IDENTIDADE E DIFERENÇA: TERRITÓRIOS CULTURAIS NA CONTEMPORANEIDADE

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

ORGANIZAÇÃO:

ALEXANDRE FARIA, JULIA ALMEIDA E
PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIO

Identidade e diferença: territórios culturais na contemporaneidade

⁘

Organização:
Alexandre Faria
Julia Almeida
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017
Presidente: João Cezar de Castro Rocha
Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello
Primeira Secretária: Elena C. Palmero González
Segundo Secretário: Alexandre Montaury
Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares
Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books
Eduardo Coutinho
Berthold Zilly
Hans Ulrich Gumbrecht
Helena Buescu
Leyla Perrone-Moisés
Marisa Lajolo
Pierre Rivas

Organização deste volume:
Alexandre Faria
Julia Almeida
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Coordenação editorial
Ana Maria Amorim
Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-11-0

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: http://www.abralic.org.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO – p. 6
Alexandre Faria; Julia Almeida; Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

ÁFRICAS – A PESQUISA QUANDO VIAJA – p. 10
Antonia Costa de Thuin

TRAVESSIAS LITERÁRIAS, PERCURSOS IDENTITÁRIOS: UMA LEITURA DE DOIS ROMANCES DO ESCRITOR ANGOLANO ARNALDO SANTOS – p. 24
Sheila Ribeiro Jacob

APORIAS, UTOPIAS E A LUTA PELA DIGNIDADE: O MIGRANTE NO *THE CHILDHOOD OF JESUS* DE J. M. COETZEE – p. 38
Maria Paola Guarducci

A ARDILEZA DA LITERATURA DE ESCRITORAS NEGRAS CONTEMPORÂNEAS – p. 49
Felipe Fanuel Xavier Rodrigues

A RETERRITORIALIZAÇÃO E AS IDENTIDADES NA POESIA DE PAULA TAVARES – p. 68
Ciomara Breder Kremsper

MARGEM NÃO SILENCIOSA: O FEMININO TRANSGRESSOR DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE – p. 89
Hellyana Rocha e Silva; Olívia Aparecida Silva

HERDAMOS A CULTURA DO FRACASSO? TERRITÓRIOS CULTURAIS, REPRESENTAÇÕES NACIONAIS E MIGRANTES EM O LEGADO DA PERDA, DE KIRAN DESAI – p. 111
Thallita Fernandes; Anderson Bastos Martins

GEOGRAFIAS ENCARNADAS: EXPERIÊNCIAS DE LUGAR, GÊNERO E RAÇA EM *AT THE LISBON PLATE*, DE DIONNE BRAND – p. 126
Jânderson Albino Coswosk

OS GUARDADORES: IDENTIDADES ASSESSÓRIAS – p. 145
Pedro de Freitas Damasceno da Rocha

O DESAJUSTE DO NÃO PERTENCIMENTO: REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS ITALIANAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A CONDIÇÃO DO IMIGRANTE – p. 164
Maria Célia Martirani Bernardi Fantin

OS NOVOS RUMOS DO HERÓI NACIONALISTA DA MARVEL – p. 188
Gabriel Braga Ferreira de Melo

IMAGENS E RITMOS AFRO-BRASILEIROS EM ORSON WELLES E WALDO FRANK – p. 211
Roniere Menezes

MARGINALIDADE, SUBALTERNIDADE, TERRITÓRIO E ARQUIVO: ACERCA DOS LUGARES À MARGEM – p. 228
Thiago Carvalhal

A INVENÇÃO DA VILLA MISERIA: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS, A POROSIDADE DA NARRATIVA DE CRISTIAN ALARCÓN – p. 254
Desirée Climent

LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A "TERCEIRA GERAÇÃO": MODOS DE (RE)LER ELISA LISPECTOR E SAMUEL RAWET – p. 283
Débora Magalhães Cunha Rodrigues

CORPOS QUE FALAM – p. 305
Silvana Gili; Jair Zandoná

SENTIDOS POSSÍVEIS DA MODERNIDADE E SUAS DIMENSÕES NO ROMANCE *QUARENTA DIAS* DE MARIA VALÉRIA REZENDE – p. 319
Renata Cristina Sant'Ana

A REPRESENTAÇÃO DA FAVELA NA OBRA *INFERNO*, DE PATRÍCIA MELO – p. 336
André Natã Mello Botton

IDENTIDADE E TERRITÓRIO; CIDADE DE DEUS, DE PAULO LINS – p. 366
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

A UTOPIA DE ESTRANGEIROS NO MOMENTO – p. 384
Alexandre Faria

PREFÁCIO

Alexandre Faria[*]
Júlia Almeida[**]
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio[***]

Os artigos reunidos nesta publicação compartilham de uma mesma inquietude e buscam examinar, à luz de um repertório crítico fundado nos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, a complexa relação entre identidade cultural e território na contemporaneidade. Os percursos para alcançar tal objetivo são os mais diversos, mas a multiplicidade de olhares aqui apresentada tem um ponto de partida comum,que compreende que as novas formas de construção de identidades culturais performatizam uma espécie de rasura da definição de identidade cultural ofertada pela modernidade. Se outrora o território era um elemento suficientemente forte para produzir a compreensão de uma noção imaginada de identidade nacional, hoje observam-se diversas tensões, ligadas à velocidade dos deslocamentos humanos, econômicos e simbólicos no mundo globalizado, que nos colocam frente à necessidade de criar novos modelos de investigação que possam examinar as relações entre identidade, diferença e território.Além de se ater a esse sintoma, as vozes críticas aqui reunidas consideram que tal condição contemporânea é herdeira da experiência colonial, da escravidão e da diáspora, assim como de sua cobertura cultural, o eurocentrismo, motor do sistema de representação e hierarquização dos povos e sociedades que fundamenta a modernidade. Essas questões constituem o dispositivo primeiro de problematização do saber-poder em face do qual se modulam as estratégias de atuação da crítica cultural na contemporaneidade. Se o legado dessas cartografias coloniais se expressa na desigualdade da ocupação dos continentes, dos países e das cidades, as tentativas de deslocamento pela migração para os países do norte, e as variadas formas de ocupação das periferias das cidades no mundo, falam-nos diretamente sobre os

[*] Universidade Federal de Juiz de Fora (UFRJ)
[**] Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
[***] Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

mecanismos da cultura que operam na tensão entre a resistência e a adaptação a um processo modernizador, excludente e autoritário.

Com base em uma definição expandida de literatura, que inclui textos literários, cinema, música, fotografia, além das diversas mídias, os trabalhos aqui reunidos objetivam proporcionar um espaço de reflexão acerca de criações culturais que se empenham em pensar e problematizar as formas identitárias e as práticas sociais fundadas em (e fundadoras de) novas concepções territoriais.

Cabe nesta breve apresentação também destacar o multifacetado elenco de expressões literárias e culturais que foram acionados nas análises críticas, revelando que a questão alcança as produções literárias contemporâneas, textos produzidos por e/ou sobre sujeitos em condição migrante ou diaspórica – seja em uma dimensão intranacional ou supranacional – e alcança também a compreensão de intervenções na esfera da territorialidade por meios alternativos de produção e circulação editorial e artística. Pensar a relação entre território e identidade nos coloca diante do desafio de visitar conceitos da modernidade e construir um vocabulário que permita dimensionar a atualidade da questão. Dessa forma, além do exercício crítico, os trabalhos aqui reunidos também estão empenhados em uma revisão e ressignificação de conceitos forjados pela modernidade, como identidade, nação, utopia e distopia. Além disso, são olhares que buscam a problematização de estratégias conceituais da contemporaneidade, como diferença, alteridade, heterotopia e multiterritorialidade.

Nesse sentido, não deixa de ser um desafio para a organização do volume criar alternativas para modelos de disposição que recorreriam a identificar os objetos de estudo aqui reunidos com suas respectivas expressões nacionais, nacionais comparadas ou com critérios que considerassem a diversidade de gêneros, como a narrativa e a poesia, ou linguagem, o cinema, o romance gráfico etc. Nenhum desses critérios demonstra-se suficiente. Mas vale ressaltar que alguns pontos no procedimento analítico são recorrentes. Um deles diz respeito à caracterização dos personagens. A experiência da desterritorialização, do deslocamento, promove uma mudança de estatuto da personagem de ficção e das estratégias de construção da subjetividade. Esse ponto pode ser notado

na quase totalidade dos textos aqui reunidos, seja na análise da poesia de Paula Tavares ou no romance de Arnaldo Santos, no espaço de Angola (vide os textos de Ciomara Breder Kremsper e Sheila Ribeiro Jacob); seja nos deslocamentos relacionados a migrações, como no cinema italiano contemporâneo ou no romance da indiana Kiran Desai (como demonstram as leituras de Maria Célia Martirani Bernardi Fantin e de Thallita Fernandes); seja nas alternativas criadas para os atuais super-heróis da Marvel ou na caracterização de marginais brasileiros ou argentinos (como se vê nos estudos de Gabriel Braga Ferreira de Melo, ou nos de André Natã Mello Botton, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio ou Desirée Climent). A experiência da (des)(re)construção de personagens e sujeitos é tão intensa, que mesmo a figura do pesquisador não fica de fora. Por isso, os organizadores julgaram oportuno e sintomático abrir o volume com o relato de viagem da pesquisadora Antonia Costa de Thuinpara cidades da Nigéria, Dakar e Joanesburgo, no escopo de seu estágio de doutorado sanduíche. A experiência, pela sua intensidade subjetiva, solicitou à pesquisadora uma mudança de gênero textual, alterando a proposta original submetida que se baseava em uma leitura analítica. Sugere-se, então que o leitor percorra os artigos desse volume, em primeiro lugar, atento a essas caracterizações, pelo discurso, de sujeitos e personagens.

Outra constante dos trabalhos aqui reunidos é a importância que constatam na caracterização do espaço para os textos em estudo. A própria definição identitária do sujeito e da personagem não se faz de outra maneira senão articulada a dimensão espacial. Dessa forma, percebe-se que a concepção hegemônica do sujeito eurocênctrico e moderno, encontra canal certo de reformulação – o que leva mesmo à revitalização dos gêneros – nos deslocamentos experimentados no espaço. Ao analisar, tanto deslocamentos no interior das próprias nações ou cidades, quanto fluxos globais ou internacionais, as pesquisas aqui reunidas evidenciam que o espaço, o território, o lugar vêm se tornando tópicos prioritários das literaturas contemporâneas.

Finalmente, cabe ressaltar que muitos dos textos aqui reunidos tiveram suas primeiras versões apresentadas e debatidas em dois simpósios sucessivos da ABRALIC, na UERJ, em 2016 e 2017. Além da amostragem

qualitativa que este volume representa, vale ressaltar que a demanda de inscrições, nos dois anos do simpósio, ultrapassou a faixa de 120 pesquisadores. Este número por si já seria suficiente para indicar que as pesquisas sobre a articulação entre sujeito e espaço nas literaturas contemporâneas estão na ordem do dia. Esta foi a aposta que motivou a organização dos Simpósios e agora é a crença que levou os organizadores a investir seu tempo e trabalho para a existência desse volume. Não se trata de uma reunião de artigos isolados, mas amostragem de estudos que exigem atenta leitura transversal. Estamos certos de que, através dela, seja possível encontrar a forja para novas perspectivas teóricas e críticas que iluminarão, na prática, os estudos de Literatura Comparada.

ÁFRICAS – A PESQUISA QUANDO VIAJA

Antonia Costa de Thuin*

RESUMO: O artigo é um relato da viagem da autora para cidades da Nigéria, Dakar e Joanesburgo, no escopo de seu estágio de doutorado sanduíche. O relato pretende apresentar uma breve descrição das localidades e pontuar semelhanças e dissonâncias com a realidade e a produção artística brasileiras, bem como demonstrar questões históricas e geográficas apagadas no Brasil a respeito do continente.
PALAVRAS-CHAVE: África, Viagem, Nigéria, Senegal, África do Sul

ABSTRACT: The present article is a small account of the author's trip to some cities in Nigeria, Dakar and Johannesburg, during her internship abroad as a part of her PhD. The account aims at presenting a brief description of the places and locate their similarities and differences with Brazilian reality and artistical production, and also to pinpoint historical and geographical issues forgotten in Brazil when talking about Africa
KEYWORDS: Africa, Trip, Nigeria, Senegal, South Africa

Quando decidi ir para a Nigéria, foi com a frase dita por minha orientadora, Eneida Leal Cunha, durante uma conversa, na cabeça: "no Brasil, mesmo quem pesquisa África, desconhece África". Eu precisava conhecer, portanto. E conhecer para além da literatura e das artes, saber como era a vida, os locais, as possibilidades. Conhecer fora dos livros e da internet. Dessa forma, pedi a bolsa sanduíche para Nigéria. Mais especificamente para a cidade de Ile-Ifé, Obafemi Awolowo University, com a certeza de que teria alguém para tomar conta de mim durante esse processo, meu co-orientador, Félix Ayoh Omidire. Por mais que não conhecesse a África, entendia que precisava de um guia nesse processo de conhecimento, que tornasse menos difícil o caminho em um local em que os códigos sociais não eram conhecidos de antemão. Fui direto à origem do mundo iorubá – ali em Ile-Ifé Oduduwa desceu dos céus com uma galinha, um punhado de terra e uma semente de dendê. Jogou o punhado de terra sobre as águas, a galinha ciscou, criou os morros e uniu a terra, a semente

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio

então foi plantada, criou comida e dela saíram as dezesseis famílias que correspondem aos dezesseis clãs originais dos iorubás –, sabendo pouco antes de embarcar além de que me hospedaria dentro da universidade. Chegando, após pernoitar em Lagos, acabei indo parar direto em uma recepção do Ooni, o rei dos reis de Ifé, no momento o mais influente dos reis iorubás. Há, entre os reis iorubás, um que é o rei dos reis, e esse papel é revezado entre os reis. Quando falece o rei dos reis, as famílias apresentam o seu melhor para ficar em seu lugar, a família do falecido rei não podendo participar dessa escolha, para resumir o processo. Ali comecei a realmente não entender nada do que viria, ali eu lembrei do que Alberto da Costa e Silva havia me dito antes de embarcar: "os iorubás colonizaram o nosso pensamento sobre a África". Ali eu vi os nomes dos orixás, as comidas baianas, o dendê, a pimenta, coisas que, à primeira vista, soam familiares para quem, como eu, tem a vivência brasileira da diáspora. Mas o mundo iorubá é um mundo e é muito diferente do nosso, e busca sempre marcar essa identidade. Em Ile-Ifé, mais do que em qualquer outra cidade nigeriana, a identidade iorubá é reforçada o tempo todo. As tradições, as crenças, o modo de vida importam. Eu já havia lido literatura nigeriana, a literatura foi a principal razão para que eu fosse à Nigéria. Mas nada que me preparasse a contento para o meu dia a dia. Mesmo sendo um dos poucos países com diversos rios perenes, a Nigéria é um dos países com pior infraestrutura de energia e de água do continente africano. Quer dizer, mesmo no sudoeste nigeriano, onde não há as secas do norte, próximo do Sahel, onde o Harmattan não chega com tanta força - apesar do forte calor quando eu cheguei, não há a fumaça espessa que cobre Abuja e as outras cidades do norte -, o abastecimento de água é feito em grande parte por poços. E o de luz é, na melhor das hipóteses, errático. Quem pode, tem geradores. Caros. À diesel, que deixam as cidades menores e os subúrbios com eternos zumbido e poeira de diesel por cima.

A universidade é grande. Um campus arborizado e espalhado. São grandes prédios, cada um dedicado a uma faculdade; as humanidades têm uma ala bastante grande, próxima da entrada da universidade, onde ficam a livraria e a biblioteca. Logo percebo que serão longos meses. não terei as amenidades com as quais me acostumei. Terei de conhecer nova culinária e

novos hábitos. Nigerianos, por exemplo, não almoçam sempre. Sobretudo fora das capitais, sobretudo quando não são ricos. O almoço deixa eles lentos na parte da tarde, me explicaram. Precisei buscar estratégias para me adaptar a esse e outros hábitos. Fui ficando exasperada com meus desconhecimentos. A África segue sendo um desconhecido imenso, e um signo do desconhecido no Brasil. É associada a uma ancestralidade mítica, que não é o que encontramos lá. As tradições são inventadas também e a ancestralidade aqui tão guardada pelas mulheres, lá é partilhada entre homens e mulheres, por exemplo. Aqui, cito a compreensão de Paul Gilroy a respeito desse espaço criado, que muito me influenciou ao pensar sobre meu trajeto em terras nigerianas:

> O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e, mais recentemente, até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. Esta versão da diáspora é distinta, porque ela enxerga a relação como algo mais do que uma via de mão única. Ela nunca ofereceu apenas urna resposta aos interesses, tanto académicos como políticos, que tentaram negar as sobrevivências africanas, seus contágios e as influências da escravidão e para além dela. Esta abordagem das relações diaspóricas surge depois que a lógica cultural da combinação, do tangenciamento e da suplementaridade foi estabelecida por escritores entre os quais os historiadores e antropólogos do "sincretismo" brasileiro foram extremamente preeminentes. Seus insights sugerem que os preciosos fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de "sobrevivência" nunca serão intactos ou completos, e mais que isso: que numa decisiva divergência em relação a agenda política e a limitada economia moral do nacionalismo africano-americano, aquelas mesmas sobrevivências podem se tornar mais interessantes, estimulantes, prazeirosas e profundas através dos profanos processos que os amalgamam com elementos imprevisíveis e não planejados, vindos das fontes mais diversas. Nesta contra-cultura, o prazer da combinação é aumentado por um senso da distância cultural que está sendo ultrapassada, sendo a Afrociberdelia o exemplo mais recente disso. (Gilroy, 2001, p.20)

Fui para o centro do mundo iorubá, para o ifá, para onde moram os orixás. E lá percebi que esse mundo é fechado para o exterior. Talvez mais do que o próprio Brasil, nação insular na América do Sul, e não só na parte religiosa, não só nas suas discussões entre islamismo e catolicismo. A Nigéria, por diversas razões, entre as quais seu tamanho e poderio econômico, o fato de ter como língua oficial o inglês em um espaço majoritariamente francófono, a guerra do Biafra e uma instabilidade política,

se mantém de certa forma insular na produção cultural da região. Dessa forma, percebi que teria muitas dificuldades em conseguir os contatos que queria, as informações, o mundo amplo. Obafemi Awolowo é uma boa universidade. Mas é insular. Como são insulares os mundos iorubás. As saídas são pontuais. A comida ali é sempre a comida nigeriana, especificamente a dessa região. Se acostume com pimenta ou desista. Em Lagos, a cidade grande, podemos encontrar comida mexicana e indiana também. Alguma chinesa, acho. Há muitos chineses em Lagos, como de resto, em toda a África. Sobretudo, a comida é sempre com pimenta. Não comem sem pimenta, acham estranho. Ouvi de um professor de iorubá que detestou feijoada quando veio ao Brasil porque a pimenta vinha separado do feijão. Mas em Ifé, é comida nigeriana mesmo. Moinmoin, o nosso abará, suya, um churrasquinho apimentado, inhame pilado, como desde antes da colonização, arroz jollof que eu queria finalmente conhecer depois de tanto ler nos livros sobre. É apimentado. Tem tomate, o arroz. Isso pode ser dito de muita comida aqui. A carne é escassa e dura, o arroz é muito.

Eu fiquei pensando na outra história, na outra narrativa, como falado por Chimamanda Ngozie Adichie em seu TED Talk. Na cidade em que se anda de Teju Cole. E tive dificuldade de encontrar essas referências em Ile-Ifé. Ile-Ifé é uma cidade pequena; em Ifé – nome pelo qual é chamada no dia a dia, um encurtamento do nome oficial - nada acontece. A narrativa do amor pode ser vista furtivamente. Escondida. As pessoas não têm o hábito do toque. As tentativas de aproximação soam grosseiras para quem está acostumado com outras culturas. Não são para eles, claro. Um rapaz tentou conversar comigo dizendo "quero te conhecer" e me seguindo pelo campus ao receber um não. Ao contar para outros nigerianos ouvi "ah, ele é um nigeriano insistente". Insistente. Mais um hábito para me adaptar.

A pesquisa, portanto, para mim, precisou se dar entre a universidade e as cidades grandes. Ifé não possui um campo de experimentação, apesar de ter um bom departamento de línguas e de literatura, de onde saíram muitos autores, onde já trabalharam grandes escritores. Ifé é onde as histórias se contam também. Mas não é aqui que novos artistas plásticos se criam, pelo que entendi. A maior parte dos que conheci estudou em Lagos ou em Jos. Mas Abayomi Adebayo, escritora, que conheci por intermédio de uma aluna,

estudou em Obafemi Awolowo. Tem um livro, *Stay With Me*, que deve estar em minha pesquisa final, no qual tenta falar das tradições iorubás e seu choque com o moderno. O livro é passado também no campus. E dá a visão do começo do processo de sucateamento da universidade. No começo dos anos 90, ainda havia uma vida estudantil mais intensa e maiores opções de lazer na região.

A estrada entre Ifé e Lagos é longa, de três a quatro horas de viagem. Tem partes sendo reconstruídas e partes que possuem verdadeiras crateras. Alguns cobrem de terra as crateras e ficam pedindo dinheiro pelo trabalho feito. Nas laterais, os pastores fulanis - agora eu sei que são fulanis, do norte, mas não sabia quando cheguei - levam seu gado magro para pastar. Eles não costumavam chegar tão para o sul do território iorubá, ficavam mais para o norte, mas, com a seca e o Boko Haram, têm descido procurando pasto para seu gado. Eneida falou em uma foto minha desses pastores a frase "lá como cá". O gado magro dos fulani lembra o gado magro do nordeste do Brasil. A falta d'água, a má conservação das estradas, os meninos andando junto com as cargas nos caminhões, tal qual paus de arara. Vem um pensamento na cabeça de que essa realidade deveria estar em nosso passado – lembro aqui também que ao comentar com um professor que era parecido, levei uma bronca "não ouse compreender que vocês são pobres como nós. Vocês não são". Dos meninos enfiando as mãos pelos vidros dos carros tentando vender. Dodô ikirê (um doce de banana frita com dendê e pimenta), acará, caramujos (uma iguaria), banana frita, pão, ovo cozido, castanhas, noz de cola. Vende-se de tudo na Nigéria. Um amigo disse que parece que tem mais gente vendendo que comprando. Verdade. Pessoas de todas as idades vão querer te vender tudo. Se você, como eu, for branco, a um preço bastante salgado. Há que regatear, o hábito cultural é visto não só como parte da venda, mas como parte da criação de vínculo social. Não regatear é achar o outro menor, não válido sequer para a conversa do regateio. Essa conversa do regatear é onde se criam amizades, laços, que podem durar uma vida

Eu peguei essa estrada diversas vezes, sempre com um motorista, em um carro alugado. Quase sempre o mesmo motorista. Cada vez que quis ver ou falar com algum artista na cidade, cada vez que precisei viajar. De tanto andar nela, perdi o medo de carro que me acompanhava desde a infância.

Entre os buracos, a falta de sinalização e as buzinas para ultrapassar pela direita, eu perdi o medo.

Lagos é uma cidade enorme e caótica. Fechada, por trás de muros. As pessoas só andam na rua para ir a algum lugar. Não há praças. Não há espaços em comum. Algumas quadras de futebol. Os gramados entre as avenidas. Nas esquinas, mulheres vendem acará, vendem puffpuff debaixo de guarda-sóis. Debaixo de guarda-sóis também vendem livros e tiram cópias. Atrás dos muros, há de um tudo. Grandes hotéis luxuosos, galerias, lojas, vitrines. No bairro menos rico – descobri nos últimos dias a vida do continente, como eles chamam – os muros são baixos, as pessoas andam. No bairro classe média, eu me senti em Madureira, com suas multidões, o trânsito caótico e os mercados. Com seus bares cheios a qualquer hora. As casas mais pobres mesmo não têm muros. São espécies de palafitas sobre as lagoas, casas de palha e bambu, montadas sobre esteiras de palha e bambu. Não consegui andar ali, é preciso guia, autorização; como em uma favela, é preciso pedir licença aos meninos que comandam a vida. Não consegui perceber se é organizado ou se são simplesmente uma espécie de capitães da areia. Anotei que preciso voltar ainda para conhecer esse lado. As pessoas vivem ali, sobre as lagoas. Pescam nas lagoas, constroem coisas nessas pontes de bambu, andam de barco pelas lagoas para chegar a outros lugares. Nas casas ricas, o mar é atrás do muro. É medo do mar e das pessoas das lagoas. Elas invadem, dizem. Vi casas de 4 andares e taperas de meio cômodo. Eu conheço desigualdade social, moro no Rio de Janeiro, a cidade conhecida no mundo por suas favelas. Ali ela foi mais chocante do que nunca para mim. As ruas nem sempre são asfaltadas. Mesmo na parte mais rica. Mesmo na parte mais rica, a luz falta. Mas os ricos têm geradores. O querosene é caro. A luz falta pelo menos duas vezes ao dia. Por vezes, durante mais de 72h. Na periferia de Abuja, a atual capital, a energia elétrica só é fornecida uma hora por semana. Isso é o comum. Na universidade, nem todos os professores têm geradores, o querosene é caro. As comidas estragam. Mesmo com toda a pimenta. A água não cai na cisterna. Falta água. Mesmo alguns dos nigerianos mais ricos, descobri em Abuja, optam por não ter gerador. Não sentem falta da luz. Nem da água. Ou sentem, mas optam por isso. É o tradicional, dizem. Aqui fico parecendo demais a

narrativa única. Da pobreza, da fome, da guerra. Eu quero evitar isso. Mas num primeiro momento, é o que vejo, é o que me afeta.

A organização do dia a dia da faculdade é diferente da nossa. Sofrendo com sucessivas greves e revoltas estudantis desde os anos 90, o ano letivo de cada universidade é diferente. O de Obafemi Awolowo estava entrando em recesso na semana que cheguei, em abril, e voltou a ter aulas em junho. Eles fazem, mais ou menos, 3 semestres por ano. Com intervalo de um mês, para tentar conseguir chegar ao calendário letivo das outras universidades. Estão cerca de um ano atrasados com o Jamb, o ENEM de lá. O Jamb é uma prova nacional para entrada na universidade. O aluno escolhe o que quer fazer como curso universitário e, de acordo com isso, deve escolher 3 ou 4 matérias para fazerem parte de sua prova no Jamb. Uma das matérias possíveis é "conhecimentos sobre a religião católica". Sim, na Nigéria, apesar das nossas narrativas a respeito não darem conta, uma certa teocracia existe, misturada a uma reverência a um passado colonial. Há uma matéria que serviria para agradar os antigos colonizadores, portanto. Os muçulmanos não têm disciplina no Jamb, pelo que entendi, mas grande parte deles assiste somente a escola corânica. Ao mesmo tempo, vi meninas de burca andando pela universidade. Achei incoerente, afinal, as muçulmanas religiosas o suficiente para usarem a burca em teoria não se preocupam com o saber secular. Mas percebi que é comum. Há diversos tamanhos de véu – cada um tem um nome, me dizem -, mas todas muçulmanas nigerianas usam algum. Ou quase todas.

As aulas são todas na mesma sala, a sala do departamento. Para simplificar, uma vez que somente o professor, meu co-orientador, tem acesso a essa sala. No começo das aulas no período, os alunos precisam ir de professor em professor modificando o horário do semestre. Não se segue o horário que existia antes, definido pela secretaria. Depois de tudo ajeitado, ainda se troca uma ou outra disciplina para resolver conflitos de horário. As aulas de pós-graduação também são organizadas direto com os professores. Na verdade, eu assisti a uma aula apenas. Eram meninos de mestrado, que estudam literatura afro-brasileira. Foi interessante ver João Ubaldo Ribeiro – essa turma estava lendo *Viva o Povo Brasileiro* – pelos olhos de nigerianos. Como no Brasil, quase só há mulheres nos cursos de literatura. A maioria

dos professores é homem.

Falei com o decano e pedi dicas. Pessoas com quem falar, novos autores ou artistas que valeria a pena conhecer, autores e artistas que têm pouca visibilidade fora da Nigéria. Falei com as pessoas, o fio da meada foi puxando. Alguns, por terem o trabalho somente em iorubá, apesar de interessantes, foram descartados por não ter como realizar a tradução. Fui a Lagos e percorri as galerias, para tentar entender como e com quem falar. Consegui com um curador os contatos que queria. Até hoje ainda tento entender as datas e falar com todos. Nem sempre é fácil estando na Nigéria. Falta luz, falta rede de telefonia, perco um e-mail sem internet. Mas eu aprendi, também na Nigéria, que o planejamento nem sempre pode ser seguido à risca. Precisamos nos adaptar. E essa adaptação pode nos tornar melhores.

O leitor de alemão da faculdade também me ajudou com contatos. Me apresentou às pessoas do Goethe Institute em Lagos, e das duas consegui mais contatos e mais informações, inclusive de Emmanuel Iduma, autor que eu já tinha visto no Rio pela internet, mas que depois de conversar com ele pelo Skype, me parece ainda mais interessante, apesar de morar em Nova Iorque no momento. Tinha uma revista de literatura com amigos de faculdade, a Saraba Magazine, que ainda existe online. Dos participantes dela, ele e mais dois estão presentes no meu primeiro levantamento. Três tipos de texto diferentes, um ensaísta, um poeta e uma romancista.

Consegui com meu orientador contatos para buscar em Dacar. Fui a Dacar e vi lá uma outra África. Não conhecemos a África, martelava na minha cabeça. Os moradores de Dacar têm certo orgulho da parte francesa de sua cultura. As coisas funcionam em Dacar. As boulangeries têm pão de chocolate, os restaurantes servem patê. Mas o presunto é de boi. Demorei a entender, mas é simples. O país é 95% muçulmano, e muçulmanos não comem porco. Essa é uma coisa a ser percebida no continente, não há carne de porco. No Senegal, não há a divisão religiosa, como na Nigéria. Eu vi o Ramadan em Dacar. As pessoas voltam do trabalho às 14h porque não aguentam mais de sono e fome. Só quebram o jejum às 19h e passam a noite inteira comendo e andando pela medina.

A ideia de desconhecer a África foi maior e menor em Dacar. Se a parte

ocidentalizada me trouxe um conforto que a Nigéria não pode me dar, a parte muçulmana a mim é completamente exótica. Ali as mulheres não usam o véu em geral. Apesar de obedecerem ao jejum à risca. Ali eu aprendi uma coisa que não tinha me ocorrido antes: ao ver o filme documentário Sembene, sobre o primeiro cineasta do continente, a questão do Islam como colonizador, como co-criador do tráfico negreiro. Como colonizador da religiosidade. O Islam não nasceu no Senegal. E, no entanto, foi imposto, como o catolicismo foi em outros lugares, sobre o animismo – mesmo assim, ouvi chistes como o que diz que o Senegal é 95%muçulmano, 1% católico e 100% animista. Na África a religião é uma parte importante da vida. talvez mais do que aqui, porque estruturante, parte da vida diária e indissolúvel dela. Ouvi em um seminário, logo antes de voltar ao Brasil, que a moral era estritamente ligada à religião, um ser sem religião, portanto, é amoral. Isso dentro de um congresso de filosofia. A sensação de que precisamos encontrar formas de resistência para esse fundamentalismo só amplia. Apesar de Dacar ser uma cidade mais aberta e cosmopolita do que até mesmo Lagos, a sensação de que estamos dentro de uma teocracia fica sempre pairando. Poucos bebem, mesmo fora do Ramadan. E no Ramadan, é impossível não perceber as filas para comprar comida às 17h, o fato de só eu estar comendo nos restaurantes na hora do almoço.

Com uma comunidade guineense e uma cabo-verdiana grandes, o português também é falado e ensinado nas escolas. Como o woolof, língua da principal etnia, e o francês – entre as línguas nacionais faladas e ensinadas na escola também existe o mandinga, o serer, o peul, o soninke e o diola. O rapaz do hotel em que fiquei me convidou a voltar e ir com ele num sarau de poesia woolof. Me disse que eu gostaria de ouvir a literatura deles, que a poesia deles usa ligações entre as palavras para buscar novos sons, por vezes desprovidos de sentido. Que nos subúrbios de Dacar o francês é raro ainda. Mas em Dacar eu vi que o mundo africano é muito maior do que o iorubá. Em Dacar eu pude me afastar dos iorubás e de seus cumprimentos obrigatórios – uma mulher deve se ajoelhar e um homem encostar em seus sapatos, ao encontrar um mais velho -, de suas mesuras, suas formalidades.

Em Dacar, eu mal respirei entre reuniões na universidade e na associação de escritores. Conheci livrarias fantásticas e fui a uma escola.

Dacar é francesa, como disse o professor de literatura, senhor Amadou Ly. De um cartesianismo invejável em termos de estudo e literatura, o professor me fez comprar um livro de história da literatura negro-africana em francês, que muito me ajudou a compreender essa questão. O livro, e os professores todos com quem falei, divide a literatura francófona em África em três períodos claros: o período da negritude, a euforia com as independências e o desencanto. Mas a cidade ainda é africana em seu urbanismo, ainda foge do cartesiano em suas ruas. As casas vão sendo construídas. E depois as estradas chegam. Os taxis cobram, como na Nigéria, pelo caminho fechado e pela cara do freguês. Você discute e acorda um preço antes de ir. Para os brancos, claro, esse preço é maior. Mesmo que você saiba quanto costumam cobrar pelo mesmo caminho.

O voo ia e voltava com escala em Abidjan, capital da Costa do Marfim. o aeroporto ali talvez seja mais limpo e arrumado do que qualquer um no Brasil – ou na Europa, onde fui apresentar trabalho. Um contraste com os aeroportos de Lagos e de Dacar, sujos e confusos, onde nunca se sabe onde devemos ir. No aeroporto de Lagos, pedem para ver seu passaporte oito vezes antes de você poder embarcar. Não, não é porque sou branca. É o padrão. Abidjan, dizem, é a cidade mais organizada dessa região. Onde a luz e o telefone não deixaram de funcionar sequer no auge da guerra civil.

O relato está caótico. Eu, na verdade, nessa etapa da viagem, fiquei com a sensação de que precisaria ainda ir a outros lugares. Precisaria de mais tempo. Por mais que tenha os contatos, os nomes, as pessoas com quem devo falar, não consigo falar com todas e dar conta de tudo o tempo todo. Falta. Eu falto.

O fim da viagem foi produtivo e confuso, como se para me dar a certeza de que faltariam muitas coisas a serem vistas ainda no continente, na Nigéria. Conheci a capital nigeriana, Abuja, vi seus mercados e comi peixe numa barraca com cheiro de gerador numa quinta de noite. Fui, antes de sair definitivamente de Ifé, a Osogbo, cidade a uma hora de Ifé, onde fica o grande terreiro de Oxum. Um dos lugares mais bonitos que vi em minha vida, o terreiro se espalha por um grande terreno arborizado, pleno de esculturas de Susan Wenger, mama Wenger, como eles chamam, uma escultora austríaca que foi como turista e nunca mais saiu de Osogbo. No

centro do terreno, corre o rio Oxum, e num remanso do rio, fica o terreiro propriamente dito, ao lado do palácio do babalaô.

Saí de Ifé para Lagos e em dois dias consegui falar com diversas pessoas que me interessavam para o corpus, então ainda em aberto. Consegui organizar a mala, ver pessoas e resolver burocracias. Dali embarquei para dois dias apenas na África do Sul. Precisava conhecer ainda outra África, tendo percebido em Dacar como a multiplicidade aqui é um dado importante, e precisava tentar uma entrevista com uma autora. Embarquei depois de um dia em que Lagos parecia me dizer para ficar. O trânsito caótico além do normal, o motorista se atrasou, o carimbo do visto passado um dia e o guarda da imigração querendo me cobrar a multa de duzentos dólares. Mas consegui superar essas pequenas coisas e embarquei para Joanesburgo.

Joanesburgo é rico. Visivelmente rico. Ainda assim, indo para o hotel, passo por Alexandria, uma enorme favela, existente desde o tempo do Apartheid. Fazia frio, cerca de oito graus, e as casas ainda são barracões de zinco. Joanesburgo é seco. A falta de água na África do Sul chega ao ponto de políticos falarem em rede nacional que só tomam banho dia sim, dia não. Como um exemplo para a população. Joanesburgo tem visivelmente uma herança do Apartheid. Mas, ao mesmo tempo, em Mandela Square, uma praça dentro de um shopping, com enorme estátua de Nelson Mandela, podemos ver negros sentados e consumindo nas lojas caras. E uma enorme biblioteca pública, sempre cheia de alunos das escolas da região. Fui ao campus de Wits, a principal universidade da cidade, e visitei seu museu. Um museu de arte africana. Ali entendi que sul-africanos realmente gostam de ser gentis. Depois um livro que comprei por acaso, pedindo indicação ao livreiro, tem escrito isso, sobre a tradição e importância da gentileza entre os Xhosa e os Zulu, as duas principais etnias da região.

Em Joanesburgo, visitei o museu do Apartheid, um ponto turístico da região. Fica em Soweto. Mas é encravado no meio de um parque de diversões. Enquanto esperava para comprar minha entrada, ouvia as crianças na montanha russa. O museu é uma experiência de imersão na história local. Relata detalhadamente a criação do Apartheid como questão política de alienação dos negros e mestiços das terras, dos meios de

produção de comida e diamante. Do dinheiro. Com o uso de diversos aparatos coloniais, a elite branca – inglesa e africâner – alijou durante anos a maioria negro e negro-mestiça de toda e qualquer possibilidade de independência financeira ou liberdade política. Há salas com as histórias de vida de alguns militantes. Há uma reprodução das celas da prisão política onde ficou Mandela. Há um veículo usado para repressão de multidões. Nesse momento, ao ver os vídeos dos protestos, me lembro de ver essas cenas na TV. Eu era criança; é algo próximo para mim ainda, não estou pensando em algo que apenas meus avós ou bisavós conheceram. Lembro aqui ao escrever isso de Necropolítica de Achille Mbembe, e cito:

> Se as relações entre vida e morte, a política de crueldade e os símbolos do abuso tendem a não se distinguir nas fazendas, é notadamente na colônia e sob o regime do apartheid que se instaura uma formação peculiar de terror, da qual passarei a tratar. A característica mais original dessa formação de terror é a concatenação do biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio. A raça é, mais uma vez, crucial para esse encadeamento. De fato, é sobretudo nesses casos que a seleção de raças, a proibição de casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial. Aqui vemos a primeira síntese entre massacre e burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental. Arendt desenvolve a tese de que existe uma ligação entre o socialismo nacional e o imperialismo tradicional. Segundo ela, a conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos "selvagens" pelos povos "civilizados" da Europa. (Mbembe, 2014, 132)

O horror do Apartheid se revela em todo o museu, que termina com o seu fim, e o governo de Mandela. O que se seguiu foi um grande acordo nacional para a realização de uma comissão da verdade ampla, que permitiria julgar casos cabíveis ou não de anistia, tudo isso sendo amplamente discutido pela sociedade. Nesse momento precisei voltar ao hotel, não consegui continuar a visita. O motorista do Uber que peguei me conta que, quando era criança, ao ir à praia em Durban, a eles era relegado o canto da praia, sem a areia branca, com seixos pretos, e ele não conseguia entender. Consigo dizer apenas que acho que eles andaram muito em pouco tempo. Que eu não consigo entender a manutenção desse sistema ao longo de todo o século XX. Paro e penso que tenho certa raiva do que o Brasil fez que não foi suficiente na sua refundação em 1988. A constituição sul-

africana, inspirada na nossa, foi mais fundo na garantia de direitos, e sua comissão da verdade, negando por vezes a anistia, permitiu uma maior conciliação. Sei que o país ainda enfrenta problemas. Na gaveta da pousada, em vez de uma bíblia, estava um papel que me ensinava como agir em caso de tiroteio. Quase falei para recepcionista que me mandou ler que eu aprendi isso na escola, nos anos 1990, estudando em Santa Teresa. Mas vi um país, em apenas dois dias, que dentro desse passado, não tenta escondê-lo, não sente saudades e não busca retomar o que hoje sabe errado. Apesar de tantas outras similaridades com o nosso, inclusive uma figura no poder, colocada ali por Mandela, da qual a cada dia se sabem mais escândalos.

Acabei o dia na África do Sul em mais um shopping, andando pelas livrarias. Imensas seções de livros africanos ou pan-africanos. Em que se possa fazer toda a discussão sobre quem é o leitor que esses livros buscam, é um fato que há uma preocupação em se vender, em se fazer cultura e literatura locais. Volto para a pousada com a cabeça tentando fazer sentido de tudo que conheci nos meses desde que embarquei pra Nigéria.

O cansaço dos meses com banhos frios e cortes de luz, dos diversos voos, é sentido no corpo. Eu não canso de pensar. No esforço para sair dessa narrativa. E em como eu me sinto devendo isso a todas essas pessoas que conseguem sair dela nas suas vidas desde sempre, que se recusam a ser definidas pelas suas faltas. A África como continente é muito mais diversa e tem muito mais questões do que nós pretendemos saber daqui do Brasil. A simplificação dessas questões serve a quem, aos mesmos que se recusam a compreender os ganhos da redemocratização? Compreender essa luta contra um colonialismo tão recente só pode nos ajudar em nossas questões com o colonialismo tão passado. Que seguem na nossa realidade, sobretudo com esses cortes na educação, na definição de trabalho escravo, com esse incentivo a sermos subalternos. As saídas são por onde? A busca de um não colonial se dá por onde? De uma produção que aponta para um futuro? Após três meses da minha volta, acho que ainda não consigo estabelecer uma resposta. Ainda não tenho meios para fechar uma resposta. mas consigo entender que ela deve ser coletiva. E deve levar em conta muito mais do que eu pensava. A viagem pelo continente africano, por mais que curta e pouca, mudou minha compreensão da minha tese. E, a partir disso,

creio que é preciso compartilhar saberes, conhecimentos e vivências para uma tentativa de buscar caminhos e saídas coletivos.

REFERÊNCIAS

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001

MBEMBE, Achille. "Necropolítica" in *Arte & Ensaios*, n. 32, dezembro 2016

TRAVESSIAS LITERÁRIAS, PERCURSOS IDENTITÁRIOS: UMA LEITURA DE DOIS ROMANCES DO ESCRITOR ANGOLANO ARNALDO SANTOS

Sheila Ribeiro Jacob*

RESUMO: Neste artigo, abordaremos as travessias efetuada pelos protagonistas dos romances "A casa velha das margens" (1999) e "O vento que desorienta o caçador" (2006), ambos do escritor angolano Arnaldo Santos. Veremos como o trânsito de saída de Luanda e de ida para o interior do país representa movimentos de reconstrução da própria identidade dos personagens e de novas concepções acerca das tradições de sua terra natal.
PALAVRAS-CHAVE: Arnaldo Santos; travessias identitárias; romances angolanos

ABSTRACT:
This article will approach the paths traveled by the protagonists of the novels "A casa velha das margens" (1999) and "O vento que desorienta o caçador" (2006), both written by the Angolan writer Arnaldo Santos. We will see how the exit transit from Luanda to the interior of the country represents movements of reconstruction the own personage's identity and new conceptions about the traditions of its native land.
KEYWORDS: Arnaldo Santos; identity paths; Angolan novels

Os meninos à volta da fogueira
Vão aprender coisas de sonho e de verdade
Vão aprender como se ganha uma bandeira
Vão saber o que custou a liberdade

[...]

Palavras sempre novas, sempre novas
Palavras deste tempo sempre novo
Porque os meninos inventaram coisas novas
E até já dizem que as estrelas são do povo

("Os meninos do Huambo", de Manuel Rui Monteiro)

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ).

No poema "Os meninos do Huambo", citado na epígrafe, lemos a esperança depositada nas crianças que, depois de aprender com os exemplos de luta e de combates dos mais-velhos, poderão, em um "tempo sempre novo", inventar "coisas novas" e, assim, trilhar um futuro diferente do daqueles que, durante séculos, foram subjugados pela violência colonial. Tais versos, compostos pelo escritor angolano Manuel Rui Monteiro e musicados por Ruy Mingas, consolidam o pacto ético firmado pelas produções literárias angolanas com as transformações sociais que se deram no país, cuja independência foi oficialmente decretada em novembro de 1975.

Assim como o autor citado na epígrafe, diversos escritores seus conterrâneos, também em cumplicidade e direta participação nas mudanças políticas ocorridas em Angola, dedicaram vida e obra à edificação de uma nova ordem. Sobre esse aspecto escreveu Rita Chaves:

> Situada na difícil margem de um quadro confuso, dimensionado por inequívocas convulsões históricas, a produção literária angolana conheceu dilemas e viu-se, muitas vezes, na contingência de corporificar um lugar de resistência às conhecidas missões do império lusitano. No entanto, é sempre bom destacar que a consciência literária de Arnaldo Santos, José Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela e Ruy Duarte de Carvalho, entre outros, não permitiria que a urgência histórica de um projeto ideológico justificasse a fragilidade estética de seus textos. Ao problema da identidade cultural, imposto pela condição colonial, esses escritores formulam respostas variadas, valendo-se de estratégias discursivas que investem no ato de fundar um novo lugar na História – da sociedade e das letras angolanas. (2005, p. 77-78)

O escritor Arnaldo Santos, citado pela pesquisadora e cuja produção se deu tanto no período colonial quanto no pós-independência, tem na sua literatura uma poderosa fonte de informações e reflexões sobre os caminhos que sua nação tem trilhado, especialmente depois de conquistado o sonho da liberdade. Nos dois romances que selecionamos para essa breve análise, veremos como o *deslocamento* dos protagonistas por espaços distintos do interior do país leva tais sujeitos a repensarem a sua própria identidade e as suas relações de afeto e comprometimento com a terra natal. Ambas as obras fazem com que seus leitores produzam cartografias literárias em seu imaginário e, dessa forma, "se moviment[e]m com os personagens através

de espaços geográficos e experimente[e]m a negociação cultural que neles ocorre" (TILLIS, 2016, p. 29).

Antes de abordarmos tais questões, faz-se necessária uma breve apresentação desse escritor que não é muito conhecido no Brasil, já que sua única obra lançada em nosso país é *Quinaxixe e outras prosas*, publicada em 1981 pela editora Ática, na coleção Autores Africanos, a qual, merece destacar, foi muito importante para a divulgação, entre os leitores brasileiros, de textos literários produzidos naquele continente, no geral, e em Angola, em particular.

Arnaldo Santos é um dos nomes de referência na trajetória da literatura de seu país. Nascido em Luanda em 1935, tempo em que o país ainda era colônia de Portugal, assina um vasto e diversificado conjunto de obras, do qual fazem parte romances, poemas, contos e crônicas. Nos anos de 1950 ele fez parte da geração *Cultura*, assim nomeada porque este era o nome do jornal publicado pelos seus membros. Uma marca importante na ficção desse grupo foi a centralidade que o espaço de Luanda ocupou em suas produções literárias, o que levou a pesquisadora Tania Macêdo a afirmar que

> [a]inda que em outros momentos a cidade de Luanda esteja representada na literatura de/sobre Angola, [...] será nos fins dos anos 50 e inícios dos 60 que a capital [...] será o cenário por excelência dos textos angolanos. Nesse momento, verifica-se o esforço efetivo e coletivo dos escritores no sentido de dar forma artística a um projeto nacionalista que iniciava sua organização política e ao qual aqueles autores, como militantes ou simpatizantes, estavam ligados. (2008, p. 114)

Tal observação de Macêdo de imediato se confirma quando resgatamos os títulos dos livros *A cidade e a infância* e *Luuanda*, lançados, respectivamente, nos anos de 1960 e 1963. Seu autor, José Luandino Vieira, foi companheiro de geração de Arnaldo Santos e tornou-se um dos representantes mais conhecidos desse movimento, demarcando a então capital da colônia como espaço privilegiado de sua ficção e de seu afeto, o que se percebe desde o nome que escolheu para assinar suas obras. Também contribui para reforçar essa percepção de Luanda como "cenário por excelência" dos textos angolanos o já citado conjunto de contos *Quinaxixe*, de Arnaldo Santos, que foi editado em 1965. Vale lembrar que "Quinaxixe" é um conhecido bairro de Luanda, o qual leva o nome da lagoa, hoje já

aterrada, que habita o imaginário e as lembranças de muitos angolanos que nasceram e cresceram na cidade. Assim, o pacto afetivo dos dois autores com a capital da colônia se anuncia desde a capa e, a cada página lida, se fortalece e se consolida, como escreveu Rita Chaves:

> O repertório literário produzido a partir dos anos 1960, quando se consolida a prosa de ficção angolana, não deixa dúvida: são as ruas de Luanda que remarcam o cenário preferencial das histórias. Entre a Baixa e os musseques transitam os personagens que imprimem no chão urbano o peso de seus passos e contam a vida naquele contexto [...]. O Kinaxixi e o Bairro Operário de Arnaldo Santos, o Sambizanga de Jofre Rocha e o Cazenga de Boaventura Cardoso são alguns dos microcosmos da cidade, apanhados com a força da narrativa de quem precisa, a um só tempo, flagrar a inteireza de um universo e inventar a linguagem que pode desnudá-lo. (2005, p. 78).

Na ficção produzida naquele momento, a cidade de Luanda tornou-se, portanto, o lugar da denúncia e da esperança; da violência e do enfrentamento; da opressão e da possibilidade de resistência. Aqueles que questionavam a dominação colonial perceberam ser necessário reapropriar-se, simbolicamente, do local em que a presença colonial era percebida com maior evidência, como demonstram os historiadores Douglas Wheeler e René Pélissier, para os quais Luanda, naquele momento, era "uma cidade mais europeia do que nunca". Eles destacam: "Em 1961, os portugueses angolanos afirmavam, não sem uma certa razão, que Luanda era agora a 'terceira cidade' portuguesa em dimensão e lealdade, ultrapassando todas as demais, com excepção de Lisboa e Porto" (2013, p. 213).

Esse mesmo ano de 1961 marca o início oficial da guerra anticolonial, que se estenderia até 1975, quando foi finalmente conquistada a independência. No entanto, como sabemos, os sonhos, que serviram de combustível para a literatura produzida em tempo de confronto e de luta por Arnaldo Santos, Luandino Vieira e outros autores, não resultaram na transformação que tanto se almejava. As contradições em Angola continuaram – e ainda continuam – a constituir uma dura realidade, marcada pelos flagelos de uma guerra civil que se estendeu até 2002, pelas disputas internas de poder, pelos acordos internacionais que mantêm o país em uma condição neocolonial e até mesmo pela perseguição, ainda hoje, àqueles que ousam pensar diferente. Na 15ª edição da Festa Literária

Internacional de Paraty (FLIP), realizada entre 26 e 30 de julho de 2017, contamos, inclusive, com a presença do rapper ativista angolano Luaty Beirão, que na ocasião lançou um diário escrito enquanto esteve preso – *Sou eu mais livre então* (Tinta da China, 2016) – e um livro com as engajadas letras de suas músicas, em uma das quais se ouve/lê:

> De pouco nos valeu,
> A vitória era certa
> e foi conseguida,
> A luta armada foi vencida,
> muito sangue correu,
> E hoje muita gente sente-se traída,
> As ideias originais
> foram esquecidas.
> E a independência
> é só física.
> Na cabeça continuamos acorrentados,
> Querendo seguir passos,
> Incapazes de nos libertarmos,
> Andarmos sozinhos,
> Encontrarmos o nosso próprio caminho.
> Para todos manos que me dão ouvidos,
> Não banalizem isto,
> Vem de dentro
> E o meu desejo
> é que catalisem a vontade de se informarem,
> De conhecer as raízes,
> Pois no futuro,
> Todos seremos réus e juízes.
> (2017, p. 11-12)

A denúncia dos problemas que configuram a situação atual, lida em obras de artistas angolanos mais jovens, como o rapper Luaty e escritores como Ondjaki, Djamilia Pereira de Almeida, Luis Fernando, entre outros, também está presente nas produções mais recentes de "escritores veteranos", como os já citados Arnaldo Santos e José Luandino Vieira. Na busca de outros caminhos e outras direções a ser percorridas, a cidade de Luanda também vai deixando de ser palco principal da narrativa para que outros espaços sejam ficcionalmente mapeados, como nos informa, mais uma vez, a pesquisadora Rita Chaves: "Com a voragem das transformações em direções pouco compatíveis com aquelas registradas no projeto literário,

Luanda parece esvaziada de sua simbologia e assistimos a um processo de deslocamento da narrativa" (2011, p. 44).

Este é o caso dos dois romances de Arnaldo Santos escolhidos para a análise ora proposta, a saber: *A casa velha das margens*, publicado em 1999, e *O vento que desorienta o caçador*, publicado em 2006. Pelos trânsitos dos protagonistas angolanos pelo interior de seu país natal, partindo de Luanda, acompanhamos o desvelamento de outros territórios que também configuram a nação, ainda que seus saberes, culturas e tradições não sejam devidamente reconhecidos e valorizados inicialmente nem pelos sujeitos da ficção, nem pela ordem que se instaurou no pós-1975.

Os textos aqui analisados nos mostram que, assim como as nações são "comunidades imaginadas", conforme lemos com Benedict Andersen, também as identidades se fazem em constante transformação, segundo Stuart Hall, "porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma casa em particular)" (2006, p. 89). O teórico britânico apresenta tal reflexão a partir da dinâmica da globalização, mas podemos pensar o mesmo com relação a países que sofreram a dominação colonial e dela oficialmente se libertaram há pouco tempo – no caso de Angola, em 1975. Na literatura angolana contemporânea, acompanhamos sujeitos em questionamento de si a partir do reconhecimento da pluralidade que os constitui, marcada pelas imposições estrangeiras, pela tradição, esta também em transformação, e pela descoberta de modos de vida que, para eles, até então estavam ofuscados ou envoltos em uma névoa de estereótipos e/ou desconhecimento.

Casas identitárias

Por testemunharmos uma profusão de deslocamentos transnacionais, motivados, grande parte das vezes, por desastres naturais, perseguições políticas ou necessidade de sobrevivência e de se conseguir melhores condições de vida, a questão dos trânsitos e mobilidade das fronteiras tem estado muito presente nos noticiários mais recentes e em diversas produções culturais, inclusive na literatura de diversos países. Tal tema também tem

sido caro à produção ficcional angolana contemporânea. No entanto, nos romances de Arnaldo Santos que ora nos propomos analisar, trataremos de trânsitos e caminhos percorridos dentro da própria nação, como uma forma de se questionar e repensar a formação identitária dos sujeitos ficcionais.

Tanto *A casa velha das margens* (1999) quanto *O vento que desorienta o caçador* (2006) revelam a seus leitores, múltiplos deslocamentos: histórico-temporais, geográficos e identitários, possibilitando que, conforme os protagonistas vão avançando para o interior do país, questionem a si mesmos e (re)conheçam atributos de sua nação até então desconhecidos por eles. Dessa forma, concordamos com a pesquisadora Sandra Regina Goulart Almeida, quando escreveu que o conceito de *deslocamento*, para além da relação temporal-espacial, "está inerentemente ligado à construção identitária" (2016, p. 49). Ela lembra, ainda, que o argentino Ricardo Piglia apresenta, como sexta proposta para a literatura do novo milênio, aquela que Ítalo Calvino não chegou a formular, uma atenção especial à noção de "distância, deslocamento, mudança de lugar, um caminhar em direção ao outro" (*idem*, p. 50). A pesquisadora continua:

> Complementando as propostas de Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Piglia concebe a literatura como um lugar através do qual um outro pode falar, o lugar de deslocamento em direção ao outro, o movimento em direção a outra enunciação. Daí, conclui o autor, a importância da distância e do deslocamento para a literatura no novo milênio (2001, p. 3), bem como, eu diria, para a crítica cultural na contemporaneidade. (ALMEIDA, 2016, p. 50).

O deslocamento físico e subjetivo em "direção ao outro", revelador de novas paisagens e novas subjetividades, é o que lemos nas duas obras selecionadas.

Com *A casa velha das margens*, nós, leitores, voltamos ao século XIX, "por volta de 1889" (1999, p. 9), tempo em que Angola ainda era uma colônia portuguesa. A trama acompanha a trajetória percorrida por Emídio Mendonça, que, nascido naquele país africano, é enviado para Portugal para "civilizar-se", pois, segundo seu pai, António Mendonça, o menino estava a "ficar um selvagem" (1999, p. 95). Depois da morte do progenitor, ele decide voltar da metrópole a seu país natal para recuperar a herança da família. Emídio, assim que chega a Angola, parece um "estrangeiro em seu próprio

país", um verdadeiro "pardo em desnorte" (1999, p. 78), "um forasteiro de um mundo em que tudo era novo e precisava de se nomear" (*idem*, p. 212).

Desconfortável com essa situação de "desnorte", o personagem sente que precisa redescobrir-se, o que acontece quando ele resolve partir para o interior e, lá, entra em contato com populações e culturas que tanto tinham a ensiná-lo. Ele percebe que, mais do que um espólio físico, o tesouro que deve resgatar é composto de memórias e conhecimentos acumulados e produzidos durante séculos pelas populações das margens, populações estas excluídas dos centros de produção de saber e não reconhecidas pela hegemonia colonial na qual fora formado.

Logo no início da narrativa, somos informados de que o protagonista "de regresso do Reino [encontra-se] no Calumbo *em viagem* para o Dondo" (1999, p. 9, grifo nosso), rumo à casa de sua infância, depois de uma demorada estadia em Luanda. Ele, então, tem a impressão – que depois se confirma – de que aquele percurso para o interior seria muito mais do que um simples movimento geográfico. Sabia que "começava uma *viagem nocturna dentro de si mesmo* e que dela jamais regressaria" (1999, p. 208, grifo nosso).

Em idas e vindas no tempo, nós, leitores, vamos percebendo que, quanto mais o protagonista vai entrando em contato com a terra em que nasceu, mais se vai reconhecendo como um sujeito "em diferença" quando comparado aos outros filhos de portugueses conquistadores. Emídio descobre-se um ser "entre margens", da "terceira margem do rio" (1999, p. 105), como ele mesmo observa.

Nos momentos em que permanece em Luanda, cidade para a qual retorna já transformado pela experiência da viagem, torna-se, inclusive, cúmplice do movimento da imprensa livre angolana que tomou corpo naquele momento e fez circular, por meio de artigos, crônicas e peças literárias, críticas à colonização portuguesa, movimento este que, em meados do século seguinte, teria como um poderoso fruto a criação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) e a aliança explícita entre literatura e luta. A recuperação desse momento histórico estabelecida pela literatura de Arnaldo Santos também nos sinaliza que o movimento em

direção ao passado representa uma proposta de ressignificação do presente e de repensar o futuro que se almeja, à luz dos exemplos dos "mais-velhos".

Ventos de transformação

O vento que desorienta o caçador (2006) também se constrói a partir de múltiplos deslocamentos, a começar, como no outro romance, pelo temporal. No entanto, aqui já se apresenta uma trama que se desenvolve em Angola do pós-1975, com os novos desafios que se impõem à nação independente.

A história se passa em 1992, "ano das primeiras eleições multipartidárias" de Angola (2006, p. 11) após a assinatura dos Acordos de Bicesse, quando se anunciava a possibilidade de retomada da paz, já que o país se encontrava em guerra civil desde 1975. Contudo, como pressentia o protagonista Carlos Eduardo (Kalita), e como os acontecimentos futuros viriam confirmar, "o instinto soprava rumores de que aquele intervalo era um simples entreacto de guerras: os ventos das novas hostilidades não tardariam" (2006, p. 153).

O jovem, no entanto, não acredita em sua intuição, já que, segundo o narrador, ele considera que "não tinha razões para se sentir envolvido nessas balelas de mujimbaria mística. Kalita tenta então convencer-se de que se trata de um equívoco" (2006, p. 12). Estudante universitário de Economia e jovem calú (ou seja, nascido em Luanda), "constrang[ia]-lhe ter de aceitar que está aflito por via de uma superstição, por um despacho, obra de feitiçaria" (2006, p. 16). Formado na cidade e já no pós-independência, está distanciado das tradições locais, ainda conservadas e praticadas pelos mais-velhos, como é o caso da tia-avó do protagonista: "Kalita nunca acreditara verdadeiramente na força maligna dos despachos, ainda que sua tia-avó Nga Riqueza lhe advertisse das suas perigosas intromissões" (2006, p. 23). Ele precisará deslocar-se para poder conhecê-las e, finalmente, valorizá-las.

