e seu algoz colonizador.

O conto de Luandino Vieira narra um estupendo almoço oferecido por ocasião de um pedido de casamento. Isso é apenas um subterfúgio para a narrativa pontuar, em diferentes matizes, o lugar marginal que parte daquela sociedade, representada pelos convivas dispostos em redor das mesas, reserva à tradição, particularmente encarnada, por exemplo, na personagem da velha nga Tonha dia Kaj’vintém. O ardil do narrador de se valer do matiz irônico para tecer a enunciação também foi problematizado por Fonseca (2016, p. 19), principalmente na marcação firme que a velha senhora irá desempenhar para o desenrolar da trama:

Desde o início da narrativa, configura-se o tom irônico do narrador, bem como a intenção do texto de mergulhar em costumes e na tradição angolana de festas, já alterados pelos “ventos históricos” e por demandas de uma ordem que abriga as ordens sociais várias que o conto explora. Uma delas seria o fato de a língua quimbunda ser deslocada para o lugar para onde ficará Donta Antónia de Sousa, a velha *bessangana* que, aparentemente desterrada dos acontecimentos que se dão na casa, deles participa, valendo-se de gritos e das “palavras podres” que as boas maneiras do anfitrião se esforçavam por amenizar. (FONSECA, 2016, p. 19)

Essa aparente indiferença em relação à “velha *bessangana* no exílio de sombra mandioqueira” (VIEIRA, 2004, p. 57), ilustrado na cena do banquete, se transformaria em “estóica data a fixar” (VIEIRA, 2004, p. 57).

A velha é nga Tonha dia Kaj’vintém – perdão!: senhora-dona Antónia de Sousa, vocência sem favor. Vem dos tempos do antigamente, lá onde a bela quindumba e os panos traçados fazem o sol na massemba... Só que, nesta hora, desterrada da história, deixa embranquecer os cabelos e sonha à sombra murcha dos anos. (VIEIRA, 2004, p. 57).

Fortemente irônico, o narrador registra a posição de desterro da história para onde foi empurrada nga Tonha e, ao mesmo tempo, informa que, naquela reunião, sobressairia “a tradição – que de tradição que ia ser todo o almoço, promovido de curial festejo de pedido a ponto d’honra: jornalista brasileiro, com sua esposa, era o escolhido de tanta gente chamada” (VIEIRA, 2004, p. 58). De sua posição de desterrada, Nga Tonha irá demarcar a sua presença com lancinantes golpes de cachimbo, sempre incômoda para os convivas, sempre inconveniente

para os familiares. Da sombra da mandioqueira, à revelia de todos, imporá seu jogo que consiste em reprovar tudo o que diz respeito ao banquete. Ademais, como uma representante das bessanganas de Angola, a velha senhora de classe social acostumada a grandes e requintados banquetes impunha, nos tempos mesclados pela “fraqueza de ventos históricos” (VIEIRA, 2004, p. 57) a força de sua existência. Até mesmo ditava o que deveria compor o cardápio do dia, importunando a responsável pela cozinha nga Mabunda, que não pode deixar de levá-la em consideração: “que o almoço devia de seguir a linha do simples, não funguissar. “*Kiakudikila, kiazanga...*” – sabedorias” (VIEIRA, 2004, p. 59). Uma verdadeira “rompe-grupo” (VIEIRA, 2004, p. 58), e quando abria a boca era para decretar seu veto: “Que não e nunca; funguissada assim chama azar; com os-da-família, calundus e ilundos e miondonas, se já se viu... E baforada final: mesmo que o tal brasileiro era mulato, o poeta era branco, e branco sempre traz branco igual, ponto final sem reticências” (VIEIRA, 2004, p. 58):

E mais não disse – se exilou sob a mandioqueira, sua voz só de berrar fogo-fogo; cuspir, sonhar e espiar as coisas que chegavam; xingar as pessoas, deixar embranquecer os anos vividos. [...] Nada que sucedeu, passado é caixão vazio, nem morto mais mora – senhora dona Antónia esperou hora de zombar os convivas. (VIEIRA, 2004, p. 58).

Vencida a definição do cardápio a ser resolvido, mesmo a partir da sombra da mandioqueira, a velha nga Tonha agora despenderá sua energia no recebimento, torto, dos convivas. A começar pela indelicadeza dos primeiros que chegam, como que avisados, na mesma hora em que ficam prontos “os panelões [a] saírem do fogo das massuicas” (VIEIRA, 2004, p. 61). “Primeiro: pulga e dedo-pulgar – xingo atento de nga Antónia, vigilando regabofe de convidados. Nos seus tempos, nem para cumprimentos, quanto mais...” (VIEIRA, 2004, p. 61).

Como para a velha bessangana tudo aquilo era um despropósito, para dois dos convidados em especial ela exercerá, acidamente, o seu descontento tão logo os vê adentrar os portões da residência. O primeiro é um ex-advogado de sanzala, um “Descomportado cívico...” (VIEIRA, 2004, p. 61) e o outro é o jornalista angolano Cunha. Nem bem assomam à porta, ela dispara em bom quimbundo só dela:

“Zita, Zit'éeé!... Ngi-bekele kala dia tubia!...” – don'Antonha, berrenta, de lhes ver donos no avançar pelo quintal. Tudo cala; se ouve estrelejar da lenha ardendo; e o número dois suspende menequenos, fareja assunto-de-crónica. “É mamã Tonha! Hoje não se lhe pode falar... É a idade, Temisto!...” – diz o dono da casa e Temístocles Zé da Cunha sorri, sua desconfiança ida. (VIEIRA, 2004, p. 61).

Ao constatar que ainda não eram os convidados de honra, desiludida, a “senhora-dona Antónia fecha os olhos, morde o cachimbo de barro” (VIEIRA, 2004, p. 61), não sem antes soltar seu grito de guerra: “*Abixila, abixila kiá!...*” (VIEIRA, 2004, p. 61). Passado algum tempo, a casa já repleta de gente, correria da meninada pelo quintal, trançar de panelas fumegantes da cozinha para a mesa no terreiro, Temístocles a reger toda aquela confusão e, enquanto isso, a velha lá na sombra, jogada, mas imponente, esbravejando ao léu: ““*Ngi-bekele kala dia tubia!*” – ninguém lhe ouve, dona Antónia berra. Tudo só já corridas, pratos e panelas; travessas, risos; ralhos dos mais-velhos. Na sua mesa os menores já batem garfos e facas” (VIEIRA, 2004, p. 62).

“E dona Antónia de Sousa desiste; cospe e xinga – no fundo, ri. [...] A mandioqueira é doce xaxualho antigo, verde amiga. “O mindele, ku fésa?!...” – resmunga. E depois: “Kala dia túbia!” – berra” (VIEIRA, 2004, p. 62). Não sendo o bastante para constranger o desenrolar do almoço, com seus gritos, sua “rouca estrídula voz de ontens” (VIEIRA, 2004, p. 63), nga Tonha marotamente recebe o frescor da brisa sob o mandiocal e vai acompanhando a invasão da gente faminta e, mesmo quando berrava ou urrava seus impropérios, não era percebida senão muito esporadicamente por seu filho Temístocles.

Porém, com a sapiência que a maturidade lhe confere, do seu canto ela sorri, velhaca: “Espera como quem ressuscita e sabe de certa ciência o futuro” (VIEIRA, 2004, p. 63). E isso a permitirá, insolentemente, atitudes pouco ortodoxas para o momento de uma refeição, ainda mais quando em uma coletividade, como se vê no ato a seguir: “E a senhora dona Antónia de Sousa – digo: nga Tonha dia Kaj’vintém, retiro o vocência – sem quê nem mais respeito, peida-se inocentemente e vai fumando o seu cachimbo de barro à sombra da mandioqueira do passado” (VIEIRA, 2004, p. 64, grifo nosso). E cai no sono.