Sem se envolver, inicialmente, com os segredos de sua terra, assim como Emídio Mendonça ele parte para o interior, não para o Dondo, mas sim em direção ao Cafunfo, na Lunda Norte, movido pela ambição e por interesses financeiros, já que, no presente da narrativa, tal região havia se configurado em local de exploração dos diamantes, onde "era quase obscena

a ambição que se estampava nos rostos" (2006, p. 124). Assim a região é descrita no romance: "A Lunda do antigo Império do Mwatiânvua transformara-se numa imensa lavra de exploração de diamantes em que os novos governadores tinham sujeitado o povo ao império da DIAMANG, a única e real autoridade" (2006, p. 149).

Depois de perceber que, afinal de contas, "só [havia] pedras" (2006, p. 318) onde "nascera um Buraco do tamanho da ambição do mundo" (2006, p. 127), Kalita retorna transformado a Luanda, não mais ignorando os conselhos e as crenças dos mais-velhos. Muito pelo contrário: chega "com seu lucano no braço. Não um bracelete de decoração para ostentar nas quizombas mas um verdadeiro lucano, feito de fibras humanas" (2006, p. 321). Como escreveu a pesquisadora Renata Flavia da Silva a respeito do referido romance,

> [e]mbora a personagem [Kalita] parta de Luanda e para lá retorne, é no movimento de saída da capital, do "centro", que novos sentidos, ainda que provisórios, dadas as contigências da época, são alcançados e que outras representações são inseridas no panorama ficcional angolano. (2011, p. 79)

Ao lermos *O vento que desorienta o caçador*, percebemos como as "estrelas do povo", cantadas pelo poeta Manuel Rui Monteiro no poema apresentado na epígrafe, deram lugar a pedras brilhantes destinadas ao enriquecimento individual, marcando como os sonhos, antes "ditos" coletivos, passaram a ser privados. A juventude a que Kalita pertence muito se distancia do sonho do "Homem Novo" durante tanto tempo alimentado. São personagens sem perspectivas, entregues à desesperança, às drogas e às promessas de enriquecimento rápido e ilícito.

A sabedoria dos mais-velhos

A pesquisadora Laura Cavalcante Padilha observou que

> a exemplo do que se dava nos missossos, também contracenam, nas modernas narrativas literárias, mais velhos e mais novos que, juntos, procuram reconstruir, dialogicamente – o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo –, o mundo angolano fragmentado (2007, p. 25).

Emídio Mendonça e Kalita são personagens jovens que comprovam tal afirmação. Eles começam a mudar de percepção com relação às tradições conforme caminham por territórios variados e passam a interagir com alguns mais-velhos, especialmente Pascoal e Pedro Vitorino, no caso do primeiro, e Sá Honório Pensamento, no caso do segundo, cujo nome já é bastante significativo. Os trechos a seguir, respectivamente retirados de *A casa velha das margens* e de *O vento que desorienta o caçador*, ajudam a comprovar tal afirmação:

> Mas ainda assim fora longo o sûngui, e como compete nessas conversas noturnas, inacabáveis, Pascoal não se adiantara em discurso de princípio e fim, não apresentara as estórias no gênero de era uma vez. Falara do falecido, lamentando a perda, falara das intrigas, falara de sua mãe, falara enfim da vida. Mesmo essa era a grande sabedoria do sûngui: discorrer sobre a vida. (1999, p. 104).

> – A palavra vai longe... – dissera, em seu lacónico entendimento, para explicar a razão do reconhecimento da sua existência no Cafunfo. Era o género de respostas que melhor assentava ao seu jeito de mais-velho pensador, e o seu mais profundo e definitivo argumento. Sentia-se bem nessa sua condição de homem de palavras. Habituara-se a ver-se meio encurvado na postura consagrada pela tradição, discorrendo distante, sem se intrometer nos mambos, sem se intrometer nas makas. (2006, p. 143)

Tais personagens, detentores de grandes sabedorias, segundo a tradição cultural bantu, são os responsáveis por transmitir os conhecimentos fundamentais para o funcionamento e a organização das sociedades às quais pertencem e em que cumprem importantes funções reconhecidas pelo coletivo. É o que lemos no emblemático texto "A tradição viva", de Amadou Hampaté Bâ:

> Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são memória viva da África. (1980, p. 181).

É interessante observar como o etnólogo e filósofo malinês destaca que as viagens são fontes fundamentais do conhecimento acumulado por esses detentores da sabedoria tradicional. Segundo ele, "o homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão" (1980, p. 210).

Em ambos os romances, presta-se homenagem a tais símbolos de manutenção e perpetuação dos valores da comunidade e da cultura oral, mas não apenas. Podemos dizer que o autor recupera outros grandes contadores de estórias que também contribuíram para que os saberes da terra sobrevivessem por meio da escrita romanesca, esta, devemos lembrar, apropriada pelos angolanos, que a subverteram e a enriqueceram pela oralidade, produzindo textos que, segundo Laura Cavalcante Padilha, ocupam um "entrelugar, que fica em um ponto de confluência sígnica em que se dá o encontro da magia da voz com a artesania da letra" (2007, p. 31).

O encontro da voz e da letra, a que a pesquisadora faz referência, aparece na diegese de ambos os romances de Arnaldo Santos e se reflete na própria arquitetura dos textos, confirmando ser essa uma característica que vem marcando a produção literária angolana desde o início de sua trajetória. As duas obras também podem ser lidas como uma espécie de homenagem a escritores como António de Assis Júnior (1887-1960) e Fernando de Castro Soromenho (1910-1968) que, décadas antes de Arnaldo Santos, também levaram seus leitores para as regiões do Dondo e da Lunda com a publicação, respectivamente, de *O segredo da morta* (1929) e *Terra morta* (1949).

Arnaldo Santos resgata o simbolismo desses locais já mapeados pela letra e mostra, em seus romances contemporâneos, que é possível combater a *morte* simbólica de uma terra, de um povo e de subjetividades com a disposição para o movimento em direção ao outro e o reconhecimento da sabedoria daqueles que não são valorizados pela "hegemonia do conhecimento racional ocidental" de que fala Walter Mignolo. Para fazer frente a tais (pre)conceitos, o teórico mexicano defendeu uma opção descolonial que também se faz epistêmica, sem, no entanto, deixar de lado as demais contribuições do pensamento científico ocidental. O que propõe é o seu constante questionamento e ressignificação a partir de outras vivências e

olhares. Como ele escreveu, "a opção descolonial significa, entre outras coisas, *aprender a desaprender* [...], já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial" (2008, p. 290).

Arnaldo Santos, ao construir personagens que, a partir de seus deslocamentos espaciais, ressignificam sua concepção de identidade e passam a valorizar novos modos de conceber o mundo e nele intervir, tem respondido à convocatória feita por Mignolo e tantos outros pensadores do chamado pós-colonialismo. Tais mudanças de percepção com relação a si e ao país em que nasceram possibilitam que os sujeitos da ficção retornem, transformados, a Luanda no final de ambas as narrativas, contribuindo para que, no imaginário de seus leitores, outra ordem possa, enfim, se anunciar como possível, graças à potência criadora do movimento e das descobertas que dele resultam.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Deslocamento. In COSER, Stelamaris. *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EdUFES, 2016. pp. 48-53.

BÂ, Hampaté. A tradição viva. In KI-ZERBO, Joseph (Org). *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, pp.181-218.

BEIRÃO, Luaty. *Ikonoklasta:* Kanguei no maiki. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2017. Selo demônio negro.

CHAVES, Rita. A geografia da memória na ficção angolana. In CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique:* experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. pp. 77-84.

CHAVES, Rita. Representação do espaço e deslocamento das utopias. In PADILHA, Laura Cavalcante e SILVA, Renata Flavia da. (Org). *De guerras e violências:* palavra, corpo, imagem. Niterói: EdUFF, 2011. pp. 37-50.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Ed. Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. In *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê Literatura, língua e identidade, nº 34, 2008, pp. 287-324.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Lisboa: Campo das Letras, 1999.

SANTOS, Arnaldo. *O vento que desorienta o caçador*. Luanda: Ed. Nzila, 2006.

SILVA, Renata Flavia da. O vento que desorienta o caçador: a busca de outro tempo e outros espaços. In PADILHA, Laura Cavalcante; SILVA, Renata Flavia da (org.). *De guerras e violências:* palavra, corpo, imagem. Niterói: EdUFF, 2011.

TILLIS, Antonio D. Cartografias literárias. In COSER, Stelamaris. *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EdUFES, 2016. pp. 28-33.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Trad. Pedro Gaspar Serras Pereira e Paula Almeida. Lisboa: Tinta da China, 2013.

APORIAS, UTOPIAS E A LUTA PELA DIGNIDADE: O MIGRANTE NO THE CHILDHOOD OF JESUS DE J.M. COETZEE

Maria Paola Guarducci[1]

RESUMO: Os romances do sul-africano J.M. Coetzee têm muitas vezes enfrentado a relação entre indivíduos e terra em termos de recusa / desejo / pertença recíprocos. Nenhuma das personagens criadas por ele pode ser compreendida sem a análise da ligação que ele tem com a terra. O seu penúltimo romance, The Childhood of Jesus (2013), trata do tema de forma explícita e extrema. Esta participação analisa a peculiaridade da figura do migrante no The Childhood of Jesus com atenção a como a reelaboração literária de uma das figuras mais emblemáticas da contemporaneidade constitua o último capítulo de uma reflexão do autor sobre os despossuídos da terra.
PALAVRAS-CHAVE: Utopia; Distopia; Migração; Literatura pós-colonial; Coetzee.

ABSTRACT: J.M. Coetzee's novels often scrutinize the relationship between individuals and territory in terms of reciprocal refusal / longing / belonging. None of the protagonists of his novels could be properly understood without the analysis of his/her ties with the land. His last novel, The Childhood of Jesus (2013), directly and crucially deals with the topic. The aim of this paper is to reflect upon the figure of the migrant in The Childhood of Jesus focussing in particular on how Coetzee's version of this pivotal figure of our age represents the last chapter of the author's reflection upon the dispossessed of the earth.
KEYWORDS: Utopia; Dystopia; Migration; Postcolonial literature; Coetzee.

Terra, raízes, pertença são desde sempre os nós cruciais em toda a obra de J.M. Coetzee. Nenhuma das personagens criadas por ele pode ser compreendida sem a análise da ligação que ele tem com a terra; uma ligação que para qualquer escritor sul-africano não pode prescindir das pesadas implicações históricas que o caraterizaram durante os séculos. Apesar da figura do migrante não ser nova na obra de Coetzee - Michael K em *Life and*

[1] Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi Roma Tre (Rome, Italy).

Times of Michael K (1983) representa um dos primeiros e mais comoventes exemplos – o seu penúltimo romance, *The Childhood of Jesus* (2013), trata do tema de forma explícita e extrema.

Da figura do migrante se tornou cada vez mais emblemática da contemporaneidade e extremamente relevante relativamente aos nós mencionados anteriormente. Por migrante aqui se entende um indivíduo que no seu movimento revela um contrasto violento entre a natureza ideológica das regras que disciplinam o espaço, com ideias de nação e de identidade ligadas ao mesmo, e o aspeto mais emotivo e imaterial, mas não por isso menos consistente, que liga os indivíduos à terra como *home*, **casa**. O migrante portanto, como figura extrema, trágica: não um/a viajante um/a aventureiro/a mas muito mais simplesmente como aquele/a que deixa a própria casa e não tem possibilidade de voltar, apesar do seu desejo ou da sua intenção. Uma pessoa que na sua recolocação **algures** sofre, como escreveu Salman Rushdie,

> traditionally, a triple disruption: he loses his place, he enters into an alien language, and he finds himself surrounded by beings whose social behaviour and codes are very unlikely, and sometimes even offensive to, his own. An this is what makes migrants such importante figures: because roots, language and social norms have been three of the most important parts of the definition of what i tis to be a human being. The migrant, denied all three, is obliged to fid new ways of describing himself, new ways of being human. (Rushdie, 1991, 278).

Um homem de meia-idade e um menino chegam a um país não especificado. Chegam de um campo de refugiados no deserto, no qual foi-lhes dada a possibilidade de escolher entre a velha e a nova vida. Optaram por uma nova vida: isto significou atribuir uma nova identidade e uma espécie de despedida, que o texto deixa perceber sem investigar as modalidades, da memória. Apenas alguma vaga recordação sobrevive nos pensamentos do adulto. Os dois chegam juntos mas não estão ligados por vínculos de parentesco. Os passaportes deles têm nomes fictícios, Simòn e Davìd, os únicos que lhes darão a conhecer, e uma data de nascimento hipotética, que sabemos não corresponder à verdadeira. Apercebemo-nos que no campo de refugiados lhes ensinaram espanhol, mas a informação não ajuda a situar geograficamente a narração, a não ser em âmbito pós-colonial – talvez latino-

americano - sendo o espanhol definido no texto, em modo lapidário e não comentado, como uma língua originária da Espanha.

No *Relocation Centre* de Novilla, onde o romance se abre, é dada aos dois uma esquálida casa para viver e o homem obtém um trabalho manual no porto local. Simòn, que age como pai vigário de Davìd, afirma de ter prometido ao menino que o ajudará a encontrar a mãe, 'perdida' durante a travessia via mar para chegar ao *Relocation Centre*. A tarefa mostra-se desde logo árdua pois, Simòn não conhece esta mulher, não possui fotografias que a retratem, nem informações que possam conduzir a ela, para não dizer que o menino também não tem quase lembranças dela. A única possível pista, uma carta em possesso de Davìd, desapareceu durante essa travessia. Dias após dia, os dois aprenderão o estranho conjunto de regras que deverão ter de seguir no novo mundo; um mundo que parece recalcado, no seu aspeto distópico, sobre os retratos dos regimes desumanos representados nos romances de George Orwell. Isto, em breve, o exórdio de *The Childhood of Jesus,* que se desenvolve numa pobre narração de como Simòn **epifanicamente** reconheça em Inés, uma jovem que obviamente não é a mãe biológica de Davìd e que os dois encontram quase por acaso, a mãe do menino. Inès, por seu lado, aceita inexplicavelmente de assumir o papel de mãe de um menino que não é seu, com dinâmicas que em parte (só em parte) aludem à maternidade da Virgem Maria e ao momento da anunciação por parte do Arcângelo Gabriel. O texto prossegue pois contando como a nova e atípica família, que não vive junta e que pelo contrário apresenta também conflitos entre Simòn e Inès relativamente à educação a dar a Davìd, se relacione com o caráter extraordinário de Davìd num lugar que não é de facto para a exceção às regras. O menino de facto manifesta cedo uma inteligência e capacidades superiores à média, acompanhada de atitudes regressivas e de uma nítida infantilidade.

A relação entre título e o enredo é muito lábil: Jesús nunca aparece no texto. Não menos o romance encoraja a uma leitura secular dos conceitos chave do cristianismo modelado à volta da figura de Cristo no contraste por um lado entre pobreza material e castidade e por outro, riqueza espiritual. O triângulo Simon-Inés-Davìd, apesar de serem sempre una família privada de laços biológicos, privada de tudo e por último em fuga de um lugar hostil

que não parece querer acolhê-los a não ser ao preço de grandes compromissos, alude às vicissitudes da Sagrada Família, apesar de também este tipo de comparação não poder ser completamente fundamentada devido a outras incongruências. Como acontece em todos os romances de Coetzee, mas aqui com maior e quase excessiva insistência, vivemos na ambiguidade. São-nos dados indícios que abrem expectativas não aceites e o texto parece apoiar-se mais na incoerência dos seus elementos que não no contrário. O romance coloca em discussão alguns aspetos cruciais da condição humana, misturando o sagrado com o profano, reivindicando a importância da utopia como fonte de energia onde os seus objetivos também se revelam inatingíveis. A minha apresentação gostaria de deter-se neste aspeto.

The Childhood of Jesus suscitou reações muito heterogéneas quer entre leitores, quer entre os seus críticos. A crítica académica até agora mediu-se de pouco ou nada. Definido "a demi-allegory" (Seshagiri, 2013, 643), "an odd book" (Markovits, 2013, s.p.), "enigmatic" e "Kafkaesque" (Tait, 2013, s.p.), "an unusual dystopian fiction" (Oates, 2013, s.p.), ambíguo, frustrante, estranho, excêntrico, o romance aparece como provocatoriamente monótono e com o seu enredo incoerente e o seu estilo incolor parece convidar o leitor a segui-lo num deserto; não respondendo a nenhuma das tantas perguntas que levanta, desiludindo as expetativas do romance realístico jogando com o ludibriar. Se fosse por ele, afirmou Coetzee, teria colocado o título no final, deixando branca a capa, mas a editora não o deixou (Coetzee em Farago, 2013, s.p.). Romance sobre margens, geográficas e identitárias, *TheChildhood of Jesus* empurra também as fronteiras do romance-como-género para além dos limites, sem este que este desafio se configure como um exercício de estilo. Entre os críticos há quem tenha escrito que só contando com o seu estatuto de Prémio Nobel e de vencedor de dois Booker Prize, e da sua consolidada reputação de ícone pós-colonial, Coetzee pôde escrever um romance assim desconcertante. Se tivesse sido um neófito, à procura de editores, não teria tido nenhuma chance. Naturalmente o texto deu também vida a leituras opostas, da mesma forma fortes: alguns viram em *The Childhood of Jesus* uma verdadeira obra de arte que iremos ouvir falar nos anos que virão (Bellin, 2013, s.p.).

Ambas as críticas, de detratores e apreciadores, têm as suas motivações e razões de ser. Em particular, acho útil o comentário segundo o qual *The Childhood of Jesus* não poderia funcionar se tivesse sido uma **obra prima**. Os textos de Coetzee mantêm ligações profundas com o cânone ocidental, no interior da qual a sua produção se inscreve. Samuel Beckett, Frantz Kafka, Fedor Dostoevskij são apenas alguns dos seus pontos de referência com os quais também este texto joga. Todavia, os leitores de Coetzee estão também habituados a uma espécie de intertextualidade interna, ou seja a uma série de referências mais ou menos estreitas, que recorrem **na** sua produção, **à** sua produção, quer na *fiction* quer nos ensaios. Obras-prima por si, *The Lives of Animals* (1999), *Elisabeth Costello* (2003), *Slow Man* (2005), a trilogia autobiográfica *semi-fictional* composta por *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) e *Summertime* (2009), produzem cada vez mais significados se se tem em consideração o aspeto autorreferencial do seu autor. Não surpreende de facto que o título do seu último romance, selecionado entre os finalistas do que para Coetzee seria o terceiro Booker, se intitule *The Schooldays of Jesus* (2016), anunciando-se assim como uma espécie de segundo capítulo de uma longa narração, iniciado com *The Childhood of Jesus* mas ainda não concluído.

Mas voltamos à forma com que Coetzee se aproxima às questões relacionadas com a terra e a identidade e como as duas questões se cruzam na sua obra em geral e em *The Childhood of Jesus* em particular. Os romances do escritor sul-americano muitas vezes escrutinam a relação entre o indivíduo e a terra em termos de uma/o recíproca/o recusa/ acolhimento / desejo/ pertença. A afiliação entre povo e terra foi sempre uma constante na sua narrativa, assim como na sua produção ensaística; disso é testemunho a seminal recolha de ensaios de 1988, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa,* na qual explora o modo como a ligação peculiar entre *settlers*, povos autóctones e país/paisagem tomaram forma no imaginário literário de língua inglesa da África do Sul. É inútil recordar o quão foi, e ainda é, crucial a ligação entre povo e terra na África do Sul, onde durante o apartheid era atribuída aos indivíduos uma identidade étnica que determinava o espaço que lhes era atribuído para viver. Depois do apartheid a questão está longe de ser resolvida e arquivada apesar de ter mudado de fisionomia: o **direito** à terra, que se traduz muitas vezes no direito à **melhor** terra, precedentemente

associado por razões coloniais aos brancos, tornou-se uma das reivindicações politicas mais prementes por parte de quem reclama uma ligação mais antiga com o lugar, especialmente sobre critérios de maior ou menor pertença étnica aos grupos um tempo discriminados. A mesma posição de Coetzee como sul-africano branco no seu país nativo antes e na Austrália, onde se transferiu em 2002, pois (outra escolha privada que teve interpretações também muito fortes *at home*, sendo a Austrália o país no qual muitos sul-africanos brancos emigraram depois de 1994 por sua escolha pois ali não estariam **negros**) os longos períodos transcorridos como **exilados** em Londres e nos Estudos Unidos, nunca foram vividos pacificamente.

Apesar de ser cidadão australiano oficial desde 2006, o escritor nunca perdeu a ocasião, quer nas suas intervenções públicas que na sua obra, de denunciar a politica de imigração australiana. Grande parte das personagens da sua obra são na maior parte **estrangeiros**, **estranhos** e nenhum deles pode ser incluído sem a análise da sua relação com a terra, uma relação que para Coetzee a história colonial, tanto do Sul de África de antigamente, quanto da Austrália de hoje, conotou fortemente. Michael K, o protagonista deficiente de *Life and Times of Michael K*, uma espécie de emigrante, foge de todos os sistemas políticos e dos campos que o querem absorver e disciplinar, distancia-se (procura distanciar-se) da história, em substância, para chegar a uma quinta onde crê de poder realizar a sua utopia pessoal: uma vida de camponês passada a tratar da terra, uma terra que escava, como um verme ou uma toupeira, depois de ter efetivamente sepultado as cinzas da mãe, na tentativa de **enraizar-se**. O mesmo se pode dizer do menino branco de *Boyhood*, figura parcialmente autobiográfica, a qual utopia para superar a dor **ética** infligida pelo apartheid também nos brancos seria poder-se transformar num animal: "one of those spiders that live in a hole, closing the trapdoor behind him, shutting out the world, hiding" (Coetzee, 1997, 28). Em *Disgrace* (1999), Lucy aceita de dar à luz o filho da violação que sofreu e casa-se com um homem com ligações colusivas com o gang que recorreu à violência de forma a não perder a quinta e ficar no país que sente como seu pagando o preço que considera ser justo pagar: "To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing" (Coetzee, 1999, 205)

comenta ao pai incrédulo o qual, pelo contrário, sugere-lhe de emigrar para a Europa.

Mais do que os outros romances do escritor, *The Childhood of Jesus* é particularmente problemático pois a ligação entre o indivíduo e a terra é devido ao facto que não sabemos nem de onde são as personagens (o cancelamento da memória, da história pessoal é muitas vezes remarcada no texto) nem de onde se desenvolve a história. A individuação dos lugares torna-se aliás impossível devido a um jogo de línguas que intencionalmente mira confundir. Se nas precedentes a *The Childhood of Jesus* nos encontrávamos de frente a um excesso de história, ainda que manuseada com a consueta obliquidade de Coetzee, aqui sim tem um excesso de metáforas, de abstração e ao leitor é pedido de aceitar uma série de incongruências como se fossem naturais. O romance, por exemplo, é escrito em inglês mas dá-se por certo que as personagens estejam a falar em espanhol. A metade do texto Davìd canta uma breve canção em alemão (que num jogo intertextual é na realidade uma citação de Goethe) e depois comenta, "That's all. It's English. Can I learn English? I don't want to speak Spanish any more. I hate Spanish". Pede depois a Simòn para traduzir um verso e o homem responde, "I don't know. I don't speak English" (Coetzee, 2013, 80). Sabemos que o menino está a aprender a ler a partir de uma cópia de *Don Quixote*, requisitada na biblioteca, mas o texto é nos apresentado como escrito por Benengeli, o autor fictício do manuscrito, em vez de Cervantes, que nunca é nominado. O romance apresenta uma sucessão de afirmações que desorientam o leitor. Como é que se obtém um sentido de tudo isto? De facto, algumas das perguntas que o leitor se coloca são as mesmas que Simòn faz repetidamente aos interlocutores que encontra (bem pouco dispostos a seguir a sua lógica), encontrando dificuldade em seguir o austero razionalismo de Novilla, ao qual todos se inclinaram, que promove uma vida desprovida de emoções, baseada na castidade, numa dieta frugal de pão e creme de feijões e sob uma apertada obediência a uma série de regras incompreensíveis e ilógicas:

> … why is he continually asking himself questions instead of just living, like everyone else? Is it all part of a far too tardy transition from the old and comfortable (the personal) to the new and unsettling (the universal)? Is the round of self-interrogation nothing but a phase in the growth of each new arrival, a phase that people like Alvaro and Ana and Elena have by now successfully passed through? If so, how long before he will emerge as a new, perfected man? (Coetzee, 2013, p. 68)

Não há respostas às perguntas que a nova vida levanta em Simòn: as pessoas vestem sobretudos mesmo que não faça frio, fazem trabalhos pesados renunciando deliberadamente ao uso das máquinas porque não considera profícuo ganhar tempo se afinal não se tem nada para fazer e assim por diante. Segundo os arquitetos desta nova sociedade, o impessoal aparato de regras que se apoia na anulação do apetite, do desejo, do prazer e das aspirações, para não dizer de qualquer tipo de desacordo, deveria constituir não *life as it should be* mas *life as it is*. No modo possível, isto è, banal: semelhante àquela dos animais, governados e regulados pelos instintos que, quando não se podem reprimir, são pelo menos disciplinados. Os habitantes de Novilla, presumivelmente também eles um tempo migrantes e agora recolocados no novo mundo e na nova vida, parecem todos estar à vontade: sobrevive-se, não existem necessidades que não sejam neutralizadas, e isto parece a todos mais do que suficiente.É Simón o único a opor-se; o único julgar, ao contrário, que são desejo e apetites, curiosidade imaterial e direcionada a caraterizar as espécie humana e por isso luta, com palavras e ações, para defender o que crê que seja o seu direito à humanidade: "What is wrong with satisfying an ordinary appetite? Why must our ordinary impulses and hungers and desires be beaten down?" (Coetzee, 2013, 37) questiona-se.

Lá onde ao irredutível individualismo de Simòn é dado um certo espaço (ele discute as suas ideias com quem quer que o ouça, mesmo sem que haja grande interação) a Novilla, a **diferença** de David é notada como um traço que deve ser cancelado ou corrigido. A inquietante prospetiva de uma escola especial onde o menino será **domado** é suficiente para fazer com que a família fuja, uma fuga em que o destino final obviamente não é claro. Sobre esta milésima indeterminação, mas sobre a ideia de que pelo menos a liberdade futura de um ser ainda não formado seja defendida, termina o romance.

O que me parece que Coetzee queira colocar a foco e também promover, admitindo que a sua escrita promova algo, é uma nova ideia de resistência. Ainda mais uma vez, como se fosse uma continuação de um possível fio vermelho que liga os seus textos, ele dá vida a uma figura marginal: depois do deficiente: Micheal K, a idosa e doente terminal Elisabeth Curren da *Age of Iron* (1990), o Friday mutilado de *Foe* (1986), o menino fraco de *Boyhood*, e as outras tantas figuras que povoam o seu imaginário de *dispossessed* é agora a vez do migrante: uma outra figura que se relaciona em termos de poder como um subalterno. O retrato da sociedade de Novilla, que tem lugar para cada um, na medida em que cada um esteja disposto a obedecer e a não colocar em discussão as regras, mesmo quando derrotam a fronteira do lógico e do humano, é fortemente inquietante. *The Childhood of Jesus* adiciona no entanto um novo elemento relativamente à sua produção precedente pois parece sugerir que se a história e a memória são um peso, o seu cancelamento é ainda mais problemático.

(*Tradução do italiano por Filipa Matos*)

REFERÊNCIAS

COETZEE, J.M. *Age of Iron*. London: Secker & Warburg, 1990.

COETZEE, J.M. *Boyhood*. London: Vintage, 1997.

COETZEE, J.M. *Disgrace*. London: Secker & Warburg, 1999.

COETZEE, J.M. *Foe*. London: Viking Press, 1986.

COETZEE, J.M. *Elisabeth Costello.* London: Secker & Warburg, 2003.

COETZEE, J.M. *Youth.*London: Secker & Warburg, 2002.

COETZEE, J.M. *Life and Times of Michael K*. London: Secker & Warburg, 1983.

COETZEE, J.M. *Slow Man.* London: Secker & Warburg, (2005),

COETZEE, J.M. *Summertime*. London: Secker & Warburg.

COETZEE, J.M. *The Childhood of Jesus.* London: Vintage, 2013.

COETZEE, J.M. *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

COETZEE, J.M. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa.* New Haven & London: Yale University Press, 1988.

BELLIN, R. A Strange Allegory: J.M. Coetzee's *The Childhood of Jesus*. *Los Angeles Review of Books*, Los Angeles, November 6 2013. Disponivél em:<https://lareviewofbooks.org/article/magical-child-troubled-child-on-jm-coetzees-the-childhood-of-jesus/#!>. Acesso em: 25 jun. 2016.

FARAGO, J. J.M. Coetzee's Stunning New Novel Shows What Happens When a Nobel Winner Gets Really Weird. *New Republic*, New York, September 14, 2013. Disponivél em:<https://newrepublic.com/article/114658/jm-coetzees-childhood-jesus-reviewed-jason-farago>. Acesso em: 25 jun. 2016.

MARKOVITZ, B., *The Childhood of Jesus* by J.M.Coetzee – a review. *The Observer*, London, Saturday 2 March 2013. Disponivél em: <https://www.theguardian.com/books/2013/mar/02/childhood-of-jesus-jm-coetzee-review>. Acesso em: 25 jun. 2016.

OATES, J.C. Saving Grace. J.M. Coetzee's *Childhood of Jesus*. *The New York Times*. New York, August 29 2013. Disponivél em: <http://www.nytimes.com/2013/09/01/books/review/j-m-coetzees-childhood-of-jesus.html>. Acesso em: 25 jun. 2016.

RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991.* London: Granta, 1991.

SESHAGIRI, U. The boy of La Mancha: J.M. Coetzee's *The Childhood of Jesus*. *Contemporary Literature*, vol. 54, n. 3, pp. 643-653, 2013.

TAIT, T. *The Childhood of Jesus* by J.M.Coetzee – a review. *The Guardian*, London, Wednesday 27 february 2013. Disponivél em:https://www.theguardian.com/books/2013/feb/27/childhood-of-jesus-jm-coetzee-review. Acesso em: 25 jun. 2016.

A ARDILEZA DA LITERATURA DE ESCRITORAS NEGRAS CONTEMPORÂNEAS

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues[1]

RESUMO:O objetivo do presente artigo é comparar textos selecionados das literaturas contemporâneas de escritoras afro-brasileiras e afro-americanas contemporâneas. Além de efetuar uma leitura textual atenta e crítica, o trabalho explora aspectos dos contornos sócio-históricos dos contextos culturais nos quais surgiram tradições literárias produzidas por afrodescendentes. Questões relativas à identidade dos sujeitos afrodiaspóricos são destacadas juntamente com a relevância sociocultural de alguns dos temas elencados em suas obras. Expande-se, assim, a compreensão das literaturas contemporâneas de autoras negras e sua agência por meio da escrita.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-americana. Literatura afro-brasileira. Identidade. Escritoras negras contemporâneas.

ABSTRACT: The aim of this paper is to compare select texts of the contemporary literatures of Afro-Brazilian and African-American woman writers. In addition to close and critical reading, it explores aspects of the socio-historical contours of the cultural contexts in which literary traditions produced by people of African descent emerged. Issues related to the identity of the afro-diasporic subjects are highlighted along with the sociocultural relevance of some of the themes included in their works. In so doing, the understanding of the contemporary literatures of black women writers and their agency through creative writing is enhanced.
KEYWORDS: African-American literature. Afro-Brazilian Literature. Identity. Contemporary black women writers.

Introdução

Este artigo formula um estudo comparativo das literaturas contemporâneas de mulheres negras no Brasil e nos Estados Unidos, explorando aspectos dos contornos sócio-históricos dos contextos culturais nos quais surgiram tradições literárias produzidas por afrodescendentes. Busca-se, assim, visibilizar a produção criativa de sujeitos negros na

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) / Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

diáspora, entendida como um "movimento fluido de pessoas e de ideias dos dois lados do Atlântico" o qual representa "um espaço global, uma teia mundial, que ocasiona tanto o continente mãe como qualquer lugar do mundo em que sua prole tenha sido impulsionada pelas forças cruéis da história." (OKPEWHO *et al*., 2001, p. xiv) A visibilidade cultural da Diáspora Africana condiz com os objetivos da comunidade internacional que declarou o período de 2015 a 2024 como a Década Internacional dos Afrodescendentes em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas em 19 de dezembro de 2013, tendo como objetivo o combate ao racismo e às variadas formas de discriminação racial, xenofobia e intolerâncias. (ONU, 2013)

A ausência de estudos literários acerca de escritoras negras desempenhando o papel de sujeitos de suas próprias narrativas é um fenômeno já denunciado por pesquisadores no Brasil e nos Estados Unidos, onde vivem, respectivamente, a maior e a segunda maior população de descendentes de africanos fora da África. Alguns progressos, no entanto, têm sido alcançados. Os EUA, o país que se recusou a publicar *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773) de Phillis Wheatley, o primeiro livro de poesia escrito por uma pessoa negra em inglês,[2] foi o mesmo território que testemunhou a entrega do Prêmio Nobel de literatura a Toni Morrison mais de dois séculos depois em 1993, fruto de "uma renascença em qualidade e quantidade" da literatura afro-americana nas últimas décadas. (Gates & Smith, 2014, p. xli) Especialmente a partir de 1970, leitores estadunidenses de todas as fronteiras raciais se juntaram ao crescente número de leitores negros para prestigiar a literatura de escritoras de origem africana, como Morrison, Maya Angelou, Alice Walker, Rita Dove, Gloria Naylor, Jamaica Kincaid, entre tantas outras. Com o inédito número de prêmios literários recebidos por autoras e autores negros, incluindo os mais importantes, Pulitzer Prizes e National/American Book Awards, e com a presença constante de livros escritos por afrodescendentes em listas de *best-sellers*, a literatura afro-americana ganhou espaço nas universidades, com a oferta de cursos sobre literatura negra nos departamentos de inglês. No

[2] Apesar de Phillis Wheatley ter passado pelo crivo de 18 homens brancos proeminentes, que atestaram a autoria de sua obra, sua obra *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* só foi impressa em Londres em 1773, pois os tipógrafos de Boston recusaram-se a publicar seu livro.

entanto, ainda há "histórias de professores brancos e instituições de educação superior predominantemente brancas que desencorajam interesses e carreiras acadêmicas em literatura afro-americana". (Gates & Smith, 2014, p. xlii)

No Brasil, a literatura escrita por afrodescendentes recebeu atenção primeiramente de estudiosos com formação em ciências sociais e história, resultando na leitura do negro, autor e personagem literário, como objeto sociológico e histórico. Contudo, a condição de sujeito social do negro não esteve em apreço, conquanto, desde os tempos coloniais, os africanos e seus descendentes compusessem uma parcela significativa da população. (Silva, 2011) Além disso, no século XX, os estudos acadêmicos acerca dessa produção literária foram realizados quase exclusivamente por pesquisadores não brasileiros, como Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa. (Duarte, 2014) O potencial de esse tema gerar impacto acadêmico internacional se nota nas publicações científicas de críticos estrangeiros, sobretudo nos EUA, que empenham sua carreira na investigação da produção artística de afro-brasileiros. (ver, por exemplo, Afolabi, 2001, 2005, 2007, 2009; Cleveland, 2013; Davies, 1994, 1995, 1996; Duke, 2007, 2011; Durham, 1992, 1997, 2007a, 2007b) A recepção internacional da obra literária de mulheres afro-brasileiras como Conceição Evaristo, Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro ilustram o paradoxo, pois "ao serem constantemente convidadas a apresentar palestras fora de seu país e a assinar contratos de tradução de suas obras, [essas escritoras] se sentem muito mais reconhecidas no exterior do que no Brasil, onde de fato só aos poucos sua produção vai tendo visibilidade." (Salgueiro, 2004, p. 117) Embora uma autora como Evaristo já seja premiada (Jabuti e Faz Diferença), os estudos concernentes às literaturas de mulheres afrodescendentes ainda não atraem o interesse de muitos pesquisadores brasileiros na área. Durante anos, foram ignorados nomes historicamente importantes, como Rosa Maria Egipciana da Vera Cruz, autora de *Sagrada Teologia do Amor de Deus, Luz Brilhante das Almas Peregrinas*, o mais antigo livro escrito por uma mulher negra no Brasil setecentista, (Mott, 2005) e Maria Firmina dos Reis, a afro-brasileira que escreveu *Úrsula* em 1859, possivelmente o primeiro romance de lavra de uma mulher nascida no país.

Apesar disso, observa-se um número crescente de autores que se identificam cultural e politicamente com a afrodescendência desde a década de 1980 e uma visibilidade maior das demandas sociais dos movimentos negros. Entre os resultados mais relevantes dessa militância, estão a institucionalização das cotas nas universidades públicas e o estabelecimento das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que incluem no currículo oficial da rede pública e particular de ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, fazendo referência à Literatura, juntamente com Educação Artística e História, como áreas em que a temática receberia tratamento especial. Uma emergente *avant-garde* crítica se dedica às criações de afrodescendentes, produzindo arqueologia literária de figuras obscuras do passado e mapeando a produção de quem escreve à margem nos dias atuais (ver, por exemplo, Duarte, 2011; Machado, 2015, 2016; Pereira, 2010; Salgueiro, 2004, 2012). Ainda assim, a literatura afro-brasileira não apenas continua a ser desconsiderada nos círculos majoritários da pesquisa literária, como também sofre ataques até de quem já possui um lugar de prestígio no cânone literário brasileiro.

O (des)valor estético da literatura negra

Em artigo intitulado "Preconceito cultural", Ferreira Gullar afirmou: "Falar de literatura brasileira negra não tem cabimento. Os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura." (Gullar, 2011) Em sua afirmação, o poeta Gullar expõe uma visão muito limitada de literatura como produção de texto escrito, desatendendo o valor poético e literário da rica tradição oral de origem africana. Walter Benjamin, ao contrário, já ressaltou que "entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." (Benjamin, 2011, p. 198) Ao desprezar as implicações literárias da herança africana, a literatura brasileira empobrece suas origens, limitando seus referenciais culturais à contribuição escrita de autores europeus.

Apesar de 53,6% da população brasileira se autodeclararem pretos ou pardos, (IBGE, 2015) a desvalorização estética das tradições de origem africana no âmbito acadêmico pode ser verificada em fatores que vão desde

os poucos estudos críticos sobre a literatura afrodescendente e a escassez de currículos que contemplem disciplinas voltadas para a literatura de autores negros à quase inexistente oferta de cursos de nível superior que permitam a formação em línguas e literaturas africanas. Para efeitos de comparação, enquanto as variadas instituições de ensino superior estadunidenses oferecem cursos de graduação em línguas africanas, como suaíli, iorubá e uólofe, as faculdades de Letras brasileiras ainda não dispõem de um curso de Português-Iorubá, embora a língua iorubá continue sendo preservada liturgicamente nas tradições religiosas afro-brasileiras, especialmente nas formas do candomblé, cujo berço está em Salvador, Bahia. Para Niyi Afolabi, pesquisador nigeriano de origem iorubá, a Bahia é "um lugar onde a [sua] cultura iorubana é vibrante e fascinantemente preservada, mesmo depois de muitos séculos de dispersão e desapropriação através da passagem do meio para o Novo Mundo." (Afolabi, 2005, p. 121)

O estudo da literatura de mulheres negras visa contribuir para um reconhecimento mais amplo das tradições literárias produzidas por afrodescendentes no Brasil e nos EUA. Para isso, a literatura é compreendida como um armamento cultural, que permite transgredir barreiras sociais e ultrapassar posturas que ainda sustentam noções e estereótipos culturais acerca da mulher negra. O foco está no poder da arte da palavra, usada como arma e escudo diante das adversidades vividas por sujeitos afrodescendentes em seus respectivos contextos.

A comparação entre literaturas afrodiaspóricas é orientada pelo tropo "encruzilhada", através do qual se encontra uma epistemologia vasta o suficiente para abarcar as mais diversas tradições do Atlântico Negro. O que distingue as literaturas negras no Brasil e nos EUA é o fato de constituírem formas de saber carregadas de legados e significações de origem africana. Por meio de uma perspectiva de análise cultural ampla, visualiza-se o cruzamento dessas literaturas na encruzilhada, o espaço regido por Exu, o *trickster* africano que transcende as fronteiras de tempo e espaço. Esse protagonista que atua entre deuses e humanos é produto da cosmovisão dos iorubás, os quais, de modo semelhante aos antigos gregos, são caracterizados por sua riqueza artística e poética. (Thompson, 1984)

Em sua obra seminal, *The Signifying Monkey*, o crítico estadunidense Henry Louis Gates, Jr. compara Exu ao mensageiro e intérprete das divindades gregas Hermes, de cujo epíteto deriva a palavra "hermenêutica". Ao nomear os "princípios metodológicos da interpretação de textos negros", Gates sugere a expressão *Esu-'tufunaalo*, que significa "aquele que desfaz os nós de Exu." (Gates, 1989, p. 9) O lugar da crítica de textos negros é o espaço de entroncamento entre culturas que são ressignificadas, inclusive pelo próprio trabalho de comparar literaturas entre autores afrodescendentes. Gates declara:

> O crítico de literatura negra comparada também se assenta em uma espécie de encruzilhada, uma encruzilhada discursiva em que se encontram duas línguas, sejam essas línguas iorubá e inglês, ou espanhol e francês, ou mesmo (talvez especialmente) o inglês vernáculo negro e o inglês padrão. Esse tipo de crítico parece, assim como Exu, viver na interseção dessas encruzilhadas. Ao escrever um livro que levanta um conceito de dois reinos discursivos distintos, apenas para compará-los, o papel do crítico como *trickster* do discurso parece óbvio. (Gates, 1989, p. 65)

Na encruzilhada discursiva, o comparatista literário desempenha o papel de *trickster*, um termo de difícil tradução para o português, que denota capacidade de ardileza. Como a divindade que abre caminhos nos interstícios entre as fronteiras, Exu é uma metáfora da conexão imaginativa que permite cruzar literaturas negras e reconstituir percursos culturais e identitários. Segundo o historiador de arte nigeriano Moyo Okediji, "[a]o contrário de Prometeu, que foi pego e punido pelos deuses por roubar fogo" do Olimpo, "Exu desafia a detecção e evade-se do cativeiro e encarceramento." (Okediji, 2013, p. 233)

No estudo comparativo da literatura de mulheres negras que sobrevivem na diáspora, apesar de todas as históricas investidas contra sua subjetividade, pode se afirmar que o seu paradigma de produção cultural equivale ao ardil de uma divindade que se camufla e dissimula diante de correntes que são incapazes de detê-la.

A ardileza das literaturas de autoras negras

Entre as autoras afro-americanas contemporâneas, podemos destacar o nome da escritora Ntozake Shange (Paulette Willliams, 1948-), autora da

peça *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (2010 [1975]). Nascida em 1948 em Trenton, New Jersey, em uma família com boas condições financeiras, Shange enfrentou as dificuldades da segregação racial aos oito anos ao se mudar para St. Louis, Missouri, quando frequentou uma escola germano-estadunidense que havia sido segregada anteriormente. Na adolescência, aos treze anos, com o retorno a Trenton, Shange se dedicou à leitura de grandes nomes da literatura. Em 1966, ela se matriculou na Barnard College em Nova York, onde, apesar de tentativas de suicídio e separação do marido, se formou em 1970. Quando fazia um mestrado em estudos afro-americanos em 1971, decidiu adotar um nome africano da língua xhosa: Ntozake, que significa "aquela que vem com as próprias coisas", e Shange, que se traduz como "quem caminha como um leão."

Sua obra *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* constitui um conjunto de poemas encenados como uma dança dramática, o qual é denominado coreopoema. Quando a peça de Shange estreou na Broadway em 1976, o drama se tornou o segundo de autoria de uma dramaturga afro-americana a alcançar o mais palco do teatro comercial no mundo de língua inglesa – quase 20 anos depois do segundo, *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry, ter sido lançada na Broadway em 1958. Por meio de poesia, música, dança e iluminação, a peça apresenta sete mulheres, vestidas nas cores do arco-íris mais o marrom, que representa a terra e o corpo.

A obra explora os sentimentos das mulheres negras em diferentes fases da vida, com destaque para os desentendimentos entre homens e mulheres. O texto apresenta os sofrimentos físicos e psíquicos experimentados pelas personagens, mas também afirma a possibilidade de sobrevivência por meio do apoio de outras mulheres.

Um dos momentos mais dramáticos é a tragédia do casal Crystal e Beau Willie, descrita em "a nite with beau willie brown". Se desde os 14 anos de idade, Crystal queria se casar com Beau, aos 22, ela recusa sua proposta desesperada no momento em que uma ordem judicial impede seu acesso aos filhos. Caso ele a descumprisse, seria preso. Em um ato de desespero, Beau joga os filhos do quinto andar do prédio após insistir que Crystal se casasse com ele.

Shange revela que a primeira inspiração para a história surgiu quando estava na Califórnia: "Eu estava presa no engarrafamento; havia carros de polícia por toda parte. Enfim, olhei para cima e vi um homem segurando duas crianças do terraço. Foi estarrecedor." (Shange, 2010, p. 6) Tempos depois, quando morava em uma pensão no Harlem em Nova York, ela passou a observar notícias no *New York Post* sobre homens que jogaram seus filhos da janela. Além disso, de sua janela, ela ouvia homens agredindo suas companheiras verbal e fisicamente.

Entretanto, Shange dramatiza uma história de morte e renascimento, pois Crystal ainda sobrevive apesar de ter enfrentado o pior de todos os sofrimentos para uma mãe, com a morte dos dois filhos pelas mãos do pai. Da tragédia eclode uma odisseia. Como afirma Shange:

> O poema, à medida que desloca os pontos de vista, devolve a Crystal sua vida, sua voz, mas tudo o que ela pode fazer é sussurrar. No último momento, a saga de Beau Willie torna-se a realização de Crystal: a vida se torna sua no momento em que desce ao mais profundo abismo, dando voz a uma experiência tão devastadora, da qual não parece haver retorno. Exceto pela imposição de mãos, o círculo sagrado, o círculo de cura do poema final. (Shange, 2010, p. 7)

A cura de Crystal chega pelas mãos das mulheres de todas as cores que representam a totalidade da condição feminina. Com o apoio de outras mulheres, o desfecho trágico é subvertido pelo imprevisto renascimento da vida: "eu encontrei deus em mim mesma/ & eu a amei/ amei intensamente". (Shange, 2010, p. 87) Assim, a forma dramática criada por Shange expressa a incrível capacidade da mulher negra de reescrever sua própria história.

Outra autora que comunica essa mesma mensagem é Maya Angelou (Marguerite Annie Johnson, 1928-2014), nascida em Saint Louis, Missouri. Aos três anos, os pais divorciados de Angelou enviam-na, juntamente com o seu irmão Bailey de quatro anos, à avó paterna e o tio que residiam na pequena cidade de Stamps, localizada no segregado estado do sul, Arkansas. Na cidade cujo topônimo homenageia o colono branco Hardy James Stamps, a jovem Maya enfrenta os desafios do abandono dos pais na infância, as rígidas regras de convivência da avó e as grandes adversidades sociais por ser negra.

Em sua mais importante obra, o primeiro volume da série de seis escritos autobiográficos, *I Know Why the Caged Bird Sings*, Angelou não apenas descreve um sistema social de segregação que inferiorizava os afro-americanos por meio de marcas que delimitavam sua condição humana, mas também admite que quando criança, os brancos eram parte de outro mundo que não fazia parte de sua realidade, como se fossem personagens irreais. Angelou declara:

> Em Stamps, a segregação era tão completa, que a maioria das crianças negras não sabia realmente, em absoluto, como eram os brancos. Sabiam que eles eram diferentes, para serem temidos, e nesse temor estava incluída a hostilidade dos destituídos de poder contra os poderosos, dos pobres contra os ricos, do trabalhador contra o patrão e dos maltrapilhos contra os bem vestidos. (Angelou, 1996, p. 30)

A infância de Angelou ocorre durante o período em que a segregação institucionalizada estava vigente nos Estados Unidos. Havia base legal para a segregação dos negros, com leis segregacionistas que durariam mais de meio século, sem que houvesse qualquer possibilidade de igualdade entre brancos e negros. Em 1896, a doutrina constitucional "separados, mas iguais" (*separate but equal*) havia sido estabelecida pela Suprema Corte estadunidense no caso precedente de *Plessy v. Ferguson*. Assim, foi considerada constitucional a solicitação do estado de Louisiana de que assentos em trens no comércio interestadual fossem separados por raça. Apenas em 1954, a doutrina perderia o seu efeito, no caso de *Brown v. the Board of Education of Topeka*, quando a Suprema Corte tornou ilegal a segregação racial em escolas públicas. Na prática, o sistema de segregação imposto por lei permitia o uso do terrorismo psicológico e violência física contra pessoas de origem africana com o objetivo de os manter "em seu lugar". (Davis, 2005, p. 53)

Se, por um lado, a segregação gera uma constante sensação de ameaça pela possibilidade real de ser violentado ou até morto pelos brancos, por outro lado, nesse mesmo temor está incluída uma hostilidade por parte de quem sofre. Essa capacidade de não se resignar está evidente na força da comunidade negra. A obra autobiográfica *Caged Bird Sings* não apenas narra suas experiências de vida do inesperado ponto de vista de uma mulher

negra que crescera na segregada região sul dos EUA, mas também "descreve a comunidade negra do sul como aquela que nutre seus membros e os ajuda a sobreviver a um ambiente tão antagônico". (McPherson, 1990, p. 35) Por sinal, Angelou dedica sua obra a "todos os fortes pássaros pretos da promessa que desafiam adversidades e divindades e cantam suas canções". (Angelou, 2004, p. 3) Esses fortes pássaros pretos representam a comunidade afro-americana que sobrevive em luta, desafiando as poderosas adversidades que os impedem de viver plenamente.

Para Angelou, naquela comunidade, havia uma pessoa que se destacava: a sua avó paterna Annie Henderson, tratada como Momma no texto, por meio de quem a jovem Maya aprendeu os primeiros passos da sobrevivência na barbárie de uma sociedade segregada. Certo dia, três meninas brancas tentam humilhar Momma com atitudes grosseiras, usando o poder racial para tentar reduzir a dignidade da mais respeitada senhora da comunidade negra. Contudo, quem alcança a vitória é a sra. Henderson ao permanecer cantando um hino em toda a cena de hostilidade e manter o respeito para com as meninas brancas que tentavam ofendê-la. Após o episódio, enquanto Maya chorava de raiva, sua avó estava feliz e cantava triunfante: "Glória, glória, aleluia, quando eu descansar do meu fardo." (Angelou, 1996, p. 37) Mais uma vez, diante de novos ataques à sua condição humana, ela não só vence a batalha, mas renasce, como se uma "lua" brilhasse em seu rosto.

No contexto brasileiro, a obra de Mãe Beata de Yemonjá (Beatriz Moreira Costa, 1931-2017) retrata a saga de uma mulher negra em um país que construiu o mito de uma democracia racial, o qual não apenas desvaloriza a imagem das pessoas negras e suas culturas e tradições, mas também sustenta uma das sociedades mais desiguais do mundo. Nascida nos arredores da cidade de Santiago do Iguape, no Recôncavo Baiano, Mãe Beata foi uma ativista, escritora e ialorixá do candomblé. Estabeleceu residência no bairro de Miguel Couto, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, onde construiu o terreiro, Ile Omiojuaro (A Casa da Água dos Olhos de Oxóssi). O nome de sua casa de candomblé faz referência à cidade de Arô, por onde Oxóssi andou e de onde provém a família de Mãe Olga do Alaketo (Oyá Fumy), descendente da realeza Ketu e dos fundadores de um

dos primeiros templos do candomblé na Bahia. Mãe Olga foi uma grande amiga e mentora de Mãe Beata, que se referia à detentora da dignidade real iorubá simplesmente como "Minha Mãe Olga".

Na infância, a jovem Beatriz sonhava "sair vestida de anjinho" na procissão de Nossa Senhora Imaculada Conceição, para a qual seu pai, devoto da santa, contribuía com a confecção do andor, bem como dos camisolões e asas dos anjos. Apesar de sempre ser escalada pela professora para fazer a recepção da inspetora da escola com samba, canto e poesia, a pequena Beata nunca tem a oportunidade de participar da procissão, reservada apenas para as crianças "mais clarinhas". Ao questionar o motivo por que em uma escola com tanta criança somente doze eram escolhidas para o cortejo, Beata se depara com o peso do racismo, ao lado dos seus colegas negros, após ouvir as duras palavras da professora:

> – Beata, você não pode se vestir de anjo. Nem você nem esses aí. Você não pode ser uma filha de Maria.
> – Por quê? Eu não sou filha de papai do céu?
> – Não. Os filhos de Deus não são pretos, e você é preta! (*apud* Costa, 2010, p. 56)

O que sustentou a escravização de pessoas negras por quase três séculos e meio no Brasil foi a sistemática desumanização do sujeito africano degredado por intermédio de imagens e representações estereotipadas, que, ao delimitar um lugar socialmente inferior para esse sujeito, destruía a sua psique, corroía o seu senso de identidade e corrompia o seu potencial humano. Da impossibilidade de representar a pureza espiritual pelas vestes angelicais à inviabilidade de obter a filiação divina, a teologia racista da professora nega o acesso das crianças negras aos bens simbólicos do catolicismo. As crianças negras tornam-se sinédoque da negritude, incompatível com essa versão racista do cristianismo. Para a jovem Beata, a experiência foi traumática: "Eu comecei a chorar. Foi o choro mais profundo que eu jamais tive." (*apud* Costa, 2010, p. 56)

Ao produzir sua literatura de contos, Mãe Beata reescreveu sua história de vida. Ela conta que sua mãe era muito boa, queria ter uma filha e um dia ficou grávida. Ela morava em um antigo engenho, com várias pessoas que haviam sido escravizadas no passado. No local, vivia uma senhora muito

respeitada que era também a parteira, chamada Tia Afalá. A história prossegue:

> Um dia, do Carmo teve muita vontade de comer peixe. Ela pegou o jereré e foi pescar no rio que passava por dentro do engenho. Quando ela estava pescando, a bolsa d'água rompeu. Ela saiu da água e, quando ia atravessando a estrada, eu nasci, ali mesmo. Uma menina. Chamaram Tia Afalá, que me carregou e à minha mãe para casa, para cortar o umbigo. Tia Afalá viu que era uma menina muito forte, mas que tinha a cabeça ainda mole. A velha parteira então disse:
> — Olha, eu vou botar umas folhas na cabeça desta criança. Ela é filha de Exu e de Yemanjá. (Beata de Yemonjá, 2008, p. 121)

Na escrita da sua narrativa de origem, Mãe Beata conjuga as tradições africanas com as suas vivências pessoais para formular uma história sagrada centralizada na origem de si mesma. Se a teologia racista da professora interdita a filiação divina de pessoas negras, o conto de Mãe Beata produz uma cosmogonia que justapõe a história pessoal, social e cultural dos afro-brasileiros. O peixe, que é alimento dos pobres pescadores negros de um antigo engenho e que também sacia sua mãe Do Carmo, emblema Yemanjá, a divindade aquática (*yéyé omo ejá*) que acolhe todos os seres vivos com o seu senso materno. Dessas águas divinas presentes tanto no rio como na bolsa que se rompe, advém toda forma de vida. Ao sair da água, a grávida Do Carmo atravessa a estrada e dá a luz na encruzilhada, espaço regido por Exu, a deidade responsável pela comunicação e mediação entre a humanidade e os deuses. A vida eclode nesse espaço limítrofe entre o humano e o divino. A menina nasce muito forte, mas sua cabeça é frágil, porque essa fragilidade constitui ao mesmo tempo a marca de sua condição humana e o liame entre a filha e seus poderosos deuses, também conhecidos como forças da natureza, Exu e Yemanjá. O conto termina com Tia Afalá recomendando a iniciação da criança e uma afirmação categórica: "Hoje, eu sou uma omorixá e uma lutadora de minha religião e de minha raça. Meu nome: Beata de Yemonjá." (Beata de Yemonjá, 2008, p. 122)

Assim, a autora assume o poder de narrar sua própria história com todas as cores que julgar necessárias. O discurso da professora é marcado por negativas: "você não pode se vestir de anjo", "não pode ser uma filha de Maria", "os filhos de Deus não são pretos". Mas é exatamente de sua única

afirmação que Mãe Beata parece ter encontrado o fundamento de sua identidade: "você é preta!" Preta também é a cor de seus deuses, ou orixás, de quem é filha (omorixá). Por isso, diferentemente daquelas palavras que negam sua condição, a fala de Mãe Beata afirma sua identidade ("eu sou") a partir da luta pela sobrevivência ("uma lutadora"), do candomblé ("minha religião") e da negritude ("minha raça").

Uma escritora que vai explorar o significado da escravidão e do racismo para o contexto brasileiro é Cidinha da Silva (1967-). Nascida em Belo Horizonte, Da Silva é historiadora formada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sua literatura é caracterizada por crônicas literárias e contos que documentam a história dos negros contemporâneos no Brasil. Focalizando especialmente as relações raciais e de gênero, religião, sexualidade, violência e pobreza, Da Silva cria uma arte escrita que oferece uma visão única sobre o que significa ser negro no Brasil atualmente.

No texto "Distinções entre abolição da escravidão e racismo", ela ressalta que o racismo como sistema ideológico que não constitui um desdobramento da escravização de pessoas negras, mas, sim, "uma formulação construída no século XIX para justificá-la, para ratificar a inferioridade atribuída às pessoas escravizadas." (Da Silva, 2016, p. 67) Portanto, para a autora, discutir e combater o racismo e suas consequências é mais importante do que falar sobre a escravidão, que só contribui para atrasar as transformações sociais em prol da população afrodescendente.

Os efeitos do racismo não apenas depreciam as pessoas negras, mas também ameaçam a sua sobrevivência. Como revelam os efeitos da violência contra pessoas negras, comprovados no fato de os jovens negros (pretos e pardos) serem as principais vítimas de homicídio no Brasil. (Cerqueira *et al*., 2016) Em "A guerra", Da Silva reescreve a história da depreciação de pessoas de ascendência africana ao inverter o discurso para deslustrar o negro:

> Eu sou belo, sou forte, sensível e trabalhador
> Você é vagabundo, feio, fraco, grosso e sujo
> Eu sou limpo, trabalhador, belo, forte, sensível e honesto
> Você é ladrão, sujo, vagabundo, feio, fraco, grosso e burro
> Eu sou inteligente, honesto, limpo, trabalhador, belo, forte, sensível e guerreiro

> Você é acomodado, burro, ladrão, sujo, vagabundo, feio, fraco, grosso e incompetente
> Eu sou competente, guerreiro, inteligente, honesto, limpo, trabalhador, belo, forte, sensível e generoso
> Você é egoísta, incompetente, acomodado, burro, ladrão, sujo, vagabundo, feio, fraco, grosso, fracassado, neurótico e tem síndrome de vítima
> Eu sou alvo da sua metralhadora giratória, sou saudável, vitorioso, generoso, competente, guerreiro, inteligente, honesto, limpo, trabalhador, belo, forte, sensível e incansável, incansável, incansável
>
> Eu quero ser feliz
>
> Você agora é feliz, não percebeu?
> Deixei de atirar para matar
> Só atiro para assustar
> Para fazer você correr
> De volta para o seu lugar
> (Da Silva, 2016, p. 99)

O texto apresenta uma voz que subverte o discurso racista assumindo o lugar do enunciador, mas aproveita a oportunidade para afirmar sua identidade ("Eu sou") com as melhores qualidades e devolver aos racistas as pechas que caracterizam o seu discurso estereotipado. No final, tudo que esse "alvo da metralhadora giratória" mais quer é ser feliz.