Nga Tonha só desperta com a barulhada das “palmas e bravos, bater de garfos, muitos-bens todos atroando o ar” (VIEIRA, 2004, p. 65), dirigidos ao Temístocles que resolvera congratular seus convidados antes de servir a refeição. E “don’Antónia, que ninguém não vê, perdida em sonhos vindicatórios para lá da sebe de buganvílias, no gueto de mandioqueira. “Túbia!” – ainda berra, mas quem que ouve necessidades primitivescas em hora de musas inspiradas?” (VIEIRA, 2004, p. 65). É interessante verificar uma das vezes em que o narrador pontua o descaso para com a velha senhora, como o excerto adiante demonstra:

A bem da verdade, não arderam troias – mas a ovação não é que ia sendo derrota diplomática de dona Antónia, teimante resistente pacífica? Pois que em seu caduco passo até fez furo em sebe de buganvília, espionagens orgulhosas. Mas só viu às e alegrias, gritos, palmas e gargalhadas no ar que o tambarineiro azulava – corriam as ajudantas com travessas e panelas, as mesas burburinhavam de guardanapos abertos, pombas à boa paz das armas nas mãos: garfos, colheres, facas e as montanhas de frutas pelas quindas, pelas mesas. (VIEIRA, 2004, p. 66).

Eis que o orador motivado, talvez, pela positiva recepção de sua fala inicial “ganha, de repente, a intuição do lugar da natureza no coração das palavras: deixa perpassar o verbo de silenciado xaxualho do tambarineiro, pausa verde, refrescadora de emoções. Para, num golpe de is, fazer rumo ao fim” (VIEIRA, 2004, p. 71):

“Embora tidos e havidos de retrógrados por espíritos facciosos que por aí pululam sem norte, malfadadamente, nós, que à paixão e inteligência das coisas tradicionais deste impoluto ancião que se chama Damasceno Sousa Neto não teceremos elogios suficientes – e permita-se-me evocar, em preito de saudade, outros saudosos insignes de nossas batalhas em prol de nosso folclore desde os saudosos tempos dos “Cidralinos” onde pontificaram espíritos musicais da estirpe de um José Kabangula, dum Manzuá, dum Xico-Vaidoso e, modéstia à parte, de nós próprios o Calenhitaco...” (VIEIRA, 2004, p. 71, grifos nossos).

Obviamente a propalada paixão e inteligência das coisas tradicionais e as decantadas

batalhas em prol do folclore, soberbamente golpeadas pela verve de Temístocles colidem na recepção despeitada de dona Antónia, que do seu mandiocal berra: “*Kala dia tubia, ndumbu de merda!*...” (VIEIRA, 2004, p. 77). Convém analisar com mais vagar tanta eloquência e tão calorosa ovação à apaixonada falação de Temístocles. Na verdade, ela parece desvirtuar o tratamento realmente conferido pelo dono da casa e compartilhado por seus convivas, quanto ao que insiste ser um baluarte do folclore e das coisas tradicionais. O alerta feito pelo narrador quando pontua que o “vento do tempo vai levantar saia da verdade” (VIEIRA, 2004, p. 77) indicia a parcela de cautela para que o leitor não se deixe ludibriar pelo verborrágico Temístocles. Mais prudente é aceitar o conselho do narrador quanto a dar tempo ao tempo para as coisas melhor se esclarecerem, pois “o que sempre não precisa é impaciência de namorado...” (VIEIRA, 2004, p. 77).

A velha jogada para debaixo da sombra do mandiocal, que até para ser alimentada foi, por acaso, a última, e que tem como companheira apenas o “silenciado xaxualho do tambarineiro” (VIEIRA, 2004, p. 71), registra, com a força de sua presença, a sobrevivência da tradição que persiste, solidamente, na figura renitente de nga Tonha:

Cairia o pano, se em teatro. Na vida só cai a tarde e cai o tempo, caem as milionésimas folhas de nosso tambarineiro estórico e o musicado silêncio, para que dona Antónia de Sousa – nga Tonha dia Ukamba Uámi, minha e nossa senhora do antigamente – adormeça, virginal, em sua prisão de ar e velhos sonhos. (VIEIRA, 2004, p. 85).

Cumprir destacar a assertividade da estratégia do escritor angolano que deixa transparecer as complicações advindas do inevitável convívio de temporalidades diferentes. Outra coisa não é, por exemplo, o que atesta a presença de “mamã Tonha” (VIEIRA, 2004, p. 61) e os demais convivas do almoço. De certa maneira, esse vitral de personagens tão variados parece alegorizar a própria contemporaneidade do chão luandense, ou, mesmo, do chão angolano. O olhar atento de Luandino Vieira já alertava para a necessária imbricação de perspectivas para a manutenção do cotidiano em Angola e, de algum modo, o almoço festivo performatizaria essa constatação.

É plausível considerar que a personagem nga Tonha dia Ukamba Uámi, a velha bessangana, é bastante emblemática na imposição de sua presença naquele tecido social erigido em tantas misturas e, como já dito, em diferentes temporalidades angolanas, fato que traz à superfície a beleza da narrativa que abraça essas mesclas no corpo da cena enunciativa. Parece consolidar-se, na estratégia de Luandino no conto em discussão, traços do realismo afetivo que opta por colocar em primeiro plano o que justamente poderia ser arbitrado como supérfluo:

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso em procura do impacto cruel da palavra-corpo. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 139).

Segundo o crítico literário brasileiro Antonio Candido:

O realismo se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores,

pelo seu acúmulo ou pela sua contextualização adequada. [...] A visão realista pressupõe (1) a multiplicação do pormenor, (2) a sua especificação progressiva e (3) o registro de suas alterações no tempo. (CANDIDO, 1993, p. 123).

Ainda para Candido (1993, p. 124) “a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo, que pode ir de algumas horas até um século – e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade.” As considerações de Fonseca (2016, p. 20) poderiam reforçar a linha discursiva do presente trabalho, uma vez que a pesquisadora acentua a multiplicidade de elementos que nutrem a formação do chão luandense:

Ao se fazer cenário de tempos marcados por prisões e desassossegos, o conto permite que as misturas, no nível dos enunciados e da diegese, figurem como construções linguageiras que atravessam o léxico, a sintaxe e a semântica da língua imposta pela administração de que faz parte Damasceno, como antigo chefe-de-posto e também “a senhora dona Antónia de Sousa – digo: *nga Tonha dia Kaj’vintém*.” (VIEIRA, 1991, p. 84), personagem de um cenário que o narrador registra com a intenção de assinalar os modos como a “vermelha poeira mussequíssima” (VIEIRA, 1991, p. 83) infiltra-se na festa, de apreender os detalhes de uma festa que congrega falares, tradições e misturas muito próprias da cidade de Luanda, em determinado período da colonização portuguesa. (FONSECA, 2016, p. 20).

Se no texto de Luandino, como até aqui foi trabalhado, efetiva-se um projeto de tentativa de problematização da reconfiguração das tradições no seio daquela sociedade, sobretudo pelo papel encarnado por *nga Tonha dia Kaj’vintém*, observa-se, por conseguinte, a estetização de outras feições de realismo presentificadas no programa artístico do anglo-nigeriano Yinka Shonibare. É dele que, doravante, ocupar-se-á o presente trabalho. Como ponto de aproximação detonador das reflexões aqui objetivadas, ressalta-se a cena de convivas reunidos à mesa para a refeição, magnificamente registrada tanto em Luandino quanto em Yinka.

O artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare, MBE, é radicado em Lagos, na Nigéria, desde os três anos de idade. Na juventude retorna para Londres para estudar Belas Artes no Byam Shaw College of Art e, posteriormente, gradua-se no Goldsmiths College, integrando-se à geração dos Young British Artists. Atualmente vive e trabalha em East End, Londres. Em termos biográficos pode-se sublinhar ainda que,

durante a última década, [Yinka] se tornou bem conhecido por sua exploração do colonialismo e pós-colonialismo dentro do contexto contemporâneo de globalização. O trabalho de Shonibare explora esses temas, em paralelo com temas como raça e classe, por meio de pinturas, esculturas, fotografias e, mais recentemente, filmes e *performances*. Usando esse amplo espectro, Shonibare examina em particular a construção da identidade e a emaranhada inter-relação entre África e Europa e suas respectivas histórias econômica e política. Mesclando história da arte ocidental e literatura, ele questiona o que hoje constitui nossa identidade coletiva contemporânea. Descreve-se como um ‘pós-colonial’ híbrido e indaga sobre os sentidos de cultura e nação. Em 2004 foi indicado para o prêmio *Turner* e foi condecorado Membro da “Mais Excelente Ordem do Império Britânico”, adicionando esse título ao seu nome profissional. (YINKA, 2013).

Sobre a espécie de ‘prótese’ apenas ao nome de trabalho do artista, a crítica de arte Coline Milliard (2009) ressalta que Shonibare considera as iniciais “MBE” como uma espécie de ‘cavalo de Tróia’ e que uma abordagem dessa ordem surte um efeito interessante, uma vez que passa a permiti-lo fazer parte e questionar determinados espaços, já que compor a ‘tendência dominante’ também cria interessantes ambivalências. Em depoimento colhido por Charles Giuliano, o artista relata sobre sua peculiar estratégia:

“De alguma forma, quando as pessoas vêem um artista de origem africana, pensam: “Oh, está aqui para protestar”, o artista é citado no catálogo. “Sim, tudo bem, estou aqui para protestar, mas eu farei isto como um cavalheiro. Isto irá soar muito bem. Você nem sempre irá perceber que estou protestando, você irá convidar-me para seu museu porque o trabalho é bom, e quando eu estiver lá dentro já será muito tarde. Mas eu tenho que fazer isto gentilmente porque se eu já vir até você com uma faca, você irá mandar-me de volta.”” (GIULIANO, 2004).

Entendida essa máscara sincera como um estratagema, têm-se que as criações deste artista anglo-nigeriano podem ser analisadas como esforço de retomada dos vários conflitos africanos e/ou em África, questionados firmemente a cada novo trabalho. É notável sua mundividência quanto à aventada pureza dos grupos étnicos, para o qual “a autenticidade étnica é uma falácia e uma posição social parece ser de relevância apenas na esfera material”. (BARAN, 2010).

Ao passo em que suas obras foram se gestando, algumas recorrências tornaram possível o reconhecimento de uma “dicção shonibariana”, singularizando-o do conjunto de outros artistas. Como principais indícios de seu fazer, ressaltam-se quatro elementos: a) os manequins em tamanho natural; b) a decaptação desses mesmos manequins; c) o traje à moda do final da era vitoriana; e d) os tecidos, com estamparia em batique, pseudo-africanos.

O panejamento, considerado por Yinka como uma “metáfora do multiculturalismo” (COOKE, 2010), tornou-se uma das marcas registradas de seu trabalho.³ O fato de os manequins estarem vestidos com tecidos de estamparia africana aparentemente já demonstra uma crítica ao colonialismo. De acordo com a pesquisadora brasileira Thais Flores Diniz, Shonibare,

usando tecidos pseudo-africanos, manequins acéfalos e muito humor, [...] desconstrói os estereótipos sobre raça, classe e cultura. [...] Aos olhos do espectador, os tecidos são de origem africana. Porém, em cada traje, fica patente a ambiguidade, pois os tecidos que Shonibare compra como africanos são cópias de estampados holandeses manufaturados nas fábricas inglesas por meio de uma técnica indonésia. No século 19, eles eram exportados para a África e se tornaram populares na Costa do Ouro; por isso hoje são vistos como originários dali. As estampas são portanto exaltadas (consideradas africanas) mas, ao mesmo tempo, modificadas (falsas), o que sugere um tom de subversão. Em relação a isto, diz Shonibare: “É importante que eu não vá a África para comprá-los (os tecidos) pois assim todas as implicações de exotismo da África se mostram falsas”. (DINIZ, 2011, p. 362).

3 Para mais informações sobre o tecido batique usado por Yinka ver, por exemplo, os trabalhos de Carvalho (2011); Cooke, (2010); Milliard (2009); Olowu (2009); Wyndham (2008). Cumpre destacar a interessante entrevista de Shonibare concedida a Okwui Enwezar (2003), em que o artista registra que o pesquisador Kobena Mercer foi o primeiro a perceber a sua intenção com o uso do tecido batique.

Assim como Luandino Vieira no campo da literatura, Shonibare recicla os dados da história e da realidade, ressignificando-os em suas obras. Os manequins degolados rasuram o processo de dominação da África. Yinka considera a ausência de cabeça dos manequins como um jogo “intrinsecamente violento, porém nunca de forma gráfica” (SONTAG, 2009). Não há jorro de sangue, mas a sugestão está lá presente.

É razoável considerar que a obra de Shonibare, sobretudo a instalação e a escultura que nutrem a presente discussão, veiculam “imagens de violência” ainda que seu fazer artístico emoldure testemunhos poéticos, permitindo o descortinar de novas realidades, algo que talvez pudesse ser melhor compreendido à luz do que Schøllhammer (2012, p. 145) problematizava acerca do realismo afetivo, que abraçaria “as experiências performáticas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo”. O próprio artista registra que:

“Nos últimos anos, tenho estado incrivelmente incomodado pela guinada no volume de notícias sobre guerras e assassinatos e massacres e mortes” ele diz. “Vi-me confrontando algumas questões embaraçosas. Eu poderia continuar a criar em tal ambiência? Eu poderia ignorar o trauma ou dar a ele forma em meu trabalho? Eu conclui, cada vez mais tranquilo, que não poderia ignorar tudo isso.” (CAMPBELL-JOHNSTON, 2006).

Convém lembrar a hipótese apresentada por Alexandre Montauray, ao analisar a escrita testemunhal do angolano Antônio Jacinto, notadamente em sua intenção imagética:

Uma escrita testemunhal [seria aquela] presa à experiência empírica do autor e articulada a um desejo de pôr em circulação imagens da violência que fizeram parte do contexto das guerras coloniais e também das tensões internas que assolaram diversos segmentos da sociedade angolana. (MONTAURY, 2012, p. 106).

Pensa-se que o labor de Yinka, assim como o do escritor Antonio Jacinto, verificado por Montauray, tangencia essas feridas decorrentes dos processos de tensionamento no contato entre núcleos sociais com interesses conflitantes. Por essa lente, é como se a obra ofertasse um recorte do “contínuo do real”, como problematiza Vera Figueiredo em sua discussão sobre os novos realismos e ilusionismos, numa espécie de “cruzada contra o artifício da pretensa verdade da história oficial. Ao fazê-lo, a obra coloca seu leitor/espectador “diante da brutalidade do real”” (FIGUEIREDO, 2010, p. 127, 130, 131). Algo que se aproxima ao entendimento do ato mimético explicitado por Schøllhammer (FIGUEIREDO, 2010, p. 144), que se molda na criação produtora que permite ao “leitor um conhecimento melhor de si e da inserção própria no mundo.” Por certo esse é um projeto essencialmente político e, ao mesmo tempo, estético. Tal assertiva é referendada por Shonibare, em trecho da entrevista concedida a Okwui Enwezar, no excerto adiante:

[...] “e eu não desvinculo a estética da política – a estética atualmente é uma expressão da política, certo? Você pode fazer política formalmente. Isto é um jeito simples de colocar a questão; a forma que eu faço isto, é mais um tipo de alerta, à moda carnavalesca, na qual eu coloco minha língua para fora. Nenhum grupo detém o monopólio em estética.” (ENWEZAR, 2003, p. 165).

Resta voltar o foco na tentativa de perceber como se materializa essa vertente neorealista na instalação de 2009, vista na Figura 1, denominada **Party time: re-imagine America**.

Figura 1 – Diferentes tomadas da Instalação **Party time: re-imagine America** (2009)



Fonte: YINKA, 2013.

De acordo com Genocchio (2009), **Party time** se situa na opulenta sala de jantar almofadada da **Ballantine House**, construída em 1885 para uma proeminente família e, hoje, é parte integrante de um museu. Aqui o artista encenou um quadro de um típico jantar festivo e desregrado do final do séc. XIX. A instalação consiste de oito manequins degolados vestidos em

estilo vitoriano do século XIX, com o tecido característico da palheta de Shonibare, assentados ao redor de uma extravagante mesa de jantar. A mesa e a montagem dos aparatos são parte de um conjunto e apropriados para o período vitoriano. Os restos de ostras e ovos de codornizes estão espalhados na superfície da mesa, enquanto um criado aparece trazendo o prato principal: um pavão (um símbolo de luxúria) numa bandeja de prata. As posturas animadas dos convivas sugerem uma embriagante celebração. O subtexto da instalação de Shonibare é a disparidade de riqueza gerada pela industrialização no final do séc. XIX. A complacência de uns poucos privilegiados tornou possível a exploração de outros, frequentemente envolvendo o trabalho barato de imigrantes, na época atual.

A **Ballantine House** oferece um aproveitamento extraordinário para a instalação. Em tempos históricos, os Ballantines foram imigrantes escoceses que fizeram riqueza no ramo da fabricação de cerveja; sua casa é o símbolo perfeito da divisão social e econômica da Idade de Ouro americana (GENOCCHIO, 2009). Há também um tom bem humorado na instalação, notadamente em detalhes como a figura feminina que entorna sua taça de vinho enquanto tomba para trás, aparentando querer fugir às apalpadelas e sendo socorrida por um conviva. Outra mulher tem seus pés sobre a mesa, braços esparramados, numa flagrante contravenção à etiqueta social.

Com o mesmo mote do conto de Luandino, que encena a realização de um estupendo banquete, também presente em **Party time**, na escultura a seguir (FIG. 2), **Last supper (after Leonardo)**, o elemento a congregar as pessoas é a soberba mesa já posta.

Figura 2 – Diferentes tomadas da Escultura **Last supper (after Leonardo)** (2013)





Fonte: YINKA, 2013.

Last supper apresenta treze manequins degolados vestidos com a estamparia batique, incluindo uma figura híbrida com patas de animal revestidas de pele e lustrosos cascos pretos; uma enorme mesa e seu conjunto de cadeiras de madeira; vasos e cutelaria de prata, reproduções antigas de taças e baixelas em fibra de vidro e resina.

Nessa bizarra e, ao mesmo tempo, fenomenal “última ceia”, retomada da bela cena fulcral do cristianismo, presentificam-se todos os elementos do trabalho engajado com a visão ideológica de arte praticada por Shonibare. Não há espaço para a inocência do espectador/leitor diante da alusão direta registrada já no nome da escultura, uma retomada com outras possibilidades de significação, da célebre pintura de Leonardo da Vinci, concebida entre 1495-1497.

Há margem para a leitura de um Judas reestilizado, de casaco azul com estampas das cifras do dólar americano e das libras esterlinas, à esquerda do que parece remeter a Jesus. Há forte ironia na presença da mulher, escanchada por sobre a mesa e tendo os seios apalpados escancaradamente por um dos convivas e, também, a perna tocada pelo “Judas”. Uma ceia vista como um bacanal intensificado, na outra cabeceira da mesa, pelo atracar de um casal e, ademais, pela pose da mulher com o pé por cima da cadeira e, para além disso, da outra mulher deitada sobre a mesa e com um dos seios segurado pela mão de uma figura masculina. Causa maior perplexidade justamente o ser híbrido, que, por ocupar o lugar central da mesa, remete inevitavelmente a Jesus Cristo, da tela de Da Vinci. Nesse construto esteticamente politizado de Shonibare parece latente o convite a que se rompa a já aludida “anestesia cultural”, nos termos em que é colocada por Schøllhammer (2012, p. 136).

Palavras finais

“O que não existe continua a insistir,
lutando para passar a existir.”
(ZIZEK, 2003, p. 37)

O presente ensaio almejava refletir sobre as facetas que o novo realismo assumia no construto literário de Luandino Vieira e na criação artística de Yinka Shonibare, MBE. O viés analítico empreendido permitiu a confirmação da hipótese levantada, pois o mergulho nesse *corpus* evidenciou as estratégias desses dois africanos de tomar como ingrediente de criação as várias mesclagens de tradições e configurações espaço-temporais que contribuem, inclusive, para desmascarar a falácia acerca da autenticidade étnica.

De acordo com o professor de arte e estudos transculturais Jean Fisher (2008, p. 210), “como demonstram as poéticas diaspóricas – contrariando as reivindicações do modernismo – a arte nunca cessa de projetar o passado no futuro; ela interpreta a história para desencobrir as mais profundas ‘verdades’ da nossa situação histórica mundial”. Vale retomar Zizek, quando atesta que

o núcleo da ‘paixão pelo Real’ é essa identificação com [...] a obscenidade suja do outro lado do Poder: a atitude heróica de que ‘alguém tem de fazer o trabalho sujo, então, mãos à obra!’ [...] heróis prontos a fazer o trabalho sujo necessário: é fácil fazer uma coisa nobre pela pátria, até sacrificar a própria vida por ela – é muito mais difícil cometer um crime pela pátria... (ZIZEK, 2003, p. 45).

Por fim, como bem salienta o filósofo Zizek, nga Tonha, bem como, os manequins degolados são arautos empenhados, insistentemente, em tomar como repertório, como matéria estético-política, justamente as “obscenidades” da arena de que fazem parte sociedades mescladas, de interesses conflitantes. Luandino Vieira e Yinka Shonibare, MBE felizmente se prestaram a fazer, e muito bem, o trabalho sujo primordial para deslindar e intervir no agenciamento de experiências da realidade advindas de intensos processos de misturas.