Em "A roda gigante e o motor da casa-grande", Da Silva também denuncia o racismo institucional quando os nomes de Lázaro Ramos e Camila Pitanga foram recusados para o sorteio dos grupos da Copa do Mundo de 2014. Para a cronista, a FIFA "disse ao Brasil e ao mundo que pretinhos como ele devem tratar de ser bons de bola e ter destaque dentro das quatro linhas. Esse é o lugar reservado aos homens negros." Da mesma forma, a instituição "vocifera aos quatro cantos do universo empresarial da bola que lugar de mulher negra é azarando jogador, prestando-lhes serviços sexuais ou no máximo vendendo a imagem de Globeleza." (Da Silva, 2016, p. 111) As imagens do jogador de futebol negro e da mulher negra sexualmente atraente contribuem para a manutenção da objetificação do corpo negro na cultura brasileira para fins de entretenimento. Através da performance corporal para entreter, a mercantilização de sujeitos negros persiste:

> Glúteos, vasto lateral, bíceps da coxa, trato iliotibial. Acém. Cupim. Músculo. Coxão Duro. Paleta. E não se sabe que parte da imagem é mais triste e deprimente, a carne de segunda e seu corte de costas ou o Filé-mignon disfarçado, maquiado, bem-vestido, de sorriso angelical e dengoso a serviço do leilão de mulheres no mercado dos corpos. (Da Silva, 2016, p. 111s)

Contudo, Da Silva celebra o fato de Camila Pitanga e Lázaro Ramos terem tido o seu trabalho reconhecido pela escolha da novela *Lado a lado* como vencedora do prêmio Emmy. Ao "escancar[ar] os privilégios dos brancos alicerçados na exploração reiterada dos negros ao longo de séculos", a trama foi considerada "a melhor do mundo". Para Da Silva, isso é um sinal de que o mundo gira e que o racismo enquanto sistema ideológico pode ser subvertido pela produção artística de pessoas negras. Como conclui: "Ê… volta do mundo, camará! Alegria e tristeza alternam lugares na Roda Gigante, mesmo que o motor da casa-grande funcione a pleno vapor." (Da Silva, 2016, p. 112)

Assim, as autoras negras lançam mão da literatura como um recurso para reescrever a história criativamente. Dos variados sentimentos das mulheres negras em diferentes fases da vida e sua capacidade de renascer após os piores sofrimentos, como retratado por Shange, à sobrevivência de uma jovem negra abandonada pelos pais em uma sociedade segregada que encontra na avó um paradigma para vencer o racismo e reviver, como descrito por Angelou, este texto explorou temas da literatura de escritoras afro-americanas em paralelo com a temática da literatura de autoras afro-brasileiras, que abrange desde a reescrita que Mãe Beata produz de um episódio traumático de sua história de vida servindo-se de tradições de origem africana para afirmar sua identidade, à denúncia que Da Silva faz do racismo institucional brasileiro e sua subversão por meio da inversão do discurso racista e da arte negra.

REFERÊNCIAS

AFOLABI, Niyi. *Afro-Brazilians*: cultural production in a racial democracy. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

_____. *Axé*: invocation of candomblé and Afro-Brazilian gods in Brazilian cultural production. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (ed.). *Fragments of bone*: neo-African religions in a New World. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 108-123.

_____. In praise of warrior-souls. In: AFOLABI, Niyi *et al.* (orgs.). *The Afro-Brazilian mind*. Trenton: Africa World Press, 2007, p. 1-19.

_____. The (t)error of invisibility: Ellison and Cruz e Souza. In: OKPEWHO, Isidore *et al.* (eds.). *The African Diaspora*: African origins and New World identities. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 315-331.

ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Trad. Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *The Collected Autobiographies of Maya Angelou*. New York: The Modern Library, 2004.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê*: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CERQUEIRA, Daniel *et al*. *Atlas da Violência 2016*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2016.

CLEVELAND, Kimberly L. *Black art in Brazil*: expressions of identity. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemonjá*: guia, cidadã, guerreira. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

DA SILVA, Cidinha. *Sobre-viventes!* Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

DAVIES, Carole Boyce. Hearing black women's voices: transgressing imposed boundaries. In: DAVIES, Carole Boyce & OGUNDIPE-LESLIE, 'Molara (eds.). *International dimensions of black women's writing*. Londres: Pluto Press, 1995, p. 3-14.

_____. *Black women, writing and identity*: migrations of the subject. Londres: Routledge, 1994.

_____. Transformational discourses, Afro-Diasporic culture, and the literary imagination. *Macalester International*, Saint Paul, v. 3, p. 199-224, Spring, 1996.

DAVIS, F. James. *Who is black?*: one nation's definition. 10ª ed. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira*: 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

_____ (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DUKE, Dawn. Hidden sensations of strength in Afro-Brazilian writings: a look at Esmeralda Ribeiro's *Malungos e Milongas*, "A Vingança de Dona Léia" and "Guarde Segredo". Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Duke.htm>. Acesso em: 08 fev. 2011.

_____. How she strikes back: images off emale strength in Esmeralda Ribeiro's writing. In: AFOLABI, Niyi *et al.* (orgs.). *The Afro-Brazilian mind*. Trenton: Africa World Press, 2007, p. 99-120.

DURHAM, Carolyn Richardson. Art for life's sake: literature by Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima da Conceição, and Miriam Alves. *PALARA: Publication of the Afro-Latin/American Research Association*, n. 1, p. 36-42, 1997.

_____. Sônia Fátima da Conceição's literature for social change. *Afro-Hispanic Review*, 11.1-3, p. 21-25, 1992.

_____.Space and time: Afro-Brazilian history in the poetry of Miriam Alves. In: AFOLABI, Niyi *et al.* (orgs.). *The Afro-Brazilian mind*. Trenton: Africa World Press, 2007b, p. 135-142.

_____. The beat of a diferente drum: resistence in contemporary poetry by African-Brazilian women. In: AFOLABI, Niyi *et al.* (orgs.). *The Afro-Brazilian mind*. Trenton: Africa World Press, 2007a, p. 89-98.

GATES, Jr., Henry Louis.*The signifying monkey:* a theory of African-American literary criticism. Nova York: Oxford, 1989.

GATES, Jr., Henry Louis & SMITH, Valerie A. (eds.). *The Norton Anthology of African American Literature*. 3ª ed. Nova York: Norton, 2014, v. 1.

GULLAR, Ferreira. "Preconceito cultural". *Folha de S. Paulo*, 04 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/12790-preconceito-cultural.shtml>. Acesso em: 10/10/2017.

IBGE. Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (org.). *Panorama da literatura negra ibero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.

_____ (org.). *O ensaio negro ibero-americano em questão*: apontamentos para uma possível historiografia. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2016.

MCPHERSON, Dolly A. *Order out of chaos:* the autobiographical works of Maya Angelou. Nova York: Peter Lang, 1990.

MOTT, Luiz. Rosa Egipcíaca: uma santa africana no Brasil colonial. *Cadernos IHU Ideias*, São Leopoldo, n. 38, 2005, p. 1-20.

OKEDIJI, Moyo. Èsù Elegbara and Prometheusis. In: *Èsù*: Yoruba god, power, and the imaginative frontiers. Durham: Carolina Academic Press, 2013, p. 231-242.

OKPEWHO, Isidore *et al*. (eds.). *The African Diaspora*: African origins and New World identities. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ONU. Proclamation of the International Decade for People of African Descent. Resolution 68/237. 23 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/img/2014/10/N1362881_pt-br.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos*: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. A arqueologia literária como metodologia fundamental para o estudo das literaturas afro-americana e afro-brasileira. In: BERUTTI, Eliane Borges (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos*: vertentes nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012, p. 79-90.

_____. *Escritoras negras contemporâneas*: estudos de narrativas: EUA e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SHANGE, Ntozake. *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*. Nova York: Scribner, 2010.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). 2011. 448f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit*: African & Afro-American art & philosophy. Nova York: Random House, 1984.

A RETERRITORIALIZAÇÃO E AS IDENTIDADES NA POESIA DE PAULA TAVARES

Ciomara Breder Kremsper [*]

RESUMO:O objetivo deste trabalho é entender como se dá o processo de reterritorialização e de construção do entrelugar na poesia da angolana Paula Tavares. É observado que esse discurso poético é marca de hibridismo, que se efetiva como uma tradução cultural e é instrumento de formação de identidade(s) própria(s) e nacional(is). É visto ainda que essa poesia se consagra como lócus privilegiado da enunciação feminina.
PALAVRAS-CHAVE: Reterritorialização; Angola; Identidades; Paula Tavares.

ABSTRACT: The objective of this paper is to understand how is the construction process of reterritorialization and "space in-between" in the poetry of the Angolan Paula Tavares. It is observed that this poetic speech is a mark of hybridism, which becomes effective as a cultural translation and it is an instrument of own national(s) identity(es) formation. It is also notice that this poetry is consecrated as privileged locus of feminine enunciation.
KEYWORDS: Reterritorialization; Angola; Identities; Paula Tavares.

Neste trabalho abordaremos o hibridismo como traço marcante da poética de Paula Tavares e esse hibridismo é gerador de um entrelugar discursivo. Para isso, vale lembrar o conceito amplo de hibridação proposto por Canclini (2013, p. XVII-XL), em "Introdução à edição de 2001: As culturas híbridas em tempos de globalização:" "A hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização" (p. XVIII). Mais adiante, o teórico estrutura uma definição: "entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (p. XIX). O resultado disso constitui-se em uma grande revisão do

[*] Ciomara Breder Krempser é doutoranda em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais (UFJF), onde é bolsista CAPES e atua como membro do corpo editorial da **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários da UFJF. Orientadora: Profa. Dra. Prisca R. A. de A. Pereira.

passado histórico sufocado e uma constante luta cultural formadora de identidades plurais, no período pós-colonial.

Sobre esse transcurso entre passado colonial e presente pós-colonial, observa Lynn Mario de Souza:

> Nesse processo, o significado é construído numa dinâmica de referências e diferenças em relação a outros discursos ideológica e historicamente construídos (isto é, os discursos dos colonizados se constroem no contexto dos discursos dos colonizadores e vice-versa) que, por sua vez, constituem as condições de existência do texto – de sua escritura tanto na sua produção quanto na sua recepção (SOUZA, 2004, p. 118).

Observamos, então, que o discurso produzido nesse contexto será marcado de hibridismo, em virtude da apropriação das referências da memória cultural passada e das diferenças produzidas na reflexão crítica do mesmo. Relevante destacarmos o pensamento de Bhabha acerca desse espaço ambíguo que se constitui a escrita pós-colonial:

> O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que são seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. (...) renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Notamos que esse hibridismo da escrita pós-colonial acaba gerando um entrelugar, pois, esse discurso não consegue se situar em nenhum local definitivo, está sempre em trânsito, sempre deslocado e se constitui em diáspora. Lynn Mario de Souza explica que Bhabha (1998) defende a ideia de que

> (...) o conceito de lócus de enunciação revela esse lócus atravessado por toda a gama heterogênea das ideologias e valores sócio-culturais que constituem qualquer sujeito; é isso que Bhabha chama de **'terceiro espaço'** que toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos, e culturais interagem e constituem o hibridismo (SOUZA, 2004, p. 118-119, grifos nossos).

É dessa ótica que analisamos a poesia de Paula Tavares, como uma enunciação de entrelugar, uma escrita híbrida e fronteiriça. Constantemente deslizando entre passado e presente, entre Angola e Portugal, entre

masculino e feminino, entre colonial e pós-colonial, entre línguas bantu e portuguesa, entre tradição e modernidade.

Segundo Rita Chaves (2005), os textos de Paula Tavares têm muito lirismo, mesmo quando escreve prosa. Sua poesia lírica busca o insólito e fala do desconcerto do mundo. Possui uma linguagem simbólica e cheia de magia, mas que destaca a invisibilidade das feridas das guerras em Angola. Apresenta muitas metáforas imprevistas, é muito concisa, nomeia o mundo e os objetos para definir os abismos das coisas. Ocorre um predomínio da coordenação, que é revelador da oralidade, para destacar a geografia de seu mundo.

Os lugares de Angola são constante presença em sua poética, uma espécie de diário de viagem, e a memória é que a orienta. O tempo é cíclico, pois a memória orienta o presente num eterno jogo entre presente e passado, como num ritual. Usa muito a metalinguagem como dimensão pedagógica e faz bastantes citações: eruditas e populares, ex: muitos provérbios. Oralidade como culto ao patrimônio cultural dos *griots* para revelar a sabedoria deles. Essa oralidade se difere de coloquialidade, pois é um discurso de tanta sabedoria que chega a ser sacralizado.

Mundo fronteiriço, de transição de entrelugar, até a palavra desliza entre campo e cidade; passado e presente; tradição e modernidade. Inclusive os sentimentos abordados também são duais, tais como sutil pessimismo e restos de utopia, que revelam certa rebeldia. A palavra como fonte de autoconhecimento, que abrange a função de fantasiar e ensinar.

A poesia de Paula Tavares é espaço de conhecimento da realidade, de si, de seu mundo, "é uma depuração do real transfigurado em matéria poética" (CHAVES, 2005, p. 126). Também ritualiza a palavra, faz constante uso da memória e apresenta uma relação muito forte com a terra, como um ritual de aprendizagem para o poeta e o objeto, promovendo uma simbiose entre eles. Há constante resgate do patrimônio cultural ancestral também.

O lago da lua: antologia poética, (1999), segundo a própria autora fala, em entrevista concedida a Susanna Ventura, para revista **Critério**, em janeiro de 2009, é um livro mais doce e menos explosivo que o seu livro de estreia **Ritos de passagem** (1985). Em seu segundo livro de poemas Tavares afirma que tem traços da cultura local angolana, tem relação homem-mulher, tem

um pouco de erotismo, assim como o primeiro livro tem. Porém, em **O lago da lua**, a autora revela que há maior intimismo, um maior tom reflexivo e maior tranquilidade, ou seja, um enorme prazer do texto. Ana Paula diz que o segundo livro não tem o compromisso revolucionário que o primeiro tinha, explica que isso é devido ao seu amadurecimento e é devido também ao distanciamento maior da luta pela Independência de sua nação, consolidada em 1975.

Paula Tavares ainda revela em entrevista dada para Susanna Ventura (TAVARES, 2009) que a partir da segunda obra não tem mais a enorme preocupação de escrever para publicar, pois passados os rompantes dos trinta anos não tem mais a necessidade de dizer algo. Ela agora simplesmente escreve pelo prazer e porque a escrita faz parte de sua vida. Também revela que esse livro foi escrito no exílio, ou seja, parte escrito em Angola e parte já em Portugal, onde mora atualmente. Ela explica que não se trata de um exílio político, pois não foi obrigada a morar na Europa, mas que se sente exilada porque está fora de sua nação. Além disso, destacamos ainda o exílio poético, aquele ritual de solidão peculiar e necessário para o amadurecimento do verbo, que possibilita o distanciamento salutar para a constituição da sua própria *poiesis*.

Com esses comentários, com os conceitos de diáspora (HALL, 2003) e identidades diaspóricas (GILROY, 2012) notamos o caráter diaspórico e desterritorializado da obra, afinal, "identidades que não têm uma "pátria" e que não podem ser atribuídas simplesmente a uma única fonte" (GILROY,1997 apud Woodward, 2013, p. 22).

Lançamos mão do pensamento de Canclini sobre a desterritorialização e a reterritorialização:

> As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação "natural" da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas (CANCLINI, 2013, p 309).

Nessa vertiginosa reflexão das perdas das fronteiras, nesse simulacro de mundo, nessa intensa e constante diversidade e hibridez que está

centrada a escritora e intelectual contemporânea. Para ela a desterritorialização é muito mais que um conceito, é algo concreto e latente, pois de torna parte de sua experiência diária. Semelhante a um vagalume, que nos ilumina em meio à escuridão, ele deve acima de tudo refletir criticamente sobre o que é o contemporâneo e sobre suas implicações e seus processos.

Para Didi-Huberman, o escritor e intelectual é como um vagalume, que usa sua voz para elucidar e reverberar a nossa. A partir desse território movediço da contemporaneidade, o crítico francês levanta a questão se esses vagalumes desaparecem e nos dá a resposta: "Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado" (Didi-Huberman, 2011, p. 160). Esse raciocínio nos leva a outra questão: e afinal o que é contemporâneo?

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distancias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Assim, observamos que a poesia de Paula Tavares é contemporânea e se manifesta como um vagalume nesse universo híbrido, encantador, misterioso e, ainda quase desconhecido, do ponto de vista ocidental, que é a Mãe-África. Através da instabilidade de fronteiras que sua poesia propicia, essa escritora-intelectual ou vice-versa, torna evidente a reterritorialização de sua Angola e nos leva a uma vertiginosa e prazerosa viagem de conhecimento e reconhecimento de parte do universo palimpséstico africano.

Provável que o objetivo da escrita da poeta e historiadora Ana Paula Tavares seja a busca da identidade que se dá em diferença, em relação ao Outro, o masculino, quando a mulher tenta driblar a opressão e se afirmar enquanto enunciadora de um discurso próprio, é o grito da enunciação feminina, como vemos, em (seu poema) Mukai (4): "Um grito espeta-se faca na garganta da noite" (TAVARES, 1999, p. 33). Acreditamos que, somente

através do reconhecimento da condição feminina, através da revisão da historiografia literária e do resgate de vozes desautorizadas, em termos de gênero, raça e classe social é que conseguiremos reescrever o sentido de nação. Oportuno, nesse momento, destacarmos que:

> Essas experiências de deslocamento trouxeram em sua esteira a aproximação e a justaposição de diferenças culturais forçando a visibilidade do hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se verem e serem vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas. Para Bhabha (1995) **o projeto pós-colonial, na busca por uma reconstituição do discurso da diferença cultural**, procura mais do simplesmente trocar os conteúdos e símbolos culturais numa tentativa paliativa de acomodar as diferenças; o projeto prevê a releitura da diferença cultural numa ressignificação do conceito de cultura (SOUZA, 2004, p. 124, grifos nossos).

Essa poética pós-colonial de Tavares promove a ressignificação, a reterritorialização e a tradução cultural de Angola. Importante observarmos a força das palavras e de suas memórias em sua escrita. Sobre esses rastos de memórias dos lugares de origem, fala a escritora, em entrevista:

> Que tempos eram os das necrópoles em pedra seca, rodeados por silenciosos inselbergs graníticos cheios de pinturas em grutas inacessíveis? Como perceber essas mensagens no meio do ruído louco da guerra. O sonho da cronologia e o seu avesso também ficou para sempre na minha escrita e na minha vida. Nasceu-me a filha, o que foi começar tudo de novo, água pura, meu novo sentido de mim. O medo voltou. Seria capaz de proteger, de percorrer os rios outra vez. Sumbe ajudou a inscrever para sempre, para nunca esquecer a memória do mal: a escravatura, o colonialismo, as relações de dominação, os pequenos e grandes poderes, o alargamento definitivo do sentido da história ao quotidiano. Benguela reforçou a minha ideia de lugares de pertença e lugares de rejeição. A poética do espaço foi um longo aprendizado. Não estava cá dentro. Praticava-se uma linguagem que tinha que aprender (TAVARES, 2010).

Com essas palavras, notamos que o discurso de Paula Tavares perpetua as suas raízes angolanas e cultua sua memória, como forma de preservar suas origens, denunciar o sofrimento causado pela cruel colonização e pela desumana guerra. E, mais, como maneira de se libertar, tentar libertar sua nação e construir nova(s) identidade(s), nesse contexto pós-colonial.

Observamos que Paula Tavares, em seu discurso, reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença presente. Ocorre uma ambivalência na identificação, deixando um intervalo elíptico, uma sombra do outro que recai sobre o eu (Cf. BHABHA, 2003, p. 97). Dessa forma, confirma-se nossa percepção de que a obra de Tavares se constrói no limiar entre duas margens.

Consultando novamente o depoimento da autora, lemos que ela fala sobre os muitos sentidos da escrita e da vastidão dos enunciados. Assim afirma: "Não estou fechada na concha do medo. Agora há angústias: não consigo suportar a partida dos amigos, o sofrimento de alguns deles. O medo de estar longe, demasiadamente longe, a ideia de perder a voz e a vez da poesia" (TAVARES, 2010). Nessa fala, a autora nos revela que usa o seu discurso como poder de voz, lócus privilegiado de enunciação, do qual não abre mão. Ou seja, para ela o sentido da escrita é libertação. Em mesma entrevista, ainda nos revela que Angola é sempre seu principal mote: "Angola dói-me todos os dias, alegra-me da mesma maneira. Dá-me a medida exacta do meu desconhecimento" (TAVARES, 2010).

Podemos notar que Ana Paula Tavares toma corpo de seu texto, assumindo-o como seu exercício de poder e, incorporando a tradição dos ancestrais de sua terra. Além disso, vale lembrar que outra maneira de transformar esse espaço elíptico da escrita em exercício de poder é a transmutação do corpo feminino em voz, como já mencionado anteriormente (PADILHA, 2000, p. 298).

Enquanto no primeiro livro **Ritos de passagem** (1985) notávamos um sonho de uma pátria livre, quatorze anos depois, em **O lago da lua** (1999) aparece a agonia desse sonho. A temática erótica e outras pertinentes ao universo feminino, tais como: o cotidiano, o sagrado, os ciclos da vida, as tradições, os ritos e a relação homem/mulher, reaparecem, mas, agora, envoltas de uma dor e de uma decepção da utopia desmoronada. Conforme Carmen Tindó Secco, em "As veias pulsantes da terra e da poesia", posfácio da antologia poética **Amargos como os frutos**: poesia reunida, de Paula Tavares (SECCO, 2011, p. 268-9), nesse segundo livro Tavares discute a crise abatida sobre corpo social angolano devido à continuidade da guerra após a conquista da Independência. O eu-lírico expõe as feridas abertas, as

cicatrizes desse corpo-nação, sua voz se converte em grito e sua palavra é afiada como faca, lembrando-nos a contundência da poesia de João Cabral de Melo Neto.

Secco (2011, p. 268-9) ainda destaca que, apesar da contundência do verbo, há também a mistura de enorme delicadeza das lembranças doces da infância da poeta em Angola. Assim sendo, **O lago da lua** se consagra como: "reservatório da memória e espelho alegórico de sua própria *poiesis*, esse lago se institui como local sagrado de ritualização do verbo criador" (SECCO, 2011, p. 268-9). A voz lírica se mostra consciente de sua dupla trajetória poética – atravessar o espelho – do presente e do passado; do plano existencial e do histórico-social; do enunciado-poema e o da enunciação, que reencena a memória individual e mítica.

Observamos que a poeta dá continuidade ao projeto de perpetuação da cultura angolana, com dados concretos de sua realidade. Porém, em sua segunda obra, potencializa os sentidos nela contidos, expandindo de um regional para o universal, já que os limites locais alçam ao espaço existencial.

Além disso, segundo Carmen Tindó Secco (2011) afirma: "a imagem do lago remete aos sonhos que resistiram à dor e à guerra; funciona como espelho no qual o sujeito poético procura a identidade esboroada" (SECCO, 2011, p. 266). É oportuno lembrar que Huíla, terra natal de Paula Tavares, é um território cercado de lagos. Portanto, a imagem lacustre é uma das maneiras de a poeta promover a reterritorialização.

Notamos que a metáfora do barro é recorrente na poética de Paula Tavares, sendo vista como lugar relacionado ao sentido de origem da vida e das coisas, associada ao trabalho das oleiras, que ao produzirem os seus utensílios domésticos, vão deixando suas cicatrizes da memória nesse barro. Portanto, o barro representa a mistura da mulher à terra, de um corpo feminino que se faz corpo-nação. Conforme Secco (2011) afirma:

> A terra e o barro, embora suas texturas não apresentem reflexos como os das águas lacustres, guardam, de outra maneira, uma função especular que se evidencia nos trabalhos criativo das oleiras, cujas mãos moldam peças singulares em terracota, gravando, na memória da argila, fragmentos de suas histórias (SECCO, 2011, p. 266).

Com isso, observamos a ligação ritualística da poeta com as mulheres de Angola, com sua terra natal e com a própria criação poética, já que o ato de moldar o barro é metáfora do fazer poético. Ademais, encontramos nessa atitude outra maneira de promover a reterritorialização de sua terra de origem.

Em sociedades colonizadas como a angolana, foi fundamental para a sobrevivência da sua cultura a preservação dessas práticas de oralidade, desses ritos sagrados, pois a colonização tentou anular e homogeneizar as identidades e as práticas culturais dessas nações. O ritual reeditado por essas narrativas poéticas não é analisado pela ótica ocidental, mas é enraizado na cultura local e sacralizado pela tradição ancestral. Notamos que:

> A ritualização do ato de contar, a reverência que o africano tem pela palavra, o gestual, a intenção do narrador com o público ouvinte geram cumplicidade e permitem falar da diferença, reconstruir o velho, pela memória, recepcionar o novo pela fantasia, pela esperança, pela sacralização, pois é do sagrado que a palavra extrai o seu poder criador e operacional, e, segundo a tradição africana, tem uma relação direta com a manutenção da harmonia tanto no homem como no mundo que o envolve, sendo a razão porque a maioria das sociedades orais tradicionais considera a mentira como uma verdadeira chaga moral (DUARTE, 2009, p. 187).

Essa ritualização da palavra é tão importante na cultura angolana que os *griots* sãovistos como os guardiões, intérpretes e cantores da História oral de muitos povos africanos. São seres sagrados que amam a palavra e nunca se esquecem de suas raízes. Esse grande poder do discurso é destacado por Michel Foucault: "a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade" (FOUCAULT, 1999, p. 8-9). Tavares organiza criteriosamente o mosaico cultural de sua poesia, sempre repleta de lirismo e associações surreais, não abre mão do exercício de poder de sua voz.

Paula Tavares, na já citada entrevista dada ao jornalista Pedro Cardoso, nos adverte: "A escrita, em português, ficou para sempre ligada ao paradigma da oralidade, da chama do lugar, do acompanhamento dos ciclos, do respeito pela diferença, do horror à injustiça. (...) A oralidade é

meu culto. As mães embalam os filhos cantando ou dizendo palavras nas nossas línguas todas. Se os meus textos puderem ser lidos em voz alta fico muito contente" (TAVARES, 2010). Neste instante podemos notar que o tom intimista, confessional e oral de seus poemas é algo oriundo de sua memória cultural, é propositalmente um resgate de suas raízes angolanas.

Essa atitude nos confirma o hibridismo de seu discurso, a tradução cultural de suas raízes ancestrais e também, o entrelugar em que se efetiva esse discurso. Sobre isso nos explica Laura Padilha: "a exemplo de Paula Tavares e Vera Duarte, ela (a escrita) reafirma-se e expande-se em feminino, através de imagens que, partindo do fragmento, chegam a uma terceira margem, lá onde acena o seu entrelugar discursivo" (PADILHA, 2002, p. 190).

Ou ainda, como observa Benjamin Abdala Júnior: "Ou, diríamos, mascarando ideologicamente as diferenças, pois é próprio do estatuto crioulo uma aproximação conflitiva: os pedaços de cultura onde aparecem contributos das culturas africanas e europeias se aproximam e se repelem, guardando cada um deles, por assim dizer, uma parte resistente à mesclagem-fusão (ABDALA JR., 2003, p. 91). Nesse jogo de atração e repulsa que se dá o hibridismo e, que se constroem as identidades, consoante aos pensamentos de Hall (2004) e Bhabha (2003).

Notamos que esse "terceiro espaço" se faz presente no texto de Paula Tavares, uma vez que é produzido em um contexto pós-colonial de Angola. Seu discurso é permeado de hibridismo e se situa sempre em um entrelugar, se constitui como terceiro espaço, em uma constante travessia entre Ocidente e Oriente, África e Europa, Angola e Portugal. Portanto, é sempre um discurso deslocado, descentrado, uma terceira margem, um espaço intersticial, fora da frase, entre o enunciado e a enunciação, espaço esse que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis.

Nesse espaço intersticial que a poesia de Paula Tavares se encontra, semelhante ao processo ocorrido com a literatura latino-americana[1]. Nesse

[1] É válido lembrar a definição de entrelugar adotada por Silviano Santiago, em seu ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano": "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebeldia, entre a assimilação e a expressão – ali, **nesse lugar aparentemente vazio**, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana" (SANTIAGO, 2000, p. 26, grifos nossos).

sentido, encontramos consonância também com o pensamento de Laura Padilha, sobre o silêncio sempre constante e a mistura de línguas no texto de Tavares:

> Neste momento, representa-se, ao mesmo tempo, a fragmentação do sujeito nacional e a da mulher, ambos "ex-cêntricos" (...) o sujeito enunciador propõe o trânsito, a dupla possibilidade, fazendo do seu texto não o isso ou aquilo, mas o isso e aquilo e, portanto, abrindo-o para a **terceira via**. Nesse momento, ao ocupar a **terceira margem**, ele, o texto – e volto à palavra que aqui me interessa – se encena como fala de mulher, em processo de expansão (PADILHA, 2002, 186-187, grifos nossos).

Quando Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas locais angolanas – crioula ou bantu – traz à tona o hibridismo, a tradução cultural de suas raízes ancestrais africanas. Mas, também nesse entrelugar discursivo, expande uma fala de mulher angolana, "ex-cêntrica" – que fica na fronteira e é sempre diferente (Cf. HUTCHEON, 1991, p. 96) – que ajuda a construir uma identidade feminina, confirmado por Padilha. É notável que a autora use o hibridismo intencional (Cf. SOUZA, 2004, p. 131) ao misturar suas línguas maternas: portuguesa e bantu. É uma atitude subversiva, pois inverte os papéis de poder do discurso do colonizado versus o do colonizador, além de ser um hibridismo em si mesmo.

Para combater a homogeneização da língua, promovida pelo imperialismo, Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas tribais angolanas. Assim essa linguagem dissemina-se em línguas e tradições híbridas, conseguindo assim "desestabilizar os discursos competentes". É o entrelugar do discurso periférico que emerge do chamado discurso competente ou do colonizador europeu. Sonia Torres em seu artigo "Desestabilizando o 'discurso competente': o discurso hegemônico e as culturas híbridas" afirma que: "**o hibridismo aparece como estratégia crítica**, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo fechado e coeso" (TORRES, 1996, p.183, grifos nossos).

Destacamos a relação entre a poesia de Paula Tavares e algumas partes da literatura latino-americana, tendo em vista que, por exemplo, Brasil e Angola viveram processos semelhantes de colonização portuguesa e, portanto, suas literaturas de matrizes africanas revelam signos da diáspora. Para maiores informações a esse respeito, ver (AGUSTONI, 2013).

O espaço intersticial da poesia de Paula Tavares não é mera inovação estética, é uma maneira encontrada pela autora de desestabilizar o discurso hegemônico. Haja vista que ela é de origem minoritária: é mulher, é africana e vive em situação de diáspora, no país colonizador de sua nação. Com isso, lembramos que Tavares promove a tradução cultural de sua tradição angolana.

Oportuno destacarmos a advertência feita por Canclini sobre o contexto de florescência da hibridação: "a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes" (CANCLINI, 2013, p. 29). Esse contexto de coação é semelhante ao contexto colonial e pós-colonial ainda sob-rasura de Angola, onde Tavares atem sua poética, de modo a denunciar essas relações conflitivas de uma sociedade em processo de descolonização.

Observamos que: "a teoria crítica de Bhabha, portanto, não procura substituir meramente a força de um discurso hegemônico por outro marginalizado, mas sim, instaurar um processo 'agonístico e antagonítico' onde a autoridade e as certezas aparentes do discurso hegemônico são subvertidas, questionadas e desestabilizadas para produzir um novo discurso híbrido e literário" (SOUZA, 2004, p. 133). Semelhante à subversão presente no discurso híbrido de Paula Tavares, que mistura a representação, a identidade e a tradução cultural, reunidos todos pelo mesmo elemento, que não só a língua, mas constituído por todas as linguagens do hibridismo.

É provável que o objetivo do texto de Paula Tavares, hoje, seja efetivar essa tradução cultural. Haja vista que, superado o ato de libertação do período imediatamente pós-independência, agora se trata de uma releitura, de uma reafirmação ou uma ressignificação. Uma reterritorialização, uma postura estética-crítica da poeta em promover o hibridismo cultural, afinal as artes são um instrumento ideal para efetivação desse processo, uma estratégia encontrada por Tavares para entrar e sair da modernidade. Ou, "talvez a tarefa do escritor, em um tempo que o literário se forma na interação de diversas sociedades, distintas classes e tradições, seja refletir sobre essa situação póstuma da modernidade" (CANCLINI, 2013, p. 111).

Transcrevemos a seguir, dois trechos poéticos "Fala dos feiticeiros" e "Última fala de Ozoro antes da viagem", ambos do livro **O lago da lua** (1999), de Paula Tavares, que foram selecionados para nossas análises.

> Fala dos feiticeiros:
>
> PODEMOS VER DAQUI A LUA
> E DENTRO DA LUA A TUA SORTE, OZORO
> APRENDERÁS A CAMINHAR DE NOVO COM AS
> [CARAVANAS
> E ESTÁS CONDENADA ÀS VIAGENS, OZORO
> TEUS FILHOS NASCERÃO NOS CAMINHOS
> SERÃO ELES PRÓPRIOS CAMINHOS
> DA LUNDA
> DO RIO GRANDE
> SE O CÁGADO NÃO SOBRE ÀS ÁRVORES, OZORO
> ALGUÉM O FAZ SUBIR!
>
> Última fala de Ozoro antes da viagem:
>
> Amar é como a vida
> Amar é como a chama do lugar
>
> QUE SE CONSOME ENQUANTO SE ILUMINA
> POR DENTRO DA NOITE (TAVARES, 1999, p. 55).

Primeiramente, é necessário explicarmos que essas duas falas poéticas de Paula Tavares são partes de um longo poema intitulado "História de amor da princesa Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar". Esse poema conta uma história de amor, ocorrida no século XIX, no sul de Angola. Nele a princesa Ozoro: uma princesa da etnia ovimbundu, (língua bantu falada nas partes central e sul de Angola) parece inconformada com a tradição de se cobrar o dote do pretendente ao casamento, o lobolo ou alambamento, como é nomeado esse ritual. Esse pretendente é o húngaro Ladislau Magyar[2], o ambíguo estrangeiro, o amado. Ele é um anti-heroi, pois era o europeu explorador, que não se influenciou pelas recompensas dadas e, seguiu seu caminho solitário. Inicialmente, foi patrocinado pelo seu sogro: o potentado ovimbundu do reino de Bié.

[2] Para maiores informações a esse respeito ler (SEBESTYÉN, 2015, p. 83-100).

Esse poema revela hibridismo desde sua forma, sua linguagem e até nas vozes presentes no texto. Ele é constituído de sequências dramáticas: falas de diversos personagens, incluindo um coro, semelhante ao teatro medieval: o auto. Também possui um caráter narrativo, já que conta um ritual de casamento, entre as personagens principais, nomeadas no título e, ainda, mistura um intenso lirismo. Além da evidente mistura de gêneros, também notamos a marca da oralidade, que é tão frequente nas culturas desses países africanos. Para privilegiar a oralidade ocorre a ruptura da pontuação, os versos são encadeados e os pontos aparecem quase que somente no final do poema.

Outro aspecto que nos chama a atenção é que o título e, também várias partes do poema, aparecem grafados com todas as letras em maiúsculas. Recurso gráfico que dá maior destaque e que, comumente, simboliza o grito. Somamos a essa informação, o subtítulo "Fala dos feiticeiros", que alterna letras maiúsculas e minúsculas. Porém, o texto que se segue, ou seja, a própria fala, essa sim é escrita em caixa alta, talvez para mostrar que a fala dessas entidades espirituais é mais importante que o resto, afinal, é considerada sagrada nas religiosidades locais.

Em tom de profecia, proverbial, esses feiticeiros fazem a previsão do futuro da princesa, de maneira bastante simbólica, emblemática. Afirmam que Ozoro sempre estará em viagem e que seus filhos serão os próprios caminhos. Lemos, então, que essa mulher é a representação alegórica da travessia, do ser em constante trânsito e que gera outros descendentes, também em movimento constante. Temos a representação movediça de entrelugar nas palavras "caminhos e viagens", que Paula Tavares faz questão de colocar no plural, para abrir maiores possibilidades.

Apesar dessa ideia fluida, temos uma marcação mais pontual, da geografia de Angola: "Lunda" e "Rio Grande", que parecem ancorar a fluidez desse discurso no território natal da poeta. Lunda é o reino ao noroeste de Angola e, provavelmente, esse "Rio Grande" deva fazer referência ao Kwanza, que é o maior rio, exclusivamente angolano. Neste ponto, observamos novamente a reterritorialização do discurso de Tavares e

nos lembramos do emblemático conto "A terceira margem do rio[3]", do brasileiro Guimarães Rosa. Assim como na obra roseana, o pai, personagem principal, é a própria alegoria da travessia, aqui no poema da angolana, a princesa Ozoro o é também.

No final da fala dos feiticeiros temos algo ainda mais emblemático, em uma espécie de paráfrase de algum provérbio local, temos a figura do cágado[4], que na simbologia angolana representa o saber e o tempo, aquele que opera com uma linguagem encobridora de outras. Em um ato cifrado, a voz fala para a princesa: mesmo que o animal "não suba às árvores, alguém o fará" (TAVARES, 1999, p. 55). Metaforicamente, lemos esse enigma final como uma atitude totalmente incomum e difícil de ser executada, pois um animal feito o cágado, comumente não sobe árvores. Assim como uma mulher em Angola, uma princesa do século XIX, jamais subiria às árvores, no sentido de ousar avistar mais alto, de modo mais profundo, além do tempo, para ter sabedoria e se libertar da tradição que a contraria e oprime: no caso o lobolo. Como no decorrer da história, Ozoro se mostra inconformada com o pedido de dote e argumenta (na primeira parte do poema): "ainda não chegou meu tempo de mulher" (TAVARES, 1999, p. 48), referindo-se ao fato biológico da menstruação, que não está pronta para casar. Provavelmente, essa profecia final seja um recado que a tradição será cumprida, independente de sua vontade, que a vida se encarregará de tudo e o amor tomará conta de seu destino, ou seja, a "viagem" será cumprida. Seja essa viagem entendida como eufemismo de morte, como partida ou como eroticamente, instinto de vida gerado pela consumação do amor.

Em consonância com essa profecia, em seguida, na última fala de Ozoro, a princesa demonstra ter apreendido a sabedoria do cágado, quando afirma que amar é como a vida, que vai se construindo em seu tempo, mesmo contrária a nossa vontade inicial, ela é mais forte e, nas fissuras da "noite nos ilumina" (TAVARES, 1999, p. 55). Aqui encontramos novamente a dualidade barroca entre luz e sombra, talvez revelando, metaforicamente, o eterno duelo da alegria *versus* tristeza; da vida e da morte; da tradição e da

[3] Para uma análise mais profunda do conto em questão, sugerimos a leitura: (SAMPAIO, 2009) e (MARCHINI, 2016).

[4] Para maiores informações a esse respeito ver: (SECCO, 2002).

modernidade; do grito e do silêncio; da partida e da permanência. Afinal, é preciso ter sabedoria para subverter a tradição, ousar somente por confronto não é inteligente. Nesse caso, a maior transgressão é a perpetuação da tradição, uma vez que esta gerará "filhos que serão caminhos" (TAVARES, 1999, p. 55). Ou seja, eles, futuramente, continuarão essa travessia e darão continuidade a rasura dessa tradição.

Tendo em vista que a mulher representa a terra, a nação, o ventre da sociedade e da vida e que sua relação com o homem simboliza o encontro do fogo fecundando a terra. Daí, observamos a circularidade do livro **O lago da lua**, pois o provérbio kuanyama (linguagem nígero-congolesa falada em Angola) que é epigrafe dessa antologia, já adverte: "Lá onde és amado constrói a tua casa" (TAVARES, 1999, p. 9). Portanto, desde o início a poeta nos avisa que na segurança do lócus amado: a terra natal e sua tradição, que construirá a maior transgressão da mulher angolana, a perpetuação dessa tradição. Porém, nas suas brechas, ela fará a rasura, ou seja, sendo constantes "caminhos", travessias eternas, entrelugar entre o grito e o silêncio. Observamos a aproximação da leitura de Vinícius Lopes Passos com a nossa:

> O livro de Paula Tavares é depositário da terra e do fogo, fundadores da cultura. A primeira como origem e fim, destino e regresso, passado e futuro amalgamados, embaralhamento de tempos e lugares. O segundo situa o tempo da consumição, da depuração das formas, o tempo poético da metamorfose de sentimentos, ideias e coisas. Nesse circuito, a poesia nos ensina a extrair da linguagem a chama de manutenção da vida (PASSOS, 2003, p. 382-383).

Com isso, esperamos ter elucidado que o espaço poético de Tavares se revela altamente híbrido, pois mistura tradição e modernidade. É também gerador de entrelugar discursivo, uma vez que promove, por meio deste, a rasura da tradição angolana. E, ainda, sua poesia faz uma reterritorialização dessa nação africana: Angola, construindo assim novas identidades, através da chama da linguagem: entre o grito e o silêncio, constrói novos caminhos; através da manutenção da vida e da palavra.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: ___. **De vôos e ilhas***:* literatura e comunitarismos. Cotia: Ateliê, 2003, p. 77-102.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Vinícius Nicastro Honesko. (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

AGUSTONI, Prisca. **O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai***:* a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura africana.** Luanda: INALD, 1977.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses***:* textos seletos. Eduardo F. Coutinho (Org.). Teresa D. Carneiro (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-95.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas***:* Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique***:* experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê, 2005.

_____; MACÊDO, Tania. (Org.). **Marcas da diferença***:* as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Zuleide. A tradição oral na África. **Estudos de Sociologia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 15, n. 2, p. 181-189, dez. 2009. Disponível em:

http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/156/86 Acesso em: 1 jul. 2014.

FENSKE, Elfi Kürten. **Ana Paula Tavares** - a poética do espaço. Templo Cultural Delfos, junho/2015. Disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2015/06/ana-paula-tavares.html Acesso em: 25 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Laura F. de A. Sampaio. (Trad.). São Paulo: Loyola, 1996.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Cid Knipel Moreira (Trad.). 2. ed. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora***:*identidades e mediações culturais. (Org.) Liv Sovik. Adelaide La Guardia Resende et al. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. (Trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença***:* a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-33.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula***:* visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 1-44.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo***:* história, teoria, ficção. Ricardo Cruz. (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

MARCHINI, Welder Lancieri. Atravessando as margens: Uma leitura do conto "A terceira margem do rio" na perspectiva do rito de passagem. **Teoliterária**: Revista de Literaturas e Teologias, v. 6, n. 12, dez. 2016. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/24724-82618-2-PB.pdf Acesso em: 25 ago. 2017.

ONOFRE, Clara. **Angola***:* o alambamento e os rituais do casamento, [ago.2010]. Disponível em: http://pt.globalvoicesonline.org/2010/08/29/angola-o-alambamento-e-os-rituais-do-casamento/ Acesso em: 15 jul. 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a semeadura das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. (Org.). **África & Brasil**:Letras em laços. São Paulo: Atlântica, 2000, p.287-302.

_____. A encenação do corpo por três poetisas africanas. In: ___. **Novos pactos, outras ficções***:* Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

_____. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3, p.13-20.

PASSOS, Vinícius Lopes. A mão que desenha o corpo: O lago da lua. **Scripta***:* Revista do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 374-384, dez. 2003. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art14.pdf Acesso em: 25 ago. 2017.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural***:* a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalismo***:*o oriente como invenção do ocidente. Tomás Rosa Bueno. (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMPAIO, Camila Pedral. Margens da palavra. **Ciência e cultura**: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 61, n. 2, dez. 2009. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000200015&script=sci_arttext Acesso em: 25 ago. 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SEBESTYÉN, Éva. A sociedade ovimbundu nos relatórios de viagens do húngaro László Magyar: sul de Angola, meados do século XIX. **História**: Debates e tendências: Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, v. 15, n. 1, p. 83-100, jun. 2015.

Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-ASociedadeOvimbunduNosRelatoriosDeViagensDoHungaro-5965901%20(1).pdf Acesso em: 25 ago. 2017.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias finas pulsantes da terra e da poesia: posfácio. In: TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.

_____. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. **Revista Brasil de Literatura:** Universidade Federal Fluminense, Niterói, ano 4, 2002. Disponível em: http://lfilipe.tripod.com/tindo.htm Acesso em: 25 ago. 2017.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura***:* mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

TAVARES, Paula. **A oralidade é meu culto***:* entrevista a Ana Paula Tavares, [nov. 2010]. Entrevistador: Pedro Cardoso. Disponível em: http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavaresAcesso em: 10 jul. 2014.

_____. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. **Entrevista com Ana Paula Tavares para a Revista Critério**, [jan. 2009]. Entrevistadora: Susanna Ventura. Disponível em: http://revista.criterio.nom.br/entrevista-ana-tavares-susanna-ventura.htm Acesso em: 15 Jan. 2015.

_____. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o "discurso competente": o discurso hegemônico e as culturas híbridas. **Gragoatá***:* revista da pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 1, n. 1, p. 169-178, dez. 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença***:* a

perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.

MARGEM NÃO SILENCIOSA: O FEMININO TRANSGRESSOR DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Hellyana Rocha e Silva*
Olívia Aparecida Silva**

RESUMO: Este texto apresenta uma leitura do romance Americanah (2013), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. A obra em questão será analisada sob a perspectiva dos estudos de gênero em consonância com os estudos culturais e pós-coloniais. Para tanto, observar-se-á a ocorrência da desconstrução e reiteração da identidade cultural da mulher negra africana em solo americano, tendo em vista a tensão que se forma entre a personagem feminina e sua relação com a sociedade, bem como o papel de contestação e denúncia exercido pela literatura de autoria feminina.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura Nigeriana; Representação; Transgressão.

ABSTRACT: This paper presents a reading of Americanah (2013), by the Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie. The novel will be examined from the perspective of gender studies and in line with the cultural and postcolonial studies. Therefore, the occurrence of deconstruction and reiteration of the cultural identity of black African woman on American soil will be observed, given the tension that is formed between the female character and its relationship with society and the role of contestation and denunciation exercised by female authors of literature.
KEYWORDS: Nigerian Literature; Female Author; Representation; Transgression.

Considerações iniciais

Desde os últimos anos, a autoria feminina tem se mostrado uma preocupação para os estudos de gênero, principalmente no sentido de compreender a exclusão feminina no espaço canônico, visto que é no campo discursivo que as relações de hegemonia se mostram, criam suas formas e se perpetuam. Tal fator é constatado ao se observar os papéis que as mulheres exerceram na literatura (seja como objeto de representação, seja como

*Universidade Federal do Tocantins (UFT)
**Universidade Federal do Tocantins (UFT)

escritora marginalizada) e que contribuíram para a manutenção das relações desiguais de poder. Trazendo essa discussão para o espaço africano, os estudos de gênero se unem aos estudos pós-coloniais em busca de intersecções entre a realidade histórica em que se dá a produção literária das escritoras que vivenciaram os efeitos da colonização em seus países, tomando como viés de análise a representação da participação feminina.

Todavia, os estudos de gênero, em espaço africano, necessitam de debates e desdobramentos argutos, já que a relação entre as mulheres e o contexto social se vê envolta pelas marcas do colonialismo, diáspora e hibridismo cultural. Além disso, para Bakare-Yusuf (2003, P. 1) "os feminismos Africanos exigem uma descrição teórica incorporada nas diferenças de gênero que são fundamentadas nas complexas realidades das experiências cotidianas das mulheres Africanas."Ou seja, há uma pluralidade de formações de poder e encontros históricos, os quais serviram como moldes das experiências femininas através do tempo e do espaço, modificando as especificidades e diferenças do gênero.Assim, verifica-se a necessidade de produções literárias que se preocupem com incursões entre literatura e história feminina, e que busquem reescrever o passado não mais sob as lentes hegemônicas.

Insere-se nesse contexto a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, nascida em Enugu, cidade situada ao sudeste da Nigéria – pertencente à cultura tradicional Igbo –, e que tem sido considerada uma das escritoras contemporâneas de maior destaque. Suas obras apresentam relevância no que diz respeito às questões de gênero, etnia, política e identidade cultural. Além disso, as obras de Adichie contribuem para os estudos feministas e pós-coloniais posto que discutem as diferenças de gênero em meio ao enredamento presentes no cotidiano de mulheres nigerianas; e a diversidade das formações de poder e de discurso que surgem a partir dos encontros históricos que constroem as experiências das personagens.

Ao trazer para a análise o romance *Americanah* (2013), de Chimamanda Ngozi Adichie, este texto, enredado pelos estudos de gênero em consonância com os estudos culturais e pós-coloniais, teorizados por Gayatri Spivak, Stuart Hall e Thomas Bonnici, tem como objetivo analisar a ocorrência da desconstrução e reiteração da identidade cultural da mulher negra africana

em solo americano, a partir da tensão que se forma entre a personagem feminina e sua relação com a sociedade, bem como o papel de contestação e denúncia exercido pela literatura de autoria feminina negra. Busca-se observar, então, as relações forjadas entre gênero, identidade, diáspora e pós-colonialismo, tendo como argumento norteador o fato de que a narrativa escrita por Adichie representa um lugar de resistência e transgressão que permite à mulher negra o empoderamento. Assim, intenta-se mostrar de que forma Chimamanda cria uma personagem em busca de empoderamento, quais as transgressões que surgem por meio dessa busca, e como essa personagem exerce o enfrentamento.

Americanah possui um espaço narrativo fragmentado e seu enredo não linear, característico de literaturas pós-coloniais e que converge o texto em uma pluralidade de formas, percorre a Nigéria, Estados Unidos e Inglaterra para narrar a trajetória de *Ifemelu* – a americanah – mas que pode representar também a vida de muitas nigerianas que vivem destinos iguais ao dela: a condição de subalternidade de mulheres negras. A escolha da obra em questão revela-se pelo fato de que o enredo traz uma grande compreensão sobre as relações entre pós-colonialismo e feminismo e isto é importante, já que, Segundo Bonnici, há entre os dois movimentos uma estreita relação, pois, "em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo / feminismo e metrópole / colônia ou colonizador / colonizado." (1998, p. 13). Assim, esta obra contribui tanto para se repensar as assimetrias do sujeito feminino, diante das questões raciais e de gênero, quanto para investigar a condição da mulher nas sociedades pós, ou seja, perceber, a partir desses dois olhares, a condição da mulher frente às relações socias, considerando as problemáticas de classe e raça, apoiados pela visão falocêntrica, patriarcal e imperial. Ainda conforme Bonnici (2006), essa atitude parte contra o eurocentrismo, que fortalece a permanência do patriarcalismo, especialmente diante de comunidades híbridas e diaspóricas atuais.

Sob tais perspectivas, a importância desse texto se justifica pela necessidade de se pensar uma obra que reescreve a identidade da mulher africana, principalmente em um contexto diaspórico. Visto que a reiteração da identidade cultural da personagem negra serve como uma forma de transgressão e também de empoderamento e, a partir desse empoderamento,

ocorre a desconstrução acerca do discurso ocidental e a reconstrução do discurso centrado no ponto de vista africano. Nesse aspecto, a literatura de Adichie serve como objeto de estudo pelo fato de a autora ser também uma mulher africana e reger um olhar aguçado à realidade de sua nação, além, é claro, do trato representativo para com as personagens femininas, porquanto que sua obra revela as condições pelas quais passam muitas mulheres nigerianas.

Este texto é, pois, organizado de modo a relacionar estudos de gênero e estudos pós-coloniais, por meio da reflexão entre representação da identidade feminina em contexto de transgressão e empoderamento. Para tanto, divide-se em dois capítulos: o primeiro lida com as conceituações teóricas acerca do legado da experiência colonial em solo nigeriano e a relação entre os estudos de gênero e os estudos pós-coloniais. O segundo capítulo propõe uma análise da desconstrução e reiteração da identidade cultural da mulher negra africana em solo americano. Na conclusão, é feita a retomada das discussões num esforço de contribuir para o entendimento da importância da autoria feminina negra para o empoderamento da mulher africana.

Experiências coloniais em solo nigeriano

Nas ultimas décadas, várias nações, a exemplo os países africanos, foram acometidas pelo sistema colonial e, sob a vigência desse processo, puderam sentir a degradação de sua cultura. Os processos coloniais podem ser descritos como formas de dominação territorial, econômica e, principalmente, cultural, pois subjuga os colonizados à cultural belicamente superior daqueles que chegam para conquistar. Desse modo, durante o período colonial, muitas nações foram submetidas a ideologias do pensamento europeu dominante, e sua literatura considerada sem valor diante da conjecturada superioridade da cultura ocidental. Assim, conforme Bonnici (1998, p. 7), "o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil a padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista." Portanto, anos após a independência dessas nações, questiona-se a possibilidade de tais

países estarem realmente livres das degradações e manipulações coloniais, ou se possuem uma estética própria.

Chimamanda Ngozi Adichie, autora que faz parte do estudo em questão, é nigeriana e situa boa parte do romance *Americanah* em Lagos, Nigéria. Apesar de não narrar acontecimentos da colonização vivenciada por sua nação, a obra de Adichie reflete demasiado os efeitos coloniais em solo nigeriano e, sobretudo, as implicações na configuração das identidades dos personagens.

Em *Americanah* o contexto histórico situa o período pós-colonial, mais especificamente a cidade de Lagos nos anos 1990. Nesse período a Nigéria enfrenta o regime militar e, em consequência disso, o país vive dias obscuros, principalmente no que se refere ao sistema educacional, pois as universidades foram paralisadas devido a sucessivas greves. Além desse período, Adichie narra, num intervalo de quinze anos, as mudanças ocorridas em Lagos com a chegada novas indústrias, novas influências culturais, especialmente as europeias. Tais efeitos podem ser percebidos visto que o colonialismo modificou profundamente não só a Nigéria, mas todo o continente africano, no que concerne às questões sociais, políticas, econômicas e especialmente culturais, porque afetou de forma exacerbada o imaginário dos povos atingidos.

Adichie não discute de forma direta a colonização e não situa os leitores quanto aos acontecimentos responsáveis pelas inúmeras influências trazidas por esse processo histórico, entretanto, o enredo mostra uma nação e seus filhos totalmente modificados pelo colonialismo, ou seja, não se discute o processo, mas sim sua herança. Nesse sentido, é possível afirmar que a colonização é enxergada como um processo de exploração do ocidente em relação ao oriente, isto é, Chimamanda pretende questionar as ideologias deixadas pelos colonizadores, além da imagem criada acerca do que significa ser africano ou pertencer ao oriente, já que, conforme Edward Said (2007, p. 13) o próprio termo "oriente" – assim como o conceito de "ocidente" – não possui estabilidade em si mesmo, pois são construídos e constituídos a partir de um esforço de identificação.

Em todos os traços que compõem a sociedade nigeriana abordada por Adichie, é perceptível a influência dos ingleses na formação dos sujeitos pós-

coloniais. O que para o leitor é evidente em relação à impregnação dos costumes europeus, a narrativa está imbuído na rotina das personagens, a ponto dos mesmos não se perceberem impregnados por a outra cultura, isto é, língua, comportamento, e identidade são marcadas pela presença ou pela necessidade de ver em si a figura do "eu" colonizador. Essa imagem que foi outrora imposta, juntou-se, no período atual, às características culturais desse povo. O que para Said (1990, p. 14) representa a integração do Oriente à civilização e à cultura europeias, pois "O oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até mesmo burocracias e estilos coloniais".

A criação literária relaciona-se constantemente com a história, isto é, a literatura obtém respaldo nos construtos históricos enquanto criação. Para Dalcastagnè (2002, p. 33), "quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrechocam, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde". Nesse entrecruzamento, os processos coloniais foram intimamente representados na literatura e esta, na grande maioria dos textos, concebe o ponto de vista do "descobridor", renegando os colonizados a meros estereótipos. Surgem, então, movimentos que buscam novas vozes e novos lugares de fala. Para tanto, o escritor representa a fala de vários outros e, nesse aspecto, os estudos literários mostram interesse com o acesso à voz e até mesmo silenciamento de grupos sociais.

Nesse sentido, os estudos pós-coloniais surgem como alternativa contra o pensamento dominante que, durante o processo colonial, criou modelos de subalternidade das nações colonizadas e que, paulatinamente, tornou o ocidente um símbolo bélico. Entende-se, portanto, que o pós-colonialismo é mais do que um movimento de valorização dos povos africanos e de suas respectivas culturas, ou seja, sua pretensão é, a partir de um ponto de visto antes ignorado, questionar o discurso ocidental e produzir textos que objetivam descrever as culturas locais sem os modelos ideológicos advindos do dominador. Segundo Thomas Bonnici:

> A crítica pós-colonialista é enfocada, no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado. Esta abordagem envolve: um constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização [...]. (Bonnici, 1998, p. 9-10)

Para tanto, é necessário questionar-se a fim de que a real preocupação desses estudos gire em torno da criação de um contexto favorável àqueles que foram/são oprimidos, e para que haja um recobramento da história e das vozes silenciadas. Rompendo, dessa forma, com os padrões ideológicos impregnados.

É importante notar que as literaturas pós-coloniais se preocupam com a forma e estilo literário a ser seguido, uma vez que a característica principal desse tipo de literatura é a contestação das relações resultantes de situações de dominação, que foram consolidadas por meio do processo colonial. As narrativas expõem uma preocupação em resgatar a tradição pré-colonial, além de reescrever a história da nação seguindo uma estética "anticolonial". Segundo Bonnici, desde os anos 70, e com sua sistematização

> a crítica pós-colonial se preocupou com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como "selvagens", "primitivos" e "incultos" pelo imperialismo; a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual. (Bonnici, 1998, p. 10)

Aceitar a estética europeia seria mergulhar numa fonte ideológica tida como núcleo de prestígio literário, ao mesmo tempo em que se nega a origem africana. Mas é claro que fugir dos padrões considerados clássicos sugere, consequentemente, um lugar à margem na literatura. Em se tratando de afirmação da identidade e cultura local, foi emergencial, primeiramente, a conscientização do imaginário nacional, além do engajamento quanto a se fazer uma literatura diferente da ocidental.

A inovação na estética pós-colonial é percebida não somente na abordagem de discussões acerca de gênero, classe e etnia, mas, sobretudo, na estrutura do texto narrativo: foco narrativo, espaço, tempo e personagens. Toda a estrutura é redefinida a fim de que a própria atmosfera de mudança

ocorrida durante a colonização seja percebida através das características intrínsecas do enredo.

Gênero e pós-colonialismo: um encontro necessário

As conceituações sobre a o lugar da mulher nas mais diversas sociedades, e no decorrer da história, revelam contextos culturais e principalmente discursos que constroem os sujeitos femininos como secundários e inferiores em relação ao sexo masculino. Destacando que a colonização culminou na criação do conceito de "Outro", por meio do qual os colonizados são sempre subalternizados e marginalizados, pode-se considerar que a mulher africana, assim como sua nação, sofreu violações que a estagnaram entre paredes sociais e estereótipos. Desse modo, o olhar que se tem sobre as mulheres, em muitas obras literárias, respalda-se na inferiorização, silenciamento e violência. Assim, os estudos feministas e de gênero permitem repensar as mais diversas representações do sujeito feminino na literatura e na história, além de abrir caminhos para a reconstrução imagética. Por conseguinte, no mesmo caminho pelo qual anda a teoria feminista, os estudos pós-coloniais também procuram reconstruir o lugar de fala daqueles que tiveram sua história reinventada a partir da ótica ocidental.

De certa forma, esses estudos assemelham-se às iniciais discussões a respeito da literatura escrita por mulheres, visto que as primeiras contestações da crítica feminista diziam respeito ao silenciamento sofrido pelas escritoras e representação de personagens estereotipadas a partir de modelos patriarcais, buscando afirmação e o empoderamento da voz autoral feminina. Segundo Bill Ashcroft et al (2002, p. 31 apud Resende, 2013 p. 23) "as perspectivas feministas são de grande importância na crítica pós-colonial e nas estratégias do feminismo recente e da recente teoria pós-colonial. Elas se justapõem e informam-se mutuamente", ou seja, ambos os movimentos interpelam-se, pois tem como objeto um "outro" que se encontra fora da hierarquias que detêm e produzem conhecimento e, consequentemente, a elas é renegado o poder. Além do mais, a base constitutiva dessa opressão é, nos dois casos, o modelo patriarcal.