REFERÊNCIAS

- BARAN, Jessica. Featured review: Yinka Shonibare: Mother and father worked hard so I can play. **St. Louis Arts**, 18 Jan. 2010.
- CAMPBELL-JOHNSTON, Rachel. Dandy in the undergrowth. **The Time**, 28 Nov. 2006.
- CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDINO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Cap. 22, p. 123-129.
- CARVALHO, Wellington Marçal de. **Anatomia de um relógio**. 2011. Disponível em: <http://www.pucminas.br/documentos/cadern_resumos.pdf?PHPSESSID=c8dd882e2615b09fbaab4eafd8ca1954>. Acesso em: 29 jun. 2013.
- COOKE, Rachel. Yinka Shonibare's Nelson's ship in a bottle will take its place on Trafalgar Square's fourth plinth later this month. **The Observer**, 2010.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Nova luz sobre Heart of darkness: "The scramble for Africa", de Yinka Shonibare. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 359-372, jul./dez. 2011.
- ENWEZAR, Okwui. Yinka Shonibare: of hedonism, masquerade, carnivalesque and power. **Looking both ways: art of contemporary African diaspora**, 2003. p. 162-177.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. p. 119-132.
- FISHER, Jean. Diaspora, trauma and the poetics of remembrance. In: MERCER, Kobena. (Ed.). **Exiles, diasporas & strangers: annotating art's histories**. London: INIVA / The MIT Press, 2008. p. 190-212.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 12-34, jul./dez. 2016.
- GENOCCHIO, Benjamin. The rich were different (and perhaps still are). **The New York Times**, 10 Jul. 2009.
- GIULIANO, Charles. Dressed for success: not necessarily out of Africa. **NYArts Magazine**, 2004.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013. 125 p.
- LABAN, Michel. (Org.). **Luandino**: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. 323 p.

MILLIARD, Coline. Yinka Shonibare MBE: same but different. **Catalogue Issue 1**. September. 2009.

MONTAURY, Alexandre. Criar e ativar novas realidades: Antônio Jacinto e o testemunho da exclusão. In: MONTAURY, Alexandre; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 103-117.

LOWU, Duro. Appraises the Brooklyn Museum's Yinka Shonibare exhibition. **Vogue**, Jul. 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 39, jan./jun., p. 129-148, 2012.

SONTAG, Deborah. Headless bodies from a bottomless imagination. **The New York Times**, 17 Jun. 2009.

VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 135 p.

VIEIRA, José Luandino. Estória de família: (Dona Antónia de Sousa Neto). In: VIEIRA, José Luandino. **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu**. Luanda: Maianga, 2004. p. 55-98.

VIEIRA, José Luandino. **João Vêncio: os seus amores**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979. 113 p.

WYNDHAM, Constance. Yinka Shonibare. **Art + Auction**, Feb. 2008. p. 54-58.

YINKA Shonibare. [Informações]. In: **Yinka Shonibare website**. Disponível em: <<http://www.yinkashonibarembe.com>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008. 507 p.

ZIZEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In: ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003. Cap. 1. p. 19-47. (Estado de sítio).

REFLEXÕES PROVISÓRIAS SOBRE ANIMISMO, MODERNIDADE/COLONIALISMO E A ORDEM AFRICANA DO CONHECIMENTO¹

Harry Garuba*

Tradução de Alice Botelho Peixoto**

Resumo

Pode até ser dito que o fetiche é a forma consumada de poder para Marx, à medida em que se mistifica e materializa no mesmo ato, na medida em que se cristaliza a necessidade e a inevitabilidade de mistificar a materialização. De fato, se o fetichismo é o processo pelo qual o poder como relação é obscurecido pela reificação, pelo disfarce de um objeto, então o que Marx chama de vida material, em seu caráter marcadamente objetivo, tangível e concreto, já se encontra tomado pelo fetichismo. (BROWN, 2005).

THE PRESENCE OF ANCESTRY BY CONCEIÇÃO EVARISTO AND MIA COUTO NARRATIVES

Abstract

Por causa da estrutura colonial, um sistema dicotômico emergiu e, com ele, várias oposições paradigmáticas recorrentes se desenvolveram: tradicional versus moderno; oral versus escrito e impresso; comunidades agrárias e ancestrais versus civilização urbana e industrial; economias de subsistência versus economias de alta produtividade. Na África, de maneira geral, muita atenção é dada à evolução implícita e prometida da passagem dos antigos aos novos paradigmas. (MUNDIMBE, 1988).

Recebido em XX/XX/XXXX
Aceito em: XX/XX/XXXX

* Artigo original: GARUBA, Harry. On animism, modernity/colonialism, and the African order of knowledge: provisional reflections. *E-flux journal*, n. 36, jul. 2012. Disponível em <<http://www.e-flux.com/journal/36/61249/on-animism-modernity-colonialism-and-the-african-order-of-knowledge-provisional-reflections/>>

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa.

Como explicar o ressurgimento ressentido do interesse pelo animismo e pelo pensamento animista? Embora já tenha sido considerado como um tipo de erro cognitivo, como evidência do subdesenvolvimento cognitivo e do fracasso epistemológico, o animismo, mais uma vez, tornou-se objeto de atenção discursiva e investigação intelectual, além de servir como plataforma para a defesa de ações políticas, particularmente em torno de problemas ecológicos e ambientais. O animismo tornou-se uma forma, tão aceitável e quanto respeitável, de conhecimento e de atuação no mundo. Embora a definição do conceito, feita por E. B. Tylor no século XIX, permaneça como fundadora, trilhamos um longo caminho desde o entendimento modernista de Emile Durkheim, que pode ser resumido nestas palavras:

Para Tylor, o animismo estaria relacionado à mentalidade particular do primitivo que, tal qual um bebê, não consegue distinguir o animado do inanimado. [...] O primitivo pensa como uma criança. Consequentemente, ele também está inclinado a conferir a todas as coisas, até às inanimadas, uma natureza análoga à sua própria. (DURKHEIM, 1915, p. 53).

O interesse que agora ressurgiu se sobrepõe ao antigo preconceito que equacionava o animismo com tudo que fosse considerado infantil – por isso, epistemologicamente, combatido – e com tudo que se mostrasse como negação da maturidade, do moderno e do civilizado.

É, por isso, seguro dizer (como mostrou Bruno Latour) que as mesmas inovações tecnológicas modernas que levaram à criação de “híbridos” e de “quase-objetos” também fizeram com que a distinção cartesiana entre objeto e sujeito não fosse mais sustentável, ao menos não nesses termos categóricos.³ A literatura sobre animismo, pensamento animista, animação e assim por diante, passa por uma gama de domínios disciplinares, dos estudos das ciências e filosofias à sociologia e antropologia, sendo que todos esses domínios parecem apoiar a reavaliação do conceito. Alguns campos de conhecimento chegam ao extremo de proclamar o fim do objetivismo e seu dualismo epistemológico. Isso pode parecer excessivamente otimista, mas o simples fato de poder assim afirma-lo, sem parecer absurdo, é digno de nota.

Conforme Alf Hornborg afirma em seu ensaio “Animismo, fetichismo e objetivismo como estratégias para conhecer (ou não) o mundo”, “devemos começar sugerindo que o ‘objeto’ – no sentido de um material intrinsecamente sem significado, mas essencialmente presente na realidade cognoscível – é uma invenção marcadamente moderna.” (HORNBERG, p. 27, 2006). É importante reconhecer isso. A identificação desse conceito se deu porque, após o trabalho de movimentos ambientais/ecológicos – que têm invocado cada vez mais um entendimento animista do mundo, oriundo de comunidades indígenas, bem como as epistemologias pós-modernistas relativistas, o espiritualismo *New Age* e as considerações contemporâneas de antropólogos sobre epistemologias relacionais e diferentes concepções de *personhood*⁴ nas diversas culturas – as fronteiras entre natureza e sociedade, o mundo dos objetos e dos sujeitos, bem como o mundo material e o de significados agenciados e simbólicos, parecem ser menos

3 LATOUR, B. *We have never been modern*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.

4 A definição do termo *personhood* é controversa na filosofia e no direito. Mas seu significado seria próximo aos dos conceitos políticos e legais de cidadania, liberdade e igualdade. *Personhood* faz referência ao que é social e político no homem, sem a carga biológica e iluminista que o termo “ser humano” tem. Assim, a escolha de *personhood* pelo autor explicita sua tentativa de transcender a modernidade conceitualmente, embora ainda fazendo uso de seus mecanismos para se expressar. Pois, se lemos *personhood* ainda num quadro dualista, o lemos em detrimento do humanismo excludente, branco, ocidental, cartesiano e iluminista. (N.T.).

confiáveis do que o projeto modernista havia decretado. Esses desenvolvimentos recentes podem, coletivamente ou em conjunção com outros, ser apontados como responsáveis pelo retorno de reflexões sobre o animismo. Entretanto, esse interesse abre portas para uma série de questionamentos significativos.

Se o “objeto” – no sentido em que Hornborg descreve acima – é uma invenção pautada em visões propostas pela modernidade e se a epistemologia dualista da modernidade está sendo contestada em diferentes frentes, há de se perguntar sobre o que aconteceu com a ordem de conhecimento que ela propiciou e universalizou. Tudo parece estar bem quando se anuncia o fim das grandes narrativas do Iluminismo e da modernidade, mas o que acontece com a estrutura do conhecimento na qual essas narrativas estão fundamentadas? Quais são os legados epistêmicos desse regime de conhecimento, especialmente em regiões do mundo definidas por uma visão “animista” e, por isso, vistas como fora da modernidade? Teriam essas regiões do mundo sido intocadas pela episteme dualista da modernidade ou capturadas por ela?

Certos teóricos, ao escreverem sobre esse “outro” mundo, argumentaram que, uma vez tocado pela modernidade, o colonizado é circunscrito nesse novo regime de conhecimento/poder. Masao Miyoshi, por exemplo, considera:

Uma vez absorvido pela “cronopolítica” do Ocidente secular, o espaço colonizado não pode reivindicar autonomia e isolamento; uma vez retirados de seu espaço pré-colonial, os indígenas das periferias devem lidar com o conhecimento do mundo exterior, independente de seus desejos e inclinações pessoais. (MIYOSHI, p. 730, 1993).

Essa é uma outra forma de considerar o que Talal Asad afirmara há mais tempo: que todos nós somos – gostemos ou não – “recrutados pela civilização ocidental.”⁵ Isso significaria que a ordem modernista de conhecimento não deixou intocadas as partes do mundo anteriormente governadas – se assim preferirem – pela ordem animista de conhecimento ou por uma epistemologia animista. Se isso é verdade e se, conforme afirma o teórico latino-americano da descolonização, Ramon Grosfoguel: “[o] sucesso do sistema mundial moderno/colonial consiste, precisamente, em fazer com que os sujeitos socialmente localizados no lado oprimido pela diferença colonial pensem epistemologicamente como aqueles que estão nas posições dominantes,” poderiam os sujeitos, previamente definidos como estando à margem do moderno, construir uma posição epistêmica que não reinscreva as dicotomias que Mudimbe descreve como oposições paradigmáticas da “estrutura colonizadora”?⁶ Lembremos-nos, tendo como referência a segunda epígrafe no início deste texto, que a estrutura colonizadora é uma organização de conhecimento baseada na “evolução implícita e prometida da passagem dos antigos aos novos paradigmas”. Poderia uma visão de mundo animista propiciar uma ordem de conhecimento que nos permitisse pensar fora e além disso? Essas são questões importantes, advindas das discussões que fizeram do animismo um objeto de pesquisas acadêmicas sérias. Pois embora pareça haver condições possíveis de conceitualizações alternativas, permanecemos aprisionados pelas estruturas epistêmicas e pelas linguagens da modernidade, sendo que

5 ASAD, T. Conscripits of Western Civilization. In: GAILEY, C. W. (Org.). **Civilization in Crisis: Antropological Perspectives**. Dialectical Antropology: Essays in Honour of Stanley Diamond, v.1. Gainesville, FL: U of Florida Presse, 1992, p. 333-351.

6 GROSGOUEL, R. “Transmodernity, border thinking and global coloniality: decolonizing political economy and postcolonial studies”. In: **Eurozine**, 2008. Disponível em: [http://www.eurozine.com/articles/2008-07-04-grosfoguel-en.html].

nossas tentativas de falar fora delas invariavelmente nos levam de volta ao mesmo dispositivo discursivo, embora por meios contestatórios e subversivos.

Nestas breves reflexões, explorarei essas questões. Começo retomando a epígrafe de Wendy Brow, que ousadamente relê o trabalho de Marx sobre o fetichismo das mercadorias e inverte o dualismo que frequentemente caracteriza as leituras materialistas vulgares. Em seguida, sugiro que o animismo é o “Outro espectral” que, simultaneamente, constitui e assombra o moderno. Isso, no sentido da leitura feita por Giorgio Agamben sobre o estatuto do *homo sacer*, no direito romano antigo: sempre incluído pela própria exclusão.⁷

A ser concedido o reconhecimento do não-reconhecimento, os entendimentos animistas do mundo natural e social funcionaram, juntamente com os discursos da modernidade colonial, como aberração; o “passado-no-presente”, com o intuito de serem disciplinados para criar mundos e sujeitos civilizados. A ordem colonial e modernista do conhecimento, destinada a traduzir/transformar os mundos e sujeitos animistas em modernidade, desencadeou as várias dicotomias que definiram o estudo da África. Em outras palavras, o animismo funcionou como o receptáculo metafórico para tudo que é negação do moderno e a meta da ordem de conhecimento africana, tal qual legada pelo colonialismo, tem sido a de “decifrar” e “traduzir/transformar” esses mundos em constructos europeus, adequando-os aos modelos teóricos da Europa, como escreve Mudimbe. Após destacar este fato, explorarei as possibilidades que o animismo oferece para instituir um regime de conhecimento diferente, livre do dualismo da modernidade. Afirmo, desde já, que existe uma necessidade de se alcançar um novo vocabulário conceitual que transcenda a episteme moderna, com o intuito de se tirar proveito dessa recente convergência de interesse sobre a lógica do pensamento animista, apesar das dificuldades em atingir este fim.

“A mercadoria é uma coisa misteriosa”: um campo do conhecimento para a coisa, outro para o mistério

Quando Karl Marx falou do “caráter místico das mercadorias”, duvido que ele previa que, no século seguinte, o conhecimento se tornaria tão fragmentado que haveria um campo dedicado exclusivamente ao estudo da mercadoria como um objeto completamente livre do caráter místico a ela ligado que a constitui. A perspectiva de entendimento de Marx, já no início do século XIX, de que a “mercadoria é, portanto, uma coisa misteriosa” tem despertado um interesse renovado em pensadores e acadêmicos de variadas inclinações teóricas e ideológicas, incluindo os desconstrucionistas, os pós-modernistas e os pós-marxistas, entre outros. Se a mercadoria tem um papel central na economia moderna, parece pertinente buscar entendê-la como um *locus* de materialidade e de mistério, questão essa que vem sendo considerada pelos acadêmicos do campo transdisciplinar, hoje conhecido como teoria crítica.