Nesse sentido, as intersecções entre gênero e pós-colonialismo são um caminho para que as escritoras africanas tomem para si um lugar no campo discursivo, além, é claro, de afastar de suas vozes perspectivas deterministas e noções redutivas do que é ser uma mulher africana. O empoderamento discursivo é necessário ao se levar em consideração o histórico da representação feminina na literatura mundial – e isso não seria diferente na literatura africana – visto que sobre as personagens femininas paira um silêncio constrangedor. Assim, o silenciamento e apagamento feminino encontra respaldo nas ideologias e práticas tanto da tradição colonial, quanto da tradição local.

Thomas Bonnici (2006), ao falar da relação entre as teorias feminista e pós-colonial, percebe que ambas demonstram uma sensibilidade mútua ao indagarem sobre a representação da mulher nos romances pós-coloniais. Dessa forma, algumas escritoras, inclusive Adichie, criam produções literárias que se inserem em estruturas sociais e históricas que refletem na representação das personagens, seja como caminho para a desilusão (auto-exílio) ou superação de problemas (enfrentamento da diáspora, liberdade, etc).

Ao citar Hibisco Roxo (2003), outra produção literária de Adichie, Bonnici afirma que a autora coloca sua personagem principal em um lócus enveredado pelo patriarcalismo, fundamentalismo religioso, mas também pela resistência. No entanto, o autor sugere que há algumas contradições que operam na construção da narrativa, pois a repressão se mostra evidente e as personagens encontram apenas meios termos para uma reação contra os sistemas. Assim,

> A condição feminina em Purple Hibiscus mostra (1) a íntima relação entre o patriarcalismo e a neocolonialismo formada pela burguesia nacional; (2) a opressão feminina naturalizada, sem nenhuma necessidade de explicações; (3) a liberdade física feminina como camuflagem para a carência da liberdade verdadeira; (4) os obstáculos profundos que as mulheres nas comunidades pós-coloniais encontram para conquistar a agência, apesar de sua participação nas lutas anticoloniais ou pela igualdade de gênero; (5) a reação feminina ambígua devido a sua semelhança à opressão do colonizador. (Bonnici, 2006, p. 5).

Ademais, Bonnici destaca a importância de notar que, apesar de não representar de forma absoluta a complexidade tipológica feminina pós-colonial, o romance pode ser uma indicação do retrato da condição feminina na literatura oriunda das ex-colônias. No mais, o envolvimento mais enérgico de escritoras africanas, numa união entre feminismo e pós-colonialismo, representa a procura pela liberdade ainda não alcançada mesmo após a independência política.

A identidade estranhada

O romance *Americanah* possui um enredo com foco narrativo onisciente e heterodiegético, o qual se divide em dois ao passo que o leitor compreende, por meio de uma narração em terceira pessoa, os pontos de vista de *Ifemelu* e *Obinze*. Nas partes iniciais, o narrador, sem seguir uma linearidade temporal, conta os aspectos da vida de Ifemelu em Lagos e sua trajetória de aproximadamente quinze anos nos Estados Unidos e a estadia de *Obinze*, primeiro amor de *Ifemelu*, na Inglaterra; nas partes finais se refere à volta de Ifemelu à Nigéria e seu reencontro com *Obinze*.

Apesar de contar grande parte da vida da personagem, o enredo não se situa em um tempo que determina todo o enredo. Inicialmente o narrador traz o foco narrativo para o momento presente e por meio de um discurso que segue um percurso fragmentado conta a trajetória de vida da protagonista e é nesse aspecto que tempo e espaço se relacionam. O tempo que circunda o enredo parte, primeiramente, do desejo da personagem em retornar à Nigéria, e a partir desse fato toda a história ganha sentido.

Além disso, os deslocamentos geográficos ajudam a colocar a narrativa diante de singularidades estéticas, pois não há um espaço fixo, os acontecimentos se dividem entre Nigéria, Inglaterra e Estados Unidos, causando uma atmosfera de fluidez cultural, no mesmo modo que representa os personagens em distintas cenas sociais, haja vista que em cada um desses ambientes as relações étnicas se configuram de maneiras bastante destoantes.

É constante a valorização da "casa" – da terra natal. É notável, e do mesmo modo diferente de outros autores pós-coloniais, que autora não se

preocupe em contar uma história somente do ponto de vista da partida ou do processo de adaptação dos personagens em uma outra nação, a trama ganha tecido ao mostrar que Ifemelu quer sim voltar para casa, e que os Estados Unidos e a sociedade americana a incomodam. Apesar de trazer todos os aspectos do romance para a o retorno à nação materna, a autora consegue imbricar presente e passado por meio de memórias que se intercruzam.

Ao criar uma personagem em trânsito, Adichie acaba problematizando a questão da identidade, nesse caso, a identidade cultural, já que Ifemelu ao se expor a outra tradição põe em xeque as tradições culturais de sua própria nação. Sob essa perspectiva, a identidade de Ifemelu passa a ser analisada a partir do embate cultural com identidade americana. Dessa forma, é importante compreender que

> Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade [...] (Woodward, 2008, p. 19)

Por outro lado, é importante repensar se as culturas dominantes abrem espaço para que culturas ditas periféricas possam estabelecer suas subjetividades mesmo em solo estrangeiro, ou se a única possibilidade é a aquisição da identidade do dominante. Dessa forma, é plausível observar que os sujeitos em trânsito geográficos são constrangidos, a todo momento, por novas identidades, novas representações simbólicas e, até mesmo, novas relações sociais.

Viver na América não foi um plano que Ifemelu alimentou. A mudança aconteceu de forma repentina motivada pela tia da personagem devido às constantes greves nas universidades Nigerianas. Por mais que tenha sido precipitado e sem ter condições financeiras de viver em outro país, Ifemelu conseguiu o visto com facilidade e se mudou, porém teve que morar com a tia Uju e seu primo Dike nos primeiros meses.

Vivendo na Nigéria, Ifemelu possuía uma visão idealizada do que podia ser os Estados Unidos, mesmo que ela não tenha demonstrado ser

uma fã confessa das culturas estrangeiras como Obinze e boa parte de seus amigos evidenciava. A idealização do ocidente não aparecia tanto em seu discurso, pois ela, diferente dos amigos, não sentia que poderia haver a possibilidade de uma mudança, entretanto, o incentivo constante de Obinze a fez sonhar com esse novo lugar:

> Era verão nos Estados Unidos, ela sabia, mas a vida toda pensara no "exterior" como um lugar de lã e neve, e como os Estados Unidos eram no "exterior" e suas ilusões eram tão fortes que não podiam ser abaladas pela razão, comprou o suéter mais grosso que encontrou no mercado Tejuosho para levar. Usou-o na viagem, fechando zíper até em cima no interior murmurante do avião e abrindo-o quando saiu do aeroporto com tia Uju. O calor abrasante alarmou-a, assim como o velho Toyota hatch de tia Uju, que tinha mancha de ferrugem na lateral e tecido dos bancos descascado. Olhou com atenção para os prédios, carros, letreiros, todos opacos, decepcionadamente opacos; na paisagem de sua imaginação, as coisas mundanas dos Estados Unidos eram cobertas por um esmalte brilhante. (Adichie, 2014, p. 115)

A primeira impressão de Ifemelu sobre os Estados Unidos é de decepção e essa impressão vai ganhando força ao passo que ela vai conhecendo outras regiões do país, outras pessoas, a comida, as tradições, etc. Do mesmo modo que a sua visão do país a deixa descontente, a própria visão de si mesma também é deslocada para um espaço de estranhamento, pois a sociedade americana joga sobre ela um olhar de renúncia pela fato de ser uma negra não americana.

Conforme argumenta Jonhathan Rutherford (1990, p. 19-20 apud Woodward, 2008, p. 19), "[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais, e econômicas [...]" as quais os indivíduos podem se encontram em determinado tempo, nesse sentido, a identidade se faz presente também na relação entre cotidiano, relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.

Sob essa perspectiva, Tia Uju representa dentro do enredo uma constantemente uma figura reguladora do que deve ou não ser feito para que se consiga ser bem-sucedido nos Estados Unidos, o que serve também para outros estrangeiros africanos que vivem nos Estados Unidos. Ela se desdobra em três empregos para conseguir pagar as contas, não consegue validação do diploma de médica com facilidade – e por isso tem de estudar mais que o normal para provar sua capacidade profissional. Quando

consegue finalmente a aprovação lhe é sugerido alisar os cabelos para que seja considerada uma boa profissional. Enfim, com toda uma experiência de desenganos, Tia Uju mostra a Ifemelu como ela deve ser e agir se quiser se encaixar nos padrões sociais americanos, além disso, é ela quem consegue para Ifemelu um cartão de seguridade social de outra pessoa, com o objetivo de que, dessa forma, possa conseguir um emprego melhor.

Ifemelu não vê com bons olhos ter que se passar por outra pessoa, ou até mesmo se comportar como a tia se comporta. Ela percebe que viver em outro país tornou sua tia uma pessoa amarga, diferente da que fora outrora, como se houvesse deixado para trás parte de si. O que mais a incomodava era o jeito como tia Uju queria apagar os traços da cultura materna em sua própria vida e também não queria que Dike tivesse traços identitários que não fossem americanos.

> "Dike, I mechango?", perguntou Ifemelu. "Por favor, não fale igbo com ele", disse tia Uju. "Falar duas línguas vai confundi-lo". "Como assim, tia? Nós falamos duas línguas quando éramos crianças.". "Aqui é a América. É diferente." (Adichie, 2014, p. 120)

Ifemelu observa sua tia e seus amigos que também vivem na América com um olhar criterioso. Ela aos poucos vai percebendo o quanto todos eles passaram a representar outros papéis e como, a cada dia, estão mais longe da Nigéria. Todavia, por mais que consiga notar os contrastes que marcam a nova condição de vida da tia e dos amigos, Ifemelu não consegue penetrar nessa atmosfera que é tão necessária para que se consiga conviver nos Estados Unidos. Ela vive o choque cultural, mas não entra com facilidade no jogo das identidades que a sociedade americana oferece, ou seja, fingir que é americana, esqueça sua cultura, que os americanos fingirão que você é aceita. A dificuldade de fazer parte dessa nova cultura traz consequências negativas para a personagem, pois ela não consegue emprego com facilidade, mesmo em lugares subalternizados.

> Toda vez que Ifemelu ia a uma entrevista de emprego ou ligava para algum lugar para falar de uma vaga, dizia a si mesma que aquele, finalmente, seria seu dia: dessa vez o emprego de garçonete, hostess ou babá seria o seu, mas ao mesmo instante em que desejava sorte, sentia uma sombra cada vez maior num canto de sua mente. [...] Ifemelu escreveu e reescreveu seu currículo, inventou que já trabalhara de garçonete

> em Lagos, colocou Ginika como uma empregadora de cujos filhos já tinha cuidado [...] dava sorrisos calorosos e apertos de mão firmes, tudo o que era sugerido no livro que lera sobre como fazer entrevistas de emprego nos Estados Unidos. Mas não surgia nem um emprego." (Adichie, 2014, p. 159)

A dificuldade de conexão com a nova realidade, a péssima condição financeira, a falta de ofertas de trabalho e a decisão de fazer "massagem" por dinheiro a deixam Ifemelu em situação de ruína. Sem encontrar uma solução, a personagem se deprime, fica trancada por dias no quarto e, nesse momento, perde o contato com Obinze.

> Ifemelu acordava entorpecida todas as manhãs, debilitada pela tristeza, assustada pelo dia interminável que tinha pela frente. Tudo tinha se tornado mais espesso. Fora engolida, estava perdida numa névoa viscosa, envolta numa sopa de nada. Havia um abismo entre ela e o que deveria sentir. Não ligava para nada. Queria ligar, mas não sabia mais como; a habilidade de fazê-lo escapara de sua memória. [...] Muitas vezes quando estava lendo ou comendo, sentia uma vontade avassaladora de chorar e as lágrimas vinham, os soluços machucando sua garganta. Ela tinha tirado o som do telefone. Não ia mais às aulas. Seus dias ficaram imóveis de silencia e neve. (Adichie, 2014, p. 171)

O período de depressão a deixa com vergonha de si mesma. A desolação representa uma guerra interior entre o que ela era antes de vir aos Estados Unidos e o que deve que fazer a fim de sobreviver nesse ambiente. Apagar Obinze repentinamente de sua vida serviu como dispositivo para que ela pudesse seguir adiante, ao mesmo tempo em que a situação abriu os olhos para que ela percebesse o que significa ser uma negra não americana. Ela se vê marginalizada, excluída a não ser que se encaixe nos padrões hegemônicos e que, consequentemente, excluem sua cultura materna.

Kathryn Woodward (2008) no artigo "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual" discute sobre as formações das identidades e percebe que a existência de uma identidade se forma a partir de algo fora dela, visto que ao se saber de outra identidade, certamente contrária, nações e sujeitos encontram condições para que sua própria identidade exista.

> A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares. Em outras

> palavras, a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica. (Woodward, 2008, p. 11)

Dessa maneira, a identidade passa a ser marcada pela diferença e, evidentemente, passa a ser problemática. No caso de Ifemelu, o grande problema não é reconhecer sua identidade a partir da identidade americana, mas perceber que para permanecer em solo americano ela terá que se desfazer de sua própria identidade.

Ao se atentar para a realidade, Ifemelu vive um período de inércia em que convive com a possibilidade de se encaixar em algum padrão. Nesse momento, consegue emprego como babá, tem o primeiro relacionamento amoroso (com Curt, o primo de sua patroa), o que garante a ela um novo emprego. Porém, ainda que Curt garantisse o emprego a ela, isso não viria com facilidade – pois seu cabelo trançado não seguia o padrão aceito.

Desde que se mudara para os Estados Unidos trançava constantemente o cabelo, apesar do alto custo da manutenção das tranças e da dificuldade em encontrar profissionais e ambientes que prestavam esse tipo de serviço. Nesse sentido, alisar os cabelos parecia, inicialmente, uma nova aventura, principalmente diante da infinidade de produtos relaxantes. Ao se deparar com tais produtos, Ifemelu fica curiosa ao perceber que os alisantes se destinavam a mulheres que possuíam cabelos étnicos, mas, na embalagem, havia imagens de mulheres negras sorrindo com cabelos extraordinariamente lisos. O mais curioso ainda para a personagem era proposta oferecida, já que os produtos se se vendiam como sendo um processo suave, no entanto, o procedimento foi doloroso.

> O cabelo de Ifemelu pendia em vez de se manter armado. Estava liso e cintilante, dividido na lateral e virando levemente para dentro na altura do queixo. Não tinha mais cachos. Ela não se reconheceu. Saiu do salão quase de luto; enquanto a cabeleireira alisava as pontas com um ferro, o cheiro de queimado, de algo orgânico morrendo, causou nela uma sensação de perda. (Adichie, 2014, p. 221)

A mudança dos cabelos, o emprego novo e o namoro com Curt – seguido de todos os privilégios que ele proporcionou a ela – foram um período em que Ifemelu procurou fazer parte e se encaixar nessa nova cultura, E assim como os queloides que o alisamento deixou em couro

cabeludo, essa tentativa também a marcava. Havia nesse estágio de adaptação muitas feridas que, com o passar do tempo, foram se abrindo mais, de modo que, pouco tempo depois o estranhamento e deslocamento não deram mais lugar à sujeição identitária, mas sim à transgressão.

Conforme Woodward (2008), a identidade possui marcas que formam por meio de símbolos e esses símbolos evidenciam uma associação entre a identidade dos sujeitos. Nesse sentido, língua, comportamento, e o próprio cabelo da personagem podem ser vistos como símbolos pertencentes a sua identidade nigeriana, ao mesmo tempo em que representam a diferença entre os traços culturais da África e da América. Por conseguinte, os traços característicos africanos por marcarem uma grande dissonância em relação aos Estados Unidos são tidos como inferiores, subalternizados e marginalizados. Percebe-se, assim, que "a construção da identidade é *tanto* simbólica quanto social." (p. 10) Tal fator é constatado quando se observa que as aquisições sociais em solo americano dependem do abandono de símbolos que marcam a identidade dos estrangeiros.

A identidade ressignificada

Ao discutir as identidades consideradas hegemônicas e que ainda são impostas às mulheres, Chimamanda Adichie põe em questão os elementos que formam a discussão sobre a inferioridade imagética da mulher negra dentro da narrativa. Isso se torna importante, pois assim, as questões identitárias interseccionam-se às discussões acerca do poder de fala das mulheres cujas identidades são vistas como periféricas e subalternas, teorizadas por Gayatri Spivak – em *Pode o subalterno falar*? - quando afirma que "a questão da 'mulher' parece ser mais problemática [...] Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras." (2010, p. 85)

Isto é, se ao subalterno cabe a representação pela voz de outrem, a mulher subalterna encontra-se em situação/posição muito mais periférica. Nesse sentido, tendo em mente toda história de dominação territorial e cultural promovida pelo imperialismo, "o sujeito subalterno feminino está mais ainda profundamente na obscuridade." (Spivak, 2010, p. 15)

Sob este ponto de vista, a autoria feminina negra pós-colonial evolui em termos de representação, já que não traz a tona apenas a discussão da subalternidade feminina, Adichie apresenta a marginalização, porém ressignifica a identidade da personagem trazendo-a para o *lócus* discursivo.

Neste aspecto, o romance analisado possui um título bastante significativo quando se pretende discutir a ressignificação da identidade da personagem protagonista, Ifemelu. O termo "Americanah", em seu significado dentro do romance, é uma expressão usualmente destinada àqueles nigerianos que se mudam para os Estados Unidos e que, durante o retorno para sua terra natal, assumem costumes diferentes e considerados superiores aos costumes nigerianos. Embora, fique evidente, no decorrer da análise, que Ifemelu não se encaixa nesse estereótipo.

O motivo de Ifemelu não se encaixar no termo "Americanah" se dá pela forma como ela reage diante da subalternização da mulher negra não americana, visto que ela poderia, assim como outras amigas, procurar se encaixar definitivamente nos estereótipos impostos. Em contrapartida, a personagem procurou se desvencilhar dos padrões e construir nessa realidade em trânsito uma identidade que a ressignificasse, pois ela não era mais a Ifemelu nigeriana.

Após o período em que procurou se encaixar nos padrões destinados aos estrangeiros que "queriam" se encaixar nas esferas sociais, Ifemelu, de modo quase inconsciente, passa a romper com os padrões estabelecidos. O primeiro rompimento é o linguístico. Desde que se mudou a personagem compreendeu que não deveria, como regra geral, falar um inglês com sotaque nigeriano e muito menos falar o dialeto igbo.

> Ifemelu decidiu para de fingir que tinha sotaque americano num dia ensolarado de julho, o mesmo dia que conheceu Blaine. Era um sotaque convincente. Ela o aperfeiçoara, ouvindo com cuidado amigos e apresentadores de noticiário, a contração do tê, o enrolado profundo do erre, as frases começando com "então" e a resposta fácil "é mesmo?", mas o sotaque tinha rachaduras, era consciente, precisava ser lembrado. Exigia um esforço, o lábio retorcido, os volteios da língua [...] Por isso, resolveu parar naquele dia de verão [...] (Adichie, 2014, p. 189).

Após a mudança, a personagem sente prazer em se reconhecer de novo em si mesma, e não ter mais que fingir ser outra pessoa, ou se assustar e ter

medo de vacilar e falar com entonação da própria língua. Ela estava falando algo que era seu, havia retirado um desconhecido de dentro de si.

O segundo rompimento foi com o padrão de beleza imposto. Após ter inúmeros problemas devido aos procedimentos para alisar os cabelos, Ifemelu teve que cortá-los, o que inicialmente a fez se sentir feia, mas, pouco tempo depois, se sentiu motivada a assumir seu cabelo natural. A motivação partiu de visitas a sites de orgulho étnico, em que mulheres ajudavam outras a se sentirem motivadas a não aderirem a padrões impostos. As conversas com outras mulheres serviram como ponte fortalecedora da identidade da personagem, pois ver que outras pessoas sabiam como ela se sentia a fez insistir na própria identidade.

O rompimento seguinte se deu a partir do término da relação com Curt. Ainda que soubesse que não eram um casal tão bem visto pela família de Curt e que ele havia conversado com outras mulheres durante a relação, aparentemente Ifemelu o perdoara e eles viviam um relacionamento feliz. Todavia, a personagem percebia que faltava algo, como se ela não pudesse sentir tudo o que queria sentir. Ifemelu, por mais que o tivesse traído e isso motivara o término, entendia que ao lado dele não podia acreditar por completo em si mesma. Após o término, Ifemelu procurou se lembrar de quem era antes de conhecer Curt. Tudo sobre si havia permanecido escondido tão profundamente que ela não conseguiu trazer de volta. O que mais a preocupou foi se sentir completamente distante dos pais e a presença deles durante uma visita deles não ser algo empolgante.

Mesmo conseguindo se desvencilhar de algumas ideias que a faziam ser outra pessoa diferente da que ela queria ser, Ifemelu passou a se sentir desnorteada, sem identidade, referência. Dessa maneira, pediu demissão repentina do emprego e passou a se dedicar a escrita de um blog em que escrevia sobre suas impressões acerca de etnia, racismo, política, entre outros.

"Raceteenth ou Observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feito por uma negra não americana" se propunha a discutir sobre vários problemas envolvendo raça, seja o preconceito enfrentado por mulheres negras até impostura que permeava o debate sobre desigualdade racial.

> O blog havia se mostrado para o mundo e perdido os dentes de leite; [...] Chegaram e-mails de leitores que queriam apoiar o blog. [...] Apareceram créditos, muito pequenos e um tão grande que, quando ela viu, soltou um som desconhecido, uma mistura de suspiro e grito. Ele começou a aparecer todo mês uma contribuição anônima, tão regular quanto um salário, [...] (Adichie, 2014, p. 328).

O blog além de conferir estabilidade financeira à Ifemelu, serve, dentro do enredo, como um dispositivo para sua ascensão. É a partir do empoderamento discursivo que Ifemelu deixa uma posição até então subalternizada dentro da sociedade americana e se torna uma voz empoderada, passando, inclusive, a ministrar palestras sobre diversidade. Mas é evidente que Ifemelu sabia que discutir racismo nos Estados Unidos não era algo bem-vindo, e por mais que seu blog fosse um sucesso, ela percebeu que as palestras não aceitavam seu posicionamento crítico. A solução para as discrepâncias seria ponderar as falas, pois muitas pessoas não queriam uma fala real sobre o racismo ou a diversidade, elas queriam se sentir bem com consigo mesmas em relação a esses preconceitos: "Durante as palestras Ifemelu dizia: 'Os Estados Unidos já progrediram muito e devemos nos orgulhar disso'. Em seu blog escrevia: 'O racismo nunca deveria ter acontecido, então você não ganha doce por ele ter diminuído'." (p. 330-331)

Junto com o empoderamento discursivo, o blog trouxe para Ifemelu Blaine, o qual, diferentemente de Curt, a inspirava a ser uma pessoa melhor, mais independente e engajada politicamente. Com o passar dos anos, eles estabeleceram uma relação equilibrada e Ifemelu passou a pertencer a classe média e intelectual de Princeton. Ainda assim a jovem, em seu íntimo, não se sentiu como fazendo parte dos Estados Unidos e por mais que ela amasse Blaine e gostasse do ambiente em que vivia teria que voltar para casa, como se durante esses anos inúmeros descontentamentos tivessem se assentado sobre ela e formado uma camada que a impedia de permanecer.

Essa mudança de perspectiva, que retirou Ifemelu de uma posição de inferioridade e a trouxe para uma posição de empoderamento discursivo, faz parte de umas das características das literaturas pós-coloniais. Conforme Stuart Hall (2009) o romance pós-colonial é importante para que se compreenda a mudança nas relações globais que interferem diretamente na

identificação das novas relações e disposições do poder que emergem diante de novas conjunturas sociais.

O retorno à Lagos, Nigéria, representa um dos pontos máximos de transgressão cometidos por Ifemelu. É evidente que o retorno tem um peso sobre sua identidade, porém, a personagem ao voltar para a Nigéria acaba rompendo lugares confortáveis, como, por exemplo, abandonar o blog, Princeton e Blaine, isto é, todos os fatores que em solo nigeriano a poderiam colocar em situação de superioridade. Afinal, ela voltará para a Nigéria com o objetivo de reconstruir tudo novamente, embora seja a partir de novos olhares.

Considerações finais

A análise em questão procurou apresentar de que forma a personagem Ifemelu, ao se mudar para os Estados Unidos, passou a lançar um novo olhar sobre si e sobre sua nação, ao ponto que desconstruiu e, posteriormente, reiterou sua identidade cultural de mulher negra. É importante considerar que as mudanças ocorridas no berço da identidade cultural da personagem emergiram a partir do embate com uma cultura diferente da sua, no sentido de que os Estados Unidos serviram como ponto de diferenciação e consequente inferiorização da identidade negros não americanos.

A caracterização das personagens femininas dentro do enredo demonstra a preocupação da autora em discutir a participação das mulheres nos contextos sociais e culturais, tendo em vista quais relações são travadas por elas e de que forma as mulheres contribuem para a ressignificação de suas próprias identidades.

Dessa forma, a literatura escrita por Chimamanda Ngozi Adichie serve como um dispositivo de empoderamento, visto que a autora lança sobre a mulher nigeriana um olhar exasperado de análise e representação, além, é claro, do cuidado no trato representativo para com todas as personagens femininas e masculinas envolvidas na trama e nas imbricações que se formam a partir das relações entre etnia, classe e nação.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, CHIMAMANDA NGOZI. **Americanah**. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ASHCROFT, Bill et al. **The empire writes back**. London: New Accents, 2002.

BHABHA, H. (1996). **"O terceiro espaço (entrevista concedida por Jonathan Rutherford)"** Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 24, p. 35-41.

BAKARE-YUSUF, Bibi. **Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina Africana.** Tradução para uso didático de BAKARE-YUSUF, Bibi. Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence. Feminist Africa, Issue 2, 2003, por Aline Matos da Rocha e Emival Ramos.

BONNICI, T. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

_____. **Pós-colonialismo e representação feminina na literatura póscolonial em inglês**. Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá, v. 28, n. 1, p. 13-25, 2006.

DALCASTAGNÈ, REGINA. **Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, nº 20. Brasília, julho/Agosto de 2002, pp. 33-87.

RESENDE, ROBERTA M. **Gênero E Nação Na Ficção De Chimamanda Ngozi Adichie**. UFSJ: Agosto de 2013.

SAID, EDWARD W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente.**São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu (organizador). **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.

SPIVAK, GAYATRY. **Pode o subalterno falar?**/ tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa – Belo HorizOnte: Editora UFMG, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu Silva (org). **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2008, 133p.

HERDAMOS A CULTURA DO FRACASSO? TERRITÓRIOS CULTURAIS, REPRESENTAÇÕES NACIONAIS E MIGRANTES EM O LEGADO DA PERDA, DE KIRAN DESAI.

Thallita Fernandes[*]
Anderson Bastos Martins[*]

RESUMO: O presente artigo analisa as relações existentes entre território e cultura e a forma como estes são apresentados na obra O legado da Perda, de Kiran Desai- na perspectiva da construção identitária de seus personagens, seja a nível local e em confluência com a constituição da nação indiana, ou em nível transnacional, por meio da representação da diáspora em metrópoles globais. A configuração da espacialidade no romance é abordada para levantar questões críticas acerca da constituição imaginária do território nacional, dentro e fora de suas fronteiras, bem como os conflitos que decorrem das visões homogeneizadoras, inclusive no que tange às representações de caracteres considerados sempre subversivos, como ocorre com os imigrantes transnacionais, que nesta obra, surgem sob representações de fracasso e infantilidade.
PALAVRAS-CHAVE: Identidade cultural; transnacionalidade; heterogeneidade; irrepresentabilidade

ABSTRACT: The present article analyzes the relations between territory and culture and how they are represented in the work The inheritance of the loss, by Kiran Desai- in the perspective of the identity construction of its characters, in local places and in confluence with a constitution of the Indian nation, and in a transnational outlook- through the representation of the diaspora in global metropolis. The configuration of the spatiality, in the novel is approached to raise critical questions about the imaginary constitution of the national territory, inside and outside its borders, as well as the conflicts that results from homogenizing visions, including the descrictions of subjects that are always considered as subversivs, as with the transnational immigrantsportrayal, which in the work, arises under representations of failure and childishness.
KEYWORDS: Cultural identity; transnationality; heterogeneity; irrepresentability

[*] UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI- UFSJ
[*] UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI- UFSJ

O ordenamento territorial é um movimento dialético, que envolve múltiplas dimensões da sociedade e manifesta construções culturais e identitárias de seus habitantes. Milton Santos (2011) aponta que o território não deve ser considerado apenas como espaço geográfico, mas como espaço utilizado, de onde desembocam relações que permitam ao homem manifestar plenamente a própria existência. Assim, o território usado representa o chão mais a identidade dos sujeitos. Existe, portanto, uma relação afetiva entre ambos, de forma que um age diretamente na constituição do outro. Deste modo, do território se fabrica a nação e a nação, depois, se afeiçoa a ele, tornando-o lugar de residência e das trocas materiais e espirituais de um povo.

Para Haesbaert (2001), o território abrange a dimensão espacial concreta e o conjunto de relações sociais e representações figuradas sobre o espaço ou imaginário geográfico. Entretanto, a vertente predominante é aquela que o classifica numa perspectiva materialista, enquanto fonte de recursos, mesmo que se priorize o simbólico. Tal noção teria sido influenciada pela experiência territorial das sociedades tradicionais, para as quais o local se institui como a principal fonte de recursos naturais utilizáveis para subsistência e comércio.

Mesmo que atualmente a relação com a natureza tenha se modificado, estas características não foram totalmente superadas, assim, dependendo das bases tecnológicas do grupo social, sua territorialidade pode carregar marcas mais, ou menos profundas de uma ligação com a terra, no sentido físico do termo, pois estes são profundamente estruturadores da vida social.

Nas sociedades primitivas, o território não era definido pelo princípio material de apropriação, mas de pertencimento, o que significa que o espaço está investido de valores simbólicos. Assim, a identificação cultural marca profundamente seus habitantes, estabelecendo características de identificação e afeição com o espaço, especialmente por causa da apropriação religiosa e ancestral e da interação entre diversas dimensões sociais (Bonnemaison e Crambèzy, 1996; 10-14).

Bertha Becker (2001) ressalta que até recentemente não havia uma visão de unidade do planeta. Essa noção do conjunto planetário surge com a expansão das navegações a vapor, com as ferrovias e, depois, com o avião. isso praticamente no século XIX. Portanto, a relação Homem- natureza, até pouco tempo não representava uma dicotomia. Em sociedades tradicionais, principalmente, a vida social e econômica estava adaptada ao meio. A amplificação do comércio e consequente necessidade de regulação do dinheiro e do Estado complexificaram as relações humanas e geraram a sensação de conjunção do espaço global e fluidez, dada a velocidade que foi atribuída ao processo de produção e circulação de mercadorias ditas modernas.

O conceito de "Identidades culturais" proposto por Stuart Hall (2015) sugere que identificações étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais sejam os aparatos pelos quais formamos nossas identidades. Contemporaneamente, a perda de estruturas estabilizadoras dos referenciais identitários, tem abalado os quadros de referência dos sujeitos, descentralizando-os e levando a identidade a um estado de crise e fragmentação.

Colapsos estruturais e institucionais resultam em modificações de culturas e, consequentemente, afetam o processo de identificação, tornando-o provisório e problemático. Assim, o sujeito pós-moderno não é conceituado como portador de uma identidade fixa ou permanente, mas modelado em relação às formas como são representados e se representam.

Bauman (2000), em um mesmo sentido, compreendeu que essa velocidade impossibilitou os sujeitos de se afixarem a uma única identidade, uma vez que esta tem sido construída por materiais impermanentes, como aparelhos tecnológicos e vestimentas. As constantes trocas, gerariam outros tipos de identificação.

Definida historicamente, identidades distintas são incorporadas ao sujeito em diferentes momentos. As contradições entre elas fazem com que sejam constantemente deslocadas e, se a percebemos de forma unificada, é pelo conforto de construir uma narrativa linear e coerente do *eu* (Hall, 2015).

O romance *O legado da perda*, publicado em 2006, foi escrito por Kiran Desai e recebeu diversos prêmios, dada a complexidade da obra e das

múltiplas temáticas envolvidas na trama. A autora tematiza longas jornadas por tempos históricos e espaços geográficos, deixando clara a importância do passado nos acontecimentos do presente. Neste sentido, os personagens transitam do Sul para o Norte Global e retornam à Índia, em um trajeto de confrontamentos culturais, negociações identitárias e autodescobertas.

A narrativa cria uma rede de sujeitos deslocados que expõe as confusões culturais resultantes desse processo. Nela, são representados conflitos externos e internos da Índia, de modo que as características de transito ressaltam as conexões entre tempos coloniais e o futuro decorrente de uma época de trânsito e de imposição territorial e cultural, perpetuada pelas fases posteriores do processo de globalização. Destacam-se, por conseguinte, relações conflituosas que continuam intactas, independentemente do território por onde os personagens transitam.

Problemas relativos à auto identificação e reconhecimento pelo *outro* ilustram a perpetuação de estereótipos ligados ao território original dos protagonistas hindus. Torna-se claro, portanto, que a obra conecta diretamente o território à forma como os sujeitos são identificados dentro e fora de suas nações. Neste sentido, o artigo analisa o vínculo entre território e identidade cultural, na obra de Desai (2006), tanto no que tange à dimensão local, e diaspóricamente, em função da nação enquanto "geografia imaginada" (Said, 1990: 49), transportada pelo sujeito em situação de exílio.

O romance se inica em Kalimpong, cidade situada no sopé do monte Kanchenjunga, onde, em uma casa colonial em ruínas, vivem Jemubhai Patel, viúvo e juiz aposentado do serviço civil indiano, sua cadela Mutt, sua neta Sai e o cozinheiro Pana Lal, cujo filho Biju tornou-se migrante ilegal nos Estados Unidos da América. A primeira cena do romance é um prenuncio da atmosfera nebulosa que circunda todo o enredo.

A construção simbólica do espaço representa um território onde natureza e habitações humanas não são apenas construtores das identificações dos personagens, ela também é personificada, corporificada, tamanha sua influência no imaginário da população local:

> Durante todo o dia, as cores tinham sido como as do anoitecer, neblina deslizando como uma criatura de água pelos grandes flancos de montanhas tomadas por sombras e profundidade oceânicas. Brevemente visível acima do vapor, o

> Kanchenchunga era um pico distante talhado em gelo, absorvendo o resto de luz, no topo uma pluma de neve soprada alto pelas tormentas [...]. No limiar do gramado, a floresta era antiga e densa; as touceiras de bambu subiam a mais de três metros na escuridão; as árvores eram gigantes ataviadas de musgo, encaroçadas e tortas, cheias de tentáculos das raízes de orquídeas. A carícia da névoa em seu cabelo parecia humana e, quando estendeu os dedos, o vapor tomou-os delicadamente na boca (Desai, 2006; 9).

Este primeiro espaço que nos é apresentado, abre precedente para a construção de um texto que trata das ruínas da história, da nebulosidade da memória e das dificuldades enfrentadas por uma nação recém-nascida do terceiro mundo, cuja promessa de modernidade e cidadania lhes foi negada, tanto por causa dos efeitos da colonização, quanto em relação à nova ordem global capitalista que começava a florescer e que diluiu as diferenças entre a subalternidade colonial e estilo de vida cosmopolita.

> Uma única lâmpada nua pendia do fio no alto. Fazia frio, mas dentro da casa era ainda mais frio, a escuridão, o ar gélido contidos por paredes de pedra muito espessas. [...]Ali, nos fundos, dentro da cozinha cavernosa, estava o cozinheiro tentando acender a lenha úmida. Mexia nos gravetos com cuidado, por medo da comunidade de escorpiões que vivia, amava e se reproduzia na pilha [...]. As paredes eram chamuscadas, encharcadas, com chumaços de fuligem grudados como morcegos no teto (Desai, 2016; 9).

Em *O legado da perda,* natureza, humanidade e paisagem não se separam do espaço. Os limites entre um e outro se mantém turvos, devido à névoa e a fumaça, que vez ou outra mostram ou escondem a realidade por trás do que pode ser visto e apreendido pelos sujeitos. A obra demonstra a complexidade em se analisar a história, a necessidade de reconciliação com o passado e os perigos das classificações homogeneizadoras, instituidoras de novas identidades.

> A fumaça subiu pelas chaminés saiu, misturou-se à névoa que ganhava velocidade, a chegar cada vez mais densa, escurecendo as coisas por partes: metade de uma montanha, depois a outra metade. As árvores, transformadas em silhuetas, surgiam e submergiam de novo. Gradualmente, o vapor tomou o lugar de tudo, objetos sólidos viraram sombra e nada restou que não aparecesse moldado ou inspirado no vapor (Desai, 2016; 10).

Uma insurgência nacionalista compõe o pano de fundo do romance e reabre as discussões a respeito do processo colonial, uma vez que enfoca sujeitos que têm saudade das antigas divisões e que usam o anticolonialismo como um movimento de esquerda, uma substituição frente à deslocalização, a perda da homogeneidade redutora e reconfortante de uma identidade pretensiosamente sólida (Bruckner, 2008; Hall, 2003).

Este é um dos motivos pelos quais o território importa na discussão da nação e da identidade. Ao serem compreendidos simbioticamente, povos tradicionais buscam estabelecer um grau de prioridade sobre determinado território, pois ali é onde executam seus rituais simbólicos, onde cultivam memórias ancestrais e onde se estabelecem fisicamente. Neste sentido, a ligação torna-se tão significativa, que os sujeitos se compreendem enraizados à determinados locais.

Em uma das cenas, Sai e seu professor de matemática e integrante do movimento de Liberação Gorkha, por quem ela se vê apaixonada, começam a observar um o corpo do outro e a descrição dos pés de Gyan, demonstra que eles são como raízes: "ele tirou o próprio sapato e depois a meia puída de que sentiu vergonha na mesma hora e guardou embolada no bolso. Examinaram a nudez lado a lado daqueles dois tubérculos na penumbra".

Os estados da Índia pós-independente foram reorganizados com base em critérios etno-linguísticos, mas a política não conseguiu erradicar o problema das minorias, culturalmente diferenciadas e política e economicamente subordinadas às comunidades majoritárias. O Gênesis do nacionalismo Gorkha e a demanda por Gorkhalândia surge do histórico de reivindicações sobre autonomia política e identidades separadas. Os níveis endêmicos de pobreza e o subdesenvolvimento os deixou convencidos de que estavam sendo privados pelas comunidades majoritárias que controlavam os governos estaduais. A única maneira vislumbrada para sair deste quadro foi a criação de seu próprio estado (Verghese, 1996).

Paradoxalmente, a preferência pelo termo Gorkha implica a cidadania do Nepal, e remete a um termo utilizado pelos britânicos para descrever soldados recrutados do Vale do Gorkha. Remete, portanto, a uma busca por pureza na origem totalmente equivocada. Este episódio de protesto político

também envolveu uma comunidade que não era considerada autóctone e historicamente vulnerável pelas condições coloniais (Ganguly, 2005).

Desai (2006) não ignora que a subalternidade exista, mas, principalmente por meio da trajetória de Biju, um dos protagonistas, ela ilustra que as situações de preconceito, extrema pobreza e vida degradante está além das comunidades que sofreram colonização. É uma situação generalizada, assim como a subordinação completa de determinados sujeitos a esta condição.

Norbert Elias e John Scotson (2000) consideram que os cidadãos estabelecidos criam uma rede de fatores de poder que impede os *outsiders* de se desvencilharem dos estereótipos e, consequentemente, da situação econômica e social relegada a eles. Assim, as marcas da humilhação são passadas de geração em geração, assemelhando-se a uma herança, um *karma*, ou uma marca genética de subalternidade. Acaba-se por se tornar o que Nascimento (2017) nomeia de afecção da alma e este estado de aprisionamento mental, faz com que o sujeito se imobilize frente a uma possibilidade de mudança.

Esta relação pode ser compreendida por meio de Biju, que frente ao seu enraizamento às tradições religiosas e familiares tradicionais da Índia, não consegue e tampouco deseja se desvencilhar desse imaginário que o mantém em uma posição desprivilegiada. Enquanto sujeito transnacional, portanto, Biju rompe com o romanceamento filosófico da compreensão do imigrante como um sujeito capaz de olhar por cima das fronteiras e de subverter ordens hegemônicas de ambos os lados. No romance, temos que: "Biju não parecia destemido, parecia congelado, igual a seus pais. Estava parado entre objetos de cena" (Desai, 2006; 26).

Em um outro momento da narrativa, Desai (2006) deixa clara a sobrevalorização da figura do imigrante:

> A imigração, tantas vezes apresentada como heróica, podia com facilidade de ser o oposto; que era covardia que levava muita gente América; o medo é que marcava a viagem, não a valentia; um desejo, como o de uma barata, de correr para um lugar onde nunca se visse pobreza, não de verdade, nunca se tivesse de sofrer uma pontada de consciência; onde nunca se ouviam pedidos dos criados, dos mendigos, dos parentes arruinados e onde sua generosidade nunca seria abertamente solicitada; onde só de cuidar de sua própria esposa, filho, cachorro, gramado, você já podia se

> sentir virtuoso. Experimentar o alívio de ser um transplante inadvertido pelos nativos e esconder a perspectiva proporcionada pela viagem (Desai, 2006; 381).

O engessamento de Biju é tido como fator que o impede de interagir e se integrar à outra cultura. Pela estrutura narrativa, é possível perceber que quanto mais a sobrevivência na nação de acolhimento exige a modificação das crenças, mais ele se enraíza e busca brechas para se desvincular da cultura estrangeira a ele. Representado como um bebê, em diversas cenas, ele ilustra o fracasso em diferentes vieses, logo:

> [...] recuava quando, depois do trabalho, eles iam visitar as mulheres dominicanas em Washington Heights: mais de 35 dólares! Encobria sua timidez com repulsa fabricada: - Como podem? Essas, essas mulheres são sujas -dizia, afetado.- Umas putas fedidas- e soava estranho. [...]. Os outros homens riam. Eram homens; ele era um bebê. Tinha dezenove anos, aparentava e se sentia vários anos mais jovem (Desai, 2006; 28).

Seja por vergonha de si mesmo ou medo de que o outro os considerem sob a mesma perspectiva de inferioridade que eles se enxergam, a falta de perspectiva para o novo e para a heterogeneidade denota uma atitude infantil perante o mundo. Nas relações de raça, o mesmo ocorre, quando os personagens, em pleno acordo com os estereótipos, perpetuam determinados costumes, inclusive o de aceitar a humilhação- situação que denota mais sobre fracasso e o medo.

A mímica, nestes parâmetros, serve para distanciar o sujeito de sua potência desestabilizadora. Quando Biju chega ao guichê da imigração, por exemplo, é atendido por um homem branco, jovem e limpo, ele pensa: "Brancos sempre pareciam limpos porque eram mais brancos; quanto mais escuro se é, Biju pensou, mais sujo se parece" (Desai, 2006; 241).

Em uma outra cena, uma senhora no aeroporto "levantou o nariz com a expressão angustiada para mostrar que estava com vergonha até de estar perto de si mesma" (Desai, 2006; 379). E para reforçar, mais uma vez o caráter presunçoso da identidade e da classificação do outro demonstram o desejo de querer parecer superior de alguma forma:

> -É, é- negros que vivem como macacos nas árvores, não como nós, tão civilizados... Então, ficaram chocados ao ver a senhora afro- americana atrás do balcão. (Deus, se

> os americanos aceitavam negros, sem dúvidas dariam boas-vindas aos indianos de braços abertos. Como vão ficar contente sem nos ver!) (Desai, 2006; 239).

Na Inglaterra, Jemubhai também sentiu o peso do preconceito contra ele. As pessoas mudavam de lugar quando ele se sentava ao lado delas no ônibus e o acusavam de não cheirar bem: "Pfu, ele fede a curry!" (Desai, 2006; 57). Por causa da vergonha que sentia de suas origens, Jemu "acabou sentindo que mal era humano, dava um pulo quando tocado no braço como se não tolerasse a intimidade" (Desai, 2006; 57) e, por causa disso, nunca mais foi visto descoberto e sequer conheceu:

> Nada dos Campos Ingleses, deixou passar a beleza das igrejas e faculdades entalhadas e pintadas com folhas de ouro e anjos, não ouviu o coro de meninos com vozes de meninas, e não viu o Rio Verde tremulando com os Ecos dos Jardins que se sucediam, os cisnes que deslizavam borboleteando por seus reflexos (Desai, 2006; 57).

Mesmo depois de se formar em Cambridge e voltar para a Índia, após a aprovação para o cargo de juiz encarregado do governo britânico, e ser socialmente considerado um homem acima dos outros, ainda assim: "descobriu que começava a ser tomado erroneamente por algo que não era: um homem de dignidade" (Desai, 2006; 157). Ou seja, os personagens de Desai não parecem dispostos a aceitar o próprio esforço como motivo de vitória.

Os momentos de crise, marcados pelo desespero e desejo de retornar ao lar, reforçam os sentimentos de culpa e de fracasso. Quando os indivíduos procuram consolo nas identidades de grupo, tornam-se mais solitários. Não existe amálgama entre os grupos migrantes e, se alguma relação mais próxima surge, logo ela se desfaz e aumenta o sentimento de miséria. O que resta é o apego ao passado, uma idealização romântica de uma época que não pode ser recuperada, sequer nos refúgios da memória.

> Assim a cabeça de Jemubhai começou a entortar; ele ficou mais estranho para si mesmo do que era para as pessoas à sua volta, achava estranha a cor da própria pele, peculiar o próprio sotaque. esqueceu como se ri, mal conseguia levantar os lábios num sorriso e, se sorria, levava a mão à boca, porque não suportava que ninguém visse suas gengivas, seus dentes. pareciam coisas particulares. na verdade, ele não permitirá que qualquer parte de si próprio aparecesse entre as roupas, temendo

> ofender. começou a se lavar obsessivamente, preocupado de poder ser acusado de cheirar mal, e toda manhã esfregavam Grosso aroma leitoso do sono, o cheiro de curral que envolvia ao despertar impregnava o tecido do pijama. até o fim da vida, ele nunca mais seria visto sem meias e sapatos e preferia a sombra à luz, os dias nublados aos ensolarados, por que suspeitava que o sol pudesse revelar demais o quanto era hediondo. [...] Acabou sentindo que mal era humano, dava um pulo quando tocado no braço, como se não tolerasse a intimidade (Desai, 2006; 57).

A autocomiseração torna-se um veneno fatal, e evitará qualquer tipo de pensamento e ação a respeito da mobilidade social. A marca da subalternidade, se passada adiante, mediante o preceito de imutabilidade das situações, continuará aprisionando as gerações futuras em estereótipos os quais elas sequer poderão imaginar as origens (Nascimento, 2017):

> Falas elaborada ao longo de séculos, passadas de geração em geração, porque os pobres precisavam de certas falas; o roteiro era sempre o mesmo eles não tinham a opção, a não ser implorar misericórdia. O cozinheiro sabia instintivamente chorar. Essas falas conhecidas permitiram que os meninos relaxassem ainda mais em seus papéis, que ele lhes entregara de presente (Desai, 2006; 15).

Desai, entretanto, busca não generalizar as identificações de seus personagens. A grande quantidade de representações, reforça o caráter heterogêneo da sociedade como um todo.Em uma das cenas, outro grupo de imigrantes é mostrada. São jovens que saíram da Índia para cursar ensino superior em Nova York. Elas haviam pedido comida chinesa e Biju foi entregar, de bicicleta. Mais uma vez surgemos paradoxos culturais:

> Elas demonstravam uma arrogância comum a muitas mulheres indianas das classes de educação superior falantes do inglês, saíam para *brunches* de champanhe com suco de laranja, comiam o pão *roti* de papai com dedos hábeis, vestiam sáris ou se apertavam em shorts elásticos para aeróbica, podiam dizer: *Namasté*, tia Kusum, aayiye, baethiye, khayiye[1]!, com a mesma facilidade com que diziam *Shit*! Depressa adotaram os cabelos curtos, desejavam romances do tipo ocidental e ficavam felizes com cerimônias tradicionais com uma porção de joias. [...] Eram equilibradas; eram impressionantes; nos Estados Unidos, onde felizmente ainda se acreditava que as mulheres indianas eram oprimidas, eram louvadas como excepcionais; o que tinha como infeliz resultado torná-las ainda mais do jeito que eram (Desai, 2006; 69).

a[1] Venha, sente-se e coma. Tradução da internet.

Ao contrário de Biju, as meninas conseguiam lidar com os contrastes entre as duas culturas e até se aproveitavam deles, para se destacar na sociedade de acolhimento. Elas tinham uma situação financeira privilegiada, é claro, e obviamente, tinham oportunidades que Biju jamais teria. Porém, Desai (2006) ilustra que a mudança pode surgir para os habitantes desprivilegiados. Said Said, um imigrante ilegal na obra, também conseguiu superar as divisões culturais. Conseguiu um visto e pode aproveitar o melhor dos EUA e de Zanzibar, sua terra natal.

A forma como lida com os elementos espaciais e seus recursos, fazem da personagem e do espaço, fluidos e irregulares, o que, como explica Anne Calquelin (1989), implica na forma como o sujeito se posiciona perante o mundo:

> Sai [...] sentava na varanda, montado nos humores da estação, pensando como era inteligente sucumbir quando por toda Kalimpong a modernidade começava a fracassar. Telefones emitiam um metralhar mortal, televisões se tornavam mais uma imagem da chuva. E na Estação molhada, diarrética, flutuava o sentimento, solto e leve, da vida como uma coisa comovente, dissipada, fria e solitária, não alguma coisa que se pudesse captar (Desai, 2006; 142).

Assim, a imagem que ela cria de si mesma, bem como do lugar onde vive é distinta do plural e contrária do que é idealizado pelas comunidades imaginadas (Anderson, 1986): "a sensação de fluidez que sentiu antes na frente do espelho, aquela redução a uma forma maleável, a possibilidade de infinita reinvenção" (Desai, 2006; 175). Sai sabia de seus dramas adolescentes e da inevitabilidade do fracasso, por isso, ela também conseguiu seguir adiante e, ao se reconciliar com a própria história, encontrou um caminho entre os destroços.

Ao imprimir um protagonista, suposto herói como um fracassado, Kiran Desai (2006) abre precedentes para que se analise o sujeito migrante para além das categorias até então atribuídas a ele, dentre elas, as características desestabilizadoras do poder hegemônico, a capacidade transgredir regras. Ao invés disso, seu olhar sobre esse sujeito diz mais a respeito de um imaginário limitado ainda pelas questões do amálgama, do homogêneo.

A discordância dos aspectos hegemônicos, quando bem conduzida, evita a asfixia dos campos literários, para que não se tornem meros campos de batalha. O tempo das polaridades já se esgotou há muito tempo. Se o conflito existe, e continuará, certamente, existindo, é porque essa é a forma como a cultura se elabora. Sem a possível reversão dos lugares não há cultura, apenas amorfia. "A denúncia de exclusão, por parte dos que ainda se sentem marginalizados, esconde muitas vezes o desejo de hegemonia; e a denúncia oposta de sedição, por parte dos que defendem o bastião da tradição, esconde um desejo bastante conservador de que nada mude" (Nascimento, 2017).

Gyan, o jovem militante acadêmico é uma alegoria da academia em si. Ao seguir modelos e projetos de revolução, não consegue compreender que a origem da batalha em que luta, não reside nos interesses da população local do monte, mas em interesses próprios de um grupo cuja demanda política exige o retorno a um local imaginário, seja geográfico ou identitário. Como já foi dito, não existe pureza na origem e, selecionar eleitos é uma forma de oprimir pessoas, e não se libertar das amarras de um sistema.

Assim como ele, os outros nacionalistas buscavam um sonho, uma representação fílmica, a continuação de um romance e de um retorno impossíveis:

> Desejando o conforto tanto quanto a crua austeridade, autenticidade tanto quanto representação, desejando Aconchego da família tanto quanto abandona-la para sempre. queijo e chocolate eles queriam, mas também já está para fora todos esses Malditos estrangeiros. [...] cada contradição que a história ou a oportunidade podia disponibilizar para eles, cada contradição de que eram herdeiros, eles desejavam. mas só na mesma medida, é claro, em que desejavam pureza e ausência de contradição (Desai, 2006; 333).

As questões nacionalistas possuem um duplo estatuto no romance de Desai (2006). Elas são subversivas por que ascendem a resistência territorial frente às operações globais e demonstram a necessidade de se pensar as diferentes formas de articulação política e territorial local. Entretanto, a demanda dessa batalha possui como finalidade, apenas a instauração de uma nova hegemonia, de um sistema mimético, que não é o mesmo vigente, tampouco é divergente de seus ideais.

> Por toda a volta havia folhetos de viagens a mosteiros que Tashi organizava, fotos de hotéis construídos no estilo tradicional, mobiliados com antiguidades, muitas das quais retiradas dos próprios mosteiros. Claro que ele omitia o fato de que as construções circulares estavam sendo todas modernizadas com concreto, luz fluorescente ladrilhos nos banheiros (Desai, 2006; 115).

Há alusão ao simulacro nesta passagem. Imita-se o moderno e vende-se uma versão da cultura indiana autenticada e palatável ao turista, como se a organização do espaço, agora, dependesse plenamente do lucro trazido por ele. Neste aspecto, percebe-se mais uma similitude entre os personagens, que copiam mimeticamente os hábitos de culturas ocidentais e o espaço, que modificado por esse sujeito que copia, torna-se igualmente uma cópia.

Para demonstrar o fiasco da modernidade, Desai aproxima a aparência entre a parte habitável nos Estados Unidos por imigrantes ilegais, e Kalimpong, visto por meio dos olhos de Biju, que morava com um grupo de imigrantes ilegais em um cubículo no Harlem, em um dos cômodos de um dos prédios alugados de forma ilegal em todo o bairro: "Havia uma única caixa de fusíveis para todo o prédio e, se alguém acendesse aparelhos ou lâmpadas demais, *fut*, toda eletricidade caía e os moradores gritavam para ninguém, uma vez que não havia ninguém, claro, para lhes dar ouvidos" (Desai, 2006; 71). E em Kalimpong, Sai observa ao chegar: "Não havia iluminação pública alguma em Kalimpong, e as lâmpadas das casas eram tão fracas que só dava para ver as coisas ao passar" (Desai, 2006; 46).

Talvez a questão aqui, seja perceber que a revolução é válida e positiva, porém, o mote que as move continua residindo em ideias antigas e engessadas de tal modo, que aparecem marcadas no corpo dos sujeitos. Contra uma política enfocada em questões raciais e étnicas, a novela sugere uma alternativa para a cidadania: "Todo mundo é um estrangeiro". É sobre o reconhecimento desse sentimento universal de estranhamento e devir que o humanismo é construído.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Z., VECCI, B. [1925] *IDENTIDADE*: entrevista a Benedetto Vecci, tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 258p.

BECKER, B. A Amazônia e a política ambiental brasileira, in: SANTOS, M. [et. Al] *Território, territórios*: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 22-42 ,2011

BONNEMAISON, J; CAMBRÈZY, L. Le lien territorial: entre fronttières et identités. *Géographies et Cutures*, Paris, L'Haemattan- CNRS, 20, 1996.

BRUCKNER, P. *A tirania da penitência*: ensaios sobre o masoquismo ocidental; tradução JANOWITZER, R. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

CAUQUELIN, A. *L'Invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

DESAI, K. *O legado da perda*; tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: objetiva, 2007.

ELIAS, N., SCOTSON, J. L. *The established and the ousiders*: A sociological enquiry into community problems. London: Sage Publications, 1965.

GANGULY, R. Poverty, Malgovernance and Ethnopolitical Mobilization: Gorkha Nationalism and the Gorkhaland Agitation in India. *Nationalism and Ethnic Politics* Vol. 11 , Iss. 4, 2005.

HAESBAERT, R. Concepções de território para entender a desterritorialização, in: SANTOS, M. [et. Al] *Território, territórios*: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 43-71, 2011.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guarcia Lopes Louro, lamparina, R.J. 12ª ed, 2015.

_____Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: *Da Diáspora*: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

NASCIMENTO, E. Literatura no Século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 28, 2017, disponível em: http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380.

SAID, E. *Orientalismo***:** O oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, M. O dinheiro e o território, in: SANTOS, M. [et. Al] *Território, territórios*: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 13-21, 2011.

VERGHESE, B. G. *India's Northeast Resurgent*: Ethnicity, Insurgency, Governance, Development. Delhi: Konark, 1996.

GEOGRAFIAS ENCARNADAS: EXPERIÊNCIAS DE LUGAR, GÊNERO E RAÇA EM AT THE LISBON PLATE DE DIONNE BRAND

Jânderson Albino Coswosk[*]

RESUMO: Este trabalho procura analisar de que forma os personagens do conto At the Lisbon Plate, da coleção de contos Sans Souci and Other Stories (1989), de Dionne Brand, dramatizam o corpo negro enquanto um mapa, desenhando situações onde este corpo estabelece elos com o lugar, gênero e raça, bem como explorar as relações entre o corpo negro e memória, com as diásporas físicas e subjetivas e zonas de contato, territorialização / desterritorialização e tradução intercultural.
PALAVRAS-CHAVE:corpo negro e memória; corpo negro e diásporas; geografias múltiplas.

ABSTRACT: This work analyses how the characters in the short story At the Lisbon Plate, from Dionne Brand's Sans Souci and Other Stories (1989), dramatizes the black body as a map, drawing situations where this body codifies its relationship with place, gender, and race, as well as deeply exploring the relations to the black body and memory, with physical and subjective diasporas and contact zones, territorialization / deterritorialization and cultural translation.
KEYWORDS: black body and memory; black body and diasporas; multiple geographies.

A produção literária da caribenho-canadense Dionne Brand (1953-), cuja base é a migração de mulheres negras do Caribe para o Canadá em diferentes épocas, nunca esteve tão evidente quanto no início do século XXI. Em tempos marcados pela globalização, sua literatura encena a complexidade desses movimentos transnacionais e aponta, cada vez mais, conforme Bhabha (2010, p. 03), para um mundo que pode ser lido como "*[...] el mundo de los refugiados, de los migrantes, de los conflictos étnicos, de los desplazamientos y las traducciones culturales*"[1].

[*] Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
[1] "[...] o mundo dos refugiados, dos migrantes, dos conflitos, das viagens e das traduções culturais". Tradução nossa de citações em língua inglesa e espanhola ao longo do texto.

Ao enxergar "a globalização não apenas como um fenômeno econômico, mas como partilha de um mesmo tempo, como crescente *contemporanização* da diferença" (Erber, 2014, p. 88, grifo do autor), Pedro Erber elucida, tal como Beatriz Resende (2014), que a "ruptura de fronteiras, geopolíticas, de gênero, de dicções, da transgressão de limites" (Resende, 2014, p. 01)[2] exigem que o olhar do teórico contemporâneo se sensibilize com as trocas globais de arte, com os trânsitos culturais, com os fluxos migratórios de pessoas no mundo inteiro em pequena ou grande escala e de novas maneiras de ler o mundo e agir sobre ele.

Seguindo nessa trilha, percebemos, entretanto, que pouco tem sido discutido a respeito da inserção do corpo nessas mobilidades – o corpo como local primeiro de movimento, de habitação, de espaço, tal como concebe Linda McDowell (1999, p. 34)[3] e tal como Dionne Brand (1989) nos instiga a vê-lo em suas narrativas. É notável que, desde 1970, houve uma proliferação considerável de contos no panorama da literatura canadense escrita em inglês, derivados em sua maior parte de escritoras caribenhas. Embora Dionne Brand, assim como tantos outros, tenha iniciado sua produção literária a partir da poesia, percebe-se cada vez mais uma produção literária canadense em língua inglesa voltada para o gênero conto, de modo a facilitar a formas de expressar suas vivências diaspóricas (Misrahi-Barak, 1998, p. 1).