Ao abordar a visão marxista da forma da mercadoria, a partir de uma perspectiva foucaultiana, centrada nas operações de poder, a epígrafe de Wendy Brown congrega sucintamente, numa rubrica, as oposições paradigmáticas que marcam a separação entre

⁷ AGAMBEN, G. *Homo Sacer: sovereign power and bare life*. Tradução Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998.

os domínios do conhecimento que chamaremos, de forma ampla, de “científico” – aqueles dedicados ao estudo do mundo material através de uma série de protocolos e práticas que envolvem, principalmente, a limpeza dos objetos de todos os traços de significado simbólico – e os domínios do conhecimento reservado aos Outros. De acordo com essa leitura, Marx “cristaliza a necessidade e inevitabilidade da mistificação para materialização” e afirma que a “vida material, com seu caráter completamente objetivo, tangível e concreto, já se encontra tomada pelo fetichismo.” De fato, a epígrafe deve nos lembrar, ainda que ultrapasse a divisão, da construção de um domínio do conhecimento para a “coisa” e outro para o “mistério”, do estabelecimento de uma hierarquia entre as ciências e as disciplinas amplamente designadas como ciências sociais e humanidades. Desde a instituição e consolidação dessa separação das disciplinas, a partir do século XIX em diante, a aspiração daqueles que pertencem ao último domínio – a de imitar os protocolos do anterior, através de metodologias aceitáveis para produção de conhecimento – é análoga e reflete a promessa da passagem de um paradigma ao outro, que Mudimbe identifica como central na “estrutura colonizadora” e no seu regime de conhecimento.

Após afirmar a analogia entre a constituição e separação das disciplinas modernas, na produção de conhecimento, e destacar a aspiração das disciplinas “menores”, a estrutura da ordem colonial de conhecimento, assim como a promessa da chamada missão civilizacional, eu daria um passo a diante e diria que a identidade dessa ordem é constituída por aquilo que ela exclui, tanto nas regras do seu discurso quanto nos protocolos e nas práticas de sua enunciação. A “confusão” das disciplinas tidas como “menores” e o “animismo” dos nativos advêm, em ambos os casos, da mesma inabilidade de transformá-los em objetos, o que caracteriza a presença espectral que assombra os imperativos da reificação nos níveis privilegiados das autarquias do conhecimento. Como afirma Frederick Cooper, em outro contexto, “Sem o nativo, sem o bárbaro, sem o escravo, os valores do Ocidente são difíceis de imaginar.” (COOPER, 2005, p. 185). Eu estenderia isso para dizer que, sem o animismo, os valores da ciência positivista são difíceis de serem imaginados. Conforme questionei num artigo anterior sobre “Estudos africanos, *area studies*⁸ e a lógica das disciplinas”:

[...] foi nesse processo de disciplinarização e criação de uma estrutura disciplinar do conhecimento que a África caiu da prateleira e aterrisou no domínio da antropologia [...] muitas disciplinas das humanidades e ciências sociais, sendo disciplinas da modernidade, foram invariavelmente definidas em oposição à África, conforme os sentidos dados por expressões como animismo africano, irracionalidade africana, oralidade africana, etc. Resumindo, a África foi o derradeiro sinal da não-modernidade, indisponível para atenção disciplinar exceto no domínio do conhecimento antropológico. (GARUBA, 2012, p. 45).

Parece-me que o medo do animismo seria o início da sabedoria (científica).

Reconheçamos, neste ponto, ao começar como estou fazendo, expondo em primeiro plano as concepções predominantes da modernidade (e do animismo) e seu enquadramento em formas dualistas do conhecimento, que essas reflexões só podem empregar a linguagem dicotomizadora da modernidade, mesmo alegando sua transcendência. O uso que faço do termo

8 Trata-se do campo interdisciplinar que congrega principalmente estudos de história, ciências políticas, sociologia, estudos culturais, línguas, geografia e literatura, incluindo a diáspora e emigração da região estudada. (N.T.).

animismo não é, portanto, limitado à definição estritamente antropológica, nem às descrições constantes de dicionários religiosos ou de textos sobre desenvolvimento psicológico. Ao invés disso, o uso que faço se refere mais amplamente a um ponto de vista em relação ao mundo, radicalmente diferente do modernista. No ensaio, “‘Animismo’ Revisitado: *personhood*, meio-ambiente e epistemologia relacional”, Nurit Bird-David caracteriza esse ponto de vista da seguinte maneira:

Se o objeto da epistemologia modernista é um esquema totalizador de essências separadas, abordado idealmente a partir de um ponto de vista separado, o objeto desse saber animista é entender a noção de nexos a partir de um ponto de vista relacional, considerando-se os horizontes oscilantes dos observadores relacionados. [...] Contra “penso logo existo” tem-se “relaciono logo existo” e “eu sei como me relaciono.” Contra o enquadramento materialista do meio-ambiente como coisas distintas advém o enquadramento relacional do ambiente como relações aninhadas. Ambos os caminhos são reais e válidos. Cada um tem seus limites e forças. (BIRD-DAVID, 1999, p. S77-8).

Ao colocar o termo “animismo” entre aspas no título do artigo, o autor busca articular além daquelas definições estreitas herdadas de E. B. Tylor e da história do uso do termo no pensamento modernista. Eu também leio a construção frasal apreendida em “abordado idealmente” como um reconhecimento de que a dicotomia herdada na auto-constituição do moderno pode não ter sido tão hermeticamente isolada de seu oposto como alegado. Todavia, o enquadramento em oposições persiste por ser esse, talvez, o único modo disponível de destacar tais diferenças dentro da gramática do discurso.

O desafio, acredito, é achar um espaço conceitual e uma linguagem discursiva para restaurar ou recuperar aquela co-presença constitutiva que Marx reconhece entre a mercadoria como objeto material e místico, para descobrir uma ordem do conhecimento que capture essa co-presença e através da qual ela possa ser representada. É isso que as epistemologias da relação, as várias formas de relativismo que assumem o projeto Iluminista como alvo de ataque às epistemologias pós-modernas e, assim por diante, tentam fazer. É bom contestar a autoridade do projeto Iluminista e seus descendentes, mas é muito mais difícil superar os seus legados.

Tempo linear, teleologias da produção de conhecimento e a lógica do pensamento animista

Devo esclarecer, a partir do que foi mencionado acima, que endosso amplamente essas epistemologias “novas” ou “alternativas”, bem como seus objetivos de subverter a narrativa singular da modernidade e seu regime de conhecimento. No entanto, não consigo deixar de me inquietar com a temporização linear desses desenvolvimentos. Muitas vezes, quando a história é contada, a emergência desses novos discursos é apresentada como um avanço epistemológico sobre o paradigma modernista anterior (como sugere o nome pós-moderno, por exemplo) numa famosa linearidade não-problematizada. Essa narrativa relega o mundo animista, do qual eles dependem, ao *status* de dados, objetos usados somente como fonte de evidência primária,

sendo que o patrimônio de conhecimento adquirido é inserido numa narrativa linear, análoga à progressão do conhecimento ocidental. O tema do conhecimento permanece o próprio sujeito moderno, movendo-se adiante num tempo linear.

Ao tratar da evolução, bem como da naturalização e secularização do tempo, Johannes Fabien, em seu livro **Tempo e o Outro: como a antropologia faz seu objeto**, argumenta que, sob o paradigma da linearidade, “os relacionamentos entre as partes do mundo (no sentido mais amplo das entidades naturais e socioculturais) podem ser entendido como relações temporais”, com alguns altos e baixos no tempo. (FABIAN, 2002, p. 11-12). Assim, mesmo que o “animismo” possa parecer o alicerce no qual se apoiam essas novas epistemologias, não é a “real” prática animista de outras pessoas e culturas que importa; o que importa é o “animismo” como uma construção do conhecimento do Ocidente, e é isso que tem sido revisto para obter novas construções e paradigmas no conhecimento ocidental. Visto desse ângulo, tem-se, assim, um avanço pós-moderno sobre um paradigma e uma prática de conhecimento prévio, ao invés de se reconhecer a presença coeva (para usar um termo de Fabien) nos “mundos da vida”⁹ daqueles circunscritos na modernidade.