Sendo Brand um exemplo claro da encenação do corpo ao "escrever a diáspora" (Davis, 2010, p. 23), é patente questionarmos como a sua literatura dramatiza um fluxo de corpos com cada vez mais especificações – corpos negros, femininos, gays, lésbicos – e sua inserção na experiência diaspórica contemporânea. Ao tratarmos desses deslocamentos, embora já considerem alguns aspectos importantes das mobilidades[4], as abordagens teóricas nem

[2]O fragmento citado é parte da fala da professora Beatriz Resende (UFRJ), do *Colloque International La poésie dans la Littérature Brésilienne contemporaine*, 2014, sob o título *Le contemporain dans la Littérature Brésilienne*. A pesquisadora tem se dedicado nos últimos anos à produção literária brasileira e sua circulação global no mundo contemporâneo. Ver mais a respeito em RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

[3]Tuan (2001, p. 34-35) traz uma perspectiva comum aos tratados geográficos tradicionais, no que concerne ao corpo e espaço. O teórico prefere apontar o corpo como uma massa que ocupa um espaço ("*the body is an 'it'*").

[4] Avtar Brah (1996, p. 179), por exemplo, percebe as migrações contemporâneas como um fenômeno em que as mulheres desempenham grande presença, em todos os locais e tipos de mobilidades. A este fenômeno ele denomina de "*feminisation of migration*" ["feminização da migração"].

sempre contemplam a heterogeneidade dessas massas de corpos dispersos pelo mundo, já que é impossível captar os diversos processos de subjetivação que ali ocorrem, que extrapolam a questão econômica e político-social e ultrapassam os meios físicos de deslocamentos, com o advento de mecanismos virtuais de comunicação[5].

É sob esta ótica que esta reflexão pretende ler a coleção de contos *Sans Souciand Other Stories* (1989), em especial, o conto *At the Lisbon Plate*, como um suporte artístico no qual esse devir-corpo encontra um espaço de representação – corpo-mulher, corpo-lésbica, corpo-espaço-lugar, de modo a desafiar os corpos racializados e sexualizados, vítimas do patriarcado e das ressonâncias coloniais, que se apresentam como modelos únicos das diásporas – pretéritas e contemporâneas, dos afetos e da vida.

O corpo negro em Brand: algumas reflexões

Conforme Almeida (2012, p. 50-54), a incursão de Brand na abordagem do corpo negro em trânsito pode ser notada a partir de *Sans Souci* e do romance *In another place not here* (1996), seguido por *At the full and change of the moon* (1999), *What we all long for* (2005), além de destacar o livro de ensaios *A Map To The Door Of No Return* (2001).

Bennet e Brown (2010, p. 402) apontam o quanto suas experiências profissionaisenquanto conselheira no *Immigrant Women's Centre and the Black Youth Hotline*, e o título de *Toronto's third Poet Laureate*, que lhe foi conferido de setembro de 2009 a novembro de 2012, impactam sua visão de mundo e obra. As teóricas afirmam que a literatura de Brand, partindo de seus oito volumes de poesia, incluíndo *Fore Day Morning* (1978), *Land to Light On* (1997), até mesmo o mais recente – *Thirsty* (2002), além de seus contos e romances, denunciam o racismo e o sexismo sobre a vida de mulheres negras, abordando também as questões migratórias no mundo contemporâneo, tendo como principal sujeito desta nova diáspora a mulher negra e caribenha.

Por um lado, Mullins (2012, p. 5) se atém aos contos de *Sans Souci* e destaca o corpo em Brand como aquilo que determina o curso da História – o

[5] Para mais detalhes, ver Guatarri (2006), Gilroy (2010; [1993] 2012; 2016) e Guerreiro (2010).

presente, passado e o futuro. Em outro viés, Bertacco (2009) lê a representação do corpo racializado e sexualizado nos romances da escritora em tela à luz do termo "*imagined body*" (Bertacco, 2009, p. 13)[6], tributário da filosofia de Merleau-Ponty – o corpo é um ente orgânico, passivo de uma leitura objetiva e subjetiva.

Embora se apresente como uma visão menos objetificada do corpo em Brand, a reflexão de Bertacco (2009) estrutura-se em uma argumentação maniqueísta e fixa-se na incontornável percepção descartiana do corpo, aderindo ao *cogito*[7].

Ao expor inúmeras vidas de mulheres imersas nessa "nova diáspora" (Spivak, 1996), que partem de países subdesenvolvidos e agem de modo inverso ao processo de colonização europeu (Santiago, 2004), Brand chama a atenção do leitor para a experiência diaspórica na contemporaneidade como um processo ambíguo em sua gênese, que evoca ora um sentimento de pertença, ora de estranhamento ao novo lugar / destino de viagem, em um balanço constante entre memória e esquecimento que colide com "a insistente impossibilidade de retorno a um ponto inicial que não pode mais ser concebido em termos de origens" (Almeida, 2012, p. 50). É um caminhar, como a própria Brand (2001) diz, seguindo "um mapa para o portal de um não retorno".

A ambiguidade deste processo é fruto do impasse entre identidade nacional ou local e hibridismo cultural, das traduções que intermediam o processo e das mudanças na economia global. Diante desse "corpo traduzido", que funciona como um marcador geográfico de intensidade e local onde se deram as intersecções culturais próprias da diáspora é que Brand dramatiza uma nova "*Embodied Social Semiotics*" (Casas, 2002, p. 7)[8], conferindo um novo sentido ao corpo em trânsito. Na qualidade de escritora-cartógrafa, a autora desenha a estetização do corpo negro em trânsito ou um esquema corporal que denuncia "significados canônicos"

[6] "Corpo imaginado".

[7] Na Segunda Meditação, Descartes (2005) parte da defesa de que o **eu** é uma coisa que pensa, onde há possibilidade de entender, afirmar, negar, duvidar, querer ou não querer. Nesse contexto, fala do corpo como uma matéria extensa e não pensante, uma máquina, um amálgama de substâncias, tendo como paradigma o animal-máquina, isto é, os animais não sentem medo, alegria, não são capazes de agir pela memória, simplesmente obedecem à mecânica de seus corpos. Em relação ao corpo, o ser humano também está atrelado às leis da mecânica, mas possui a mente como um diferencial (matéria e razão).

[8] "Semiótica Social Encarnada".

(Mbembe, 2001) a eles impostos, desde a consolidação dos impérios coloniais, e que surtem seus efeitos também na contemporaneidade. É pelas trilhas desses "mapas corporais" que seguiremos agora.

At the Lisbon Plate ou diálogos entre diferentes temporalidades, geografias e experiências diaspóricas

Toronto tornou-se conhecida nos últimos trinta anos como uma metrópole multicultural e orgulho dos canadenses em termos de convivência com a diversidade. De predominantemente branca a uma cidade de imigração, possui como retrato uma multiplicidade étnica, racial, religiosa e linguística, assumindo também o posto de maior centro econômico do Canadá, tendo seu mercado laboral e suas paisagens remodelados pela imigração (Pooch, 2016, p. 81). Em seu estudo recente, intitulado *DiverCity – Global Cities as a Literary Phenomenon*, Melanie U. Pooch (2016, p. 80) aponta que

> *each year, Toronto attracts an average of 70,000 immigrants from close to 170 countries, and, as a result, more than one hundred languages are spoken in the city. […] Currently, the three largest ethnic groups in Toronto are Chinese (an estimated 450,000) Italians (an estimated 400,000), and Afro-Caribbean (an estimated 250,000) with Vietnamese immigrants making up one of the fastest-growing ethnic groups*[9].

A modificação no espaço sociofísico da cidade causada pela imigração e a formação dos chamados *ethnoburbs* ou *ethnic clusters* (Pooch, 2016, p. 82) pode ser notada timidamente no período anterior à Segunda Guerra Mundial, com a formação, por exemplo, do **Kensington Market, um bairro dotado de riqueza multicultural**. Esses *ethnoburbs*, a princípio, eram ignorados pela maior parte da então Anglo Toronto (Pooch, 2016, p. 82-83).

A partir dos anos 1970, com a intensa imigração direta de vários grupos étnicos para os bairros de Toronto, aliada à instituição do *Hart-Cellar*

[9] "A cada ano, Toronto atrai uma média de 70.000 imigrantes de aproximadamente 170 países, e, como resultado, mais de 100 línguas são faladas na cidade. [...] Atualmente, os maiores grupos étnicos presentes em Toronto são os chineses (cerca de 450.000), italianos (cerca de 400.000) e afro-caribenhos (cerca de 250.000 pessoas), considerando ainda os vietnamitas como um grupo étnico em rápida expansão neste espaço.

Immigration Act of 1965[10] nos Estados Unidos, "*Canada's employment equity of minorities is ensured by establishing quotas*" (Pooch, 2016, p. 82)[11], originando o termo *visible minorities* – cunhado pelos canadenses para caracterizar o crescimento das ditas minorias nos bairros de Toronto.

Desde então, bairros tais como o *Kensignton Market* funcionam, na visão de Arjun Appadurai (1997), como "translocalidades":

> todas as áreas de livre comércio são de alguma forma translocalidades. Finalmente, todo grande campo de refugiados, albergue de imigrantes ou bairro de exilados e trabalhadores imigrantes é uma translocalidade (APPADURAI, 1997, p. 36).

Cidades inteiras estão se tornando translocalidades, distanciando-se de seus contextos nacionais e desafiando o princípio de soberania territorial – princípio fundador do Estado nacional moderno.

Atualmente, o bairro é definido em sua própria página de divulgação online como "*a microcosm of Toronto's diversity and remains remarkable as a place where authenticity and change coexist*"[12]. O encontro entre a **origem** e o **híbrido**, ou, nas palavras de Hall (2005, p. 87), da "tradição" e da "tradução", talvez seja sintomático em se tratando da escolha de Brand de um bar em frente ao Kensington Market como ambiente principal onde se passa a narrativa do conto *At the Lisbon Plate*[13].

O Lisbon Plateé um bar português no qual a personagem principal narra diferentes momentos de sua vida, atrelados a outros transeuntes e elementos paisagísticos que compõem as cenas. Narrado em primeira pessoa por um personagem feminino sem nome, o conto se converte em uma justaposição desses elementos de forma subjetiva – o álcool, a condição de estar bêbada e a posição estratégica do bar fazem a narradora refletir sobre a vida urbana; seu passado no Caribe e a continuação de sua raiz cultural,

[10]A criação desta lei facilitou o trânsito de africanos e da literatura proveniente do continente africano nos Estados Unidos. Influenciada pelo Movimento dos Direitos Civis (1965), esta lei concedeu uma maior abertura de fronteiras aos países africanos por parte dos Estados Unidos, redefinindo o modo como brancos e negros se relacionam naquela nação a partir de uma grande onda migratória africana que viria a se formar naquele território. Ver Goyal (2014, p. 59).

[11] "A equidade de emprego das minorias no Canadá é assegurada pelo estabelecimento de cotas".

[12] "Um microcosmo da diversidade de Toronto e se mantém como um local notável onde a autenticidade e a mudança coexistem". Disponível em: http://www.kmhs.ca/. Acesso em 12/10/2017.

[13] Ao longo da história, vários escritores retrataram a pluralidade cultural do Kensington Market devido a sua formação etnográfica a partir da imigração em Toronto. Ver detalhes em Harris (2006).

mesmo sem retornar à terra natal; as tensões raciais e de gênero, ao dialogar e sair com sua amiga Elaine, cujo apelido é *African princess*, além das migrações compulsórias provocadas pela *Middle Passage* e seus reflexos na História daquele país hospedeiro, fazendo alusão às conexões entre a África portuguesa (Angola e Moçambique) e o Canadá.

A narradora, através de sua percepção enquanto negra e sujeito da diáspora dentro de um bar português, remodela o espaço ao redor de modo a justapor o passado colonial e o presente, **autenticidade e mudança**, lado a lado:

> *The bar has a limited view of Kensington Market. Across the street from it there's a parkette, in the centre of which there is a statue of Cristobal Colon. Columbus, the carpetbagger. It's most appropriate that they should put his stoney arse right where I can see. I know bitterness doesn't become me, but that son of a bitch will get his soon enough too*(Brand, 1989, p. 99)[14].

Ao utilizar a cidade, o bar português e seus arredores como pano de fundo da narrativa, Dionne Brand inclui neste espaço de posse europeia a dona do bar Rosa que, na descrição da narradora, "*[...] had a look that was familiar to [her]. Possibly she had lived in Angola or Mozambique and was accustomed to Black women, so she looked at [her] kindly, colonially*" (Brand, 1989, p. 95)[15]. A questão corporal-cromática aqui invocada – negro e branco, colonizador e colonizado, remonta o passado colonial canadense, ao mesmo tempo que permite o reposicionamento do corpo negro de uma paisagem colonial à uma outra contemporânea. A narradora confronta o passado escravista no qual africanos e seus descendentes foram submetidos, ao mesmo tempo que questiona sua condição no presente:

> *It has struck me more than once that a little more than a century ago I may have been Rosa's slave and not more than twenty-five years ago, her maid, whom she maimed, playing with the*

[14] "O bar tem uma visão limitada do Kensington Market. Do outro lado da rua, há um parquinho, no centro do qual há uma estátua de Cristóbal Colón. Colombo, o aventureiro invasor. Seria mais apropriado se tivessem colocado seu traseiro de pedra onde eu pudesse vê-lo melhor. Sei que ser amarga não é do meu feitio, mas aquele filho da mãe terá o que merece em breve".

[15] "Rosa tinha um olhar que era familiar para ela. Possivelmente, a portuguesa morava em Angola ou Moçambique e estava acostumada a conviver com mulheres negras, então olhou para ela, [sua funcionária negra], gentilmente, *de modo colonial*" (grifo da autora).

> *little gun that she got from the general from Aporto. My present existence is mere chance, luck, syzygy* (Brand, 1989, p. 97)[16].

Ela persiste em continuar a beber e a confrontar a mulher portuguesa, como quem confronta o passado e habita / transita em um lugar antes não permitido: "*Listen, I can drink half a bottle of whisky and refuse to fall down. It's from looking at Rosa that I get drunk and it's from looking at Rosa that I refuse to fall down*" (Brand, 1989, p. 101)[17].

Tendo suas origens africanas sido acionadas pelo reconhecimento cromático da pele, a narradora sugere que aquele corpo – o corpo negro – funciona como uma narrativa: ele conta histórias. Tal como assinala Stuart Hall (2013), a raça é um significante flutuante, portanto, o corpo negro é transformado em um texto e somos todos leitores dele, dada a sua visibilidade, o olhar e o apontar.

A invocação do corpo da narradora através do olhar de Rosa transporta-nos diretamente à cena em que uma criança disse à mãe, quando avistou Frantz Fanon nas ruas de Fort-de-France: "Mamãe, olhe um preto! Estou com medo!" (Fanon, 2008, p. 105). "Um inquieto dentro do próprio corpo" (Fanon, 2008, p. 71), tal como a narradora do conto, Fanon não consegue suportar a ideia de estar enclausurado em um corpo que o Outro branco reconhece e lê. Dessa forma, expõe o abalo da ontologia do negro: o conhecimento do corpo passa pela negação, um conhecimento de terceira pessoa, ou seja, as narrativas do corpo negro são elaboradas a partir do olhar do colonizador, um olhar aliado à redução da vida e do corpo do colonizado em coisa, em cadáver (Mbembe, 2011)[18]. O reconhecimento de seu corpo pela

[16]"Ocorreu-me mais de uma vez que, um pouco mais de um século, talvez eu fosse escravizada por Rosa e não mais do que vinte e cinco anos atrás, sua empregada, que ela mutilava, brincava com a arma pequena que ganhou do general Aporto. Minha existência presente é uma mera chance, sorte, sizígia"

[17] "Veja bem, posso beber meia garrafa de whisky e recusar-me a cair. É em olhar para Rosa que eu fico bêbada e é também em olhar para ela que eu me recuso a cair".

[18] A questão de estar "preso dentro do próprio corpo" por conta do racismo fabricado ao longo dos séculos perpetuou seus ecos ao longo do século XX e também pode ser visto não só do ponto de vista franco-antilhano, mas também afro-americano. James Baldwin (1924-1987), tanto como ensaísta, quanto como romancista, descreveu em *Notes of a native son* (1955) e em *The Fire Next Time* (1963) a angústia e o fardo representacional em ser vítima do produto final do sistema escravocrata estadunidense: além da questão econômica, que ainda afeta em grande proporção a população afro-americana (GLAUDE Jr., 2016), o racismo e a violência policial. Ecos ainda mais contemporâneos sobre o "aprisionamento do corpo" podem ser ouvidos nas palavras de Ta-Nehisi Coates (1975-), em *Between the World and me* (2015), o qual foi comparado a Baldwin por Toni Morrison no que diz respeito ao seu estilo de escrita e modos de se expressar em termos de raça, gênero e a condição da Afro-América do início do século XXI. "*How do I live free in this black body*?" ["Como posso viver livre neste corpo negro?"] (Coates, 2015, p. 12), ele questiona, em um sentimento profundo de medo e de indignação. Ver mais detalhes em Coates (2015, p. 15-21).

leitura do Outro-branco torna-se patente com a entrada de um garoto branco no bar: "*he's ordered a beer from Rosa's brother. I would know those eyes anywhere*" (Brand, 1989, p. 107)[19].

Os rastros do passado escravista africano pelo Novo Mundo são acionados também por outro personagem: O irmão de Rosa, Joao, o padre, que "*used to live in Toronto, but before that he lived in Angola*" (Brand, 1989, p. 97)[20]. Um importante episódio contado à narradora por Maria de Conseçao, sua amiga, instiga ainda mais a narradora ao questionamento sobre as ressonâncias coloniais no presente africano e canadense:

> *One day, in a village there [in Angola], during the liberation war, two whites were kidnapped and the others, including Rosa's brother, the priest, went into the village and gunned down a lot of people – women, children, to death, everything. […] Women and children, everything. People think that saying women and children were killed makes the crime more disgusting. I was sorry that Maria de Conseçao told me, because whenever I think about it I see Joao the priest confiding this crime as if he relished it, rather than repented it*(Brand, 1989, p 97)[21].

A indignação da narradora exibe a chacina de africanos e o caráter objetificável do corpo enquanto instrumento de uso bélico e nos coloca em contato com o que Achille Mbembe (2003, p. 11) chama de necropolítica: "*the power to dictate who must live and who must die*"[22], em referência ao que os Estados nacionais modernos geraram – a soberania. Atrelado ao conceito de biopoder de Foucault, Mbembe (2003) escapa do conceito tradicional de soberania e encara a categoria como o direito do Estado sobre o corpo, sobre a vida e morte, na forma de uma herança colonial. O que antes acontecia com o corpo nas *plantations* escravistas, na contemporaneidade toma outra proporção. A divisão de dois grupos de pessoas, como esclarece Mbembe (2003) – num grupo, estão as pessoas que devem morrer, no outro as que podem viver – se dá a partir dos pressupostos raciais e de gênero, que

[19] "Ele pediu uma cerveja ao irmão de Rosa. Eu reconheceria aqueles olhos em qualquer lugar".
[20] "[...] morava em Toronto, mas veio de Angola".
[21]"Um dia, em uma aldeia angolana, durante a guerra civil, dois brancos foram seqüestrados e os outros, incluindo o irmão de Rosa, o padre, entraram na aldeia e atiraram em muitas pessoas - mulheres, crianças, até a morte , tudo. [...] Mulheres e crianças, tudo. As pessoas pensam que dizer que mulheres e crianças foram mortas torna o crime mais asqueroso. Lamentei pelo que Maria de Conseçao me disse, porque sempre que penso nisso, vejo o padre João confessar esse crime como um deleite, ao invés de um arrependimento".
[22]"[...] o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer".

distribuem os corpos humanos em categorias. Nesse caso, a política da raça está intimamente ligada à política da morte (Mbembe, 2003, p. 17).

As palavras "assasinato" [*murder*] e "morte" [*death*] figuram pelo conto a partir daí (Brand, 1989, p. 102;106;107) como fatos "*mapped by a carthographer well schooled in pre-Galileo geography*" (Brand, 1989, p. 106)[23]. A narradora se percebe em meio a inúmeras imagens, também visuais, uma espécie de "mapa de vida ou morte", ou ainda, em um mapa de quem deve viver ou morrer, através das notícias que passavam nos jornais enquanto apreciava sua bebida. A exposição do corpo negro em morte nessas imagens faz das notícias "anúncios contemporâneos" desta necropolítica.

O abalo da ontologia do negro de que nos fala Fanon (2008), bem como a exposição da necropolítica em torno dessas vidas negras atingem seu clímax na linguagem utilizada pela autora. A narradora converte o bar em um lugar "*where stories are told and retold, stories of others and self-stories*" (Misrahi-Barak, 1998, p. 8)[24]. A fim de sobrepor diferentes histórias, a narradora compara diferentes versões de si mesma:

> *In these moments I have often looked at myself from the third floor window of the furniture store across from the bar. Rheumy-eyed, I have seen a woman sitting there whom I recognize as myself. A Black woman, legs apart, chin resting in the palm of her hand, amusement and revulsion travelling across her face in uneasy companionship; the years have taken a bit of the tightness out of my skin but the expression has not changed, searching and uneasy, haunted like a plantation house. Surrounded by the likes of Rosa and her compadres. […] On the other hand, I look like a woman I met ten years ago. As old as dirt, she sat at a roadside waiting her time, an ivory pipe stuck in her withered lips and naked as she was born. That woman had stories, more lucid than mine and more frightening for that* (Brand, 1989, p. 96-98)[25].

Todavia, ela se difere de todas versões, e se apresenta muito mais como uma *griot*, "*[an] old gravedigger, [someone who had to] go and look"* (Brand, 1989,

[23] "[...] mapeados por um cartógrafo bem treinado na geografia pré-Galileu".
[24]"[...] onde histórias são contadas e recontadas, histórias dos outros e de si mesma".
[25] "Nesses momentos, muitas vezes olhei para mim mesma pela janela do terceiro andar da loja de móveis em frente ao bar. Com os olhos sedentos, vi uma mulher sentada ali, que reconheço como eu mesma. Uma mulher negra, as pernas abertas, o queixo descansando na palma da mão, diversão e repulsa passando por seu rosto em uma companhia desconfortável; os anos tiraram um pouco do aperto de minha pele, mas a expressão era a mesma, penetrante e desconfortável, assombrada como uma casa-grande da *plantation*. Rodeada pelos gostos de Rosa e de seus compadres. [...] Por outro lado, pareço uma mulher que conheci há dez anos. Tão velha quanto a imundície, ela se sentou à beira da estrada esperando sua hora, um tubo de marfim preso em seus lábios murchos e nus tal quando ela nasceu. Essa mulher tinha histórias, mais lúcidas do que as minhas e por isso, mais assustadoras".

p. 98)[26]. Em um processo de escavação e reconstrução histórico-paisagística em que o corpo é arquivo, dotado de memória, as histórias comparadas e contadas pelas outras mulheres lançam o leitor em um círculo interminável do que chamamos, a princípio de **autenticidade e mudança** – a diáspora aqui se materializa muito mais de modo subjetivo nessa narrativa de primeira pessoa, como força desestabilizadora (Said, 2006) que conecta as opressões coloniais e contemporâneas contra o corpo negro em paralelo.

O espaço e o tempo se fazem e se refazem a todo momento, cada vez que a narrativa evoca personagens e paisagens do passado e do presente, aproxima e afasta signos que expõem uma identidade caribenha em fragmentos com signos e lugares canadenses e europeus. Desse modo, as concepções tradicionais de espaço e tempo são desestabilizadas pela literatura, uma vez que "geografias imaginadas", em termos de Beckford (2008), fazem da paisagem uma metáfora que [re]mapeia um espaço já dado e pré-determinado pelo Estado-nação, concedendo visibilidade ao legado de mulheres negras e imigrantes na historiografia deste país e elabora um espaço psíquico no qual a narradora tece o entendimento de si mesma dentro do contexto pós-colonial canadense. Assim, a literatura possibilita uma nova experiência do espaço e do tempo e de entendimento da fragmentação identitária, própria do sujeito diaspórico, através do corpo e da escrita.

A redefinição da geografia do texto (Misrahi-Barak, 1998) através da mistura de elementos europeus – o bar, a estátua de Colombo, os personagens europeus e canadenses, bem como suas histórias pessoais e de outras mulheres canadenses negras chegam a um nível não narrável, não traduzível da língua. A descrição do bar como o local "*where we cannot understand the language most of the time*" (Brand, 1989, p. 105)[27]; a forma com que Rosa se dirigia às mulheres negras, as "*pretinhas*" (Brand, 1989, p. 96, grifo da autora) conferem significado ao diálogo incompreendido de "*expatriates from the colonial wars, the moneychargers and the skin dealers, the*

[26] "[uma] velha coveira", [alguém que tinha de] "ir e me certificar".
[27] "[...] onde não conseguimos compreender a língua na maior parte do tempo".

whip handlers, the coffe makers" (Brand, 1989, p. 105)[28], que adentraram ao bar. Aqueles

> *old-timers boasted about how many piezas de indias (author's emphasis) they could pack into a ship for a bauble or a gun. The young soldiers talked about the joys of filling a Black with bullets and stuffing a Black cunt with dynamite. Then they gathered around Columbus, the whoremaster, and sang a few old songs* (Brand, 1989, p. 105)[29].

Essas descrições sobre europeus retornados de África, aliadas aos nomes de personagens com raízes culturais diversas, aos signos que relembram marcas coloniais, além de expressões trazidas das línguas portuguesa, espanhola e crioula são resultados tradutórios próprios do saldo colonial. Toda essa combinação, aliada à remodelação do espaço no corpo e na escrita de Brand compõe o que chamo no título de **Geografias Encarnadas**: são rotas, mapas, engendrados nos nervos e na pele de quem escreve.

A posição da narradora enquanto tradutora intercultural, a sobreposição de elementos coloniais e pós-coloniais, narrativas e línguas expõe o caráter paradoxal do bar enquanto um "*meeting place*" (Massey, 1994, p. 154) de corpos e histórias: ao mesmo tempo que é refúgio para a narradora, "*where [she] can be invisible*" (Brand, 1989, p. 96)[30], a narradora se percebe "*a woman in enemy territory*" (Brand, 1989, p. 97)[31].

Apesar deste trecho do conto retratar sensações que remetem à questão colonial, ao retornarmos para o fragmento com olhos contemporâneos, percebemos que a autora também transita nas questões de gênero: o bar é um lugar socialmente marcado como espaço masculino. A demarcação espaço-tempo do bar entre "refúgio/invisibilidade" em oposição a "território inimigo/visibilidade" nos impulsiona ao mesmo questionamento proposto por Linda MacDowell (1999), no qual ela expõe as ligações entre o

[28] "[...] expatriados das guerras coloniais, os cobradores de impostos e os traficantes de pele, os manipuladores de chicote, os fabricantes de café".

[29] "veteranos se vangloriavam sobre quantas peças das índias poderiam empacotar em um navio e que poderiam servir de bugiganga ou arma. Os jovens soldados falaram sobre as alegrias em se abater um Negro com uma rajada de balas ou uma prostituta Negra com dinamite. Então eles se reuniram em torno de Colombo, o devasso, e cantaram algumas velhas canções".

[30] "Onde ela pode ser invisível".

[31] "Uma mulher em território inimigo".

estabelecimento do Estado-nação e suas relações intrínsecas com as questões de gênero, tendo em vista que existem espaços/papéis pré-determinados os quais homens e mulheres devem ocupar e exercer. De modo análogo a MacDowell (1999), Israel (2015) esclarece que "*the body [is] a site geographically inscribed*" (Israel, 2015, p. 183)[32]. Além de local, tal como o lar, um espaço onde o homem retorna para descansar e é privado aos "olhos sociais", as cidades invisibilizam o protagonismo do corpo feminino em sua própria constituição (MacDowell, 1999, p. 96).

Esta visão já nos havia sido mostrada por Gilroy, em seu *Atlântico Negro* ([1993] 2012), quando expôs a formação do Estado-nação enquanto um instrumento de poder e controle masculino:

> As mulheres deveriam ser educadas, mas apenas para a maternidade. A esfera pública seria domínio exclusivo de urna cidadania masculina esclarecida, que parece ter se orientado pela concepção de Rousseau da vida civil em Esparta. [Martin] Delany pode hoje ser reconhecido como progenitor do patriarcado do Atlântico negro (Gilroy, [1993] 2012, p. 77).

Delani destaca ainda o quanto a África corresponde a um "solo paterno" [*fatherland*] (Gilroy, [1993] 2012, p. 79) para quem dela deriva. A geografia, o Estado-nação e a questão de gênero aqui evocados em paralelo à imagem do Atlântico Negro de Gilroy ([1993] 2012) nos faz perceber que essas concepções engessadas do corpo feminino e negro, por mais paradoxal que sejam, se deram no trânsito, nas viagens transatlânticas, e não de modo estático. Foi no trânsito de africanos para as Américas e para a Europa, na condição de escravizados ou não, que essas concepções se cristalizaram, tomando ao longo do tempo uma nova roupagem do que se concebe como modernidade. Esse mesmo ideal de modernidade é evocado no bar, quando o garoto branco encara a narradora, como quem encara um intruso em seu espaço, à medida que o bar atinge seu ápice na qualidade de instrumento de controle e vigilância e o simples olhar do garoto sobre a narradora a induz a estabelecer conexões imaginativas entre a ela e a *Middle Passage*:

[32] "O corpo [é] um local geograficamente inscrito".

> *The last time I saw [those eyes], I was lying in the hold of a great ship leaving Conakry for the new world. [...] For days I livid with my body rotting and the glare of those eyes keeping me alive, as I begged to die and follow my carcass. […] But those hellish eyes kept me alive and dreadfully human until reaching a port in the new world* (Brand, 1989, p. 107)[33].

Diante do exposto, o que seria habitar um corpo sexualizado e racializado e encontrar um modo de viver dentro dele? Como podemos libertar este corpo do fardo representacional escravocrata e patriarcal? E ainda, como podemos reposicionar o corpo feminino negro dentro dos espaços que os moldes ocidentais reservaram para ele? O que fazer com esse transitar entre lá e cá e, ao mesmo tempo, com essa ausência de um espaço para transitar? De que maneira a narrativa de Dionne Brand (1989) é capaz de elucidar um espaço libertador, onde o indivíduo traduzido pode sair dessa crise identitária, dos pressupostos ilusórios da "tradição" (Hall, 2005, p. 87)? Como podemos desafiar, contestar e mudar um regime dominante de representação do corpo negro?

Talvez seja na potência líquida do mar e em sua fluidez que Brand (1989) aposta para construir um espaço de liberdade para o corpo negro feminino. Também visível em outros contos deste mesmo volume, a autora imagina a fluidez do mar como um dispositivo de liberdade: "*I found a cliff one day at the top of an island. And jumped – jumped into the jagged blue water of an ocean*" (Brand, 1989, p. 107)[34]. O oceano como local por onde passaram durante anos corpos de africanos escravizados se converte na possibilidade de libertação no momento em que consideramos, nos termos de Tinsley (2008), o **Atlântico Negro** também como o **Atlântico *Queer***: o mar se converte em um espaço onde essa mulher negra, e que por vezes, também se mostra lésbica (Brand, 1989, p. 103), se torna livre e toma posse de seu próprio corpo. O vínculo entre a água e a obra de Brand como um espaço a ser [re]conquistado, torna-se ainda mais visível em uma de suas colocações a respeito:

[33]A última vez que vi [aqueles olhos] estava deitada no porão de um grande navio, deixando Conakry em direção ao novo mundo. [...] Durante dias, vivi com meu corpo apodrecendo e o brilho daqueles olhos me mantinha viva, à medida que eu implorava por morrer e acompanhar a minha carcaça. [...] Mas aqueles olhos infernais me mantiveram viva e terrivelmente humana até chegar a um porto no novo mundo".

[34] "Uma vez encontrei um penhasco no topo de uma ilha. E pulei – pulei dentro do límpido e azulado oceano".

> *The sea was its own country, its own sovereignty. Water is the first thing in my imagination. […] The first thing in my memory. The sea sounded like a thousand secrets, all whispered at the same time. In the daytime it was indistinguishable to me from air. . . The same substance that carried voices or smells, music or emotion* (Brand, 2002, p. 7)[35].

É nessa mesma aposta, nessa mesma ressignificação do corpo negro e do oceano como espaço de territorialização e posse corporal que a autora evidencia a formatação espaço-histórica canadense também através da presença caribenha neste país, tendo em vista o quanto as viagens e a tradução intercultural são necessárias à sua literatura, como também é para tantos escritores. A possibilidade de trânsito do corpo negro por espaços marcados e datados historicamente e a ressignificação desses espaços evidencia a importância do diálogo em torno dessas questões. A "multiplicidade de cartografias" (Guattari, 2006, p. 23) apontada por Brand em *At the Lisbon Plate* que coexiste com inúmeros processos de subjetivação, possibilita o surgimento de uma "autopoiese" migrante (Guattari, 2006, p. 24): novas formas de ser e estar no mundo e de conviver com a diferença, sem encará-la como inimiga. É preciso escapar das significações instituídas enquanto reguladoras dos corpos e das identidades, desenvolvendo novas geografias afetivas e modos alternativos de lidar com a diferença.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Espaços da memória, mapeamentos do corpo: a consciência diaspórica contemporânea segundo Dionne Brand. **Interfaces Brasil / Canadá**, v. 12, n. 1, 2012.

BALDWIN, James. **The Fire Next Time**. New York: The Dial Press, 1963.

_____. **Notes of a native son**. New York: Bantam Books, 1968 [1955].

[35]O mar era seu próprio país, sua própria soberania. A água é a primeira coisa na minha imaginação. [...] A primeira coisa na minha memória. O mar soava como mil segredos, todos sussurrados ao mesmo tempo. Durante o dia, ele era, para mim, indistinguível do ar... A mesma substância que carregava vozes ou cheiros, música ou emoção.

BECKFORD, Sharon Morgan. "A Geography of the Mind": Black Canadian Women Writers as Cartographers of the Canadian Geographic Imagination. **Journal of Black Studies**, v. 38, n. 3, pp. 461-483, January 2008.

BENNET, Dona; BROWN, Russel (Eds.). **An Anthology of Canadian Literature in English**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BERTACCO, Simona. Imagining Bodies in the Work of Dionne Brand. **Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities**, n. 1 – 03, p. 9-17, 2009.

BHABHA, Homi. **El relato de las naciones**. Buenos Aires, Dezembro/2010. Disponível em: http://www.fernandobruno.com/entrevistas/el-relato-de-las-naciones-entrevista-con-homi-k-bhabha/. Acesso em 20/10/2017.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora**: Contesting Identities. London: Routledge, 1996.

BRAND, Dionne. **Sans-Souci and Other Stories**. Toronto: Women's Press, 1989.

_____. **A Map To The Door Of No Return**. Toronto: Vintage Canada, 2002.

CASAS, Maria Caridad. Orality and the Body in the Poetry of Lillian Allen and Dionne Brand: Towards an Embodied Social Semiotics. **ARIEL**, v. 33, n. 2, 2002, p. 7-32.

COATES, Ta-Nehisi. **Between the world and me**. New York: Spiegel & Grau, 2015.

DAVIS, Carole Boyce. Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 336, setembro-dezembro/2010.

DESCARTES, Renè. **Meditações Metafísicas**. Trad. Maria Ermantina. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

ERBER, Pedro. A moda e o medo do contemporâneo. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Cenários contemporâneos da escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ:CNPq, 2014.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **Darker Than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

_____. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, [1993] 2012.

GILROY, Paul. Paul Gilroy in search of a not necessarily safe starting point.... A conversation about education today that rearranges some of the deckchairs on the Titanic. **Open Democracy**, 01/05/2016. Disponível em: <https://www.opendemo-cracy.net/paul-gilroy-rosemary-bechler/paul-gilroy-in-search-of-not-very-safe-starting-point>. Acesso em 13/10/2017.

GLAUDE Jr., E. S. **Democracy in Black: How Race Still Enslaves The American Soul**. New York: Crown Publishers, 2016.

GOYAL, Y. Africa and the Black Atlantic. **Research in African Literatures**, v.45, n.3, Fall 2014, pp. v-xxv.

GUATTARI, Félix. **CAOSMOSE: Um Novo Paradigma Estético**. Trad. Ana Lúcia Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUERREIRO, G. Oceano de signos: guia de navegação. In _____. **Terceira Diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

HAL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro, Ed: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural**, Ano VIII, Vol. 2, 2013. Trad. Liv Sovik. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/. Acesso em 10/10/2017.

HARRIS, Amy Lavender. Imagining Toronto: Textures of Kesington Market. **Reading Toronto: the city is a book with 100,000 million poems**, 03/03/2006. Disponível em: http://www.readingt.readingcities.com/index.php/toronto/comments/imagining_toronto_textures_of_kensington_market/. Acesso em 17/10/2017.

ISRAEL, Lorna Q. Gender, Identity, and Place: Understanding Feminist Geographies,

by Linda McDowell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, 284 pp. – Review. **Localities**, vol. 5, 2015, pp. 181-186.

KESINGTON MARKET HISTORICAL SOCIETY. Disponível em: http://www.kmhs.ca/. Acesso em 12/10/2017.

MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: the University of Minnesota, 1994.

MBEMBE, Achile. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos,** Ano 23, n. 1, 2001.

_____. Necropolitics. **Public Culture**, v.15, n.1, 2003.

_____. **A universalidade de Frantz Fanon**. Cidade do Cabo (África do Sul), 02/09/2011. Disponível em: http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre-/artigo.php?id=36. Acesso em 02/09/2017.

McDOWELL, Linda. **Gender, Identity, and Place: Understanding Feminist Geographies**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MISRAHI-BARAK, Judith. The cityscape in a few caribbean-canadian short stories. **Journal of the Short Story in English**, v. 31, 1998.

POOCH, Melanie U. **DiverCity – Global Cities as a Literary Phenomenon: Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age**. Berlag, Bielefeld: Transcript, 2016.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravotry. Diasporas old and new: women in the transnational world. **Textual Practice**, p. 245-296, 1996.

TINSLEY, Omise'eke Natasha. Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, pp. 191-215, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Space and Place: The Perspective of Experience**. London: Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

OS GUARDADORES: IDENTIDADES ASSESSÓRIAS

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha*

RESUMO: A dissolução identitária como forma de enfrentar as adversidades impostas por uma sociedade autoritária é o foco de trabalho deste artigo desenvolvido a partir do romance The Tobacco Keeper, que narra a história de um famoso violinista e um escritor fantasma contratado para desvendar sua história. Entre os pertences do músico, um livro de poesia do poeta português Fernando Pessoa. A cidade é Bagdá, e o violinista um judeu iraquiano que devido a tensões políticas forja identidades para poder viver em sua terra-natal.
PALAVRAS-CHAVE: Oriente Médio; Fernando Pessoa; História; Literatura do Século XXI.

ABSTRACT: The dissolution of identity as a way to confront adversities imposed by an authoritarian society is the focus of this paper developed from the novel The Tobacco Keeper, which tells the story of a famous violinist and a ghostwriter hired to tell his story. Among the musician's belongings is a poetry book by the poet Fernando Pessoa. The city is Baghdad, and the violinist is an Iraqi Jew who, due to political tensions, forges identities to live in his homeland.
KEYWORDS: Middle East; Fernando Pessoa; History; 21st Century Literature.

Introdução

Os guardadores: identidades assessórias tem como ponto de partida o romance do escritor iraquiano Ali Bader, *The Tobacco Keeper*, que estabelece um paralelo entre um personagem ficcional, um violinista iraquiano, e os heterônimos de Fernando Pessoa. Este paralelo fica primeiramente visível no próprio título do romance, sendo este um jogo de palavras com as obras de dois dos heterônimos, *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, e *Tabacaria*, de Álvaro de Campos. O romance guia nossa empreitada como testemunho dos absurdos do século XX, uma vez que a personagem ficcional que

* Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

seguimos vivencia cada um dos estágios de degeneração provocado por suas catástrofes humanitárias.

A trajetória da personagem inicia-se em 1926, nascido de uma família judia em Bagdá. Nesta cidade Yousef Sami Saleh vive as consequências da Grande Guerra, as mazelas deixadas pelo combate a uma população sem recursos, e a dominação inglesa. A situação do Iraque neste período deteriora até a segunda guerra, mas pior que o conflito em si é o que ocorre depois com a criação do estado de Israel. Este fato é determinante para a deterioração da vida em toda a região. Yousef, por sua vez, vê a situação em Bagdá se tornar insustentável, e como judeu, mesmo que relutante, vê-se obrigado a migrar para Tel Aviv.

Igualmente insuportável para Yousef é a vida em Israel, e com o auxílio de amigos, parte para Moscou, forja uma falsa identidade e retorna para Bagdá como Haidar Salman, também iraquiano, mas xiita. Salman vive no Iraque até meados da década de 1980, quando uma revolução no país expulsa grande parte dos xiitas, e entre estes, a personagem que acompanhamos. Novamente, o desejo da personagem de viver em Bagdá o faz forjar uma nova identidade para retornar à cidade. Desta vez, refugiado em Praga, a identidade que o leva de volta a sua terra natal é a de Kamal Medhat, sunita. E sob esta *persona* vive em Bagdá até o ano de 2006, quando é misteriosamente seqüestrado e assassinado.

Como se pode perceber, a trajetória da personagem imiscui-se no desenrolar da história e eventos do próprio século, sendo possível notar forte interação entre história-literatura em que o discurso literário apropria-se dos eventos históricos para tecer o pano de fundo sobre o qual se desenvolve a trama ficcional. Perguntamo-nos assim, qual o propósito de tal atitude, e além, dado todo o caos inaugurado pelos eventos do século, que história se pretende narrar, com qual legitimidade e qual pretensão?

Ao analisar as limitações impostas a Yousef em sua vida prática que o impulsionam a tomar a drástica decisão de forjar para si uma nova identidade a fim de perseguir seus mais íntimos desejos, faremos ponderações com os heterônimos de Pessoa para buscarmos compreender, para além da poética que músico e poeta compartilham, como sua atitude artística revela um posicionamento crítico de questionamento da realidade a

que se vê submetido junto com seus conterrâneos, amigos e familiares. Nossa pretensão, assim, dado tão díspar paradoxo, é conseguir contextualizar uma leitura que incorpore em um só universo, o que rótulos e preconceitos teimam em negar e afastar: sermos uma só humanidade; e a partir de estabelecidos as conexões entre opostos, debater a fabricação de identidades criadas pelo sujeito em trânsito como mecanismo de salvação – ou "manter-se são" – frente às adversidades, e quais os desdobramentos dessa criação alegórica que representa a assimilação da alteridade em si mesmo.

Arte e sociedade

Em *Que é a literatura?*, Sartre argumenta que a prosa, por excelência, é a arte em que se permite o engajamento por fazer uso do raciocínio "naturalmente significante" (SARTRE, 1989, p.18) para veicular sua história. Nas outras artes, Sartre não vê ser possível o engajamento, como na poesia, meio no qual as palavras não são meros veículos do significado, mas estão ali também por sua forma, se aproximando da escultura; na própria escultura, na pintura, e na música.

Mas há outro autor em cujo raciocínio nos amparamos. Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade*, defende um ponto além do que Sartre preconiza. O teórico frankfurtiano critica ambos os extremos, tanto os defensores da arte pura, quanto os adeptos da arte engajada propagandística. Para Adorno, não fazer a ponderação entre estes opostos compromete a própria apreciação da obra de arte, seja ela qual for; por parte dos que defendem a pureza, por ingenuidade, os seus antagônicos, pela instrumentalização. Adorno defende que somente através da devida apreciação da obra e arte, que leva em consideração o contexto social em que foi produzida, podemos obter uma mais completa compreensão do objeto observado, de forma que a "referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela" (ADORNO, 2003, p.66).

É verdade que a abordagem de Adorno se faz com uma ressalva, que apesar de tratar majoritariamente da poesia, ele pondera que não somente a

"interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, [tem de se estabelecer] como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória (...) mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que lhe ultrapassa" (ADORNO, 2003, p.67). Assim que nos permitimos ampliar a análise social para a prosa em voga sem forçar o conceito à arte estudada e convergir ambos os pensadores com uma ideia desenvolvida pelo próprio Pessoa, de comunhão das posturas estética, ética e política desenvolvida em carta a Cortes-Rodrigues, presente na obra *Páginas de doutrina estética*, em que afirma que a perspectiva social é inerente à arte por ser "uma conseqüência de encarar a sério a arte e a vida" (PESSOA, 1946, p.25-26).

Nesta perspectiva, que relação pode se estabelecer entre: um ateu metafísico e um judeu não sionista do pré- e pós-segunda guerra mundial que se recusa a viver em Israel; um monarquista bucólico que emigra para uma colônia e um xiita de família rica, compositor e regente formado pelo conservatório de Moscou, com apresentações em Nova Iorque, Paris e Praga; um futurista niilista comedor de ópio e uma estrela do mundo da música sinfônica, que se consagrou com performances de fantasias e fugas de Bach, cuja grande obra-prima, sua última composição, chama-se 'Sinfonia do ópio'?

Mas há ainda outras comparações e perguntas que devemos fazer dado esta apresentação, pois todas estas *personas* citadas resumem-se em dois indivíduos, um poeta e um músico, um português e um iraquiano, que por sua vez corporificam parte da multiplicidade ocidente e oriente, que são, nada mais que simples mortais da mesma humanidade. Como os engajamentos de cada um destes vieses, através de diferentes perspectivas artísticas, podem contribuir para a leitura de mundo que fazemos a partir de nossa posição de leitores e investigadores da humanidade?

(Dis)Solução identitária

A comparação estabelecida entre os heterônimos de Pessoa e as *personas* incompatíveis assumidas pelo violinista iraquiano são intrigantes, além de cruciais para o entendimento da obra, e nos remetem à forma de conceituação de identidades estipulada por Descartes há quase quatro

séculos. Em seu *Discurso do método*, antes de proclamar o *cogito*, o filósofo francês discorre sobre a diferença de composição das coisas. O criador do método cartesiano afirma que "não há tanta perfeição nas obras compostas de várias partes e feitas pela mão de diversos mestres como naquelas em que um só trabalhou" (DESCARTES, 2008, p. 21), e cita como exemplo que as grandes e antigas cidades que evoluíram a partir de vilas são desordenadas, desiguais, fruto "mais da fortuna" (DESCARTES, 2008, p. 21) que da razão. Segundo Françoise Choay, em *O urbanismo*, urbanismo significa "ciência e teoria da localização humana" (CHOAY, 2010, p. 2) e sofre tanta influência do acaso quando do engenho humano, sendo que do "ponto de vista estrutural, nas velhas cidades da Europa, a transformação [e] emergência de novas funções urbanas, contribuem para (...) uma nova ordem [ser] criada, segundo o processo tradicional da adaptação da cidade à sociedade que habita nela" (CHOAY, 2010, p. 2).

Assim que se Descartes supõe uma fictícia unidade como modelo ideal de perfeição da existência para afirmar que a partir desta unidade pensamos e percebemos o que está a nossa volta, e assim poderíamos ter certeza do indivíduo que somos, rechaçamos esta proposta por compreender que, do mesmo modo que a cidade condenada pelo filósofo, somos fruto de uma confluência de elementos e propósitos. Como diz Renato Cordeiro Gomes na obra *Todas as cidades, a cidade*, o sujeito fragmentado na cidade moderna "perde sua identidade, não é mais um sujeito pleno. A metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro" (GOMES, 1994, p.69), e, além disso, somos muito mais definidos pela distinção que conseguimos estabelecer entre o que imaginamos ver em nós mesmos e o que conseguimos captar de nosso lugar na existência.

No romance *The Tobacco Keeper*, o personagem principal é um violinista judeu iraquiano que é obrigado a deixar seu país, mas decidido a viver em sua cidade natal forja uma identidade para cumprir seu desejo. A identidade assumida é a de um muçulmano xiita, e desta forma ele vive por duas décadas, até que novas convulsões sociais o expulsam novamente. Outra vez a personagem assume outra identidade, e desta vez de um muçulmano sunita. Não bastassem os paradoxos das identidades assumidas, a personagem do violinista, em certa altura de sua vida adquire um livro de

poesias de Fernando Pessoa com poemas dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos, a quem respectivamente, o próprio músico relaciona suas identidades, estabelecendo pares identitários de poetas e músicos.

As personagens se aproximam dos heterônimos inicialmente pela pluralidade das identidades. No entanto, o músico percorre caminhos, que por mais que indicados pelos poetas, permanecem não desbravados. O modernista desafia a razão ao se reinventar em distintas personalidades, mas estas se materializam em alteridades absolutas, não se concretizando assim o rompimento completo com a lógica cartesiana, visto que não só o *eu*– Pessoa – permanece bem definido, como os objetos – os heterônimos – findam definidos e delimitados com o amparo da própria razão questionada. Já o músico, compositor contrapontístico, compõe em si próprio, sinfonia esquizofrênica, fazendo de um só corpo, instrumento polifônico. Neste processo, as alteridades se complementam na constituição de um único indivíduo, mas múltiplo em perspectivas. Esta atitude representa passo além da concepção cartesiana de identidade, subvertendo, ou implodindo, o discurso ordenado da razão que delimita os espaços a serem ocupados pelos pré-concebidos parâmetros de *eu* e *outro*.

Considerando o contexto de violência, absurdos e privações vividas pelas personagens do romance em questão, compreendemos a estruturação das identidades e o estabelecimento dos paralelos com os heterônimos como estratégia de sobrevivência às adversidades enfrentadas através do esfacelamento do sujeito e sua dissolução identitária. Isto se justifica por não haver mais somente um indivíduo capaz de enfrentar a multifacetada realidade, mas sua repartição em identidades plurais que constituem um novo ser habilitado a enfrentar os desafios do que se entende pelo real. A ruína do eu é ainda mais significativa por sua capacidade alegórica, pois como ruína, "mostra ao observador a *facies hippocratica* da história" (BENJAMIN, 1984, p.189), ou seja, o que nela há de perecível e como a lemos no presente aponta para o que pereceu, para a transformação proporcionada pelo tempo e pelo contexto em que se encontra como a memória do passado, e revela para o leitor-expectador o espetáculo de morte e falência, que diz

muito mais por representar o que já não é, do que por tentar se confinar em algo único e insustentável.

O poeta, o músico e o fantasma

Existe uma grande distância que separa os universos aqui justapostos. Não somente pelo universo das artes em que cada *persona* se expressa, mas também o lapso temporal entre eles. Pessoa viveu e situou seus heterônimos em seu próprio tempo, da última década do século XIX à quarta do século XX, período de relevantes acontecimentos na história recente da humanidade e que talvez até hoje ainda não os tenhamos digerido por completo. Do narrador do romance, o escritor fantasma, temos o mínimo de informações que o delimitem além de seus interesses. Talvez no momento em que se entrega à tarefa de pesquisar e escrever a história do violinista podemos supor que tenha algo em torno entre trinta e quarenta anos, tornando-o também relevante testemunha dos recentes eventos históricos do final do século XX e início do XXI, praticamente cem anos após Pessoa.

Assim temos uma figura histórica em uma das pontas dessa corrente e uma figura híbrida na outra extremidade, enquanto as grandes lacunas de tempo desta história são preenchidas com as três identidades do músico. A primeira delas lida, sobretudo, com o período pós-primeira guerra mundial até a criação de Israel em 1948. A segunda, do período pós-segunda guerra ao início da Guerra Irã-Iraque, em 1980. A terceira, dos primeiros anos do governo de Saddam Hussein à invasão norte-americana do Iraque já na primeira década do século XXI. Não podemos deixar de frisar um importante detalhe, de que todas essas personalidades se sobrepõem sob uma visão temporal, o que nos traz de imediato duas reflexões: a primeira de que não há sequer um ano que fique descoberto nesta grande tela de eventos; a segunda e mais relevante, que esta aparente continuidade borra as fronteiras e limites entre eles, o que cria uma sensação de absoluto, mesmo conscientes de que lidamos com partes ficcionais bastante díspares entre si.

A primeira menção a Fernando Pessoa no romance é feita pelo escritor fantasma, quando na empreitada de busca por informações sobre o violinista, na última residência deste, encontra um livro de poesia na mesa

de cabeceira. O livro com anotações a lápis era uma coletânea de poemas com o título *The Tobacco Shop*, com poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos, e os escritos feitos pelo próprio violinista relacionavam cada um dos estágios de sua vida a um dos heterônimos. O relato do narrador aparece da seguinte maneira:

> Durante meu trabalho em sua biografia, algumas surpresas alteraram por completo o curso do projeto. Em sua casa encontrei um livro de poesia que continha um poema em língua estrangeira com anotações. É importante mencionar o poema aqui, antes de elaborar no sobre seu impacto (BADER, 2011, p.5).[1] [Tradução nossa]

Entendemos que a menção expressa desta forma procura deixar claro o quão relevante é a obra de Pessoa para a apreensão do romance como um todo. Não apenas por uma questão do significado que será veiculado através do paralelo estabelecido, mas também por uma questão estrutural. O livro é dividido em três partes, a primeira com uma introdução sobre quem é o músico e quem é o escritor fantasma – que conta um pouco de sua história. A segunda, a maior e mais relevante das partes, subdivide-se em três seções em que aborda cada uma das *personas* do violinista relacionadas aos heterônimos. A última e mais curta, relata o fim da empreitada, em sombria e curiosa relação das histórias do fantasma e do músico.

A segunda menção a Pessoa no romance é feita ao narrador fantasma por uma ativista alemã de descendência iraquiana e repórter de um jornal suíço. Eles se tornam amigos depois de ele trabalhar para ela como intérprete. A jornalista apelida o narrador, seu interprete e amigo, de 'Negro'. Neste período, após admitir ter começado a trabalhar apenas por dinheiro, passa a se interessar mais pela vida política e pelo povo de seu país e escrever artigos para os jornais locais. Certo dia, Negro é preso em casa e levado para ser interrogado por conta do trabalho que vinha realizando com a alemã e por alguns artigos que escrevera. Após este episódio a jornalista fala-lhe sobre Pessoa e seus heterônimos, sugerindo-o utilizar o pseudônimo *The Tobacconist* caso decida continuar a escrever. Este fato é curioso devido à epígrafe do romance ser um fragmento do poema *Tabacaria*, permitindo a

[1] During my work on his biography, a few surprises changed the whole course of the project. In his house, I found a book of poetry containing a poem in a foreign language, which he had annotated. It is important to mention the poem here, before elaborating on its impact (BADER, 2011, p.5).

compreensão de que o romance seja o relato produzido pelo escritor fantasma acerca de suas investigações.

Os guardadores

> Sou um guardador de rebanhos.
> O rebanho é os meus pensamentos
> E os meus pensamentos são todos sensações.
> (PESSOA, 1958a, p.37)

No ano em que nasceu Yousef Sami Saleh, 1926, havia há pouco se encerrado uma das maiores tragédias da história mundial. A primeira grande guerra mudou os paradigmas de disputas internacionais e afetou decisivamente a vida do século XX. Particularmente no Iraque, criado após o esfacelamento do Império Otomano, mas de certo modo submetido à Inglaterra, neste ano de 1926 foi assinado um adendo ao acordo Anglo-Iraquiano firmado em 1922 (BADER, 2011, p.8-9). No ano seguinte, em 1927, iniciou-se a exploração de petróleo no país (BADER, 2011, p.9).Em 1933, ano em que Yousef aprendeu a tocar violino, seu país, o primeiro estado árabe independente, completava um ano como membro da Liga das Nações (BADER, 2011, p.9). Também neste ano foi publicado o primeiro manifesto comunista iraquiano. Três anos mais tarde, em 1936, deu-se no Iraque o primeiro golpe militar de todo o mundo árabe. Em 1941, o tratado com a Inglaterra rompeu-se e os dois países entraram em guerra. Sob forte influência nazista, a comunidade judaica sofreu com agressões, invasões e assassinatos.

Yousef dava seus primeiros passos na cidade e no país em que seus antepassados haviam se fixado há mais de 100 anos. Ele era de uma família judia e viviam em uma das regiões mais antigas da cidade de Bagdá. Estavam bem estabelecidos, e apesar de algumas animosidades, se relacionavam bem com todos os grupos que constituíam aquela cidade.Com o passar dos anos e o consequente aprimoramento de sua técnica no instrumento, seu maior dilema era encontrar inspiração para se expressar através da música. Tímido como sempre fora, encontrou escape para sua sensibilidade ao tocar imaginando sua prima Gladys, a quem amava sem ser

correspondido: "Mas foi seu amor em vão? De modo algum. Pois sem amor, ele não teria tocado com tamanha intensidade, com tanto sentimento, com cada fibra do seu ser" (BADER, 2011, p.106)[2] [Tradução nossa].

Vemos coincidir esta atitude com a de Caeiro nos versos: "Amar é a eterna inocência, / E a única inocência é não pensar..." (PESSOA, 1958a, p.23), em que compreendemos existir afinidades nas ações dos indivíduos que se fundamentam no sentimento inocente e não racionalizado para viabilizarem sua expressão artística, seja na música de Yousef ou na poesia de Caeiro. Segundo Rudolf Lind, Caeiro "descreve o mundo sem refletir sobre ele, conseguindo assim criar um conceito do universo que não contém uma interpretação" (LIND, 1970, p. 113) chegando a ser celebrado por Reis como o "grande libertador" (LIND, 1970, p.113). Yousef é um jovem tímido, mas interessado, atento aos acontecimentos à sua volta.Descobrir o violino e estudar música despertam nele forças para interagir com o mundo que impõe barreiras a sua própria existência.

Em 1941, Yousef foi contemplado com uma bolsa de estudo para ir a Moscou. Lá se apresentou diante de um dos maiores condutores do mundo que lhe disse uma frase que ficaria marcada por toda sua trajetória. O maestro, tocado pela apresentação de Yousef, disse ao menino: "tente encontrar uma cena de seu país e seu povo para transformar em música" (BADER, 2011, p.106)[3] [Tradução nossa]. Yousef se perguntou inúmeras vezes se o russo, que lhe havia presenteado com um bom violino e um patriótico conselho, sabia de fato onde ficava o Iraque e qual era a situação do país, mas de todo modo, o jovem Yousef levou este conselho por toda sua vida (BADER, 2011, p.111) e dali em diante "nunca experimentou qualquer dificuldade em encontrar inspiração para sua música nas vidas simples das pessoas (...), nos judeus sujos (...),nas conversas das pessoas sobre a guerra, (...) no tempo de espanto e dor impossíveis de erradicar" (BADER, 2011, p.111)[4][Tradução nossa]. Em 1948, com a criação do estado de Israel, a situação para os judeus ficou insuportável, levando muitos a deixarem seus

[2] But was his love in vain? Not at all. For without love, he would not have played with such intensity, with such feeling, with every fibre of his being (BADER, 2011, p.106).

[3] Try to find a scene from your country and your people to turn into music (BADER, 2011, p.106).

[4] (…) never experienced any difficulty in finding inspiration for his music in the simple lives of people (…), by the dirty Jews (…), by people's talk about the war (…), by times of awe and of ineradicable pain (BADER, 2011, p.111).

lares em direção ao recém criado país. Neste mesmo ano Yousef casou-se com Farida Reuben, e em 1949 nasceu seu primeiro filho. Não era mais possível continuar em Bagdá, e em 1950 a família emigra para Israel.

Segundo Michel Bruneau o termo diáspora foi cunhado com base no movimento dos judeus que saíram da Babilônia, hoje correspondente à região do Iraque, em direção à Judeia, atual região da Palestina e Israel – curiosamente, o mesmo movimento realizado por Yousef e sua família. No entanto, o termo passou a ser usado para designar todas as formas de migração e dispersão de um povo, e até mesmo quando não há migração envolvida (BRUNEAU, 2010, p.35). Dentro do conceito de diáspora, o que se convencionou chamar comunidade diaspórica designa laços entre aqueles que querem se agrupar e manter, mesmo que à distância, relações com outros grupos, que apesar de estabelecidos em outro lugar, invocam uma identidade comum (BRUNEAU, 2010, p.35).

A situação de Yousef enquadra-se nesta perspectiva, visto que sua família estabeleceu-se em Bagdá e lá mantinha sua via e seus rituais. O ano de 1941 impôs, devido à violência que se generalizava, que os judeus suspendessem suas vidas e práticas religiosas para que pudessem sobreviver. Não há necessariamente em todas as comunidades diaspóricas o desejo de retorno a seu local original de dispersão, mas, a criação de Israel possibilitou que muitos fossem para a terra que seus antepassados diziam pertencer a seu povo. Para Yousef entretanto, seu lugar de origem era o Iraque, particularmente Bagdá. Assim que ele passa a se enquadrar em outra categoria diaspórica desenvolvida por Bruneau, que é dos dispersados por pressão, no caso, a guerra (BRUNEAU, 2010, p.36).

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, discrimina quatro tipos de migrantes. São elas os exilados, refugiados, expatriados e emigrados. Os exilados são os banidos de suas terras; os refugiados são fruto do último século e tem forte conotação política: "ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional" (SAID, 2003, p.54). Os expatriados mudam-se voluntariamente; e os emigrados são aqueles que emigram, simplesmente. No entanto, os limites entre essas categorias é extremamente tênue, gerando grande ambiguidade. Yousef mudou-se por escolha, apesar de a contragosto, e devido à situação política

de seu país não favorecer. De certo que poderia ter decidido ficar, mas arcar com as consequências poderia ser desastroso.

Infeliz e inadaptado a Israel, Yousef aproveita uma apresentação que faz em Moscou em 1953 para não voltar. Ajudado por um violinista checo que conheceu no Conservatório Tchaikovsky, ele vai para Praga, falsifica um passaporte e assume a identidade de Haidar Salman. No mesmo ano muda-se para Teerã. Em 1955, sua primeira esposa publica uma nota em um jornal israelense comunicando a morte de Yousef Sami Saleh.

Os enxadristas

> Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
> Tinha não sei qual guerra, (...)
> Dois jogadores de xadrez jogavam
> O seu jogo contínuo.
> (PESSOA, 1959, p.51)

Poucos depois de Haidar chegar a Teerã em 1956, outro importante conflito teve como palco os países da região. Em 1952, o Egito havia feito sua revolução. As intenções do país eram anti-imperialistas e tinham como objetivo encerrar a ocupação britânica. A Agressão Tripartite foi lançada contra o Egito em outubro de 1956 por Israel, Inglaterra e França em resposta ao movimento do nacionalismo árabe, sob o comando do general Nasser, presidente do Egito, denacionalização do Canal de Suez em julho de 1956 (BADER, 2011, p.12).

Em Moscou, Yousef recebeu muito além de um passaporte e outro nome. Haidar Salman nasceu em Bagdá em 1924. Filho de um mercador, foi enviado por sua família a Moscou para estudar, mas, ao invés de medicina como gostariam, música. Em 1956 ele vai para Teerã visitar um rico comerciante, Ismail al-Tabtabaei, com cuja filha Tahira se casa pouco mais tarde. Na imigração do Irã, o oficial responsável tomou-lhe o passaporte e ordenou que esperasse. Tudo o que tinha no bolso eram alguns trocados que seus amigos lhe haviam dado, um par de luvas, e o passaporte. Ele carregava consigo o violino presenteado pelo músico checo que o ajudara a escapar. Ansioso, olhou para o teto do aeroporto e viu a suástica nazista

decorando seu centro, herança da guerra, fruto da próxima relação de Hitler e Reza Shah, monarca do Irã até 1941 (BADER, 2011, p.153-154). Apenas na manhã seguinte foi liberado, e extasiado de alegria, sentiu-se nascido novamente. Ele possuía uma nova identidade e havia apagado a antiga da história.

O segundo heterônimo da coleção de poemas do poeta Fernando Pessoa,que pertencia ao músico, é Ricardo Reis. Esse heterônimo "acredita nos deuses gregos embora viva como cristão na Europa. Ele sente como se sua vida espiritual seja fixa e constante, e que a verdadeira felicidade é impossível de se alcançar. Ele também acredita no destino e (...) ignora sua liberdade" (BADER, 2011, p.150)[5] [Tradução nossa]. Esta perspectiva de Ricardo Reis é bastante relevante para a comparação aqui estabelecida, uma vez que Haidar assume muito das nuances da personalidade do português. Se Reis é um cristão que crê nos deuses gregos, Haidar é originalmente judeu que agora possui identidade islâmica; se o português acredita na estabilidade do espírito e que a felicidade absoluta é inalcançável, o iraquiano mantem-se são mesmo abdicando de suas origens, em renúncia ao que suporíamos ser felicidade; e, se o poeta acredita no destino, mas ignora a liberdade, o músico ao contrário, ignora o destino para criar sua própria liberdade.

"Ricardo Reis nasceu no Porto em 1887. Estudou em colégio de jesuítas e formou-se em medicina. Por defender politicamente a monarquia se auto-exilou no Brasil em 1919". (DE NICOLA, 1998, p.196). Salman era xiita, exilado/emigrado para o Irã. Tornou-se conhecido por uma série de concertos na Casa de Ópera de Teerã. Em 1957 realizou uma performance solo diante dos aristocratas do país com absoluta perfeição e primorosa musicalidade.Em 1958 há outro golpe de estado no Iraque, desta vez a monarquia fora derrubada, e foi proclamada a república. No mesmo anonasce Hussein, filho de Haidar Salman, fruto de seu casamento com Tahira. Logo no ano seguinte Salman se torna conhecido de renomados artistas da Sociedade de Arte Moderna de Bagdá, e realiza inúmeros

[5] [Ricardo Reis] believes in the Greek gods even though he lives as a Christian in Europe. He feels that his spiritual life is fixed and constant, and that real happiness is impossible to achieve. He also believes in destiny, and (…) ignores his freedom (BADER, 2011, p.150).

concertos desempenhando elegante e brilhantemente Pagannini e Bach (BADER, 2011, p.13).

Segundo Lind, Reis vive a "experiência angustiante do desterro" (LIND, 1970, p.132) e é constantemente lembrado da "transitoriedade da vida terrena" (LIND, 1970, p.133), assim como Yousef, que em contrapartida se entrega à arte e à sua música como refúgio e abrigo, como substituto da segurança que não encontra na realidade. Em 1960 ele começa a compor e parte para um ano em Moscou com o intuito de estudar as artes da condução e composição no Conservatório Tchaikovsky. Dois anos depois, novo golpe, e Haidar foge para Moscou. Lá torna-se professor no conservatório em que estudara. Nos anos seguintes, participa de competições e recebe prêmios internacionais na Bélgica, Paris e Nova Iorque. Em 1967, enquanto realizava um concerto com a Orquestra Sinfônica de Nova Iorque, fica sabendo da invasão da Península do Sinai, das Colinas de Golã, e da Faixa de Gaza por Israel. Ele interrompe o concerto em protesto, e retorna ao Iraque (BADER, 2011, p.14).

Em 1974, seu filho Meir, judeu, filho de Farida Reuben, emigra de Israel para os Estados Unidos, adquire cidadania estadunidense e se alista como fuzileiro naval. Em 1979 o Irã faz sua revolução, e no Iraque, Saddam Hussein, coronel de Estado, toma o poder. Em seguida, com a guerra entre os dois países, Irã e Iraque, o governo do Iraque confisca os bens daqueles que tenham laços com o Irã, e os 'depositam' de caminhão no deserto perto da fronteira iraniana. Sua mulher morre durante o percurso, seu filho Hussein fica detido em Bagdá (BADER, 2011, p.212-213). Sem alternativa, em novembro de 1983 Haidar Salman vai para Damasco, onde forja novo passaporte, de certo aceitando o que Reis considera como a vida em desterro, "imposta aos homens por poderes mais altos" (LIND, 1970, p.131).

Os comedores de ópio

> Não sou nada.
> Nunca serei nada.
> Não posso querer ser nada.
> À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
> (PESSOA, 1958b, p250)

Haidar entrou em Damasco no ano de 1981 onde assume um novo nome, novo passaporte e nova data de nascimento. Esta era a sua terceira identidade, de personalidade correspondente a de Álvaro de Campos na coleção de poemas. Este era a *persona* do guardador de tabaco, homem obcecado em satisfazer os sentidos do gosto e do toque, que não desejava viver no estupor de seus perfis precedentes, mas entregar-se ao mundo, deixando para trás o que foi e se entregando a novos amores como propõe Campos:

> No lugar dos palácios desertos e em ruínas
> À beira do mar,
> Leiamos, sorrindo, os segredos das sinas
> De quem sabe amar. (PESSOA, 1958b, p17)

Kamal Medhat era o nome de um comerciante iraquiano que morreu em um acidente de carro. Sua mulher era uma iraquiana rica que vivia em Damasco, Nadia al-Amiry, que se encantou pela coincidência de conhecer, se apaixonar e casar com um homem que tinha exatamente o mesmo nome de seu ex-segundo marido. Em 1982 ele retornoua Bagdá com nova esposa e identidade, Kamal Medhat Mustafa, nascido em Mosul no Norte do Iraque em uma família de comerciantes. Em 1983 passou a integrar a Orquestra Sinfônica Nacional do Iraque, que o tornou uma estrela. Pouco depois começou um relacionamento com a violoncelista da orquestra, uma mulher forte, influente, e casada, Widad Ahmed, que foi responsável pelo estreitamento de laços entre Kamal e o Regime. Havia também boatos de que ele tinha um segundo caso com uma pianista fracassada (BADER, 2011, p.16).

Campos, em uma de suas fases, entrega-se, de acordo com Lind, ao sensacionismo, sistema "baseado totalmente nas sensações" (LIND, 1970, p.163), mas que aspirava uma renovação puramente artística e prescindia de qualquer ação política (LIND, 1970, p.179). É nesta perspectiva que em 1986 Kamal se apresenta no palácio presidencial para Saddam Husseim e outras importantes figuras políticas do país. A peça escolhida foi uma fantasia – um

tipo de composição musical dramática e livre estruturada aos caprichos da imaginação do compositor – que incluía uma *cadenza* – uma melodia ornamental elaborada para incorporar outra peça musical, marcada por vívido virtuosismo por parte do solista, que é utilizada, de modo geral, perto do fim de um movimento ou concerto.

Algumas das pessoas que conheceram Kamal quando ele chegou na Síria, dizem tê-lo visto com o que seria um pacote de ópio e ele o teria vendido nos bares de Damasco. Diziam também que foi esse dinheiro que lhe garantiu a sobrevivência. Ninguém poderia no entanto, afirmar que Kamal alguma vez tivesse fumado ópio. E se sua música produzia efeito semelhante aos efeitos do tal substância de flor, foi igualmente coincidência que sua obra prima tenha sido nomeada *Opium Concerto*. Este é outro ponto em que Kamal se aproxima do Campos do *Opiário* e da *Tabacaria*, que se entrega a "incursões histéricas no mundo das sensações fortes" (LIND, 1970, p.192).

> É antes do ópio que a minh'alma é doente.
> Sentir a vida convalesce e estiola
> E eu vou buscar ao ópio que consola
> Um Oriente ao oriente do Oriente.(...)
> Ah que bom que era ir daqui de caída
> Pra cova por um alçapão de estouro!
> A vida sabe-me a tabaco louro.
> Nunca fiz mais do que fumar a vida.
> E afinal o que quero é fé, é calma,
> E não ter estas sensações confusas.
> Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —
> E basta de comédias na minh'alma!
> No Canal de Suez, a bordo. (PESSOA, 1958b, p.133-141)

Em 1990 o Iraque invade o Kuait, e em 1991 tem início a segunda guerra do golfo. Não mais a Inglaterra, mas os Estados Unidos assumem para si as responsabilidades de ditar à população do país o rumo a um futuro melhor. A amante de Kamal emigra para os Estados Unidos dada a insustentável situação local, sua esposa morre doente, e logo em seguida se ouvem rumores que ele tenha um caso com uma camponesa. Desde então, até o ano de 2003, Kamal Medhat viveu isolado, testemunhada pobreza que

assolou o país e do declínio das artes. Neste último ano, as forças armadas estadunidenses invadem o país. Em 2006, Kamal Medhat é seqüestrado em misteriosas circunstancias. Um mês depois seu corpo foi encontrado às margens do rio Tigre, em Bagdá.

Conclusão

> O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
> Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
> Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.(...)
> O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
> Quem está ao pé dele está só ao pé dele.
> (PESSOA, 1958, p.44-45)

A aldeia de Yousef, Haidar e Kamal não é uma aldeia qualquer; seu rio muito menos. Se o rio da aldeia de Caeiro não faz pensar em nada, em contraste ao Tejo e tudo a que o caminho de suas águas levou, igualmente o rio do delirante violinista nos permite remeter a toda história da civilização. Não poderíamos dizer, se alguma vez algum espectro soprasseao ouvido de Yousef que "esta vida, (...) tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes; e não haverá nela nada de novo" (NIETZSCHE, 2006, p.201-202), qual resposta ele daria. Fato é que a sucessão de eventos vividos pelas *personas* do músico, acompanhadas pelos heterônimos do poeta, transformaram-se em coexistência dessas vidasem um presente sem respostas. As experiências, por austeras e dramáticas, ao contrário de atuarem em favor de uma melhor compreensão da realidade, se fizeram apenas muletas para a irrealidade da vida – al(e)ijada. A crítica à sociedade se materializa então na desmaterialização do sujeito que sacrifica a lógica da existência cartesiana, supostamente coerente, em favor de uma multiplicidade que ofereça mínimas condições de existência. A partir do momento em que a obrigatoriedade da unidade identitáriaé rompida, novos laços se possibilitam, e o que antes era dado como oposto e incongruente, posta-se como saída e alternativa viável ao caos barbárico da realidade contemporânea e à nossa humanidade – esta sim absoluta e una em sua abrangente multitude.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BADER, Ali. *The TobaccoKeeper.*Translated by Amira Nowaira. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRUNEAU, Michel. Diasporas, transnational spaces and communities. In: R. Bauböck, Th. Faist (eds), *Diaspora and Transnationalism*: concepts, theories and methods, Amsterdam University Press, 2010, p. 35-49.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo.* Tradução Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DE NICOLA, José. *Literatura brasileira*: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1998.

DESCARTES, René. *Discurso do método.* Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa.* Porto: Inova, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006.

PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa*, volume IV. Lisboa: Edições Ática: 1959.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

PESSOA, Fernando. Poemas de Alberto Caeiro. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa,* volume III. Lisboa: Edições Ática: 1958a.

PESSOA, Fernando. Poesias de Álvaro de Campos. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa*, volume II. Lisboa: Edições Ática: 1958b.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (pp.46-60)

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

O DESAJUSTE DO NÃO PERTENCIMENTO: REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS ITALIANAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A CONDIÇÃO DO IMIGRANTE

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin*

RESUMO: O fenômeno do deslocamento de populações inteiras, como as que, hoje, partem do Norte da África em direção à Europa, acabam por atingir fulcralmente a Itália, via Mediterrâneo.
No presente estudo, gostaríamos de verificar de que modo três cineastas italianos contemporâneos: Emanuele Crialese (Terraferma, 2011), Ermano Olmi (Villaggio di Cartone, 2011), Daniele Gaglianone (La mia classe, 2013) – em chave de análise comparatista - se propõem a representar a complexa questão dos movimentos migratórios, no contexto da nova geografia humana, que vem assumindo traços cada vez mais dramáticos na contemporaneidade. A base teórica que nos servirá de apoio se fundamenta, sobretudo, em obras de alguns estudiosos do Pós-Colonialismo, tais como: Abdelmalek Sayad, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Alessandro Dal Lago.
PALAVRAS-CHAVE: fluxos migratórios, cinema italiano, Pós-Colonialismo

ABSTRACT: The phenomenon of the displacement of entire populations, such as those that now depart from North Africa towards Europe, end up reaching via the Mediterranean.
In the present study, we would like to see how three contemporary Italian filmmakers: Emanuele Crialese (Terraferma, 2011), Ermano Olmi (Villaggio di Cartone, 2011), Daniele Gaglianone (La mia classe, 2013) propose to represent the complex question of migratory movements, in the context of the new human geography, which has assumed more and more dramatic traits in the contemporary world. The theoretical basis that will support us is based, above all, on the works of some post-colonial scholars, such as: Abdelmalek Sayad, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Alessandro Dal Lago.
KEYWORDS: migratory flows, Italian cinema, Post-Colonialism

O inimigo oportuno

O deslocamento de populações inteiras, como as que, hoje em dia, partem sucessiva e incansavelmente em direção à Europa, tem sido tema

central no debate das chamadas "crises migratórias", que assolam as principais potências mundiais.

Stuart Hall, analisando a fundo o fenômeno migratório, observa que, após a Segunda Guerra Mundial, as potências europeias descolonizadoras pensaram que poderiam simplesmente sair de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo para trás... E no entanto, o que vemos acontecer hoje é que:

> Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento econômico e por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias e de regimes políticos, pela dívida externa acumulada de seus governos para com os bancos ocidentais, as populações mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na mensagem do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os "bens" e onde as chances de sobrevivência são maiores (Hall, 2015, p.48).

Cumpre notar o quanto, nesse sentido, a Itália tem sido alvo estratégico de boa parte desses contingentes humanos, abandonados à própria sorte, em embarcações precárias que, muitas vezes, não conseguem, sequer, chegar ao destino. Trata-se de um país que, na virada do séc. XIX para o XX assistiu à emigração em massa de grande parte da população - o povo italiano, em inúmeras pesquisas sobre o tema, aparece como um dos que mais migrou[1] - e que, na atualidade, numa grande reviravolta, acabou se tornando local de chegada de migrantes. Originariamente, país de emigração, agora, passa a ser lugar de imigração.

Parece ser inquestionável o fato de que é necessário guardar distância entre os grandes deslocamentos populacionais que ocorreram naquele período com os que se verificam na atualidade. Com efeito, se aderirmos a uma perspectiva de análise sincrônica da História das migrações, cada fenômeno migratório será compreendido à luz das peculiaridades e circunstâncias específicas que o constituem. Mas também é razoável não descurar de uma perspectiva diacrônica, que aborde tais situações num contexto mais amplo, atentando à hipótese de que, embora mantidas as

[1] Um dos mais elucidativos estudos sobre a história da imigração italiana em início do século XX foi levado a cabo por Deliso Villa em *Storia dimenticata* , publicado no Brasil em 1993, ao qual faremos referência no segundo capítulo deste trabalho.

particularidades de cada época, haja uma espécie de denominador comum a aproximá-las.

Inevitavelmente, a questão induz a incessantes e acirradas diatribes políticas. De um lado, há a imperativa necessidade desses indivíduos de lutar pela vida e que partem por não ter outra escolha, às vezes sendo acolhidos por uma pequena parcela da população. De outro, há a visão distorcida e redutora dos habitantes locais que, sem levar em conta as causas históricas, religiosas e econômicas, que geram tais deslocamentos, assumem posturas exacerbadamente xenófobas que, em boa parte, sustentam ideologias de extrema direita, com tendências partidárias neonazistas e neofascistas.

A complexidade do tema vem exigindo atenção constante de muitos filósofos, sociólogos, historiadores e hermeneutas. Entre eles, convém lembrar o nome do sociólogo Abdelmalek Sayad[2], que, embora tenha se dedicado mais especificamente à imigração argeliana na França, em muito contribuiu para as discussões atuais.

Com efeito, o eminente estudioso atenta ao fato crucial de que não é possível abordar os fenômenos migratórios, sem analisá-los à luz das teorias pós-coloniais[3]. Ressalta também que o indivíduo que se desloca é "imigrado" no país de chegada, mas continua a ser "emigrado" no país de origem, o que acarreta consequências psicológicas graves, como a do desajuste e estranhamento constantes e da inevitável sensação de não pertencimento.

Mais do que tudo, nota o quanto é preciso perceber na imigração, não apenas um problema social, político e jurídico, mas principalmente

[2]Abdelmalek Sayad nasceu em Beni Djellil, na Argélia em 1933 e morreu na França em 1998. Sociólogo, foi diretor de pesquisa da CNRS e da *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS) e assistente de Pierre Bordieu. É um dos nomes de referência, quando se trata de compreender os fenômenos migratórios, devido à lucidez com que se dedicou ao processo da imigração argelina na França. O conjunto de seus textos representam uma verdadeira "teoria da imigração" combinada à apresentação de uma belíssima metodologia de pesquisa que se poderia chamar de refinada "etnografia das migrações" (Salles & Araújo, 1999).

[3] Para os estudiosos italianos Gennaro Avallone e Salvo Torre, Sayad é uma das mais fascinantes figuras do novo pensamento que emerge a partir da década de 60, especialmente pelo fato de que é um pensador que pode ser definido integralmente como "pós-colonial", porque todo o seu percurso, biográfico e intelectual, pertence ao vasto segmento sociológico que desponta com a perda de eficácia do projeto colonial do Ocidente e se volta à construção de uma nova identidade social e política, que tem plena consciência da história das culturas desaparecidas, exploradas e subjugadas e dos limites dos modelos sociais europeus.

cognitivo, que diz respeito tanto aos cientistas da sociologia quanto aos estudiosos de epistemologia.

Um dos principais eixos analíticos de sua teoria se baseia no que denominou: "função espelho dos fenômenos migratórios", que, em síntese, postula que os migrantes seriam aqueles que, pelo simples fato de existirem entre nós, obrigam-nos a revelar quem somos: nos discursos que fazemos, no saber que produzimos, na identidade política que reivindicamos. Em outras palavras, a imigração – mais do que qualquer outro fenômeno – é capaz de revelar a natureza da sociedade que a acolhe (Sayad apud Liberti, 2002, p.1).

A propósito, o jornalista e estudioso dos fenômenos migratórios na Itália, Stefano Liberti, em interessante artigo, retoma o quanto Sayad teria contribuído para complementar o que postulava Jacques Derrida, à época das primeiras lutas dos, assim chamados, *sans papiers*, na França, em1997. O filósofo francês observava, então, que o migrante seria como uma chave: um elemento externo em relação ao ambiente interno, podendo, no máximo, olhar, do alto, a sociedade em que gostaria de se inserir, porém tendo a inexorável certeza de já ter abandonado o bolso em que vivia. Com essa metáfora da chave, ele chamava a atenção para o fato de que a condição de todo emigrado-imigrado é a de permanecer suspenso num limbo (equiparado ao da porta que não se abre), constituído por uma profunda e dupla ruptura: a de ser estrangeiro em seu país de origem e no de adoção, não pertencendo, portanto, a nenhum lugar. E se potencialmente, a chave tem a vantagem de servir como uma ponte, um elemento de junção capaz de fazer com que dois espaços fechados se comuniquem, na realidade, em nossas sociedades falsamente abertas, acaba se tornando símbolo de uma presença incômoda, testemunho de uma incapacidade permanente (Derrida apud Liberti, 2002, p.01).

Derrida falava, então, sobre a capacidade de acolhimento que a França, país historicamente de imigração, não parecia mais estar à altura de garantir. Suas reflexões partiam de um tema imprescindível: o emigrado-imigrado-chave havia chegado à soleira da porta e precisava ser acolhido. A porta precisava se abrir: o imigrado tinha levado a cabo uma escolha e precisava ser ajudado a despir-se da condição de emigrante.

Porém, no entendimento do estudioso italiano Liberti, o eminente pensador francês, devido às necessidades políticas do momento, acabava por ignorar, em seu discurso, o outro lado da medalha. De fato, este fazia referência às sociedades de origem dos migrantes que, tendo sofrido as rupturas em massa, decorrentes da partida de seus membros, reagiam, rejeitando-os, estigmatizando-os como traidores.

Assim, Derrida, e com ele, boa parte do pensamento europeu mais progressista, ignorava a dupla conotação negativa do limbo mencionado anteriormente: o imigrado-emigrado não apenas não é aceito no país de imigração, mas também é rejeitado no país de emigração, condenado à uma insuportável esquizofrenia mental entre dois mundos igualmente hostis (Liberti, 2002, p.01).

O autor nota que tal univocidade reflexiva trazia, como consequência, uma inevitável defasagem, que caracterizava e de certa forma ainda caracteriza boa parte dos estudos e das representações sobre o fenômeno: é muito abundante a literatura sobre a imigração O autor nota que tal univocidade reflexiva trazia, como consequência, uma inevitável defasagem, que caracterizava e de certa forma ainda caracteriza boa parte dos estudos e das representações sobre o fenômeno: é muito abundante a literatura sobre a imigração, mas insuficiente a que diz respeito à emigração.

Daí por que ser fundamental – segundo Liberti - recorrer à obra de Abdelmalek Sayad, mais especificamente ao livro: *La doppia assenza* (2002), que se propõe a analisar o fenômeno migratório em sua inteireza: "das ilusões do emigrado aos sofrimentos do imigrado", como revela o subtítulo da obra.

Argelino, Sayad migrou para a França, mas jamais se naturalizou. Trabalhou por vinte anos como sociólogo das migrações, experimentando, na própria pele, a violência de um Estado que considera o imigrado como um intruso (ou um "clandestino", como hoje repete abusivamente a mídia mundial). Ainda que tendo se dedicado à emigração argelina na França (dos anos 60 e 70), seu trabalho assume um valor paradigmático, pois toca em situações análogas a quase todos os fenômenos migratórios: migrações de massa de uma sociedade prevalentemente rural, em direção à uma

sociedade urbana e industrial, além do fato de que, em grande parte, tais migrações são a consequência direta advinda dos processos de colonização.

Uma das principais premissas advogadas pelo eminente sociólogo, retomadas por Stefano Liberti, fundamentais para o eixo de análise desta pesquisa é a de que:

> todo estudo dos fenômenos migratórios que esqueça de verificar as condições de origem dos emigrados está condenado a oferecer, do fenômeno migratório, apenas uma visão parcial e etnocêntrica. De um lado, é como se a existência daqueles indivíduos começasse no momento em que chegam ao país de destino. É apenas o imigrado e não o emigrado a ser levado em consideração; por outro lado, o problema, explícito e implícito, é sempre o da adaptação à sociedade de "acolhimento" (Sayad apud Liberti, 2002, p.01).

No que diz respeito à Itália, em comovente discurso na Câmara Italiana de Deputados e Senadores, o político Alessandro Di Battista enfrentou o assunto sobre a catástrofe de Lampedusa, afirmando que o que temos vivido em nossos dias pode ser considerado como uma verdadeira "religião da depredação". Afirmou que, por anos, os europeus escravizaram a África, depredando-a. Lembrou que a riqueza da Europa, em grande medida, é fruto das ininterruptas investidas na, assim chamada "triangulação comercial", que arrancava da "mãe África" milhares de seres humanos, carregados em precárias embarcações, para trabalhar na América:

> Ouro, prata e açúcar, que chegaram à Europa e permitiram o nascimento das indústrias têxteis europeias e a fabricação de tecidos que terminavam nas mãos de certos chefes de tribos africanas, que os trocavam por escravos... A riqueza da Europa se baseia no genocídio e na diáspora africana (Di Battista, 2013, trad.nossa).

Outro pensador contemporâneo ao qual é preciso recorrer, diante do tema, é o cultuado "pai dos Estudos Culturais", Stuart Hall[4]. Em uma de

[4]Stuart Hall (Kingston, 3 de fevereiro de 1932 — Londres, 10 de fevereiro de 2014) foi um teórico cultural e sociólogojamaicano que viveu e atuou no Reino Unido a partir de 1951. Hall, juntamente com Richard Hoggart e Raymond Williams, foi uma das figuras fundadoras da escola de pensamento que hoje é conhecida como Estudos Culturais britânicos ou a escola Birmingham dos Estudos Culturais. Disponível em:https://pt.wikipedia.org/wiki/Stuart_Hall. De Stuart Hall, a presente pesquisa lança mão de duas de suas obras fundamentais, respectivamente:
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015 e _____ *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Org: Liv. Sovik. Trad: Adelaine La Guardia Resende... et all. Belo Horizonte: Ed. UFMG e Brasília: UNESCO, 2003.

suas mais que necessárias obras, nos alerta para o fato de que o "pós-colonial" não sinaliza uma simples sucessão cronológica de "antes-depois". O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não induz a que concluamos que os problemas do colonialismo tenham sido resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos:

> Ao contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do "alto" período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo (Hall, 2003, p.56).

Acrescentando importantíssima contribuição ao debate, Zygmunt Bauman, em obra fundamental para a elucidação do assunto: *Estranhos à nossa porta* (2016), nota o quanto a chegada de uma massa de migrantes sem teto ajuda a explicar "o crescente sucesso da xenofobia, do racismo e da variedade chauvinista de nacionalismo e o sucesso eleitoral, ao mesmo tempo espantoso e inédito, de partidos e movimentos xenofóbicos, racistas e chauvinistas..." (Bauman, 2017, p.18).

Com efeito, o eminente filósofo assevera que a ansiedade generalizada da população europeia diante dos estranhos que lhe batem à porta, não só não é combatida pela maior parte dos governos, como é por eles fomentada. O sentido disseminado de insegurança – tão reiterado pela mídia - acaba favorecendo, de modo oportunista, a necessidade de aparatos de controle que sejam cada vez mais eficazes no combate a esses "invasores", favorecendo políticas governamentais que defendem enfaticamente a chamada "securitização":

> A "securitização" é um truque de mágica, calculado para ser exatamente isso. Ela consiste em desviar a ansiedade, de problemas que os governos são incapazes de enfrentar (ou não têm muito interesse em fazê-lo), para outros, com os quais os governantes – diariamente e em milhares de telas – aparecem lidando com energia e

> (por vezes) com sucesso. No primeiro tipo de problema encontram-se fatores fundamentais da condição humana, como a oferta de empregos de qualidade, a confiança e a estabilidade da condição social, a proteção efetiva contra a degradação social e a imunidade quanto à negação da dignidade – todos esses determinantes da segurança e do bem-estar que os governos, os quais antes prometiam pleno emprego e uma ampla previdência social, são hoje incapazes de enunciar, que dirá fornecer. No segundo tipo, a luta contra terroristas que conspiram contra a segurança de pessoas comuns e suas estimadas posses facilmente se destaca e ganha predominância (Bauman, 2017, p.34).

Além disso, quanto mais se investe na tendência a "securitizar" o "problema da migração", mais se encontram, de forma totalmente distorcida, justificativas para a ascensão de governos xenófobos, que se fundamentam na urgência de proteger a população ameaçada.

De modo análogo, o sociólogo Alessandro Dal Lago observa o quanto a Itália não apenas reagiu de modo negativo e hostil à chegada dos "estranhos", como também fez com que estes encarnassem a sua própria incapacidade de enfrentar os fenômenos migratórios, sobretudo a partir dos anos oitenta (Dal Lago, 2012, p.71-95).

Por meio da consolidação do que o autor denomina "tautologia do medo", foi sendo construído em seu país – acima de tudo, por uma intervenção ativa da mídia – o círculo vicioso que poderia ser assim resumido: diante de inimigos que ameaçam a segurança dos cidadãos italianos/europeus, cumpre eleger medidas ostensivas de controle que visem à sua proteção. A "securitização" – nos termos apontados por Bauman - nesse caso, se justificaria como resposta à imagem hostil do "estrangeiro", construída sistematicamente (e de forma oportunista pelo aparato do poder) como a de um perigoso inimigo.

Se no curso dos anos oitenta, na Itália, as informações relativas à imigração eram sujeitas à uma grande variabilidade, a partir da primeira metade dos anos noventa, os jornais passam a dedicar ao tema uma atenção constante e crescente. Tratam-se de notícias, em grande parte negativas, que pretendem forjar uma imagem da imigração como problema social grave.

Cumpre notar, conforme explica o professor Dal Lago, que a informação negativa dos migrantes como "problema", "praga" ou "ameaça" é construída e comunicada pelos órgãos de informação, principalmente pelo

apelo excessivo a manchetes de efeito, cujas escolhas estilísticas parecem calculadas propositalmente para provocar um mal estar objetivo nos leitores.

Ele observa ainda que a variação quantitativa e estilística no tratamento das informações sobre a imigração corresponde a uma mudança temática decisiva. No início dos anos noventa, a imigração passa a ser quase que exclusivamente definida em termos de ilegalidade e degradação, enquanto a fonte privilegiada das notícias vem a ser constituída por um novo ator social: o cidadão que protesta contra a degradação, isto é contra a imigração.

Para Dal Lago, a existência desse modelo narrativo recorrente, utilizado por grande parte da imprensa italiana massivamente, revela um mecanismo "estável" da produção midiática do medo:

> Defino como "tautológico" este mecanismo, quando a simples enunciação do alarme (neste caso, a "invasão de imigrados delinquentes") *demonstra* a realidade que ele denuncia. Tais mecanismos são conhecidos na Sociologia, a partir do conceito de "definição da situação", cunhado por W.I.Thomas, segundo o qual "se os homens definem as situações como reais, estas acabam se tornando reais em suas consequências." Em outros termos, uma situação social é aquilo que os atores nela envolvidos ou interessados definem que seja.... Na construção autopoietica[5] do significado, as definições subjetivas de uma situação se tornam reais, isto é, objetivas e isto ainda é mais verificável, quanto mais dizem respeito a aspectos socialmente delicados, como o "medo do inimigo" (Dal Lago, 2012, p.73, trad. nossa).

A violência racista, a indiferença, a discriminação judiciária, a exclusão social são algumas das formas diversas pelas quais uma sociedade calcada no medo dos migrantes acaba por erigir uma barreira intransponível entre "eles" e "nós".

No entendimento do sociólogo, o que têm em comum imigrados marroquinos, algerianos, senegaleses ou romenos, ciganos, refugiados albaneses, bósnios ou curdos é o fato de **não** terem o direito de viver no espaço nacional porque **não** italianos, **não** europeus ocidentais, **não** desenvolvidos, **não** ricos. É mais do que evidente que a discriminação contra

[5] O autor adverte que usa o termo "autopoietica" tomado como empréstimo da Biologia, que significa a capacidade dos sistemas vivos de se reproduzirem e de reproduzirem os próprios subsistemas e as suas relações, mantendo o equilíbrio homeostático. Na Sociologia, o conceito mais próximo ao de "autopoiesis" é o da "autorreferencialidade" (N. Luhmann, *Sistemi sociali*, il Mulino, Bologna, 1994). Mas aqui, nesse contexto, importa notar que a utilização desses conceitos se refere ao fato de que determinados sistemas (ao mesmo tempo sociais e simbólicos) se encontram em condições de produzir uma realidade virtual, a fim de manter a própria capacidade reprodutiva (Dal Lago, 2012, p.107. trad. nossa).

os estrangeiros, nesse caso, não atinge japoneses, norte-americanos, suíços ou tantos outros que também poderiam ser inseridos, formalmente, na categoria dos assim chamados "extracomunitários". Daí por que o título de sua obra – à qual aqui fazemos referência – seja construído por meio da negação: "**Não – pessoas**: a exclusão dos migrantes em uma sociedade global" (Dal Lago, 2012, grifo nosso, trad. nossa).

Sua tese é a de que os estrangeiros, jurídica e socialmente ilegítimos (migrantes regulares, irregulares ou clandestinos, nômades, refugiados), constituem a categoria mais suscetível a ser tratada como a de "não-pessoas". Basta pensarmos, para começar, nos limites que a linguagem impõe à representação dessa categoria de seres humanos. Tratados pela imprensa e pela mídia em geral como "extracomunitários", "imigrados", "clandestinos", "irregulares" são estereotipados, não por meio do que se refere a características que lhe são inerentes, mas por aquilo que eles **não** são em relação a nós.

A partir dessa opacidade linguística, que corresponde a uma total invisibilidade social, afirmam-se as premissas para que eles não se constituam como pessoas e possam ser, literalmente, neutralizados[6]. A censura linguística é uma das formas mais comuns de anulação das pessoas.

De certo modo, como "não-pessoas", os migrantes vão sendo privados de identidade e se tornam, em alguma medida, "invisíveis". São visíveis enquanto ameaça, mas invisíveis no que se refere a qualquer espécie de direito ou tentativa de inserção institucional. São invisíveis nos nichos de mercado do trabalho escravo e da economia informal, desde que aceitem as regras, sem contestar a própria subordinação. Dessa forma, a existência deles é tolerada e ignorada. Mas se passam a ser visíveis – ou pela natureza particular de sua atividade de trabalho, informal ou marginal, mas pública – ou porque envolvidos em algum caso de emergência, acabarão "etnizados" e culturalmente segregados.

A caracterização que a sociedade italiana lhes concede é sempre estigmatizada pelo signo do "não", o que produz uma espécie de neutralização, de exclusão discursiva. A propósito, o autor cita o caso de um menino, em que se evidencia – de modo absurdo – a que ponto chega a

[6] Para maior aprofundamento, vejam-se as referências às quais remete o autor à p.231, nota 19.

internalização, por parte dos imigrados, dessa falta absoluta de identidade, desse "não" pertencimento:

> Um menino que aparenta ter entre oito ou dez anos é conduzido à prisão para menores, porque encontrado na rua, em um cruzamento, enquanto tentava vender alguma coisa e por ter tentado fugir dos policiais. Ele não tem documentos e não consegue fornecer, aos agentes da polícia, nenhum nome crível. Primeiro diz se chamar Dumbo, depois Mickey Mouse, depois Pato Donald, depois John: diz ser americano, mas parece árabe. Em seguida se declara francês (mas segundo os agentes policiais, poderia ser eslavo). Inicialmente, diz ter vindo de Roma, depois da Suíça, depois da América. Ao final – sempre conforme o relato dos policiais – começa a "delirar": "Sou um extraterrestre, venho do espaço!". Daí em diante, continua a reiterar que é um extraterrestre [...]
> Um dia, o menino acaba perguntando indignado à uma assistente social que se tornara sua amiga: "Mas por que em vez de ser extracomunitário, não posso ser um extraterrestre"? (Dal Lago, p.228, trad nossa).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Michel Agier, considerado por Zygmunt Bauman, talvez, o "mais incisivo, coerente e, hoje, de longe o mais experiente e perceptivo pesquisador preocupado com o destino de mais de 200 milhões de pessoas (globalmente) deslocadas" (Bauman, 2017, p.88) sugere que a política migratória se destina a consolidar uma divisão entre duas grandes categorias mundiais cada vez mais reificadas: de um lado, um mundo limpo, saudável e visível; de outro, o mundo dos "remanescentes" residuais, sombrio, doente e invisível". Ele prevê que, se as práticas continuarem como estão, esse objetivo vai superar e minimizar todas as outras preocupações e funções aparentes: campos "não serão mais usados para manter vivos refugiados vulneráveis, mas para reunir e vigiar todos os tipos de população indesejável" (Agier apud Bauman, 2017, p.88, 89).

Como não poderia deixar de ser, toda essa problemática passou a ser tratada também pelas mais diversas manifestações e expressões artísticas, tais como a literatura e o cinema.

TerraFerma de Emanuele Crialese

Terraferma (vencedor do 68º Festival Internacional de Cinema de

Veneza, em 2011) é a conclusão de uma trilogia sobre a problemática da imigração. O primeiro, que compõe a série, *Once we were strangers* (1998), trata das dificuldades de um siciliano ilegal, que tenta viver em Nova Iorque. *Nuovomondo*, o segundo, de 2006, traz à cena uma família de camponeses pobres e rústicos da Sicília, buscando entrar nos Estados Unidos no início do século passado, atravessando o assim chamado *Golden Gate*, porta de entrada obrigatória aos que queriam "*fare l'America*"(ser bem sucedidos, iludidos com a possibilidade de enriquecimento no Mundo Novo).

Emanuele Crialese, entrevistado, em 2011, no Rio de Janeiro, local onde sempre vem lançar seus novos filmes, em relação à temática da imigração, à qual vem se dedicando, afirma: "Entender os grande movimentos populacionais, que começaram há mais de cem anos, são o nosso maior desafio hoje em dia." (Crialese In: Celebridades. Disponível em: veja.abril.com.br / noticia /celebridades /festival-do-rio-exibe-terraferma, Rio de Janeiro, 07 /10 /2011).

Seu filme *Terraferma* é, na verdade, uma alegoria em que se aponta, de modo corajoso e explícito, à política italiana excessivamente restritiva e arbitrária em relação à entrada de refugiados no país. É ambientado em uma ilha fictícia (provavelmente inspirada naquelas do Sul da Itália, próxima ao norte da África) que remete à paisagem da pequena Lampedusa– já tratada como cenário determinante de comportamentos, pelo diretor, em *Respiro* – de 2002 - onde as novas leis (severas e punitivas) do continente se chocam com as que regem a vida dos pescadores da região, como, por exemplo, a de nunca abandonar alguém no mar. O peso de tais regras é posto à toda prova, quando uma leva de africanos começa a desembarcar naquela praia. Contrariando as ordens legais da polícia costeira, uma família abriga uma mulher grávida e seu filho pequeno, resgatando-os das águas. Embora o filme de Crialese, focalizando a atualíssima problemática imigratória, se distancie completamente da proposta do filme *Mediterrâneo* (1991) de Gabriele Salvatores, (cuja atenção se concentra na possibilidade de fuga das atrocidades do, assim chamado, "mundo civilizado" e de todos os seus condicionamentos), as águas que os unem são as mesmas águas, ora cristalinas e paradisíacas, ora desafiadoras e tenebrosas das infinitas

travessias pelo *Mare Nostrum*, como destino ou rota de fuga.

Nesse sentido, talvez valha a pena observar o que um dos maiores historiadores, especialistas no tema, o professor francês Fernand Braudel[7]explica como importante traço constitutivo da história do Mediterrâneo e que pode acrescentar algo de fundamental à nossa reflexão. Em um posfácio para a segunda edição de sua tese (1965), ele explica por que decidira se aprofundar sobre o que denominou "a imensa cena do Mediterrâneo". Com efeito, o eminente estudioso notara uma "centralidade das civilizações mediterrânicas", a partir das próprias margens do grande mar e das sucessivas marés de sua história[8]. O recorte dessas "lições braudelianas" foi levado a cabo, no Brasil, entre tantos, também pelo professor de História da UFPB, Elio Chaves Flores, que esclarece:

> Ao defender que o plano de sua obra baseou-se nas regularidades, permanências e repetições da história do Mediterrâneo, Braudel sustenta a longa duração como o patamar da lentidão das estruturas, não sem apelar para interpretantes das realidades e das ficções. Em sua obra O Mediterrâneo, ele afirma que: "um emigrado pode regressar da América a uma aldeia quase abandonada, portador de mil novidades estrangeiras, de ferramentas maravilhosas: nada mudará a este universo arcaico, emparedado em si mesmo. Sem o olhar do geógrafo (do viajante ou do romancista), duvido que se possam perceber os verdadeiros contornos, as realidades opressivas deste rosto profundo do Mediterrâneo (Braudel apud Flores, 2008, p.13).

A ideia de "universo arcaico, emparedado em si mesmo", que induz a pensar na manutenção da regularidade, de uma quase "suspensão

[7] Fernand Paul Achille Braudel (1902-1985) é considerado, por muitos, como o historiador francês mais influente do século XX. Segundo o historiador Elio Chaves Flores, isso se deve, pelo menos, a dois motivos: "Primeiro, porque ninguém daria continuidade a uma revolução historiográfica, a segunda geração da Escola dos Annales, se não tivesse ensinado aos seus alunos a curiosidade e a paixão pelo conhecimento e pela pesquisa. Segundo, porque Braudel ensinou realmente história em três continentes desde muito jovem: aos 21 anos na Argélia, a mais importante colônia francesa da África do Norte, entre 1923 e 1932; seguindo para Paris, lecionou no Liceu Pasteur e depois no Liceu Condorcet, onde permaneceu até o início de 1935; em fevereiro desse mesmo ano foi lotado no Ministério das Relações Exteriores da França para lecionar na USP; permanece no Brasil até outubro de 1937, ensinando história e escrevendo alguns artigos comparatistas entre suas experiências continentais." (FLORES, Elio Chaves. Lições do professor Braudel: O Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.9, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

[8] O artigo a que nos referimos é o de FLORES, Elio Chaves: Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.9-38, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38. BRAUDEL, Fernand. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II, 2 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p.621. Apud FLORES, Elio Chaves, Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.13, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

temporal", em que é possível notar o quanto tais civilizações mediterrânicas podem ser estáticas e autorreferentes é representada, tanto por Salvatores, quanto por Crialese, em seus respectivos filmes.

No primeiro caso, apesar de sofrerem o impacto inicial de uma adaptação forjada (uma vez que o espírito daqueles soldados não lhes permitia, recém chegados à ilha, passar por um total descondicionamento, que só ocorreu, gradativamente), aos poucos, ocorre uma integração aos hábitos e costumes gregos locais, que se mantiveram fortes e praticamente intactos, apesar das sucessivas invasões e espoliações. A cultura a ser submetida, nesse caso, revela-se, de certa forma, superior à que pretende submeter e o filme de Salvatores privilegia as noções de "regularidade e de universo arcaico", como a ser aprendido ou assimilado por aqueles que, embora possam parecer mais "civilizados", livres ou desenvolvidos, ainda devem muito às tradições ancestrais de certas civilizações mediterrânicas, como por exemplo, a grega. A suspensão temporal, também, reitera a rotina daquele mundo emparedado (e que serve, nesse caso, como pausa necessária diante dos fardos da vida de cada um), uma vez que, depois de integrados, os soldados nem se apercebem de que já se tinham passado três anos, desde que ali haviam chegado (em 1941).

Assim, as chamadas "realidades opressivas do rosto profundo do Mediterrâneo" arcaico e imutável, verificadas por Braudel, no filme de Salvatores servem como contraponto necessário aos que, vivendo situações completamente diversas, atrelados ao dinamismo excessivo das grandes urbes e suas infindáveis demandas, em que tudo muda o tempo todo, sentem necessidade daquela regularidade, de referências estáveis que lhes possibilitem resgatar, em boa medida, o que aqueles habitantes ilhéus, com toda sua simplicidade, possuem. De modo análogo, mas tratando complexamente das relações entre os habitantes pescadores de sua pequena ilha mediterrânica imaginária e os imigrantes africanos que ali passam a desembarcar, Emanuele Crialese, também investe positivamente na noção de imutabilidade das normas locais, que, ainda que revelem a fixidez daqueles universos arcaicos, distanciados do "desenvolvimento" e do "progresso", fazem toda diferença, diante dos embates éticos, que têm sido travados, ao longo dos últimos anos, em relação aos deslocamentos populacionais em

direção à Itália e demais países europeus.

Com efeito, os traços de "regularidade" e "emparedamento" apontados por Braudel, em seus estudos sobre as civilizações mediterrânicas, acabam sendo vistos, pelos dois cineastas italianos (cada qual à sua maneira) como positivos, uma vez que, nos filmes aqui tratados, buscam valorizar, sobretudo, o direito à liberdade e à vida.

Villaggio di cartone de Ermanno Olmi

O filme *Villaggio di cartone* (2011), com direção e roteiro de Ermanno Olmi e colaboração de Claudio Magris e Gianfranco Ravasi, foi definido como "um apólogo moral sobre o acolhimento", já que trata, também (tanto quanto o filme de Crialese) das questões envolvendo imigrantes clandestinos na Itália. Mas o enfoque desse diretor de Bérgamo (do norte da Itália) muda o cenário das pequenas ilhas mediterrânicas, escolhidas pelos cineastas anteriores, para o de uma igreja abandonada, em uma grande cidade do Norte. Em resumo, a trama se desenrola a partir de uma profunda crise, vivenciada por um velho padre que vê sua paróquia, literalmente, ser desativada. O que ocorre é que por uma determinação legal, a pequena igreja em que, durante toda uma vida, ele rezara suas missas e congregara os fiéis, acaba sendo desmontada, para ceder lugar a alguma outra obra de grande porte e o padre, com isso, também perde o seu lugar. Mas, subitamente, ainda enquanto vivenciava essa séria crise, o padre terá que se envolver com um novo desafio, muito comprometedor, que acabará por trazer novo sentido à sua fé. Enquanto a igreja vai sendo –materialmente - esvaziada (pois retiram-lhe o belo e grande crucifixo da parede, os adornos, etc), por outro lado, aquele mesmo espaço (agora vazio, em que só se mantiveram os bancos) vai se preencher com pessoas, uma leva de imigrantes africanos clandestinos que, fugindo das perseguições da polícia local, ali encontram um esconderijo seguro.Há, também, evidentes sinais, na proposta de Olmi, a evocar a obra de T.S.Eliot: *Morte na catedral*[9].

[9] T. S. Eliot escreveu esta peça, em 1935 especialmente para as comemorações do centenário de morte do arcebispo inglês Thomas Becket, morto na catedral de Canterbury. Esse arcebispo volta da França, após um exílio político que teria durado sete anos. *Murder in the cathedral* conta a história dos últimos dias do arcebispo Becket, suas tentações, conflitos e morte.

Grande parte da crítica abalizada de cinema percebeu, no filme de Olmi, um verdadeiro grito de alerta, diante da postura extremamente esvaziada e distanciada das causas de efetiva ação social, manifesta em grande parte da igreja católica, que nos últimos tempos, vinha descurando da essência do que se compreenderia como "genuíno projeto cristão", inclusive omissa, em relação a esses atuais deslocamentos populacionais. De modo muito sensível, o envolvimento comprometido do padre (ele, também, de certa forma, "expatriado") com aquela gente, reitera um dos motes do filme: "Quando a caridade é um risco, esse é o momento da caridade"...

O que aqui, particularmente, nos interessa, é perceber que, mesmo que todo o cenário seja o de um reduzido espaço de uma igreja de uma cidade do Norte da Itália, a grande leva de imigrantes que, ali, acaba buscando abrigo, acusa – de modo análogo ao já feito por Crialese, em Terraferma – a violência e arbitrariedade de uma política que não sabe lidar com o, cada vez mais crescente, deslocamento de populações inteiras.

Também, no sensível olhar do diretor, o padre (encarnando, de certa forma, os rituais dos pescadores insulares de Crialese, para os quais não se abandonam homens em alto mar) segue o que lhe dita sua consciência cristã contra a norma vigente e acolhe os imigrantes, facilitando-lhes a fuga. O Mar Mediterrâneo, aqui, é a porta de entrada e, também a de saída da Itália, para os que precisam continuar a viagem, buscando, com toda sorte de desafios, uma chance de reterritorialização, não mais, destino paradisíaco de fuga, dos que buscam suas águas para o sutil esquecimento das atribulações da existência (como no filme de Salvatores), mas como único "vetor de saída" para sobreviver.

A inscrição que encerra essa pequena pérola do cinema italiano contemporâneo (apresentada em Veneza, em 2011, junto à obra-prima de Crialese) diz muito: "*O cambiamo il senso impresso allastoria o sara la storia a cambiare noi*." ("Ou mudamos o curso da história, ou a história nos mudará", trad.nossa).

***La mia classe* de Daniele Gaglianone**

La mia classe (2013) é um filme ambientado em uma escola noturna para imigrados da periferia de Roma. O ator Valerio Mastandrea interpreta um professor de Língua e Cultura Italiana, cujos alunos – provenientes das mais diversas partes do mundo – atuam num processo de autorrepresentação: tratam-se de não atores que representam a si próprios, naquela situação específica de aprendizagem, fundamental para que possam se integrar no lugar de chegada.

Classificado por grande parte da crítica como um "*docufiction*", apresenta-se como instigante caso, em que a ficção se nutre de traços documentais, numa explícita investida no esmaecimento intencional das linhas demarcatórias de gênero.

É importante salientar que, na Itália, desde março de 2012, os que não são cidadãos europeus, para obter a permissão de permanência ("*permesso di soggiorno*") no país, são obrigados a se inscrever nos cursos de "conhecimento da Língua Italiana, da cultura cívica e da vida civil na Itália". Os cursos são organizados pelos CTP (Centros Provinciais para a Instrução de Adultos), onde trabalham professores e também voluntários como Claudia Russo – roteirista do filme, junto a Gaglianone e Gino Clemente - que forneceu muitos dados para o papel desempenhado por Mastandrea.

Consta que, inicialmente, Gaglianone quisesse fazer uma espécie de versão italiana do filme *Entre os muros da escola*[10](no original: *Entre les murs*) de Laurent Cantet, que venceu o Palma de Ouro em Cannes, em 2008. Ele afirma que, de fato, perseguia a ideia de criar um filme situado entre o documentário e a ficção, que conseguisse atingir o status de uma parábola dramática das histórias verdadeiras daqueles alunos e de suas dificuldades de interação. Mas, enquanto realizava o filme, algo inusitado ocorreu: "De fato, estávamos prontos para contar as histórias que representavam, de modo plausível, a condição de imigrados de alguns daqueles alunos, quando, de repente, o que era apenas uma ideia do roteiro acabou se

[10]*Entre les Murs* (pt: *A Turma*/ br: *Entre os Muros da Escola*) é um filme francês vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2008.[1] A história baseia-se no livro homônimo escrito por François Bégaudeau, que além de escritor, é também professor. O diretor Laurent Cantet convidou-o a estrelar o filme juntamente com um elenco formado por não-atores. Durante sete semanas as filmagens aconteceram no interior de uma escola no subúrbio de Paris. O resultado desse trabalho foi um filme exibido nos cinemas de quarenta e quatro países entre maio de 2008 e agosto de 2009 e presente em quatorze festivais de cinema.[2]Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Entre_les_murs (último acesso: 08-05-2017).

tornando um fato real, que estava ocorrendo naquele preciso instante" (Gaglianone apud: Marshall, 2014, p.71, trad. nossa).

É ainda o diretor quem revela que pensou seriamente em desistir de fazer o filme porque ele e toda a equipe acabaram por vivenciar uma situação contraditória de base, praticamente sem solução. Na prática, eles estavam prontos para contar as histórias da condição de alguns daqueles alunos imigrados, quando um imprevisto, aquilo que era apenas uma ideia do roteiro se tornava um fato real que passava a acontecer naquele momento. E continua: "Depois de muito pensar, decidimos estruturar o filme em dois níveis: um no qual Valerio Mastandrea interpreta o professor e um outro no qual se deixava claro que estávamos fazendo um filme. Estes dois níveis se imbricaram a tal ponto que, aos poucos, se tornaram incindíveis: o objetivo era fazer com que o espectador parasse de se perguntar ao que estava assistindo, se a um documentário, a um *docufiction* ou a um filme de ficção, simplesmente porque todas essas categorias deixavam de fazer sentido naquele contexto.

Tratava-se também de propor uma reflexão sobre a natureza dual da imagem, que remete simultaneamente a dois universos que, não raro, tentamos separar mas que, no fundo, são inseparáveis... O *set* se tornara uma alegoria do local fechado e aparentemente protegido, em que temos a tentação de permanecer, distanciados de uma vitalidade e de uma dor que imaginamos como "extras", como estrangeiras, mas que também nos pertencem porque provocadas diretamente pelo sistema econômico e social em que vivemos e do qual nos tornamos reféns (Gaglianone, *Daniele racconta...*Disponível em: https: //agiscuola.it/schede-film/item/353-la-mia-classe.html).

O "fato real" a que o diretor faz referência ocorre depois que muitos alunos já se haviam apresentado, com suas respectivas histórias de vida e diz respeito ao que virá a acontecer com o nigeriano *Issa*. A uma certa altura, tomamos conhecimento de que seu certificado de permanência vencera, o que é revelado ao professor, que não pode tomar nenhuma atitude concreta para ajuda-lo. Consequentemente, aquele aluno não poderá mais participar do *set* de filmagem, porque sem a posse do específico documento passa a ser clandestino.

Durante a filmagem, então, o real invade a cena abruptamente. Vemos o desespero do imigrado que, vindo a ser flagrado pela polícia, tem obrigatoriamente que ser deportado a seu país de origem, o que, para ele, significa a morte.

A câmera – antes focalizada na rotina do que acontecia em sala de aula, com a participação dos alunos e do professor – parece perder o foco e se desestabiliza. E então, o diretor, alguns membros da equipe de filmagem e o professor perdem a sua função de profissionais do cinema e surgem , em cena, como seres humanos indignados diante do drama que a realidade lhes oferece para vivenciar: o da impotência de não poderem agir, diante do impedimento legal e do afastamento compulsório de *Issa* (que vem a ser preso, de fato)[11].

O que temos, portanto, é a explicitação do embaralhamento entre arte e vida, numa proposta de cinema que visa formalmente, sobretudo, instaurar a dúvida: estamos diante de uma representação fidedigna do real ou tudo não passa de ficção? *Issa* teria realmente sido impedido de filmar, teria realmente sido preso, causando a consternação de todos os participantes, ou estamos diante de mais um jogo[12] que intenciona, no limite, romper definitivamente as barreiras entre a realidade que se quer representar e a que se pretende ficcionalizar? Real e ficcional seriam apenas as duas faces totalmente intercambiáveis da mesma moeda?

O filme de Gaglianone trabalha exatamente nessa mesma linha de abordagem, insuflando, com vigor, a dúvida. O que resulta disso é que pouco importa se o que ocorre com *Issa* é "real ou ficcional". O que importa é que se coloca no centro do debate a problemática do débito que se contrai, a partir do momento em que se passa a narrar histórias dos outros.

O ganho de tal proposta está, sobretudo, em trabalhar com a desestabilização da representação, que é também o afastamento da certeza, o enfraquecimento da verdade.

---

[11] Diante do que está ocorrendo naquele preciso momento, Mastrandrea comenta com o diretor, em voz baixa: " Então, aquilo que estamos fazendo não serve para nada..." (Mastandrea apud Marshall. *Una lezione per tutti*. Disponível em: http:mondodigitale.org /blog /wp-content /uploads /2014 /01 /Laclasse-internazionale.pdf)

[12] A respeito, é interessante citar aqui a proposta do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho no documentário *Jogo de cena* (2007), cuja investida cinematográfica visa, de certo modo, por em xeque as marcas delimitadoras e classificatórias do que poderia ser definido como "representação do real" x "representação do ficcional".

E assim, de certo modo, em *La mia classe*, veremos, em *mise en scène*,a materialização do que Frederic Jameson entende como instabilidade do conceito de "realismo".

Com efeito, para o eminente estudioso, os dois termos do *slogan* "representação da realidade" apontam a uma contradição de base, pois a ênfase a um conteúdo verdadeiro acaba sendo minimizada pelos artifícios de representação da própria obra:

> Se o realismo confirma sua pretensão de ser uma representação do mundo correta ou verdadeira, ele, assim, deixa de ser um modo estético de representação e fica fora da esfera da arte. Por outro lado, se exploramos, enfatizamos ou colocamos em primeiro plano os artefatos artísticos com a captura da verdade do mundo, o "realismo" é desmascarado como um mero *efeito*-de-realismo ou *efeito*-de-realidade, e o real que ele pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão. Ainda assim, nenhuma concepção viável de realismo é possível a menos que ambas essas exigências e pretensões sejam atendidas, ao mesmo tempo, prolongando e preservando – mais do que "resolvendo" – essa tensão e incomensurabilidade constitutivas (JAMESON, 1995, p.162).

O que acaba sendo muito instigante, seguindo tal linha de raciocínio, é exatamente essa instabilidade conceitual que, no entendimento do filósofo, é o que lhe confere interesse e valor históricos.

Pois bem, para além da intenção explícita de trazer à luz uma das problemáticas mais candentes da atualidade, a obra de Gaglianone é singular, justamente por ter a ousadia de enfrentar o tema do paradoxo do realismo na contemporaneidade.

Claramente, o filme de Gaglianone pode ser inserido na longa tradição cinematográfica italiana dos, assim chamados, "filmes sobre migração", porque se alinha aos que buscam representar a situação dramática daqueles que precisam se reinventar em terra estrangeira. Não faltam em *La mia classe*, temas que tratam do drama da viagem, do trauma da separação familiar, da perda de identidade e da sensação de não pertencimento, comuns às diásporas contemporâneas. Todas essas questões surgem a partir dos depoimentos dados pelos alunos ao professor que a eles se abre generosa e solidariamente, numa postura que reflete, obviamente, a do diretor, na defesa da causa pró-imigrado.

Mas o mérito do filme está muito mais em sua proposta formal que temática. Sua força reside justamente nessa zona híbrida e movediça entre o documentário e a ficção, problematizando os níveis de representação do real, numa perspectiva metacinematográfica, em que o cinema reflete sobre o alcance e as limitações da própria arte de fazer cinema. E aqui não há como deixar de notar o quanto a opção pelo gênero do "entre-lugares" coincide perfeitamente com a temática do sujeito em fuga, sempre um deslocado, um ser *in-between*, como menciona Stuart Hall.