Apresentada dessa maneira, essa concepção é problemática porque o Ocidente permanece o “sujeito teórico soberano” do conhecimento, para usar as palavras de Dipesh Chakrabarty, enquanto a experiência e realidade animista do outro ainda não se tornaram disciplinas do conhecimento formal. Assim Chakrabarty explica sua ideia de sujeito do conhecimento com relação à história enquanto disciplina:

Tenho uma proposição mais perversa para argumentar. Diz respeito ao que tange o discurso acadêmico da história – isto é, “história” como um discurso produzido no local institucional da universidade – a “Europa” continua sendo o sujeito teórico soberano de todas as histórias, incluindo aquelas que chamamos “indianas”, “chinesas”, “quenianas” e assim por diante. Existe um jeito peculiar no qual todas essas outras histórias se tornam variações de uma narrativa principal que poderia ser chamada “a história da Europa.” (CHAKRABARTY, 1992, p. 1).

O que parece ter atingido Chakrabarty – depois de todas essas historiografias nacionalistas produzidas após o jogo do colonialismo – é que, embora o “conteúdo” dessas histórias possa ser queniano ou indiano ou chinês, a “Europa continua sendo o sujeito teórico soberano.” Isso significa que todas essas outras histórias, escritas nos protocolos e idiomas da modernidade, bem como as práticas disciplinares que emergiram da episteme moderna, eram quenianas, indianas ou chinesas apenas com relação aos dados fornecidos, mas não na legitimação de suas formas discursivas. Leio isso como um endossamento de que os paradigmas e protocolos do discurso acadêmico da História não proporcionam um espaço discursivo a partir do qual seja possível escrever uma história “não-moderna”, se quiserem – uma história que não inscreva a concepção linear, modernista do tempo. Poder-se-ia perguntar se esse também seria o ponto que Massao Miyoshi buscou destacar sobre os colonizados e a “cronopolítica” do ocidente secular... Temo que o mesmo possa ser dito a respeito de toda a literatura recente sobre o animismo, por mais que ela seja reconhecidamente empolgante.

⁹ *Lebenswelt* em alemão, *lifeworlds* em inglês, o termo é ligado a fenomenologia de Edmund Husserl. (N.T.).

A questão da temporalidade tem ocupado sempre uma posição central na narrativa e no ethos da modernidade, assim como a consolidação e disseminação de uma concepção linear do tempo têm sido exemplos de seus sucessos duradouros. Embora a globalização, as migrações e as mobilidades colocadas em ação sejam capazes de reordenar, no espaço social e geográfico, a espacialização que ancora essa concepção do tempo e relações temporais, o imaginário teleológico de um tempo desdobrado de forma linear permanece. Ainda que alguns termos otimistas como “progresso” e “civilização”, ou o mais depreciativo “selvagem”, não sejam mais usados abertamente, encontramos vários sinônimos deles em reflexões que intentam aboli-los.

Para que a nova onda de interesse sobre o animismo alcance uma posição de vantagem sobre os que estão do outro lado da modernidade, devemos apostar numa concepção de tempo que rejeite a linearidade e reconheça a integração complexa de temporalidades distintas, formações discursivas discordantes e diferentes perspectivas epistemológicas no mesmo momento histórico. E, então, devemos procurar uma linguagem capaz de representar esse conhecimento.

Pensamentos conclusivos

No ensaio anterior, intitulado “Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana”, destaco uma feição característica do pensamento animista por meio da qual os desenvolvimentos em ciência e tecnologia, bem como os discursos e práticas comumente associados à modernidade e à racionalização do mundo, vêm conduzindo a um “continuo re-encantamento”, mais propriamente do que a um desencantamento do mundo.¹⁰ Ali descrevi o processo pelo qual o pensamento animista espiritualiza continuamente o mundo-objeto, reconhecendo e apropriando-se de desenvolvimentos e descobertas materiais recentes, animando-os com um espírito. Que essa predisposição para o “re-encantamento” contínuo não é simplesmente uma questão de crença religiosa foi destacado pelo escritor e ativista nigeriano Wole Soyinka, ao descrever “uma atitude de acomodação filosófica”, que se ergue “do código no qual essa visão de mundo é baseada.” (SOYINKA, 1976, p. 53). Refiro-me a esse código, a essa lógica do pensamento animista, como o “inconsciente animista”, um inconsciente que opera basicamente numa recusa de bordas, binarismos, demarcações e linearidade da modernidade.

Numa reflexão aprofundada das questões que coloquei, assim como dos dilemas apresentados pelas teologias lineares e narrativas da produção de conhecimento, podemos querer retornar à lógica do pensamento animista, percebendo-o como um lugar para transcender o rígido dualismo consagrado pela ordem epistemológica moderna/ocidental. A lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional.

10 GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. *Public Culture*, v. 15, n. 2, p.261-85, 2003.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: sovereign power and bare life**. Tradução Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998.
- ASAD, Talal. Conscripts of Western Civilization. In: GAILEY, Christine Ward. (Org.). **Civilization in Crisis: Antropological Perspectives**. Dialectical Anthropology: Essays in Honour of Stanley Diamond, v.1. Gainesville, FL: U of Florida Presse, 1992, p. 333-351.
- BIRD-DAVID, Nurit. "‘Animism’ Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology". In: **Current Anthropology** 40. Supplement, Feb. 1999, S77-8.
- BROWN, Wendy. **Politics Out of history**. Princeton, NJ: Princeton UP, 2005.
- CHAKRABARTY, Dipesh. Postcolonialty and the artifice of history: who speaks for "Indian" pasts?. **Representations**, University of California Press, n. 37, p. 1-26, 1992.
- COOPER, Frederick. Postcolonial Studies and the Study of History. In: LOOMBA, Anita et al. **Postcolonial Studies and Beyond**. Durham e London: Duke UP, 2005.
- DURKHEIM, Emile. **The elementary forms of religious life**. New York: The Free Press, 1915.
- FABIAN, J. **Time and the other: how anthropology makes its object**. New York: Columbia UP, 2002.
- GROSFOGUEL, Ramon. "Transmodernity, border thinking and global coloniality: decolonizing political economy and postcolonial studies". In: **Eurozine**, 2008. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2008-07-04-grosfoguel-en.html>>.
- GARUBA, Harry. African Studies, Area Studies, and the logic of the disciplines. In: **African Studies in the postcolonial university**. Edição Thandabantu Nhlapo e Harry Garuba. Cape Town: University of Cape Town e Centre for African Studies, 2012.
- GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. **Public Culture**, v. 15, n. 2, p.261-85, 2003.
- HORNBORG, Alf. Animism, Fetishism, and Objectivism as Strategies for knowing (or not knowing) the World. **Ethnos**, v. 71, n. 1, p. 27, 2006.
- LATOUR, Bruno. **We have never been modern**. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.
- MIYOSHI, M. A Borderless World. **Critical Inquiry**. The University of Chicago, v. 19, n. 4, 1993.
- MUDIMBE, V.Y. **The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Bloomington, IN: Indiana UP, 1988.
- SOYINKA, W. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1976.