Conclusão

Os filmes que aqui analisamos são exemplos de representação do que passou a ser conhecido na Itália como exemplos do "*cinema della migrazione*". Diante do que já vem sendo considerada a maior catástrofe humanitária deste século, continuam reverberando alguns questionamentos fundamentais, como os propostos, por exemplo por Stuart Hall em *Da diáspora. Identidades e mediaçõesculturais* (2003):

> 1. O que a experiência da diáspora lança sobre as questões da identidade cultural?
> 2. Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento após a diáspora?
> 3. Já que a "identidade cultural" carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, individualidade e mesmice, como podemos pensar as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença e disjuntura? (Hall, 2003, p.28,29).

O cinema enfrenta, dessa forma, o grave conflito dos fenômenos migratórios que assolam o continente europeu, mais particularmente, a Itália. Se não consegue trazer soluções a essa problemática tão relevante da contemporaneidade, ao menos lança luz às mesmas, problematizando certas posturas reacionárias e xenófobas que, de modo reiterado, vêm surgindo, com plataformas eleitorais calcadas em discursos nacionalistas, extremamente ostensivos contra os migrantes.

Tal postura faz-se necessária porque o que passa a frequentar o terreno das representações (e na presente pesquisa isso é muito pertinente) não é mais o sujeito centrado, mas sim o que se dispersou para sempre de sua terra natal. É o que mantém fortes vínculos com seu lugar de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. É o que acaba sendo obrigado a negociar com as novas culturas em que vive, sem simplesmente ser assimilado por elas e sem perder completamente sua identidade. É o que carrega traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foi marcado. A diferença é que esse sujeito não mais pertence a uma, mas a várias "casas".

Curioso notar como o escritor Salman Rushdie compreende o fenômeno. Para ele, já que a palavra "tradução" vem, etimologicamente do latim e significa "transportar entre fronteiras", os escritores migrantes pertencem a dois mundos ao mesmo tempo e "tendo sido transportados através do mundo... são homens *traduzidos*" (Rushdie apud Hall, 2015, p.52). São, portanto, o produto das "novas diásporas" criadas pelas migrações pós-coloniais. Devem aprender a habitar, no mínimo duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas.

As representações cinematográficas que aqui escolhemos analisar interessam, particularmente, enquanto transfigurações da realidade que dialogam entre si, uma vez que o que as aproxima é o Mar Mediterrâneo como rota de fuga e única chance de sobrevivência para as populações mais pobres e exploradas do planeta.

Muitas das indagações propostas por Hall são levadas em consideração por diversos desses cineastas italianos contemporâneos, que passaram a se dedicar a um novo segmento dentro da longa tradição cinematográfica de seu país: a de representar as histórias dessas infinitas travessias, de cada uma daqueles indivíduos singulares que, quando sobrevivem e procuram se integrar no lugar de destino, continuam a carregar o estigma do não pertencimento.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel apud BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017, p.88, 89.

AVALLONE, Genaro & TORRE, Salvo. *Abdelmalek Sayad: per una teoria postcoloniale delle migrazioni*. Disponível em: http: // www.academia.edu 3761891 Abdelmalek_ Sayad_per_una_teoria_postcoloniale_delle_migrazioni.

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BRAUDEL, Fernand apud FLORES, Elio Chaves. Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In *Afro-Ásia*, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.13. Disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

CRIALESE, Emanuele. *Terraferma*; Italia, França, 2011; em cores; 114 min; Direção: Emanuele Crialese; Roteiro: Emanuele Crialese; Elenco: Donatella Finocchiaro, Giuseppe Fiorello, Mimmo Cuticchio, Martina Codecasa, Filippo Pucillo, Tiziana Lodato, Claudio Santamaria, Timnit T. Filippo Scarafia, Pierpaolo Spollon, Robel Tsagay Abraha.

DAL LAGO, Alessandro. *Non persone: l'esclusione dei migrant in una società globale*. Milano: Feltrinelli, 1999.

DERRIDA, Jacques apud LIBERTI, Stefano. *Immigrati: il mito dell'integrazione secondoAbdelmalek Sayad*. Disponível em: http://lostraniero.net/immigrati-il-mito-dellintegrazione-secondo-abdelmalek-sayad/, 2002, p.1.

DI BATTISTA, Alessandro. *Discorso sulla strage di Lampedusa*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=oh3F3OhRoQA.

ELLIOT, T.S. Murder in the Cathedral. In: _____. *Collected Plays*. Londres: Faber and Faber, 1962.

GAGLIANONE, Daniele. *Daniele racconta...* Disponível em: https: //agiscuola.it/schede-film/item/353-la-mia-classe.html.

_____ apud MARSHALL, Lee. *Una lezione per tutti*. Disponível em: http:mondodigitale.org /blog /wp-content /uploads /2014 /01 /Laclasse-internazionale.pdf.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*.12ª ed. Trad: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2008). 2ª ed. Org. Liv Sovik. Trad: Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad: Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venancio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p.162.

OLMI, Ermanno. *Il villaggio di cartone*; Italia, 2001; em cores; 87 min.; Direção: Ermanno Olmi; Roteiro: Ermanno Olmi; Colaboração de Roteiro: Claudio Magris e Gianfranco Ravasi; Elenco: Michael Lonsdale, Rutger Hauer, Alessandro Haber, Massimo De Francovich, El Hadji Ibrahima Faye, Irma Pino Viney, Fatima Alì, Samuels Leon Delroy, Fernando Chironda, Souleymane Sow, Linda Keny, Blaise Aurelien Ngoungou Essoua, Heven Tewelde, Rashidi Osaro Wamah, Prosper Elijah Keny.

RUSHDIE, Salmon apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*.12ª ed. Trad: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015, p.52.

SALVATORES, Gabriele. *Mediterraneo*; Italia, 1991; em cores; 96 min. Direção: Gabriele Salvatores; Roteiro: Enzo Monteleone; Elenco: Diego Abatantuono, Claudio Bigagli, Giuseppe Cederna, Ugo Conti, Claudio Bisio, Gigio Alberti, Antonio Catania, Vana Barba, Memo Dini, Vasco Mirandola, Luigi Montini, Irene Grazioli, Alessandro Vivarelli.

SAYAD, Abdelmalek apud LIBERTI, Stefano. *Immigrati: il mito dell'integrazione secondoAbdelmalek Sayad*. Disponível em: http://lostraniero.net/immigrati-il-mito-dellintegrazione-secondo-abdelmalek-sayad/, 2002, p.1,2.

OS NOVOS RUMOS DO HERÓI NACIONALISTA DA MARVEL

Gabriel Braga Ferreira de Melo*

Há 76 anos, no meio do caos da Segunda Guerra Mundial, ganhava vida nas páginas dos quadrinhos um herói diferente de qualquer outro: Steve Rogers, o Capitão América. Heróis nacionalistas[1] existiram antes e depois dele, porém nenhum alcançou a mesma longevidade ou a mesma importância que este personagem possui.

Como é natural para um personagem com tanto tempo e tendo tido tantos artistas passando pela equipe criativa das páginas de sua revista, o personagem mudou muito desde sua primeira edição em março de 1941 até os dias de hoje. Ao longo das décadas, vimos o Capitão América ser radicalmente a favor do governo, moderadamente contra e até um opositor declarado daqueles que comandam a política. Vimos ele ser capaz de matar; depois ser incapaz de tal ato e; novamente, capaz de fazê-lo em nome da defesa da nação. Todas essas mudanças foram motivadas pelas circunstâncias do povo e da nação e pela época em que as histórias foram escritas. Contudo, todas estas alterações têm algo em comum: elas ocorreram sempre visando a defesa do que o herói considera serem os valores da nação – a saber: liberdade, igualdade e oportunidade para todos somados à felicidade no aspecto pessoal da vida do cidadão e um certo conforto material.

A própria ideia de nacionalismo nas revistas do herói foi sendo retrabalhada conforme o conceito de "nação" ia se modificando no mundo real. Tal ideia mudou de um princípio político para um sentimento baseado nos princípios idealizados da fundação da nação. Em consequência de tais mudanças, o próprio entendimento do que é "ser estadunidense" deixou de ser algo condicionado à sua língua e ao lugar de nascimento. Mais coerente

* Doutorando no programa de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

[1] Uso neste trabalho a distinção entre "nacionalista" e "nacional" expressa por Jason Dittmer (2013) em que "nacional" seria quando algo é associado a uma nação (como a cerveja para a Alemanha e mesmo o gênero de quadrinhos de heróis para os Estados Unidos). "Nacionalista", por sua vez, seria a característica do que mantém um relacionamento de cultivo ativo de uma determinada visão do país e seu papel no mundo.

com a realidade de um país que é o ponto de destino de muitas formas de deslocamento, tal conceito de pertencimento ao país passa a ser pensado mais como um conjunto de cidadãos que decidem estar juntos sob um governo escolhido por eles apesar de qualquer diferença racial, linguística ou religiosa que exista.

O resultado de todas essas modificações é que, se você ler qualquer revista do Capitão América que tenha sido publicada a partir do seu retorno em 1964 esperando ver um herói ufanista e alinhado com toda e qualquer decisão tomada por seu país, uma propaganda imperialista do *American way of life*, você terá uma grande surpresa. Ele ainda se veste com as cores e a bandeira dos Estados Unidos, mas sua lealdade é muito maior aos ideais humanistas fundadores da nação do que ao espaço geográfico. Seu compromisso com o país vai sendo gradualmente substituído pelo compromisso com seu povo. O sonho americano vai desbotando e dando lugar ao sonho humano. O soldado se retira em prol do herói. Nas palavras de um roteirista de quadrinhos que passou pela revista do Sentinela da Liberdade:

> *Some people view Cap as an anachronism, a throwback to another era. Worse, some see him as a symbol of American imperialism. They miss the point. Captain America, the costumed hero, is the embodiment of all that's best and brightest in the* concept *of America: a concept that transcends the nation that birthed it. Steve Rogers, the man, represents everyone who seeks a better world for himself and his neighbors; who strives to live a decent, compassionate life. That makes him one of us –* all *of us, no matter our country of origin – and insures that that character will still be with us, in all his gaudy, vibrant glory, for decades to come.*(DeMatteis, 2009, s.p. Grifos do autor)[2]

Não importa o país de origem, como diz DeMatteis na citação acima. Os valores que Steve Rogers defende e acredita como sendo o "conceito" dos Estados Unidos estão acima da nação. Como afirma o roteirista, eles são universais. Capitão América, apesar do nome, transcendeu os Estados

[2] "Algumas pessoas veem o Capitão como um anacronismo, um regresso a uma outra era. Pior ainda, alguns o veem como o símbolo do imperialismo estadunidense. Eles não entendem o conceito. Capitão América, o herói fantasiado, é a personificação de tudo o que há de melhor e mais brilhante no *conceito* dos Estados Unidos: um conceito que transcende a nação que deu origem a ele. Steve Rogers, o homem, representa todo aquele que procura um mundo melhor para si mesmo e seu vizinho. Alguém que luta por uma vida decente e misericordiosa. Isto faz dele um de nós – *todos* nós, não importa nosso país de origem – e garante que este personagem vai continuar conosco em toda a sua espalhafatosa e vibrante glória pelas próximas décadas."

Unidos e o próprio continente americano. Ele é toda a humanidade. Esse é o segredo para a sua permanência mesmo após tantos anos do seu surgimento – feito raro quando se trata de um herói nacionalista.

Afirmar que as histórias do Capitão América, ou os *comics* em si, são responsáveis pela concepção que o cidadão estadunidense faz do que é ser um estadunidense ou mesmo dos valores e ideais da nação pode ser um exagero. Todavia, é inegável que as histórias em quadrinhos, em especial a deste herói nacionalista, com seu poder de influenciar e ser influenciada pelo mundo real, contribuíram consideravelmente para o debate, causando a queda de certas ideias que compõem o imaginário coletivo e a fixação de outras.

Entretanto, a nação como composta por uma comunidade homogênea não existe mais. A realidade é bem diferente do *melting pot*. Não há fundição de culturas, o que há são diversas culturas convivendo em um mesmo espaço e, com isso, "negociação" é a palavra de ordem. Uma vez que a negociação se inicia, não há como fingir que exista apenas um tipo de pertencimento. Os Estados Unidos não são exceção. Em 1940, talvez, a ilusão de apenas um grupo como representante do que é "ser estadunidense" fosse algo viável, mas a partir da década de 1960, porém, diversos grupos "varridos para debaixo do tapete" em prol da ideia de um grupo homogêneo começam a se fazer presentes e a querer seu reconhecimento como uma existência real. Debates sobre as diversas identidades presentes nos Estados Unidos têm início e a luta em concordância com a levantada pelo movimento dos direitos dos negros é a que mais se sobressai nos quadrinhos do Capitão América.

As revistas do Capitão a partir de 1964 trabalham a discussão sobre igualdade de direitos e as diferentes relações de poder presentes na sociedade. As histórias da nação e do povo são revisitadas e os quadrinhos se tornam palco de uma luta cultural, de revisão e reapropriação. Steve se vê diversas vezes confrontado com situações que ele não julgava poderem existir no solo de seu país. Neste momento, a lealdade de Steve é uma vez mais posta em xeque ao forçá-lo a escolher entre o ideal e o real, e o Capitão escolhe o ideal e a vontade de transformar o real em algo melhor. Capitão América Steve Rogers ressignifica os mesmos símbolos que usava na sua

origem na década de 1940 e sai de um personagem conservador para um revolucionário.

Contudo, por mais méritos que sua postura tenha ao discutir abertamente problemas dos quais outras mídias populares – ou mesmo outros heróis de quadrinhos da época – fogem, alguns problemas estão presentes no herói. O primeiro é o fato de que, por ter o biótipo ariano e pertencer ao grupo dominante WASP[3], Steve Rogers possui um limite de até onde ele pode atuar junto às lutas por igualdade, uma vez que o protagonismo da luta precisa de um herói diferente, que não seja tão identificado com a cultura WASP.

O segundo problema é fruto de sua história. Capitão América surgiu na década de 1940, mas, ao fim da Segunda Guerra Mundial, por razões de vendagem de revistas, ele sumiu das bancas e das páginas dos *comics*. Em 1964, contudo, a Marvel decidiu trazê-lo de volta e, como solução, descobre-se que ele ficou congelado todo esse tempo no fundo do oceano como consequência de uma operação militar durante a guerra. Ao retornar ao mundo 20 anos no futuro sem ter vivido essa passagem de tempo, o herói se sente completamente deslocado. Tal característica que acabou permitindo que ele reconhecesse um sujeito que ele não reconhecia na época em que viveu em seu tempo: o ser deslocado. Porém, sempre que se fala do personagem Capitão América, pouco se fala do civil Steve Rogers e muito do soldado e herói. Desde seu retorno, Steve Rogers pouco viveu como um civil. Não importa quantas vezes ele tenha tentado, cada tentativa invariavelmente termina em fracasso. Sobrou para o herói ocultar a sua individualidade, sua identidade e focar no que as pessoas projetam nele, isto é, a nação em que vivem e a identidade nacional corporificada. Entretanto, fica a pergunta feita por Mike S. DuBose (2009, s.p.): "How can Cap really fight for and protect a way of life from which he is excluded?"[4]

A resposta é que não pode. Capitão América atuou como um farol em tempos que os quadrinhos estavam se estabelecendo ou em transição para

[3] Acrônimo para White, Anglo-Saxon Protestant (Branco, Anglo-Saxão e Protestante, em tradução livre). Ela se refere ao estadunidense branco e protestante da classe média ou superior que possui a família originária do norte da Europa e pertencente ao grupo mais poderoso da sociedade. (Fonte: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/wasp>. Acesso em 25/10/2017)

[4] "Como pode o Capitão realmente lutar e proteger um modo de vida do qual ele está excluído?"

ter todos os aspectos da sociedade como uma base para as suas histórias. Seu reconhecimento das minorias foi essencial para a abertura dessa porta, pois tal transformação se tornou mais fácil por ser capitaneada por um herói de fácil identificação nos meios WASP e grande aceitação na sociedade em geral.

Talvez a mais importante contribuição do personagem, Capitão América começa a perceber o "Outro" em sua diversidade – em oposição aos retratos preconceituosos de negros, alemães e japoneses nas décadas de 1940 e 1950 –, ele repensa a identidade a partir da alteridade e, como afirma P. Ouellet (2007 apud Bernd, 2010, p.20), "quando se começa a pensar o identitário juntamente com a alteridade, aceita-se a manifestação da natureza essencialmente heterogênea da existência". Os Estados Unidos nos quadrinhos, muito através do Capitão América, abriram as portas para o verdadeiro multiculturalismo que o país real prega, a esperança agora é que a vida imite a arte.

Contudo, após abertas as portas, precisa-se dar o passo definitivo para estabelecer de vez o multiculturalismo e dar voz àqueles que realmente devem capitanear as lutas: os que sofreram a opressão. Embora não seja uma figura estável, há uma certa quantidade de transformações possíveis que um personagem criado em uma época mais sólida, como define Bauman (2013 [2011]), pode realizar sem se perder ou se transformar em outro personagem.

Capitão América Steve Rogers deu todos os passos que ele podia e sempre servindo como o desbravador de novas terras e farol para indicar o caminho para os outros *comics mainstream* – e alguns alternativos também. Contudo, sempre existe um próximo passo, e, deste, o personagem não podia participar ativamente como dos outros: o de conceder a voz ao "Outro" sem que ele precise de alguém por detrás validando seu discurso e, assim, estabelecer um multiculturalismo de verdade. Incapaz de se colocar no papel de oprimido, Steve Rogers se aposenta e surge uma nova safra de heróis para continuar sua luta. É a nova era dos quadrinhos.

Muitos são os heróis que surgem nessa nova era que poderiam aqui ser citados, porém, é interessante notar que, mesmo com todo o alarde sobra a posição delicada em que se encontra o herói nacionalista, dois – ou três, dependendo de como você contar – deles são heróis nacionalistas. São

exatamente esses os que serão foco de análise aqui: Capitão América Sam Wilson, Miss América Chavez e Capitão América Steve Rogers.

O herói alado

Como visto anteriormente, o herói nacionalista se encontra nos dias de hoje em uma posição delicada. Com a globalização, as barreiras geográficas não são capazes de impedir a circulação de pessoas e ideias a todo momento e pelos mais variados motivos. Tais deslocamentos promovem o fim do conceito de nação homogênea e, sendo o herói nacionalista a tentativa de representar em uma singularidade toda a nação, o próprio papel do herói sofre um poderoso golpe que poderia até mesmo causar sua extinção.

Contudo, conforme constata Sandra Regina Goulart de Almeida (2013, p.67), "apesar de vivermos um momento de imensa mobilidade e trânsito entre povos, países e continentes, o Estado-nação está longe de ser desmantelado ou substituído por uma pós-nação ou trans-nação". Da mesma forma, o herói nacionalista resiste, mas não sem algumas mudanças.

Steve Rogers compartilha o biótipo do ideal ariano. Isso, porém, nunca foi um grande problema para o personagem. Esse ideal já foi questionado, mas nunca impediu o personagem de seguir sua luta. Ainda mais quando, por diversas vezes, se aliou a heróis negros em lutas sociais. Nos dias de hoje, embora ser branco não seja um problema em si, o fato de ser somente a representação de uma parte da variedade cultural que são os Estados Unidos – em especial a parte privilegiada – se torna um empecilho significante para o desempenho da função primordial do herói. E se aliar a outros heróis já não se mostra mais uma estratégia eficiente, por já ser uma tática antiga.

Atento a isso, os editores da revista provocam uma grande alteração na figura do herói nacionalista. Uma modificação que, como de costume, causou a reação – em grande parte, negativa e preconceituosa – dos meios de comunicação não especializados em quadrinhos. Steve Rogers se "aposenta" e Sam Wilson, o antigo Falcão, assume o posto de herói nacionalista (Figura 1).

Figura 1 – Sam Wilson, Capitão América

Fonte: http://www.comicbookresources.com/imgsrv/imglib/250/0/1/CAPA2015001-cov-c0f0d.jpg

De forma bem resumida, ao perder o soro do supersoldado – que lhe deu os poderes e impede que ele envelheça, fazendo com que ele reverta para o seu estado natural de um senhor de 90 anos de idade –, Steve Rogers se afasta do primeiro plano das lutas contra vilões e se vê forçado a abandonar o uniforme e o escudo para assumir um posto de consultor. Seu gênio militar e sua experiência no mundo de heróis ainda são úteis, mas não no campo de batalha e, sim, em um posto avançado. Para seu lugar, Steve considera que não há ninguém melhor do que seu antigo parceiro Sam Wilson, o Falcão.

É importante lembrar que Sam Wilson é um personagem altamente icônico. Ele é o primeiro super-herói afro-estadunidense dos *comics*. Seu passado de lutas sociais e seu emprego como assistente social sempre o colocaram em meio às lutas que muitos preferiam ignorar em prol de uma fantasiosa paz e harmonia social que, na realidade, não existia nos Estados Unidos.

O Capitão América Sam Wilson é um herói que compartilha de muitas das crenças do Capitão América Steve Rogers. Entretanto, é uma pessoa completamente diferente e com uma vivência igualmente diversa. Não tendo crescido em 1930, Sam Wilson é um herói da nação dos tempos modernos e diretamente afetado por problemas do século 21. Como assistente social – em oposição ao soldado e estudante de Artes Steve Rogers –, Sam viu todos os aspectos da sociedade de perto e sabe como crime, pobreza, falta de estrutura social, corrupção na esfera governamental e tantas outras mazelas afetam a comunidade de modo mais destruidor do que afetam a narrativa do sonho americano. Sam é o herói que, pertencente a uma minoria, e tendo vivido uma vida como cidadão e não exclusivamente como herói, pode focar no homem comum. É capaz também de ter e criar uma empatia com aqueles que não gozam de privilégios em um nível de profundidade que o Capitão América Steve Rogers jamais pôde alcançar. Como Toro (2010, p.13, grifo do autor) já alertava:

> *Cuando hablamos de desplazamiento en el contexto de la postcolonialidad normalmente hablamos del desplazamiento desde* afuera. *Sin embargo, debemos también referirnos al desplazamiento desde* dentro. *Normalmente tendemos a ignorar el desplazamiento desde dentro simplemente porque en muchos casos revela el llamado "Tercer Mundo" en los países del "Primer Mundo".*[5]

Sam não possui o medo de revelar o "Terceiro Mundo" de seu país, pois é exatamente aí que ele viveu grande parte de sua vida. Como o herói declara, seu objetivo como herói nacionalista é o mesmo de quando era o herói chamado Falcão, isto é, unir as pessoas e enfrentar o racismo, a

[5] "Quando falamos de deslocamento no contexto da pós-colonialidade, normalmente falamos do deslocamento vindo de *fora*. Entretanto, devemos também nos referirmos ao deslocamento vindo de *dentro*. Normalmente, tendemos a ignorar o deslocamento vindo de dentro simplesmente porque em muitos casos se revela o chamado 'Terceiro Mundo' nos países do 'Primeiro Mundo'".

xenofobia e qualquer outro tipo de intolerância. Em outras palavras, o Capitão América Sam Wilson é o herói que vai enfrentar batalhas que nem sempre os heróis do primeiro escalão, tão atarefados com ameaças cósmicas ou mundiais, encaram. A batalha interna do cidadão comum.

Steve Rogers, por sua vez, se vê forçado a ficar longe da ação e atuando por "detrás dos panos". De certa forma, esse desenrolar simboliza o fim da utilidade do antigo conceito de nação que Steve tanto defendeu, bem como um sentimento de desligamento de um novo Estados Unidos multicultural – ainda que problemático, como vemos nas histórias de Sam Wilson – em relação a um Estados Unidos mais antigo e, por vezes, menos aberto a algumas diferenças.

Antes de prosseguirmos com as histórias do novo herói nacionalista, vale ressaltar que, embora a revista se chame *Captain America: Sam Wilson*, o herói adota o nome Capitão América, sem diferenciação para o de quando o posto era ocupado por Steve Rogers. Os motivos do porquê de a revista adotar um nome que especifique de qual Capitão América estamos falando será explicado mais à frente. Nesse trabalho, também utilizo o nome dos heróis após o título heroico para facilitar a compreensão sobre a qual dos dois Capitães estou me referindo.

Logo em sua primeira edição sob o selo *All-New All-Different Marvel* (Spencer, 2015), Sam Wilson mostrou que não estrelaria uma revista voltada para meias medidas ou temerosa de abordar diretamente qualquer tema que fosse.

A edição começa com Sam entrando em um avião comercial e, através de *flashbacks* com uma análise crítica feita pelo herói, nos inteiramos dos fatos que antecederam seu retorno para casa. Sam enfrentou o vilão Ossos Cruzados e o prendeu. Ao entregá-lo para a SHIELD[6], ele é expulso de lá pela comandante Maria Hill já que a relação entre os dois não está muito boa desde que Sam rompeu publicamente com a organização. O herói começa a refletir sobre como ele estava enganado ao pensar saber do que se tratava o posto de Capitão América. Ele compreende que Steve era capaz de inspirar o

[6] SHIELD, Superintendência Humana de Intervenção, Espionagem, Logística e Dissuasão. Nas revistas da Marvel, é uma agência internacional fundada pela ONU com o objetivo de proteger a Terra de ameaças de grande porte, de terrorismo internacional até invasões alienígenas.

povo e mostrar o que eles poderiam ser caso trabalhassem juntos e foi esse o caminho que ele tentou seguir, mas se viu confrontado por uma triste realidade: o país está mais dividido do que nunca.

Após esta constatação, Sam continua apontando que existem diferenças raciais, políticas e econômicas em todo o país, mas que elas sempre existiram no passado também. O que tornava o cenário atual único, segundo ele, é que, mesmo quando essas diferenças explodiam no passado, sempre havia um inimigo comum para unir o povo, fosse a Hidra[7] ou qualquer outra organização a qual ninguém tinha dúvidas de que deveria ser eliminada. Entretanto, até isso não era mais tão simples nos dias de hoje. Uma vez que se descobriu que a SHIELD e a NSA[8] eram capazes de atitudes tão condenáveis quanto às dos vilões. Porém, o que mais incomoda ao novo Capitão é o fato de que ele tinha uma opinião sobre todas essas questões. Mais que isso, ele possuía fortes convicções quanto a esses assuntos. Sam Wilson analisa que Steve sempre foi um símbolo que tentava se manter acima dessas disputas, embora agisse quando necessário. Porém, Sam decide que o caminho dele deve ser outro, de mais ação.

Em seu recordatório, chegamos ao já citado rompimento com a SHIELD, quando o herói expressou suas opiniões políticas para a mídia na intenção de unir todos em um debate e o resultado foi manchetes de jornais que o chamavam de Capitão Anti-América ou Capitão Socialismo. A partir desse momento, embora use o nome de Capitão América, Sam Wilson passa a ser conhecido por muitas pessoas como "falso Capitão América" e outros nomes que deixam claro que ele não é o verdadeiro, o Steve Rogers.

A revista mostra que, sem apoio da mídia, Sam Wilson decidiu entrar em contato direto com a população através de uma *hotline*[9]. No meio de tantos pedidos fúteis, Capitão América se depara com o caso de Mariana Torres pedindo ajuda pelo desaparecimento de seu neto, Joaquin.

Joaquin é um jovem mexicano que, muito pequeno, migrou com sua mãe e avó para os Estados Unidos. Agora crescido, Joaquin ajuda pessoas

[7] Equipe de vilões clássica do Capitão América e da SHIELD. Fundada em ideais nazistas, é uma organização internacional que visa dominar o mundo. Fundada pelo Barão von Strucker, vilão clássico do Capitão, a organização tem por saudação em inglês o grito "Heil Hydra!", uma clara referência à saudação nazista a Hitler.

[8] Agência de Segurança Nacional. Uma organização real dos Estados Unidos.

[9] Serviço de comunicação em que a mensagem chega diretamente ao destinatário selecionado, sem a necessidade do emissor tomar qualquer atitude além de redigir a mensagem.

que tentam fazer a travessia ilegal da fronteira que separa os Estados Unidos e o México. Porém, Joaquin não transporta pessoas, ele apenas deixa água, remédios e comida em lugares estratégicos para que as pessoas que estão tentando a travessia não morram de fome ou sede. Em uma de suas idas para abastecer o local com suprimentos, Joaquin sumiu e nunca mais foi visto.

Sam aceita o pedido de ajuda e começa sua viagem para o Arizona, ele chega no deserto bem na hora em que os mexicanos que fazem a travessia são abordados por pessoas fantasiadas que se declaram *Sons of the Serpent*. Uma conversa entre o líder do grupo e os mexicanos se desenrola e então começa a abordagem polêmica sobre o tema da imigração que ganhou um alcance global e extrapolou até mesmo os meios tradicionais de discussão de quadrinhos:

> Líder do *Sons of the Serpent*: *Attention all trespassers! I am the Supreme Serpent! By invading this sovereign land, you defy the laws of God, nature, and the United States constitution! Therefore, I hereby apprehend you by the power vested in me by the aforementioned God, nature, et cetera, et cetera.*
> Mexicano: *Please, whoever you are – we don't want any trouble –*
> Líder do *Sons of the Serpent*: *Oh, I believe you, sir. I can see you have enough trouble with you already. Trouble and disease and crime weigh heavy on your backs.*
> Mexicana: *Leave us alone!*
> Líder do *Sons of the Serpent*: *Lord knows we have tried! But until the Mighty Wall is built, you come here for employment that is rightfully ours! And if denied it, you seek welfare paid for by our tax dollars! Also, you know how you make me press a one for English at the beginning of every call to my satellite provider?* ***That is something I cannot abide!*** *While others are content to peacefully protest or vote in rigged election, the* ***Sons of Serpent*** *believe that aggression must answer aggression! I declare you all enemy combatants! You're coming with us or you will feel the Serpent's bite! I am not by nature a violent man…*(Spencer, 2015, s.p.)[10]

[10] Líder do *Sons of the Serpent*: Atenção todos os transgressores! Eu sou o Serpente Suprema! Ao invadir esta terra soberana, vocês desafiam as leis de Deus, da natureza e da constituição dos Estados Unidos! Portanto, venho prendê-los pelo poder em mim investido pelos já mencionados Deus, natureza, et cetera, et cetera.
Mexicano: Por favor, seja lá quem você for – nós não queremos encrenca –
Líder do *Sons of the Serpent*: Ah, eu acredito em você, senhor. Eu posso ver que você já tem problemas suficientes com você. Problemas e doenças e crimes pesam sobre suas costas.
Mexicana: Deixe-nos em paz!
Líder do *Sons of the Serpent*: Deus sabe como nós tentamos! Mas até que a poderosa barreira esteja construída, vocês vêm para cá atrás de empregos que são nossos por direito! E se eles lhes forem negados, vocês procuram um bem-estar pago pelos dólares dos nossos impostos! Mais, vocês têm ideia de como vocês me obrigam a apertar o 1 para inglês no começo de cada chamada para o meu provedor de TV à cabo? **Isso é algo que eu não posso permitir!** Enquanto outros estão contentes em protestar pacificamente ou votar em eleições fraudadas, os **Filhos da Serpente**

Nesse momento, chega o Capitão América Sam Wilson e confronta os *Sons of the Serpent*. A crítica é clara. O discurso do líder desse novo grupo é o mesmo feito pelos candidatos republicanos nos debates políticos que ocorriam nos Estados Unidos na época do lançamento da revista. A maneira de enxergar o mundo e as declarações muitas vezes preconceituosas estão nas páginas dessa edição, mas estão igualmente nos discursos dos candidatos mais radicais do Partido Republicano. Sam Wilson se posiciona contrário a toda essa forma de pensar e, caso não esteja clara a ideia de que esse discurso do líder do grupo é mostrado como sendo errado e contrário a tudo o que deveria ser os Estados Unidos, uma vez que se opõe ao discurso do herói nacionalista, vale ressaltar a semelhança em nome e vestimenta do grupo com a Hidra – a temática da cobra se mantém em ambos os grupos –, a organização nazista representante do mais puro mal nos quadrinhos Marvel.

A repercussão no mundo real foi global. Diversas mídias, especializadas ou não em quadrinhos, estadunidenses ou estrangeiras noticiaram a primeira edição do herói contando sua história. A ala dos estadunidenses criticados na história, obviamente, não aceitou calada e muito fez barulho. O site *Comics Alliance*[11] noticia que uma petição online foi criada para a demissão do roteirista Nick Spencer da revista do herói. A notícia explica também que o grupo *MacIverInstitute* divulgou um vídeo, disponível na reportagem, alegando concordar com a ideologia de *Sons of the Serpent* e contestar o *status* de vilões apresentado na revista. O site informa ainda que o programa de TV *Fox and Friends* – vídeo igualmente disponível na reportagem –, da *Fox News*, também comentou negativamente sobre a história apresentada. O grupo *Daily Stormer*, um grupo estadunidense neo-nazista e pró-supremacia branca, divulgou uma nota em seu site[12]

acreditam que agressão deve ser respondida com agressão! Eu declaro todos você combatentes inimigos! Vocês virão conosco ou sentirão a picada da serpente! Eu não sou por natureza um homem violento --

[11] WHEELER, Andrew. *Conservatives outraged that new Captain America is as political as original Captain America*. Comics Alliance, 19 de outubro de 2015. Disponível em:<http://comicsalliance.com/conservatives-vs-captain-america/>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

[12] ROGERS, Lee. *Negro Captain America Takes on Right-Wing Conservatives Against Illegal Immigration in New Comic Book*. Daily Stormer, 26 de outuvro de 2015. Disponível em: <www.dailystormer.com/negro-captain-america-takes-on-right-wing-conservatives-against-illegal-immigration-in-new-comic-book>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

reclamando da decisão da Marvel de colocar um negro como Capitão América e da sua política "antibrancos" e "pró-hordas de ilegais".

Toda essa reação só veio a corroborar que Nick Spencer estava certo em sua abordagem, tanto pela escolha quanto pelo modo que a fez. Pois o que se viu, no mundo real, foram reações idênticas às das pessoas nos quadrinhos que se sentiam incomodadas pelo fato de Sam Wilson estar vestindo o uniforme do herói nacionalista e defendendo uma agenda diferente da deles.

Obviamente que as declarações feitas pelo *Daily Stormer* e pelo *MacIver Institute* são extremamente problemáticas por, naturalmente, conterem inúmeras ideias racistas e xenófobas em si. Contudo, partindo do princípio de que a problemática dos discursos desses grupos é óbvia para todos, foco no que foi dito no programa da *Fox News* que, por ser uma emissora de TV, deveria ser imparcial e mais comprometida com a verdade tanto na análise das situações quanto no seu discurso.

O "especialista" convidado pela revista começa seu discurso dizendo que os *comics* estão com as vendas caindo nos últimos anos e, por isso, colocaram um Capitão América negro como uma jogada de marketing. Sua tática é clara logo de início, diminuir a importância dessa mudança como apenas visando um lucro – tanto que os apresentadores riem de maneira a igualmente retirar o peso da mudança promovida pela Marvel. A ideia é retirar de Sam Wilson o direito de ser Capitão América e insinuar que este estaria no posto apenas como uma jogada publicitária. O problema já começa nesse ponto de argumentação. O "especialista" começa seu argumento com base em uma premissa falsa. Qualquer pesquisa de mercado mostra que, nos últimos anos, antes mesmo de mudarem o Capitão América e após a mudança, as vendas de *comics* estão melhores do que no passado recente. Portanto, a mudança de etnia do personagem não é uma medida desesperada visando se salvar de um prejuízo econômico como o "especialista" da Fox quer fazer seu telespectador crer.

O "especialista" continua informando que, ao invés de Sam Wilson ir atrás da Hidra como um bom Capitão América, ele prefere ir atrás de conservadores. A apresentadora, em seguida, lê a primeira parte do discurso do líder dos *Sons of the Serpent* – até a parte que ele declara que irá prender todos os imigrantes – e o apresentador analisa perguntando se era um

discurso de algum muçulmano extremista ou de um membro do Estado Islâmico – pessoas a quem a oposição feita pelo Capitão seria cabível, no entendimento deles. Ele mesmo responde que não, que é de um estadunidense que, na definição dele, se sente inquieto com as migrações ilegais e os custos causados por elas. E completa, indignado, com o fato de essa visão ser considerada errada nos quadrinhos.

O "especialista" corta para explicar que tudo o que o grupo de americanos queria fazer era impedir a entrada de ilegais até que o Capitão Sam Wilson chega e diz que isso não acontecerá enquanto o herói for Capitão América. Os três apresentadores se mostram indignados com a representação e discutem que, ao invés de retratar como inimigos essas pessoas, deveriam mostrar como eles são, na verdade, heróis que trabalham para manter as cidades estadunidenses vizinhas da fronteira seguras. O "especialista" termina sua participação externando sua opinião de que Capitão América deveria voltar ao seu tempo menos político em que socava Hitler na cara e o apresentador termina o assunto dizendo que concorda, mas que, nos dias de hoje, a Marvel acredita que o inimigo é o estadunidense comum, provavelmente um dos telespectadores que está assistindo a eles no momento.

Muitos são os problemas dessa reportagem. Desde informações falsas para sustentar pontos de vista quanto ao fato de que eles adjetivam como simplesmente "conservadores" os personagens que, claramente, assassinam inocentes por estarem cruzando uma fronteira. Contudo, me limitarei à análise que eles fazem das "modificações" que esse novo Capitão América traz em relação ao antigo.

O "especialista" da Fox declara que gostaria que o Capitão Sam Wilson deixasse tais lutas de lado e voltasse para o bom Capitão dos tempos da Segunda Guerra que não abordava política e socava Hitler. Sem me alongar no fato de que a ação de socar um líder político real em uma época de Guerra Mundial é a mais clara abordagem política possível, focarei na questão de mudança ou não de abordagem do herói nacionalista.

Seja Hitler, seja a Hidra, o que esses dois inimigos do antigo Capitão América compartilham entre si é o caráter fascista em suas ações. Ou seja, os dois principais inimigos do Capitão Steve Rogers são nacionalistas que

tentam, através de um discurso de defesa nacional, justificar o extermínio do forasteiro. O novo Capitão enfrenta, em sua primeira edição, um grupo que tenta, através do mesmo tipo de discurso da Hidra, justificar o assassinato de imigrantes. Não há modificação alguma no inimigo do herói. Exceto que agora esse discurso fascista é proferido por estadunidenses e não por alemães.

Mais do que isso. Desde seus tempos de Segunda Guerra Mundial até o século XXI, o Capitão América Steve Rogers lutou em defesa do país, mas com o claro discurso de que toda a luta só valeria enquanto o país mantivesse seu espírito liberal e abraçasse a diversidade sem preconceitos. Ao longo de sua vida de publicação, logicamente houve erros na representação de certos grupos. Porém, mesmo esses erros podem ser relativizados, pois, apesar de sua péssima execução, sua boa intenção na criação do personagem em prol da valorização da diversidade é notável.

O crítico cultural Steve Attewell (2013), em seu blog[13], analisa o detalhe, muitas vezes ignorado, de Steve Rogers ser mestre em Artes e informa que:

> *To be an artist in New York City in the 1930s was to be surrounded by the 'Cultural Front'. We're talking the WPA Arts and Theater Projects, Diego Rivera painting socialist murals in Rockefeller Center, Orson Welles turning Julius Caesar into an anti-fascist play and running an all-black Macbeth and 'The Cradle Will Rock', Paul Robeson was a major star, and so on. You couldn't really be an artist and have escaped left-wing politics. And if a poor kid like Steve Rogers was going to college as a fine arts student, odds are very good that he was going to the City College of New York at a time when an 80% Jewish student body is organizing student trade unions, anti-fascist rallies, and the 'New York Intellectuals' were busily debating Trotskyism vs. Stalinism vs. Norman Thomas Socialism vs. the New Deal in the dining halls and study carrels.*[14]

[13] ATTEWELL, Steven. *Steven Attewell*: Steve Rogers Isn't Just Any Hero. Lawyers, Gun & Money, 30 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.lawyersgunsmoneyblog.com/2013/10/steven-attewell-steve-rogers-isnt-just-any-hero>. Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

[14] "Ser artista em Nova Iorque na década de 1930 era estar cercado pela "*Cultural Front*". Estamos falando da *WPA Arts and Theater Projects*, Diego Rivera pintando murais socialistas no *Rockfeller Center*, Orson Welles transformando "Júlio César" em uma peça anti-fascista, encenando um "Macbeth" só com negros, Paul Robeson de "*The Cradle Will Rock*" era uma grande estrela e tantos outros exemplos. Você não poderia ser realmente um artista e escapar das políticas de esquerda. E se uma criança pobre como Steve Rogers ia para a faculdade como um estudante de Artes, as chances eram muito boas de que ele iria para o *City College* de Nova Iorque em uma época que um corpo de alunos composto 80% de judeus está organizando um sindicato, marchas anti-facistas e os intelectuais de Nova Iorque estão ocupados debatendo trotskismo versus stalinismo versus socialismo de Norman Thomas versus o *New Deal* nos salões de jantar e nas bibliotecas estudantis".

De fato, o Capitão América Steve Rogers nunca possuiu um alinhamento com a direita republicana. O único momento sendo o Capitão América "Esmagador de comunistas" da década de 1940 que, foi explicado anos depois, não se tratar de Steve Rogers, mas um impostor. Sendo, hoje, considerado fora do cânone e nunca mencionado nos *comics*.

Seguindo o espírito do Capitão América Steve Rogers, Capitão América Sam Wilson se alinha nas lutas das minorias. Mas não trava essa batalha sozinho. Sam Wilson atua sempre com apoio de uma equipe que é um retrato mais diversificado e próximo da representação da sociedade estadunidense, pois conta com a heroína afro-estadunidense Misty Knight, o caucasiano Demolição e o mexicano Joaquin, que se tornou o novo Falcão. E, como uma evolução da figura do herói nacionalista, por ser também parte de uma minoria, Sam Wilson, mais do que simpatizar com a causa, vive os problemas na pele e compreende as dificuldades da vida do cidadão que está defendendo. Nas edições seguintes, Sam Wilson e sua equipe continuam sua luta em favor das minorias e contra uma nova organização, a *Serpents Society*, uma organização econômica formal que, na verdade, é composta pelo antigo Esquadrão Serpente, grupo de vilões inimigos do Capitão América.

Esta sociedade oferece serviços para empresas que precisam sujar as mãos, mas não querem fazê-lo para não ficarem com uma imagem ruim. Dessa forma, a *Serpents Society* comete assassinatos de sócios que estão dificultando projetos que prejudiquem o meio-ambiente, mas que seriam lucrativos, e outros projetos ilegais. De acordo com o Víbora, vilão presidente da *Serpents Society*, eles se valem do medo dos estadunidenses para lucrar, mesmo que seja crime, e confessa que, embora o medo dos imigrantes seja lucrativo para a empresa, ele mal pode esperar pelo momento em que poderá vender guerras inteiras e não meras barreiras de fronteira.

Para fechar esse trabalho, quero chamar a atenção de forma mais rápida para outros dois personagens: o Capitão América Steve Rogers e a Miss América Chavez.

O Capitão tradicional

Como já informado, Steve Rogers assumiu um posto de consultor e tático, longe do campo de batalha em si. Rogers criou também um grupo de Vingadores composto por humanos, mutantes e inumanos – as três espécies de seres humanos existentes no Universo Marvel – com o intuito de, por meio da união de seres das três espécies, encorajar a paz e promover a cooperação frente as tensões do mundo – explicando, mutantes são odiados e temidos por humanos e mutantes e inumanos já entraram em guerra. Sem adotar uma especificidade do mundo real e se valendo de uma generalização por meio da imagem de mutantes e inumanos, Steve Rogers continua na sua luta em prol de uma maior aceitação do outro e avançando da barbárie – definida por Todorov (2010) como a intolerância ao diferente e o não-reconhecimento do outro como um ser humano – em direção à civilização.

Entretanto, desde 2016, ano em que o herói completou 75 anos de criação, o herói voltou à sua forma heroica, recuperando o soro do supersoldado e retornando ao posto de Capitão América. Essa é, portanto, a razão para a revista do Capitão América Sam Wilson vir com o nome dele especificando de qual Capitão se fala, uma vez que, na do Capitão América Steve Rogers, tal fato também acontece. Esse retorno, porém, não traz nenhuma mudança significativa para o personagem do Capitão América Sam Wilson. Conforme Nick Spencer explica em entrevista para o site da Marvel[15], as mudanças significam apenas que haverá dois Capitães América, que Steve admira o trabalho de seu amigo como Capitão América e que eles terão missões diferentes.

O roteirista esclarece que Sam continuará lutando as batalhas que ninguém trava, enquanto Steve enfrentará o retorno da sua velha inimiga, a Hidra. Com Sam, uma história mais focada em temas atuais; com Steve, uma história clássica de mocinho contra bandido.

Tal afirmação é reforçada quando vemos que Sam manteve o uniforme que vinha utilizando e, principalmente, o escudo redondo, marca tradicional

[15] PARKIN, J.K. *The original Captain America returns*. Disponível em: <http://marvel.com/news/comics/25640/the_original_captain_america_returns>. Marvel.com, 20 de janeiro de 2016. Acesso em 14 de fevereiro de 2016.

do Capitão América. Steve, por sua vez, veste um uniforme que relembra mais a versão clássica do herói, embora atualizado, e um escudo que remete ao primeiro utilizado, no formato de distintivo de polícia.

As histórias presentes na revista do Capitão América estão mexendo muito com a opinião pública, tanto no meio de fãs de quadrinhos quanto nos de não fãs, uma vez que Steve Rogers está adotando atitudes extremistas que beiram o fascismo ao governar os Estados Unidos. Tais histórias merecem ser estudadas em todo o seu simbolismo, bem como seu discurso conectado com a atualidade. Entretanto, tal análise ainda não será feita uma vez que, no momento em que este trabalho é escrito, o arco da história ainda não foi encerrado e, uma vez que todas as verdades nos quadrinhos podem mudar em apenas uma edição, vejo como errônea e precipitada a atitude de tecer qualquer análise mais profunda acerca das histórias.

Um último personagem que gostaria de trazer para esse trabalho é América Chavez, a heroína Miss América.

A nova geração

Diferentemente dos outros dois personagens analisados neste trabalho, América Chavez é uma personagem completamente nova. Enquanto Steve tem 76 anos de sua criação e Sam, 48 anos, América Chavez possui apenas 6 anos desde sua criação.

Nos quadrinhos, América vem de uma realidade alternativa habitada somente por mulheres – o que lhe confere duas mães e nenhum pai – e, embora ainda não tenha ficado claro se nacionalidade se aplica a este universo de onde ela vem, seu nome e seu biótipo trazem muito a imagem de uma latina à cabeça. O fato de ser fluente em espanhol e inglês e usar palavras pertencentes ao espanhol como "*chico*", entre outras, enquanto conversa com os outros só reforçam essa ideia.Embora em suas histórias ela ainda não tenha abordado diretamente nenhum tema de caráter nacionalista, sua vestimenta – sempre com uma temática da bandeira nacional estadunidense (Figura 2) – por si só qualifica a personagem como tal, uma vez que remete ao padrão adotado pelo principal herói nacionalista, Capitão América.

Figura 2 – Miss América Chavez

Fonte:<http://vignette3.wikia.nocookie.net/marveldatabase/images/0/01/America_Chavez_(Earth-616)_003.jpg/revision/latest?cb=20130203012617>

Miss América, mesmo que nunca cumpra seu papel de heroína nacionalista em discussões sobre a nação, já é um avanço significativo – assim como Sam Wilson – nos quadrinhos. Pela primeira vez, um personagem nacionalista estadunidense, com real destaque nos *comics*, é uma mulher. Acrescenta-se a isso que a simples similaridade com uma cultura latina já é um reconhecimento de um cidadão que, como vimos nas histórias do Capitão América Sam Wilson, é considerado uma praga transmissora de doenças, um ladrão de emprego, um ser completamente indesejável, mesmo sendo um grupo que, numericamente, não é tão pequeno no solo dos Estados Unidos.

Mais ainda, Miss América Chavez, embora não seja exatamente uma heroína de legado, assume o mesmo nome de uma personagem criada em 1943 e ausente dos *Comics* desde 1974, Madeline Joyce, a primeira Miss América (Figura 3).

Figura 3 – Madeline Joyce

Fonte:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/88/MissAmericaComics_n1_1944.jpg>

Miss América Chavez difere visualmente de sua antecessora. Sai a estadunidense loira e branca – protótipo da raça ariana –, e entra a "latina" morena. Sua identificação como heroína nacionalista é clara. A camisa azul com uma estrela branca no peito remete imediatamente ao uniforme do Capitão América Steve Rogers e sua jaqueta com listras vermelhas, brancas e azuis com estrelas fazem a identificação ainda mais óbvia ao evocar a bandeira estadunidense. Outro constituinte identitário da personagem importante de se ressaltar é o fato de ela ser uma das poucas heroínas lésbicas dos *comics mainstream*.

O fato de não ter abordado ainda questões nacionalistas, como os outros heróis nacionalistas, não desqualifica América Chavez como representante do gênero. Na verdade, uma vez que o conceito de nação vem mudando, é possível que a nova Miss América seja a revolução do gênero.

Uma personagem que, ainda que evocando um nacionalismo, não se prende à temática nacional para validar sua representação.

Conclusão

O herói nacionalista não morreu, mas precisou mudar para dar conta da diversidade cada vez maior de sua nação. Com isso, é possível encontrar agora no posto de herói nacionalista um estadunidense da década de 1940 representante da categoria WASP e defensor dos ideais da nação, um afro-estadunidense da década de 1970 que enfrenta os problemas sociais junto às minorias e uma "latina" lésbica do século XXI que, possuidora de poderes cósmicos, não se limita a um único campo de atuação.

A nova geração de heróis – e outros heróis já existentes, porém repaginados – se mostra menos generalista, são heróis que lutam por minorias específicas, até por fazerem parte delas. O herói nacionalista não se coloca como um caso especial e segue essa mesma linha dos novos heróis não-nacionalistas. Dessa forma, os heróis da nova geração, independentemente do tipo de herói que vem a ser, são os heróis que recebem a tocha da luta pela igualdade e multiculturalidade do primeiro herói a expor e conversar francamente sobre raça nos Estados Unidos, o Capitão América Steve Rogers. Porém, eles não são meros seguidores de um caminho apontado por alguém. São personagens capazes de, através da identificação com o outro, dar passos que Steve não pôde dar e trilhar seus próprios caminhos, mas mantendo o mesmo objetivo de promover a aceitação do Outro, do diferente e da ideia de que se vive em um país multicultural onde todos merecem possuir os mesmos direitos, independentemente de sua origem e estilo de vida.

Heróis e heroínas que, por intermédio da identificação que nós leitores sentimos em relação a eles, são capazes de nos deslocar, fazer com que vejamos através dos óculos da alteridade. Dessa forma, nos engajam em uma luta para erradicar o preconceito contra qualquer ser humano, pertencente ou não ao nosso grupo, e conferir a todos uma voz que seja escutada para expressar seu ponto de vista.

Acima de tudo, esses heróis são pessoas comuns: homens, mulheres, muçulmanos, católicos, heterossexuais, homossexuais, negros, brancos, ocidentais e orientais. São possuidores de marcas que os identificam como uma alteridade, mas não são definidos pelas suas diferenças. Elas são apenas parte da identidade que eles possuem.

Cada passo dado em direção a esse ideal, é um passo mais próximo de abraçarmos verdadeiramente a multiculturalidade que cerca a todos. E cada luta vencida pelos *comics* ao nos modificar em direção a essa conquista é mais uma prova de que essa forma de arte atua, sim, como um agente da cultura no seu sentido original definido por Bordieu (2010 [1979] apud Bauman, 2013 [2011]) como o de agente de transformação do status quo e instrumento para a evolução social visando a uma condição humana universal, apontando caminhos e objetivos para futuros esforços. Certamente que os *comics* não conseguiram isso sozinhos, porém já se provaram uma ferramenta eficaz para ser usada em prol desse objetivo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea. In: SCHNEIDER, Liane et al. *Mulheres e literaturas*. Cartografias de gênero. Maceió, Al: Edufal, 2013. p. 65-88.

BAUMAN, Zygmunt. *A Cultura do mundo líquido moderno*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013 [2011].

BERND, Zilá. "Colocando em xeque o conceito de literatura nacional". In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria G. (orgs.). *Relações literárias interamericanas*:território e cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 13-21.

DeMATTEIS, J. M. "Afterword". In: In: WEINER, Robert G. (org.) *Captain America and the Struggle of the Superhero*: Critical Essays. Jefferson: McFarland, 2009. s.p.

DITTMER, Jason. *Captain America and the Nationalist Superhero*: Metaphors, Narratives and Geopolitics. Temple University Press, 2013.

DuBOSE, Mike S. "The Man Behind the Mask? Models of Masculinity and the Persona of Heroes in Captain America Prose Novels". In: WEINER, Robert G. (org.). *Captain America and the Struggle of the Superhero*: Critical Essays. Jefferson: McFarland, 2009. s.p.

SPENCER, Nick; ACUÑA, Daniel. *Captain America*: Sam Wilson (2015 –) #1. New York: Marvel Comics, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*. Para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm.5. Universitat de València, 2010. Disponível em: <http://www.uv.es/extravio>. Acesso em: 05/08/2012.

IMAGENS E RITMOS AFRO-BRASILEIROS EM ORSON WELLES E WALDO FRANK

Roniere Menezes*

RESUMO: Este ensaio propõe-se a estabelecer reflexões a respeito do filme de Orson Welles intitulado It's all true (1993), e do livro de Waldo Frank intitulado South american journey (1943). O texto busca ressaltar a importância de arquivos de imagens e de sons afro-brasileiros no processo criativo dos autores. O filme e o livro foram realizados no Brasil, em 1942, período da II Guerra Mundial e da ditadura Vargas. As obras relacionam-se ao projeto político intitulado "Política da Boa Vizinhança". Conceitos relativos às noções de comunidade, memória e arquivo embasam as reflexões.
PALAVRAS-CHAVE: Orson Welles; Waldo Frank; Política da Boa Vizinhança; cultura popular

ABSTRACT: This essay proposes to establish reflections on the film of Orson Welles entitled It's all true (1993), and Waldo Frank's book South American journey (1943). The text seeks to highlight the importance of afro-brazilian image files and sounds in the creative process of the authors. The film and the book were realized in Brazil, in 1942, period of World War II and Vargas dictatorship. The works are related to the political project titled "Good Neighbor Policy". Concepts related to notions of community, memory and archive base the reflections.
KEY WORDS: Orson Welles; Waldo Frank; Good Neighbor Policy; popular culture

Arte, literatura e guerra

O ano de 1942 revela-se extremamente importante para a histórica social, política e cultural brasileira. Nesse ano, o Brasil rompe com a Alemanha e entra na Segunda Guerra Mundial, tornando-se aliado dos Estados Unidos, fortalecendo assim os interesses da chamada "Política da boa vizinhança".[1]

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)
[1]Em documento do CPDOC (Fundação Getúlio Vargas), intitulado "Política da Boa Vizinhança", podemos ler: "Implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos (1933 a 1945), a chamada

Em 1942, ao ser perguntado pela revista *Diretrizes* sobre o que fazer com a Alemanha depois da guerra, Oswald de Andrade afirma:

> Esfolar inteira? Comunizar? Entregar todinha aos noruegueses, aos gregos e aos russos? Aos filhos dos fuzilados, dos enforcados e dos bombardeados do mundo inteiro? Dá-la aos judeus? – Não! é preciso alfabetizar esse monstrengo. Há dentro dela um raio esquivo de luz. E o do seu Humanismo. E o que vem de Goethe e através de Heine produz Thomas Mann. A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulado, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot* do futuro. Precisa mulatizar-se. (Andrade, 1991, p. 83-84)

Também em 1942, em conferência intitulada "O movimento modernista", Mário de Andrade empreende a revisão do modernismo brasileiro. Para o autor, o modernismo fora traído pelo excesso de "aristocracismo", individualismo e vaidade, por seu internacionalismo muitas vezes inconsequente (Andrade, 1972, p. 236).

O texto de Oswald e o de Mário revelam as influências do período sócio-histórico em suas atividades, em suas posições estético e políticas. Algo novo estava começando a surgir na produção artístico-literária nacional nesse período em que se decreta o fim do período áureo do modernismo. Este é também o momento em que se inicia um maior diálogo cultural entre o Brasil e os Estados Unidos. O "internacionalismo" passaria a ser outro.

Nas referências artísticas e bibliográficas tratadas neste ensaio, mesclam-se a olhares afetuosos em relação a periferias brasileiras, a espaços urbanos ocupados pelo cidadão comum, revelando tentativas de se estabelecerem novos agenciamentos com o outro, com o desconhecido, com "ser qualquer".

Entre as estratégias relativas à política de aproximação entre os Estados Unidos e o Brasil, aparece a ideia de intercâmbio cultural. Artistas

---

política de boa vizinhança tornou-se a estratégia de relacionamento com a América Latina no período. Sua principal característica foi o abandono da prática intervencionista que prevalecera nas relações dos Estados Unidos com a América Latina desde o final do século XIX. A partir de então, adotou-se a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de impedir a influência europeia na região, manter a estabilidade política no continente e assegurar a liderança norte-americana no hemisfério ocidental." Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RelacoesInternacionais/BoaVizinhanca

brasileiros viajariam para a América do Norte e artistas norte-americanos seguiriam para no Brasil. Eneida Maria de Souza aborda a questão da "Política da boa vizinhança":

> o que interessava ao programa de controle político e econômico dos Estados Unidos dessa época era o esquecimento das diferenças locais da América Latina. O que mais importava era a criação de identidades coletivas, expressas nos conceitos de hispano-americanismo ou de latino-americanismo. Substituia-se, aos poucos, a hegemonia europeia, primeira intérprete e inventora do Novo Mundo, pela penetração imperialista dos Estados Unidos. (Souza, 2002, p. 163)

Alguns artistas e intelectuais que vieram ao Brasil como "diplomatas culturais" do governo norte-americano acabaram revelando-se "artistas de esquerda", rendendo-se a aspectos socioculturais brasileiros, encantando-se pela criação popular. Desagradaram assim, interesses político econômico de seu país.

Política da boa vizinhança

Em 1940, o presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, criou o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA) e nomeou Nelson Rockefeller como o chefe da agência. Os trabalhos de arte e literatura promovidos pela agência tinham por objetivo incrementar os laços culturais entre os EUA e a América Latina. Despontam, como exemplo, nesse sentido, a imagem e a voz de Carmen Miranda e as músicas de Ary Barroso, como "Aquarela do Brasil", presente no filme *Alô amigos*, de Walt Disney, de 1942. Getúlio Vargas enxerga o projeto intitulado "Política da boa vizinhança", proposta por Roosevelt e Rockfeller, como estratégia para o fortalecimento do Brasil na América Latina. A ideia seria tornar o país o líder regional do continente do Sul, em diálogo mais potente com os Estados Unidos, líder do continente do Norte.

Dentro do projeto da "Política da Boa Vizinhança", vêm ao Brasil, entre outros, o cineasta Orson Welles, o escritor Waldo Frank e a fotógrafa Genevieve Naylor. Para os Estados Unidos, seguem Carmen Miranda, o grupo musical Bando da Lua, Villa Lobos, Ari Barroso, Cecília Meireles, Érico Veríssimo e Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.

Orson Welles e Waldo Frank geram problemas com a política norte-americana e brasileira, pois fogem aos roteiros previamente definidos sobre o que deveria ser registrado no Brasil. Esperava-se dos viajantes norte-americanos a produção de trabalhos que mostrassem – principalmente ao público norte-americano – um país dotado de bens culturais e naturais, habitado por um povo alegre e acolhedor, que contava com cidades modernas e abria caminhos para o desenvolvimento industrial, marcando-se, ainda, como forte mercado consumidor de produtos norte-americanos.

Notamos, nas criações dos autores estrangeiros, a forte presença de imagens relativas à sociabilidade, à coletividade. Parece-nos ser nesse lugar da convivência cotidiana, da criação popular – principalmente afro-brasileira – em espaços públicos, a instância que gera os circuitos estéticos e conceituais mais inovadores nas criações do cineasta e do escritor norte-americanos a serem tratados neste trabalho. Segundo Peter Pál Pelbart, "a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância." (Pelbart, 2003, p. 33)

Cumpre ressaltar que os autores, muitas vezes de modo idealizado, distante da violenta realidade brasileira, e mesmo de forma ingênua – no caso de Waldo Frank –, viam nos contatos inter-raciais aqui existentes uma espécie de "democracia racial", ideia aventada por Gilberto Freyre (Freire, 2002). O sonho de uma comunidade que portasse a noção de diálogo entre várias raças pairava no olhar de Welles, Frank e de diversos artistas e intelectuais naquele momento histórico ligado à Segunda Guerra. Nota-se nas proposições dos estrangeiros, uma resistência ao nazifascismo e à sua máquina racista. Torna-se importante lembrar que, nos Estados Unidos, a segregação racial institucionalizada refletia-se nas divisões espaciais da *color line* e nas ações da Ku Klux Klan.

Para Waldo Frank, "Democracia racial é o primeiro elemento, na formação de uma nova cultura mundial" (Frank, 1943, p. 355). O escritor socialista imaginava que o Brasil poderia ensinar esse modelo social ao mundo, começando pela América do Norte. Obviamente, a proposição apresenta-se equivocada, em se tratando do disfarçado racismo presente nas

formas de contrato social existentes do país latino-americano.

O diretor de cinema e o intelectual revelam uma clara percepção da crise da civilização europeia e norte-americana; demonstram forte desconfiança nos caminhos do capitalismo mundial, no crescimento do materialismo; na ênfase dos países hegemônicos no consumo como critério central da própria ideia de humanidade. A guerra simbolizaria o resultado desse caminho. Os artistas buscavam redescobrir, em sintonia com antropólogos que viajaram a terras pouco conhecidas, no início do século XX, espaços onde haveria maior integração entre os homens, a natureza e a produção cultural. O deslocamento espacial funcionaria como abertura para outras concepções socioculturais, fomentando a formulação de novas modalidades artísticas. A cultura afro-brasileira, que, dentro dos padrões político-sociais vigentes, precisava ser "camuflada" – com aberturas para mostras de viés mais exótico – termina por constituir aspecto central das produções de Welles e Frank. Temas concernentes ao samba e ao cotidiano popular direcionam os trabalhos dos autores.

O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, trabalhava duramente na fiscalização e censura de publicações ligadas ao jornalismo, à arte, à literatura e cultura, nos anos 1940. Durante a Ditadura Vargas, o órgão exercia total controle na divulgação de imagens populares, de imagens da cultura afro-brasileira para o exterior, revelando racismo, preconceito e influência do arianismo na área executiva do governo. Segundo Michel Foucault:

> A verdade não existe fora do poder ou sem o poder. (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (...). (Foucault, 2005, p. 12)

Seguindo na mesma direção, Jacques Derrida assegura: "O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência. (...)." (Derrida, 2012, p. 130)

Em nossos estudos, notamos que a produção artístico-cultural afro-brasileira ou referente à cultura afro-brasileira revela-se forte forma de

resistência político-cultural no período da II Guerra Mundial e da Ditadura Vargas. Os textos estudados apresentam contrapontos entre uma perspectiva hegemônica, racista e preconceituosa, e outra aberta a valores da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, a valores humanistas universais.

Arquivos populares afro-brasileiros

A não finalização do filme *It's all true* pode funcionar como alegoria dos constantes adiamentos de projetos relacionados à cultura popular e à redistribuição de renda no Brasil. Cumpre lembrar que muito material filmado por Welles, em 1942, está desaparecido ou mesmo perdido para sempre. O filme que conhecemos foi produzido em 1993, a partir de rolos encontrados em meados dos anos 1980, em arquivo, nos Estados Unidos.

O livro *South american journey*, de Waldo Frank, deveria contar com o apoio do governo brasileiro para sua tradução no país, mas devido a críticas às desigualdades sociais, à ditadura Vargas, à ênfase – assim como em *It's all true* – na cultura afro-brasileira como um dos aspectos mais representativos do país, nunca recebeu apoio para ser traduzido em Português. Conhecemos apenas a edição norte-americana, de 1943. Uma das preocupações com Welles e Frank estava no receio de que seus trabalhos apresentassem pontos de contato com ideias comunistas.

A presença, no filme *It's all true e* no livro *South american journey*, de sambistas, batuqueiros, pescadores, ribeirinhos, homens e mulheres comuns pode ser vista como forma de acolhimento e afeto pela alteridade, modo de hospitalidade tão ausente naqueles anos de guerra.

Sabemos que a função do arquivo é reunir o saber, materializá-lo, repeti-lo, divulgá-lo. A "Política da Boa vizinhança" produz – ao lado de arquivos oficiais – arquivos menos estereotipados. Negar, esconder, destruir arquivos de letras, imagens e ritmos brasileiros, considerar essa produção incômoda, demonstra não apenas os objetivos políticos e comerciais. Nesse sentido, deve-se lembrar que uma das preocupações da empresa cinematográfica norte-americana – RKO, de propriedade de Nelson Rockefeller – com o filme de Orson Welles era que as imagens de negros e favelas não criariam empatia com o público consumidor de cinema nos Estados Unidos.

Um memorando do *Rockfeller Committee* dirigido à RKO recomenda que *It's all true* evite "qualquer referência à miscigenação", sugerindo que seria importante "omitir sequências do filme nas quais mulatos ou mestiços apareçam de forma conspícua." (Siqueira, 2010, p. 192)

Lynne Shores, gerente de produção e opositor de Welles dentro de sua equipe de filmagem, conspira, com agentes do DIP, contra a continuação das filmagens de *It's all true*, por conta da obsessão de Welles em filmar pessoas negras. Em carta a Alfredo Pessoa, Shores escreve:

> (...) eu ainda me vejo incapaz de controlar a tendência do Sr. Welles para utilizar nossas câmeras em assuntos que não me parecem estar de acordo com os desejos do governo brasileiro e, estou certo, acham-se em desarmonia com os sentimentos de nossos executivos de Hollywood. O assunto a que me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento da classe baixa em torno do e no Rio (...). (Shores. In: Stam, 2008, p. 193)

A tentativa de impedir a veiculação de imagens do corpo negro e mestiço, o desprezo por certas crenças religiosas, o gesto de tapar ouvidos para as sonoridades produzidas pelo homem comum demonstram, além de racismo, a desconsideração por saberes periféricos, a negação de traços que são essenciais, por exemplo, na música e no futebol e terminaram por consolidar a imagem do Brasil no exterior. Jacques Rancière avalia: "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 que se faz e o que se pode fazer." (Rancière, 2005, p. 59) Política e arte aproximam-se pois ambas configuram-se em torno de lutas que buscam colocar em evidência certos signos e imagens.

Segundo Antonio Pedro Tota, a elite brasileira não gostaria de ver imagens de negros exportadas como representativas do Brasil. O filme *Os três cavalheiros* mostram a Bahia, duetos entre Aurora Miranda e Pato Donald, mas nenhuma figura negra aparece. Tratando da questão, escreve Tota: "Talvez a ausência de negros e mulatos nos filmes de Disney sobre o Brasil tenha agradado à elite brasileira, vítima do complexo de pertencer a um país de negros e mestiços." (Tota, 2000, p. 138)

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som(RJ), ao tratar da não finalização de *It's all true*, Grande Otelo sugere que o Ministério das Relações

Exteriores teve papel nesse processo: "(...) o Itamaraty não concordou com as cenas que ele mostrou do Brasil." (Otelo, 1967). Jacques Derrida contribui com nossas reflexões quando assinala:

> Essa filtragem do arquivo é uma coisa aterrorizante porque ela não diz respeito apenas aos documentos públicos (...), ela diz respeito, por exemplo, às obras de arte. Há obras que sobrevivem, outras que não sobrevivem. Há obras que vão para os museus, há aquelas que são esquecidas, que se destroem." (Derrida, 2012, p. 133)

Em *It's all true*, imagens de espaços de encontros de comunidades negras, como a Praça 11, e de lugares periféricos como a Favela da Saúde, do Cantagalo, da Praia do Pinto, a Favela Humaytá criam tensões com imagens oficiais de divulgação do país produzidas por órgãos estatais naquele período – por exemplo a revista *Travel in Brazil*, editada pelo DIP – e terminam por revelar que alguma coisa resta no projeto um tanto purista e homogêneo de construção de uma nação moderna. As síncopes presentes nas batidas de tambores metaforizam o elemento incapturável da cultura negra, a perverter o ritmo contínuo da modernidade político-econômica ocidental.

O filme de Welles, o livro de Frank – e as fotografias de Naylor, tratadas em outro ensaio – terminam por desvelar o que se queria esconder, recalcar. Nesse sentido vale lembrar as proibições do governo Vargas a expressões culturais e religiosas de origem afro-brasileiras.

Orson Welles

Orson Welles chega ao Brasil antes do carnaval de 1942 com a intenção de filmar dois episódios de *It's all true.* Em 1941, o cineasta havia visto uma reportagem na revista *Time* sobre a travessia que quatro jangadeiros fizeram da cidade de Fortaleza, no Ceará, até a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, para solicitar ao presidente da república, Getúlio Vargas, a extensão de direitos previdenciários aos pescadores. O grupo, composto por Manuel Olímpio Meira (Jacaré), Raimundo Correia Lima (Tatá), Jerônimo André de Souza e Manuel Pereira da Silva (Mané Preto) viajaram 2.500 Km

durante dois meses e foram recebidos por Vargas que assumiu compromisso de proteger essa classe trabalhadora na nova lei trabalhista.

O filme *It's all true* inicia-se com uma cena de baile de carnaval em um clube, onde se ouve o samba "Nega do cabelo duro", de Rubens Soares e David Nasser. O filme mescla cenas do carnaval carioca em clube, na Cinédia – onde foi montado cenário imitando a Praça 11 – e cenas e carnaval de rua.

Há um momento inicial de densidade lírica nas imagens do Rio de Janeiro, quando as câmeras sobem o morro e filmam a favela, mostrando o espaço simples, a vida de lavadeiras, crianças e demais moradores em suas interações cotidianas. Ouve-se a canção "Ave Maria do morro". A música de Herivelto Martins, utilizada na montagem de 1993, foi composta em 1943, um ano após as filmagens de Welles que tinha o compositor como assistente de direção. A canção trata daqueles que "vivem pertinho do céu" e apresenta cenário bucólico, com capela e aparente tranquilidade, mas podemos observar, nas tomadas, o esgoto correndo por entre ruas e habitações precárias.

Durante as filmagens da segunda parte do filme, intitulada "Quatro homens em uma jangada", ao reencenarem a chegada da jangada à Bahia da Guanabara no ano anterior, a embarcação vira no mar e Jacaré, líder do grupo, morre afogado. Welles, que já causava desgosto e preocupações à equipe de Rockfeller e ao Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas – inclusive pela aproximação com Jacaré, considerado comunista –, recebeu ordens para finalizar o trabalho. Mas insiste em concluir o filme. Viaja ao Ceará onde roda, com nativos de uma aldeia de pescadores, a saga dos heróis do mar.

Parece-nos que ao imaginar e filmar a narrativa de um jovem pescador cearense, passando pelo namoro, pelo casamento, até a morte no mar, com cena grandiosa de enterro onde uma multidão de nordestinos acompanha o cortejo, Welles quis – a partir do ritual ficcional – ajudar amigos e familiares a enterrar o corpo ausente de Jacaré, corpo que não havia aparecido após o afogamento, no Rio de Janeiro. Desse modo, procura finalizar o processo de luto, tentando de certo modo saldar uma "dívida" que contraíra com a comunidade.

Logo no início de "Quatro homens em uma jangada", os pescadores, após cortarem grossos troncos de árvore, começam a construir uma embarcação. Ouvimos ritmos e timbres do serrote, do martelo, do machado, da lixa, formão, etc. O ritmo contínuo devagar vai se transformando em melodia, com a entrada de sons de acordeon, flauta e outros instrumentos. A música surge do trabalho coletivo, da vida comunitária existentes em espaços marginais de um país tropical. Sentimos falta, no desenrolar das cenas, da canção praieira de Caymmi que havia sido gravada, originalmente, para o filme: "O mar". Aliás, a música instrumental utilizada nessa parte do filme recebe críticas por não seguir o planejamento inicial feito por Welles e não estabelecer relações intrínsecas com canções típicas do nordeste.

Na praia de Mucuripe, a tecnologia moderna ainda não chegou. O homem vive em harmonia com a natureza. A ideia de posse parece não existir. A casa é construída coletivamente, com barro, madeira e cipó, e coberta com folhas de coqueiro. As mulheres usam bilro para tecer, a madeira da jangada vem da natureza, o "balaio" colocado na jangada é tecido com cipó. A interação homem-técnica não elimina a relação dos trabalhadores com a sabedoria tradicional utilizada, por exemplo, na construção e na condução da jangada. A força, a destreza, a habilidade do homem comum aparecem nas telas de Welles, assim como os rostos em contra-plongée adiantam filmes do Cinema Novo e do Neo-realismo italiano. Em um mundo em guerra, rostos esquecidos pelo projeto ganancioso da civilização ganham preponderância. Os figurantes tomam lugar central na epopeia de Welles. Deve-se ressaltar que uma cena do filme amplia as preocupações de empresários e políticos: Welles filma uma assembleia de pescadores, quando definem, coletivamente, que devem lutar por seus direitos.

Ao final do filme, aparecem novamente cenas do carnaval carioca, no estúdio da Cinédia. Ouvimos a execução de "Praça Onze", de Herivelto Martins e Grande Otelo, dessa vez como trilha sonora. No início, a música é cantada por Grande Otelo e Peri Ribeiro, durante entrevista. Agora ouvimos o samba em diálogo com cenas da multidão dançante. Os diversos ritmos presentes na película acentuam os "climas', as cadências da própria estrutura narrativa almejada pelo diretor. No epílogo, ouvimos, em *off*,

Orson Welles e Carmen Miranda conversarem, em programa de rádio dirigido ao público norte-americano. Eles apresentam instrumentos percussivos ligados ao samba, com suas batidas e seus timbres particulares. Após as descrições de cada instrumento, são executados coletivamente, pelos ritmistas, os compassos iniciais de "Aquarela do Brasil".

Vale lembrar que este samba traz, como exemplo maior de sua expressão, o ritmo sincopado, "quebrado". Carlos Sandroni, em *Feitiço decente*, assinala que, após diversas décadas recalcado, o paradigma rítmico do Estácio, a partir dos anos 30 do século XX, consegue trazer para o samba um ritmo contramétrico de forte tonalidade africana. Segundo Sandroni,

> Em 1939 (...), o compositor Ary Barroso exprimiu em seu emblema sonoro, de maneira especialmente feliz, esta identidade repensada, através da introdução de seu célebre samba "Aquarela do Brasil": o paradigma do Estácio em pessoa, tocado por uma orquestra ocidental completa... e sem hesitações rítmicas." (Sandroni, 2001, p. 222)

Torna-se importante salientar que o famoso "samba-exaltação" de Ari Barroso, associado ao projeto nacionalista dos anos 1930-1940, guarda, paradoxalmente, em suas entranhas, elementos singulares da rítmica afro-brasileira.

Waldo Frank

Waldo Frank chega ao Brasil no mês de abril de 1942. Era grande amigo de Charles Chaplin e Ernest Hemingway. Judeu de perfil socialista, mostrava-se um intelectual bastante eclético. Associava ensinamentos de Karl Marx, velho testamento, sabedorias espirituais hinduístas e defesa de direitos dos negros. No Brasil, encantou-se com o *melting pot*, a culinária, a beleza das mulheres e a música popular; entristeceu-se com as divisões econômico-sociais, com a pobreza. Frank chegou a suspeitar da existência de uma *color line* no Brasil. Depois acabou acreditando que, ao contrário dos Estados Unidos, a separação no Brasil era mais econômica, uma *dollar line*. (Cf. Tota, 2000, p.160)

Waldo Frank conhece Vinicius de Moraes em um coquetel oferecido pelo editor José Olympio. Vinicius consegue tirar Frank do jantar e levá-lo à

Lapa, à zona do Mangue. Era dia de São Sebastião. Nesse lugar, o escritor estrangeiro toma contato inicialmente com a convivência entre diferentes raças no Brasil, ponto que irá direcionar todo o seu discurso em *South american journey*. Frank escreve sobre a experiência:

> Ao cair a noite, as ruas que desembocavam na Praça da República estavam tomadas por uma massa de homens e mulheres, crianças, mães carregando seus filhos, todos em fila e, sem o auxílio de nenhum policial, caminhando pacientemente em direção à igreja." (Frank, 1943, p. 24. In: Tota, 2000, p. 164)

Evidenciando uma percepção algumas vezes equivocada em relação ao país, Frank pensava que, no Brasil seria possível perceber a comunhão de diferentes classes, raças, sexos e idades nas pessoas que beijavam a fita de São Jorge. Na leitura de Tota, essa experiência com a religiosidade popular confirmava, para Frank, o "caráter democrático do santo" (Tota. 2000, p.164).

Durante um jantar na casa do poeta negro Jorge de Lima, Frank fortalece sua enganosa visão de "democracia racial brasileira": "As diferenças da cor da pele, dos olhos e dos cabelos das pessoas daquela casa não causavam infelicidade e eram absolutamente normais." (Frank, 1943, p. 41. In: TOTA, 2000, p. 166).

No Rio de Janeiro, Frank é convidado por Orson Welles para visitar o lugar onde estava sendo filmado *It's all true*, onde estabelece contato marcante com a cultura popular afro-brasileira. Waldo Frank tece importantes comentários sobre a experiência:

> Eu poderia ficar eternamente ouvindo música popular brasileira. Ela é incrivelmente bela e profunda. Sua superfície é feita de mel, pétalas suaves (...). Suas raízes são complexas como um corpo orgânico, e escuras como uma tragédia. A música brasileira não é africana ou negra. Ela é brasileira. Seus componentes – africanos, portugueses e índios – estão organicamente fundidos em um corpo. (Frank, 1943, p. 42-43. In: Tota, 2000, p. 168)

Vinicius de Moraes acompanha o escritor por incursões por favelas cariocas e pela viagem que o Frank faz pelo Norte e Nordeste. Ao apresentar o Brasil, como cicerone – um ano antes de ingressar no Itamaraty –, ao autor estrangeiro, Vinicius também é apresentado ao país. Sobre uma batucada ouvida na Bahia, relata Frank ter seguido, com Vinicius, por um beco de

casas de adobe que ficavam depois de um barranco próximo a colinas e vales. Eles entraram em uma casa singela, onde um pequeno grupo de jovens dá início à apresentação: "*They are all dark, pardos or pretos. They all sing. Two play the cuica (...). Three play tamborines (...). One plays the agögö (...). An one plays the aguë (...) the calabash, which the Portuguese call piano de cuia. They sing sambas and batucadas.*" (Frank, 1943, p. 330)[2]

Os versos cantados traziam vínculos metalinguísticos com o gênero musical, faziam referências, com humor, à vida cotidiana e a vivências amorosas. O autor assinala que a vitalidade e peculiaridade da música brasileira vem de acentos rítmicos internos e de sutis variações (Cf. Frank, 1943, p. 331-332). Didi-Huberman vê a representação popular, por meio de imagens, como o próprio povo, pois estas apresentam elementos múltiplos, heterogêneos e complexos que lembram a síncope musical. (Didi-Huberman, 2013, p. 82)

Waldo Frank reserva importantes partes do livro para tratar dos desníveis sociais do Brasil e mesmo para criticar a figura do ditador Getúlio Vargas, a quem chama de "o menos brasileiro dos brasileiros" (Frank, 1943, p. 343). Se, por um lado, o escritor demonstra desinformação quanto aos verdadeiros parâmetros de convivência inter-racial brasileira, por outro lado, tece agudas reflexões sobre as mazelas do país, criticando posturas moralistas, violentas, conservadoras e mesmo superficiais presentes em diversas instâncias sociais. Para Frank:

> Brazil is the land, not only of Aleijadinho, the candomblé and the samba; Brazil is also (…) the land of the priest who wanted Aleijadinho's "blasphemous" sculptures removed from the churches; of the police ban of the *macumba*, and of smart young ladies in Belém singing "The Bonnie Braes of Loch Lomond" (FRANK, 1943, p. 343).[3]

Arquivistas anarquistas

[2] "Eles eram todos escuros, pardos ou pretos. Todos eles cantam. Dois tocam cuíca (…). Três tocam tamborins (…). Um toca agôgô (…). E um toca agbê (…), uma cabaça que os portugueses chamam de piano de cuia. Eles cantam sambas e batucadas." (Frank, 1943, p. 330)

[3] "O Brasil não é apenas a terra do Aleijadinho, do candomblé e do samba; o Brasil é também (...) a terra do sacerdote que queria retirar as esculturas "blasfêmicas" de Aleijadinho das igrejas; é o lugar onde a polícia proibe a macumba e as jovens inteligentes em Belém cantam "The Bonnie Braes of Loch Lomond". (FRANK, 1943, p.334)

Ao lado da questão negra, mestiça, a música popular direciona as "narrativas" tanto de *South american journey* como de *It's all true*. Welles e Frank são tomados pelo "espírito" desse gênero de música tropical. Em 1928, Mário de Andrade assinalara que a música popular "é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (Andrade, 1962, p. 24). Deve-se, no entanto, notar que o popular, no novo contexto, não era apenas o tradicional mas também o já imerso na rede da chamada "indústria cultural".

A grande presença do espaço público no filme de Orson Welles e no livro de Waldo Frank corrobora a crença dos autores na existência de uma experiência comunitária democrática e heterogênea no país, questão problemática, como ressaltamos, devido ao lugar central da escravidão e de seus reflexos na formação histórico-social brasileira. De todo modo, sem eliminar os paradoxos, essa ideia, presente no filme de Welles, no livro de Frank e mesmo nas fotografias de Genevieve Naylor, continha fagulhas críticas direcionadas a diversas modalidades de exclusão e discriminação existentes naquele contexto histórico-social.

Figuras populares, corpos negros, mestiços, criações afro-brasileiras são as estrelas das produções dos "embaixadores culturais" estrangeiros. O lugar dado aos "figurantes", às chamadas pessoas do povo, no filme e, podemos pensar, mesmo no livro, reforça a perspectiva acolhedora e desconstrutora de Welles e Frank. (Cf. Didi-Huberman, 2012, p. 148)

Poderíamos, nesse sentido, ver o filme e ler o livro a partir desse lugar dos rostos, corpos, sonoridades e trabalhos de homens e mulheres comuns em busca de cidadania e não do estrelato; algo que inverte, inclusive, a lógica mítica do cinema hollywoodiano. Percebemos existir, na criação do cineasta e do escritor, uma potência "anarquivista"(Cf. Marques, 2015, p. 122). No ensaio "Memória literária arquivada", Reinaldo Marques escreve sobre o pesquisador arquivista anarquista. Imagem que acreditamos associar-se perfeitamente ao trabalho realizado pelos norte-americanos que desafiaram ordens e normas relativas ao que pode, ou não, ser representado, arquivado. Escreve Reinaldo Marques:

> para lidar deforma crítica com os arquivos literários, o pesquisador e comparatista deve atuar comoum arquivista anarquista, lendo o arquivo a contrapelo. Nesse sentido, o pesquisadorbusca desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidadeque o erigiu. (Marques, 2008, p. 117)

Os trabalhos dos autores aqui tratados redimensionam o projeto da "Política da Boa Vizinhança", apresentando "restos" que sinalizam a "desconstrução" de arquivos oficiais ligados às relações diplomáticas existentes, no início dos anos 1940, entre Estados Unidos e Brasil. Instâncias estatais e empresariais almejavam recalcar imagens e sons ligados à cultura afro-brasileira distantes de uma ideia de nação harmônica e em desenvolvimento. Welles e Frank, artistas "anarquivistas", mesmo cometendo falhas, como na noção de "democracia racial", contribuíram para ampliar nossa visão de país.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In___. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L´oeil de L´Histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN,Georges et alii. *Qu'est-ce qu'um peuple?* Paris: La Fabrique, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Tradução e Organização: Roberto Machado. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FRANK, Waldo. *South american journey*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. In: In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p.121-645.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Política da Boa Vizinhança. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RelacoesInternacionais/BoaVizinhanca. Acesso em 20 de fevereiro de 2016.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários:* teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p-105-120, jul./dez. 2008.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. CALIL, Carlos Augusto (Org.). 2ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

OTELO, Grande. Depoimento ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 26 de maio de 1967. CD 440.2, faixa 4.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34: 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 2001.

SIQUEIRA, Sérvulo. *Orson Welles no Brasil*: Fragmentos de um botão de rosa tropical. Rio de Janeiro: Sérvulo Antonio Peres Siqueira, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STAM, Robert. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Trad.: Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. A americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILSON, Richard, KROHN, Bill and MEISEL, Myron. *It's all true*. Paramount (1993).

MARGINALIDADE, SUBALTERNIDADE, TERRITÓRIO E ARQUIVO: ACERCA DOS LUGARES À MARGEM

Thiago Carvalhal[*]

RESUMO: Este trabalho propõe o questionamento das categorias de marginal e subalterno e seus usos nos estudos literários, a partir de suas relações com os âmbitos do discurso e do poder, desde os arquivos e os territórios à margem, de modo a suscitar a proposição de vínculos com as indagações de Antonio Gramsci para o tema.
PALAVRAS-CHAVE: arquivo, marginalidade, subalternidade, território.

ABSTRACT: This work proposes the questioning of the categories of marginal and subaltern and their uses in literary studies, starting from their relations with the scopes of discourse and power, from the borders' archives and territories, in order to elicit links with Antonio Gramsci's inquiries into the subject.
KEYWORDS: archive, marginality, subalternity, territory.

> *A noção de grupo é reforçada pelo isolamento em que o grupo se mantém, pela concepção de que o mundo se divide em "Nós" (os membros do grupo) e "Eles", os que estão fora. (...) essa atitude se manifesta nas classes proletárias [...] devido ao fato de os membros das mesmas desconfiarem do mundo exterior, que lhes afigura pouco acolhedor, que tem todas as vantagens do seu lado (...).*
> *Richard Hoggart*

Nada é menos invulgar para o pesquisador na área da cultura das margens, e as atividades cotidianas da vida acadêmica o atestam de maneira evidente, que, quando da apresentação de trabalhos, comunicações e palestras, questionamentos despontem quanto às escolhas de categorias e marcos teóricos os quais possam ser tomados enquanto estruturantes para as discussões sobre todo um universo que tem as periferias (nas suas acepções mais polissêmicas) e os sujeitos os quais nelas atuam como objetos centrais de investigação. Não raros parecem ser os episódios nos quais irrompem

[*] Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

perguntas (e até mesmo reprimendas!) acerca da escolha de se utilizar termos como "margem", "marginal" e, principalmente, "subalterno".

Nesses momentos, apesar do afiançamento de que a perspectiva para a investigação do objeto em análise encontra-se fundada nos marcos teóricos dos Estudos Culturais, nomeadamente naqueles relativos aos Estudos Subalternos – cujo favorecimento preambular, para fins da discussão aqui entabulada, incidiria no reconhecimento de um movimento de rearranjo que esses estudos empreendem pela substituição (do uso) do conceito de *classe* pelo conceito de *sujeito* (Ciotta Neves, 2010, p. 60) –, o pesquisador acaba por ser questionado quanto à pertinência da opção por categorias as quais continuamente trazem à discussão sentidos nem sempre pacíficos, e na análise de muitos interlocutores, carregadas ademais de significados pejorativos, preconceituosos e estigmatizantes por possivelmente ainda estarem atrelados, no senso comum, ao problemático par *exclusão-inclusão* que parece fundamentar grande parte da discussão "usual" sobre a temática da margem. Isso torna quase obrigatório, continuamente, como réplica na qual seja necessária a tomada de uma posição em defesa dessas escolhas, o juízo justificado pela viabilidade de oferecem-se como artifícios de nomeação e modelos teóricos com a serventia de determinar relações sociais, lugares específicos, ou ainda um conjunto particular de sujeitos e atores sociais (que operam no meio sócio-histórico).

Assim, o que se torna perceptível é que, como esperado, não só a eleição de objetos de pesquisa "problemáticos" necessita de defesa e esforço de argumentação para que seja possível de justificativa a pertinência dos mesmos[1], mas também a forma de se referir a esses vínculos no âmbito das relações de poder, territórios e sujeitos se mostra digna de esforços para desconstruir ideias cristalizadas acerca da terminologia necessária para versar sobre esse universo.

Subalternidade e marginalidade: o lugar de uma apreensão gramsciana

[1] Fossem eles o rap, o funk proibidão, o *narcocorrido* ou a *cumbia villera*; a Literatura Marginal ou a *narcoliteratura*; as favelas, as *villas miséria*, o espaço territorializado pelos carteis do narcotráfico mexicano ou as regiões degradadas no centro das cidades; ou, afinal, os sujeitos que a todos estes lugares, geográficos ou não, e campos estivessem atrelados: os *vida loka*, os *pibes cumbieros*, os meninos do tráfico varejista carioca, os *sicarios*,bem comoMV Bill, Sabotage, Ferréz e Celso Athaide...

Enquanto a noção de exclusão social subsume uma considerável parte das narrativas acerca do status da margem nas sociedades latino-americanas contemporâneas, inclusive no discurso de pesquisadores já versados sobre o tema, os quais invariavelmente empregam tal noção de modo incauto, escasseiam propostas que se ocupem do caráter combativo das atuações à margem dos centros de consenso e hegemonia em vigência. Tal insuficiência retira o protagonismo político-ideológico da cena das disputas por autonomia e participação no jogo do poder, e nomeadamente, na esfera da arte e da cultura, acaba por silenciar as narrativas provenientes de setores e lugares subalternos, à margem dos "aparelhos privados de hegemonia", na teoria gramsciana, que a grosso modo aproximam-se das noções de campo de Bourdieu ou de (poli)sistema de Tinianov, como tessitura estruturada de instituições culturais e instâncias "formais" de juízo, no que tange ao estatuto dos bens simbólicos prestigiados enquanto cultura.

Desse modo, tal conjuntura acena com uma necessidade de, para além de se pensar o "estado da questão" acerca dos limites teórico-críticos do conceito de margem, assumir a empresa de também delimitar mais detida e cuidadosamente algumas categorias àquele avizinhadas e alguns de seus diversificados usos. Desta maneira, este trabalho assume a tarefa de brevemente iluminar categorias – sobretudo as de subalterno, enquanto "marginal" – ainda tidas como "questionáveis" em certos âmbitos epistemológicos, para que se possa propor usos para essas construções teóricas para além da "caixa de ferramentas", de modo que se possa fazer, sim, um "resgate do[s] significante[s]" (Foucault, 1984, p.71) sinalizando a distinção daquilo que preconiza Gilles Deleuze em sua interlocução com Michel Foucault intitulada "Os intelectuais e o poder", publicada no livro deste último *Microfísica do poder* (1984). Resgate aquele imprescindível por dar destaque aos sujeitos enquanto agentes e parte de uma teia de sentidos cerzidos para a construção de subjetividades as quais ostentam marcas próprias dos territórios e âmbitos do poder de onde emanam, bem como de todo um código de valores a estes atrelados, ambos elaborados no entorno da adscrição ao grupo de convívio – como "nebulosa afetiva", tal qual delineado por Michel Maffesoli (2010).

Encena-se a esta altura o sentido dicotômico que prevalece em uma discussão que traz à tona as disputas que realizam aqueles espaços e sujeitos tomados como foco de análise, em função de outros lugares e atores no meio social – binarismos que distinguem a cidade formal de sua periferia; o hegemônico do subalterno; o formal do informal; o massivo e o popular do aurático e do erudito; e o centro da margem, para ensaiar alguns pares que aparecem em profusão no exame "da margem". Em primeira análise, tais dicotomias realizam uma função estrita no sentido de definir a distinção do caráter e dos limites do alcance das atuações referentes a cada um dos entes desses pares; contrários de um jogo de espelhos que acaba por atribuir para cada um deles a posse de características distintas e excludentes, o qual associa a um, em termos valorativos, caracteres positivos e ao seu par o reverso, ou seja, características radicalmente opostas e negativas.

Na realidade, no entanto, o que se imagina é a possibilidade de intentar a desconstrução de um expediente radical de pares rigidamente dicotômicos, da ordem do estabelecido no interior da epistemologia marxista "clássica", e propor uma forma de abordagem que, se ainda sinaliza que estas distinções são relevantes, também se oriente à leitura das dinâmicas e resultados dos contatos entre os mesmos, tal qual propõe Antonio Gramsci. É a partir das interações surgidas nas fronteiras materiais e imateriais que demarcam margem e centro, subalterno e hegemônico, e outros pares concorrentes, que passam a vigorar identidades e autoridades em constantes disputa e negociação pelo uso da narrativa, bem como dos sentidos de sua circulação e da procedência e destino desses relatos, para manter circunscritas as relações de poder à questão discursiva e suas relações com os campos/sistemas culturais. Dessa maneira, novos papéis e lugares passam a ser reivindicados como referenciais "de onde" e "para onde" emanam as elaborações discursivas no contemporâneo.

Como fronteira e enquanto "entre-lugares" – como os nomeia Homi Bhabha, enquanto lugares *in-between* de colaboração e questionamento (2010, p. 18) – e "zonas de contato"[2] (para Mary Louise Pratt), nos quais se

[2] Conceitualização de Mary Louise Pratt que opera a atuação nos espaços contíguos, ou fronteiriços, geográficos ou simbólicos, de sujeitos alijados entre si – hierarquicamente na relação de poder que se estabelece no contato e, também, entre suas culturas de maneira valorativa – que passam a estabelecer trocas e entrar em contato mútuo

hibridizam as expressividades e, principalmente, são negociadas trocas simbólicas, estes contextos de interação atuam como "ponto que demarca a separação entre os sujeitos e grupos, mas (...) também [como] cenário que os põe em contato" (Pimentel, 2014, s. p.). Mais que lugares físicos ou geográficos, delimitados no espaço e contingentes, estes âmbitos dialógicos assinalam um "novo lugar de produção da cultura do presente, (...) de onde emergem os interstícios do mundo pós-moderno [e onde] as identidades e os interesses grupais são definidos e os valores culturais são negociados" (PIMENTEL, 2014., s. p.).

É necessário lembrar que, como sinaliza Burke (2010, p. 17), a fronteira entre as várias culturas (do povo, das elites; popular, letrada) é vaga, sendo mais proveitoso concentrar esforços na lógica e nas condições das interações, e não na divisão existente entre elas. E ainda: deve-se ter em mente que seja qual for a cultura, em relação a suas especificidades distintivas, esta coexiste com as outras no meio social (segundo o preceito de policulturalidade defendido por Edgar Morin), projetando-se e atuando muitas vezes em interação e diálogo (afirmado no conceito bakhtiniano), em circularidade (noção de Carlo Ginsburg, a partir de Bakhtin, e retomada por Burke) e por hibridação (García Canclini), na fratura de dicotomias e binarismos estanques, assim como no preenchimento de lacunas e lapsos que são característicos a uma leitura monológica do meio sócio-histórico.

Não se pretende, no entanto, a desconstrução de categorias, nem estimular com essencialismos as contradições para a "crítica do sistema" – como apregoam alguns teóricos, como John Beverley, na afirmação da dicotomia subalterno/hegemônico pela incompatibilidade entre a luta da esquerda e "a globalização e a hegemonia neoliberal" (*apud* Nolasco, 2010, p. 56). Delimitar o foco de análise sobre subalternidade, ou para fins deste trabalho na equivalência deste com marginalidade, é apontar os arsenais discursivos e teóricos para um contingente de relações que tem na representação (política e discursiva) um expediente historicamente problemático, e na autorrepresentação um campo de experimentação para a sua própria redefinição de lugares na hierarquia social. O sujeito subalterno

conflituoso. Ali "culturas díspares se encontram, se chocam e se enfrentam, frequentemente em relações de dominação e subordinação fortemente assimétricas". (Pratt, 1999, p. 20)

é índice dessa disputa – na proposta de fazerem vigorar de papéis, vozes, gostos, valores na e da margem e fora dela – frente ao outro em situação de prevalência que detivera o poder de representá-lo.

Desta feita, neste processo de delimitação, nuançar a noção de um sujeito que dominaria, enquanto hegemônico e letrado, a faculdade de representar a si e ao outro seria uma forma de estabelecer a heterogenia de uma relação de poder que, no contemporâneo, encontra-se em intensa disputa pelo direito à narrativa e ao simbólico, ou neste caso, de narrativas especificamente assentadas nos territórios das periferias latino-americanas e nas culturas desses espaços nunca homogêneos, que agora inclusive representam suas vidas a partir de iniciativas próprias, e cujo paradigma, no Brasil, aponta para a Literatura Marginal.

Pensar em uma cultura da margem estabelece a necessidade de deter-se na definição da categoria "margem" para que se possa, a partir deste lugar (nem sempre espacial), resgatar o sentido que adquire uma cultura que acena estar particularmente associada a um lugar de origem, articulada na orla e nos limites de uma cultura outra "do centro" e, portanto, definidas ambas referencialmente. Margem e periferia, assim, caracterizam um ambiente (concreto e abstrato) e acabam por contextualizar um conjunto de sujeitos, produtos culturais e construções simbólicas no interior de um âmbito de proveniência externa, pertencente a outro mundo, na vizinhança – e portanto bastante próximo, com limites comuns, e principalmente, acessíveis e franqueados a ambos lados destes limites – do centro, seja este a cidade formal, o campo artístico, ou mesmo os conteúdos culturais hegemônicos no interior do imaginário socialmente compartilhado.

De maneira semelhante a como, tradicionalmente, se define massa e subalterno, através da noção de margem acabam-se por operar valorações a partir das distinções de status entre referenciais fundados em medidas qualitativas e em pares contrários. Verso que exigiria como anverso acepções (mensuráveis?) apreciadas, aprovadas e, mormente, dignificadas de espaço, sujeito, classe, cultura, e outros bens, propriedades ou valores para a resultante definição por contraste de tudo aquilo que tivesse como propriedade essencial, numa mirada hierárquica verticalizada, a faculdade de ser associado ao baixo, ao tosco e ao não refinado.

Factualmente, associa-se margem à pobreza e à defasagem em relação a uma referência positiva (eminentemente econômica, territorial e cultural) (Nascimento, 2009, p. 143), sempre sob o perigo de se redundar na problemática polêmica acerca da exclusão. Embora algumas vezes os termos marginalização e exclusão sejam tomados por equivalentes, o uso de "exclusão" e suas derivações (excluído, por exemplo) já vem sendo evitado pois esta definição, quando se manifesta, encontra-se habitualmente atrelada a um processo de vitimização que deve ser esquivado por perversamente destituir do sujeito subalterno a sua condição de agente. Além disso, "dificilmente (...) os indivíduos ou grupos estão excluídos de apenas um setor" (Kowarick apud Peçanha, 2009, p. 146) e "não existe «exclusão social», mas sim «processos de exclusão integrativa» ou «modos de marginalização» (...) tratando-se, portanto, de uma inclusão «precária», «indecente», «perversa», «instável», «marginal» das pessoas mais pobres em diferentes âmbitos, como a cultura ou a política", como afirma acertadamente José de Souza Martins (apud Peçanha, 2009, p. 146).

Assim, à ideia de margem espacial, e ao conceito de marginalidade, por extensão, foi comum associar um ambiente precário (de habitação, por exemplo, e de desocupação, não de trabalho) no limite externo da dinâmica urbano-industrial – o que se denomina como uma "interpretação físico-ecológica [a que] somou-se a ênfase nos aspectos socioculturais" e econômicos (através da teoria marxista, enquanto estabelece um lugar periférico à acumulação de capital precarizada) (Peçanha, 2009, p. 146).

O mais interessante para a finalidade do uso da categoria margem (e, novamente, de suas derivações) é que mesmo encenada uma desconstrução da dicotomia entre centro e periferia, através das possíveis interações que realizam no âmbito da cultura e do mercado de bens e atividades relacionadas a ela, este, enquanto espaço constitui-se como um território razoavelmente estanque, por isso determinado e mensurável, com status abalizado pelo processo de subjetivação que o assume como lugar de fala de um grupo cuja adesão primeira é ser proveniente deste território marcado pelo acesso precarizado ("carência") de condições e infraestrutura, mas que encontra formas de superá-las para colocar em circulação um regime outro

de experienciar a vida, que não aquele preponderante aventado no âmbito do formal.

Margem, afinal, não se presta ao apagamento do sentido do léxico, estando aderida ao termo a noção de aparte, de distância frente ao padrão e ao estabelecido e em certas acepções figurativas que também se associam à noção de "dar margem", ou seja, do motivo e do pretexto, do ensejo e da oportunidade. Uma oportunidade, beligerante, construída no investimento de um capital cultural e de um imaginário que se definem como massivos, populares, subalternos, os quais se despejam caudalosamente nos campos artístico, editorial e da indústria fonográfica, e que acaba por processar rumos alternativos para as construções simbólicas as quais denunciam e documentam uma realidade expandida, com novos dados para a leitura do quadro social latino-americano.

A partir de uma tradição dialética da esquerda marxista, consolidada nos preceitos da Escola de Frankfurt e cunhada segundo o paralelismo de uma hierarquia fundada no conceito de classes, a subalternidade pode ser entendida em função de seu oposto hegemônico. Os subalternos para Gramsci, que se detém na análise destes como grupo social no pensamento marxista, apresentam-se vulgarmente como um conjunto de setores sociais sem voz, parte de um contexto no qual o capital hierarquiza as relações entre classes e, com base em uma situação de dominância por parte das classes hegemônicas, estabelece papeis e funções para o contingente na periferia dessa relação de poder, ainda à margem do sistema capitalista, mas que não podem ser tomado como parte das classes exploradas tradicionais – para Gramsci "classes instrumentais" –, já delimitadas em Marx, do proletário e do campesinato.

Em Gramsci, o que se pode perceber é que o que se concretiza como subalterno é aquilo que está, senão ausente, pouco evidente na constelação social estratificada de Marx, alheio à lógica do trabalho da fábrica ou do campo (Semeraro, 2012, p. 61), sendo aquele que não é passível de organização, encontrando-se disperso, disseminado, fragmentado e desagregado, sem iniciativa para a luta de classes, heterogêneo socialmente, e que nas palavras de Isabel Monal,

> de forma ampla incluiriam as classes exploradas e em geral o conjunto de oprimidos e marginalizados (...) que não constituem na realidade, forças de mudança social progressistas ou revolucionárias, e que [se] conduzem muitas vezes por caminhos carentes de verdadeiras perspectivas de superação ou liquidação da exploração e da opressão [e] também não podem constituir frente clara para a emancipação e a justiça social. (Monal, 2006, s. p.)

Nessa definição de subalterno, o que é divisável, segundo a ideia de que, como grupos, "sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e se insurgem" (Gramsci *apud* Del Roio, 2007, p. 68.), é o quanto esta descrição se avizinha a algumas das acepções que assume o conceito de massa, enquanto sujeita a cooptação das forças hegemônicas: esvaziada de consciência e de racionalidade, dispersa, volátil e de difícil organização, incapaz de realizar, factualmente, a modificação da realidade circundante (cf. Martín-Barbero, 2010, pp. 56-60).[3] O ponto no qual Gramsci ultrapassa essa linha tradicional de definição do caráter da massa e do subalterno parece se materializar na iniciativa autônoma e na "resistência e criatividade popular que exercem contínua pressão frente aos centros de poder" (Gramsci apud Semeraro, 2012, p. 59). De Certeau aparenta partilhar dessa mesma impressão acerca das "artes de fazer" na (e da) margem. Josefina Ludmer com suas "*tretas del débil*" também afigura compartilhar de concepção similar.

Desta feita, relações que se inserem no bojo das dimensões da realidade social – seja da materialidade, seja da imaterialidade – de poder, valor, ideologia, força, gosto, instrução, exploração e dominação, que na tradição estão atreladas às relações entre classes, sob a lógica gramsciana do par hegemonia-subalternidade, enredam-se sob a forma da reprodução social de discursos os quais concorrem, no quadro cultural contemporâneo latino-americano, por estratégias de subjetivação e visibilidade de estratos subalternos naquilo que faz referência às suas próprias práticas cotidianas. Nesse contexto, uma concepção de mundo, engendrada a partir de um imaginário particular e de uma prática heterogênea são signos de um giro frente aos modelos economicista, "que reduz o campo de visão sobre outras dimensões da luta social", e de um determinismo político, que predestina o

[3] Para maior aprofundamento da questão, ver o subcapítulo "A descoberta da multidão" no capítulo 2 ("Nem povo nem classe: a sociedade de massa") da obra *Dos meios às mediações* (2010), de Jesús Martín-Barbero.

protagonismo na esfera do poder, as quais por sua vez estão "intimamente relacionadas à leitura que confere centralidade ao desenvolvimento das forças produtivas, isolando-as da formação social real e tornando organicamente dicotômica sua distinção com as relações sociais de produção de riqueza e do conjunto da 'superestrutura' ideológica" (Galastri, 2014, p. 16).

Subalternidade, por isso, tende à ruptura do dialogismo opositivo do conceito de classe e situa as relações de poder em um âmbito mais amplo, que passa a agregar, dentre outras adesões, a ordem do simbólico ao balanço das disputas. Seu ajuste é o de, no interior de uma complexificação e de uma parametrização alternativa do quadro social no tangente à representação do real, promover o escape ao contraste e essencialização pelo viés polinomial (em contraste com a ordem binomial), ou seja, pela fragmentação do caráter dicotômico das definições relacionais entre poder e subordinação em uma *politomia* que abarque a diversidade discursiva e da ordem das práticas do cotidiano na margem, e seus contatos realizados nas fronteiras que demarcam os territórios no interior do tecido urbano das cidades latino-americanas.

E o dado do urbano é singular porque situa as relações de poder em um espaço que favorece o trânsito e as trocas, mas também os efeitos do delitivo e dos processos estatais baseados na força, numa disputa que assume proporções desmesuradas e desiguais, representando no tecido da cidade e de suas margens e periferias o embate entre setores subalternos organizados sob a lógica do narcotráfico, inegavelmente portadores de um poder local, e as forças do Estado. Essas interações assinalam um espectro de representações que, no Brasil, admitem a leitura de um processo histórico em que os interesses contraditórios privilegiaram um lugar de fala erigido desde a concepção de um Estado que submete os grupos subalternos a um regime de apagamento de sua capacidade de participar ativamente da narrativa social. Distinguir que no contemporâneo, cada vez mais, os fluxos humanos têm nas cidades o seu lugar de proeminência, e que é nelas onde as questões sociais, políticas e culturais efetivamente tomam forma, garante que a leitura do real ancorada nos territórios urbanos tenha uma importância inconteste para a questão da subalternidade latino-americana.

Sob esse aspecto territorial das manifestações do poder e da construção de hierarquias de domínio e submissão, o par hegemonia e subalternidade requisita uma perspectivação mais atilada que se detenha na historicidade de sua apreensão no interior do meio sócio-histórico urbano e no âmbito das discussões de seus limites e dinâmicas. Esse exercício tem o efeito de recuperar uma compreensão orientada para a prospecção tanto de aspectos fundados em propostas que ora se alinhariam a um determinismo ora a um casualismo que disputariam, no campo artístico, os interesses inerentes às tradições, valorações, ideologias e mesmo as instituições que constroem (ou imaginam, para aproximar a discussão àquela do nacionalismo na obra de Benedict Anderson) o meio sócio-histórico no tempo. Sem a regularidade inerente às categorias da classe em Marx, ao menos no que tange àquelas de proletariado e campesinato, inexistentes em Estados pós-industriais (e que muitas vezes nem chegaram a sê-lo) e eminentemente urbanos, o risco de uma falsa analogia e uma artificial continuidade do processo histórico, nos moldes hegelianos, cedem lugar a uma pletora de possibilidades de redistribuição de papéis sociais, principalmente no que tange a grupos subalternos, o que de fato parece perceptível em uma análise do polissistema cultural latino-americano, cuja abertura às narrativas provenientes das margens avulta de modo proeminente, mesmo que "o fato de os grupos subalternos de hoje serem formados por indivíduos possuidores do status formal de 'cidadãos' não os deixa[r], necessariamente, em melhores condições para a organização política [...]" (Galastri, 2014, p. 10), dadas as dificuldades de acesso ao campo ideológico, mas também dada a sua dificuldade de acesso aos meios de difusão de seus bens simbólicos junto ao campo artístico.

Por isso, a importância de iniciativas de tomada, pelas margens, de posições junto ao campo artístico é significativa de um processo contraditório, pois suscita a discussão acerca da manutenção "dos velhos quadros", ou seja, da inobservância de um processo de substituição das estruturas e normas vigentes no seu interior, bem como da preservação da hegemonia dos setores mais favorecidos no estabelecimento do juízo (estético, intelectual e moral), pela conservação de tudo o que diz respeito a seus próprios interesses e suas demandas particulares, justificando a crítica

de que mesmo que exista um reivindicação e mesmo um acesso efetivo às instâncias de consagração, a margem não tenha atingido a capacidade de participar das tomadas de decisão na conformação dos quadros fundamentais existentes, ou que apenas uma ínfima parcela o tenha feito. O caso de Ferréz é emblemático: mesmo tendo angariado seu lugar junto ao campo literário, o autor muitas vezes é acusado de reproduzir os interesses e valores sancionados pelos centros hegemônicos, dos quais passaria a fazer parte. Segundo seus críticos, o projeto inicial de organizar um setor coeso no interior dos grupos subalternos acabou por ser "cooptado" pelo mercado, não atingindo a "catarse" gramsciana (a construção de um novo bloco histórico), desbastando as marcas próprias de seus enunciados, renunciando à sua autonomia, o que por sua vez poderia se justificar no fato de que as atividades dos grupos dominantes serem muito mais eficazes por que se valem do apoio das estruturas hegemônicas institucionais do Estado (Gramsci, 1986, p. 183).

E o campo literário, no qual Ferréz acaba por se inserir, é um desses âmbitos nos quais a eficácia dos primados hegemônicos pode ser verificada devido ao fato de que expressa os interesses de uma indústria editorial que tem suas próprias demandas associadas ao consumo de bens simbólicos. Senão parte do *mainstream* dessa indústria, as obras da literatura das margens, como produtos, adquirem valor de troca, no mínimo, no contexto de um nicho a ser explorado independentemente de seu valor estético-literário, por gerarem interesse de consumo por parte de um público relativamente ampliado pela popularidade que passam a ter, a partir das narrativas que empreende sobre a periferia urbana, notadamente para um leitor que não está *na* margem.

Em consonância do que afirma o marxista sardo quando assevera que "entre os grupos subalternos um exercerá ou tenderá a exercer uma certa hegemonia" (Gramsci, 1986, p. 183), pode-se considerar que o movimento da Literatura Marginal, inaugurado por Ferréz, assume o que em Gramsci afigura-se como "partido", ou seja, uma unidade normativa de organicidade e que, portanto, submete passiva e ativamente outros grupos a sua própria dominação. Gramsci assinala esse processo quando propõe seus critérios metodológicos de estudo da subalternidade em fases do desenvolvimento

desde o estado de dominação até uma hipotética condição de "autonomia integral", a uma situação de hegemonia:

Portanto, é preciso estudar: 1) a formação objetiva dos grupos sociais subalternos através do desenvolvimento e das convulsões que se verificam no mundo da produção econômica, sua difusão quantitativa e sua origem em grupos sociais preexistentes, dos quais conservam por um certo tempo a mentalidade, a ideologia e os objetivos; 2) sua adesão de ativa ou passiva às formações políticas dominantes, as tentativas de influir nos programas dessas formações para impor reivindicações próprias e as consequências que tais intentos têm na determinação de processos de decomposição e de renovação ou de neoformação; 3) o nascimento de partidos novos dos grupos dominantes para manter o consenso e o controle dos grupos subalternos; 4) as formações próprias dos grupos subalternos para reivindicações de caráter restrito e parcial; 5) as novas formações que afirmam a autonomia dos grupos subalternos ainda que nos velhos quadros; 6) as formações que afirmam a autonomia integral, etc.

A lista dessas fases pode ser ainda mais precisa com fases intermediárias ou com combinações de várias fases. (Gramsci, 1986, p. 182).

Nessa abertura de novos vieses de análise, pela complexidade que a assumem os grupos subalternos em Gramsci, uma crítica profunda dos essencialismo acerca da margem aflora, agora atribuindo a ela uma historicidade que estaria na base dos Estudos Subalternos. Uma historicidade que advém do esforço dos sujeitos à margem em reprocessar narrativa e simbolicamente os discursos *sobre* a margem, eminentemente produzidos e disseminados, enquanto enunciados, no âmbito de campos como o da imprensa e o da criminalística. Um esforço que tem nos territórios à margem um nexo de sentidos.

Marginalidade, território e arquivo: o lugar das pequenas nações subalternas (e uma conclusão)

O processo de referenciação do território é, indubitavelmente, marca contemporânea das manifestações artísticas no campo cultural brasileiro. De modo preponderante, os bens simbólicos têm, cada qual à sua maneira – ou

seja, em conformidade com os limites e recursos que dispõem, bem como de acordo com o seu grau de pertencimento a distintos âmbitos do intrincado polissistema ao qual se incorporam –, revelado propostas de um deslocamento convergente da narrativa que aponta seus sentidos (gerando, a partir destes, uma inumerável diversidade de representações e discursos) para o espaço territorializado e, em específico, para as margens. Margens e suas temáticas, estéticas, sujeitos e espaços que ganham centralidade, no que Beatriz Resende situou como "expressões de novas subjetividades que se afirmam no quadro da produção artística", em um contexto que é tanto político quanto ético e estético (Resende, 2014, p. 9-10) que alcança,

formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras(Resende, 2014, p.13).

Assim, contiguamente, no bojo do caudal que irrompe desse deslocamento à margem e à periferia, uma sorte de discursos antes acessíveis, preponderantemente, pela via dos arquivos legais e da imprensa passa a se fazer notar imperiosamente no mercado cultural a partir de discursos, agora, artísticos, simbólicos, subjetivos.

Na literatura, tal movimento de deslocamento da perspectiva para a margem ainda novicia – (ainda que conforme Beatriz Resende sustenta, tal movimento já fosse perceptível nos anos 1980 e 1990 (2014, p. 11) –, mas há, fora do espectro das produções de teor cronicizante e etnográfico, autorizadas pelo discurso hegemônico, "objetivas" e objetivantes portanto, um número crescente de narrativas que já abordam de modo proeminente a margem e sua rede de conexões com o território urbano a partir de outros índices representacionais e âmbitos discursivos, nos quais a literalidade e o "estatuto artístico" a que se pretendem prefiguram-se como fundamentais.

Dessa maneira, passam a ser elaborados e representados modos de vida alternativos à referência externa hegemônica – a cidade, o Estado-Nação, a Lei, a moralidade... –, a partir do afloramento de regimes identitários e imaginários coletivos que ensejam a formação de contextos sociais específicos pela afirmação de localidade (distintiva, autogestionada e

contrastiva), regidos pela negociação frente a uma ordem de valores intrinsicamente, e discursivamente, associados ao contexto político local de autoridade e prestígio (cujo papel preponderante acena tanto para as redes do narcotráfico, quanto àquela em interface com a sociedade "formal" supralocal, com o qual o primeiro ora negocia, ora confronta). A tal forma de organização social local atribuiu-se aqui, como contraponto ao Estado-Nação, o designativo de "pequena nação". Sua categorização ainda depende de maior detalhamento, mas por ora basta para a finalidade das discussões aqui ajuizadas.

A margem, sob a perspectiva da "pequena nação", nuclear, inscrita em uma ilha urbana, em meio ao ato de imaginar-se a si mesma desenreda-se na afirmação de uma "nacionalidade" referencial, fronteiriça àquela do Estado-Nação subjacente. Desse modo, as produções artísticas do marginal são preciosas para a investigação do ostensivo processo de territorialização das narrativas no campo cultural brasileiro contemporâneo. Bem como para a proposição de uma indagação acerca da noção de um arquivo que pudesse fundear tais narrativa, nos moldes das propostas de González Echevarría (2011 [1990]).

Em vista disso, adota-se a hipótese que essa determinada ordem de bens simbólicos esteja fundada em um arquivo (como em Derrida, em Foucault e em González Echevarría) – sempre em contato com arquivos outros, como o da imprensa e o da lei –, que se oferece ostensivamente aos relatos literário (e, de modo mais generalizado, artístico), jornalístico, jurídico-criminal e do mercado de bens culturais. De mais a mais, pela circularidade da dinâmica das trocas que tais discursos realizam entre si (em conformidade com a teorização bakhtiniana das trocas culturais), o discurso da margem neles (e deles) inocula(-se de) suas marcas. Marcas as quais remetem às formas do discurso avalizado no poder vigente (em suas muitas manifestações) e que a ele convergem reiteradamente. Tal convergência aproxima o documental (a crônica, o relato testemunhal e a história, por exemplo) e o ficcional (Resende, 2014, p.14), concretamente observável nas séries literárias latino-americanas.

Na crônica sobre a margem o arquivo configura-se como um repositório (estético, ético, temático...) e funcionaliza-se substitutivamente

como mito fundador do ato representacional, dando vigência aos discursos disponibilizados no imaginário social, dos quais tem reiterada presença os discursos do mercado de bens culturais (e dos meios massivos, das grandes corporações dos *media*). Em tais narrativas o real está assim, altamente mediado discursivamente por perspectivas de apreensão em disputa. E a representação é, consequentemente, a fatura da negociação entre discursos – o "grande discurso da Nação", o etnográfico, o literário, o jornalístico, o criminalístico...

De modo a abordar o conceito de arquivo de modo mais preciso, os aportes de Derrida, Foucault e González Echevarría (o conceito não se encontra unificado) estabelecem noções de autoridade no concernente aos discursos em circulação no meio sociocultural. Segundo Diana Klinger, a partir de sua leitura da obra *O mal de arquivo*: uma impressão freudiana (1995), de Jacques Derrida, o arquivo "aborda a estocagem das *impressões* e a cifragem das *inscrições*, mas também a censura e o recalcamento" (Klinger, 2007, p. 170-171, grifos da autora). Assim, todo arquivo seria, simultaneamente, "instituidor e conservador, revolucionário e tradicional. Eco-nômico: guarda, põe em reserva, economiza, mas fazendo a lei (*nomos)*. Ele tem a força de lei, de uma lei que é a casa (*oikos*), família ou instituição" (Klinger, 2007, p. 171). A que complementa:

O arquivo, como impressão, escritura, não é somente o local de conservação de um conteúdo passado. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. A estrutura técnica do arquivo arquivante determina a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. Pois a questão do arquivo não é uma questão do passado: trata-se do futuro, de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. (Klinger, 2007:172)

Além disso, o arquivo tem caráter condicionante, estando associado às questões da propriedade, publicidade e reprodução dos discursos e subordina-os formal e estruturalmente (esteticamente, portanto), temática e eticamente. Enquanto referencial, o arquivo consigna de maneira profunda os discursos que se engendram a partir de sua autoridade. É ele que, na recolha de discursos hegemonicamente situados na urdidura dos enunciados do poder e da submissão, assevera a manutenção das balizas do prestigiado

e avalizado nas demais formas de discurso. Tal como, por exemplo, os discursos do mercado, da lei, dos *media*, moldam os da cultura – na literatura, na música, e em outras manifestações simbólicas. Estas acabam por restituir cumulativamente, sob nova pele, seus próprios discursos ao arquivo, grafando nele novas dicções, porque reproduzindo as formas do poder, tornam-se admissíveis enquanto narrativas do arquivo. Mas, e quanto aos discursos refutados, silenciados, ilícitos ao arquivo?

Derrida os coloca no horizonte dos "Arquivos do mal", extremamente prolíficos para o tema aqui abordado: "dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, 'recalcados'". E desde este acercamento a proposição de um "arquivo do crime" passa a viger como parte desses conteúdos espúrios os quais contestam o arbítrio sobre a edificação do arquivo. É em um momento em que a fragmentação do campo (a que Derrida nomeia de "mal do arquivo") perturba as regras da autoridade sobre os discursos que novos arquivos se manifestam. O arquivo do crime desponta dessa brecha. E dele novas discursividade, precipuamente sob a forma das narrativas do tráfico de drogas, a face mais visível, especialmente em países como o Brasil e o México, do crime. Mas outras formas do delitivo também emergem narrativamente da clandestinidade.

Um raro exemplo da vigência desse arquivo do crime é a narrativa do "menor ladrão", também chamado "menor do 155" em referência ao artigo (já caduco) da lei criminal brasileira que define o furto, é um destes discursos sobre o marginal que passa à evidência. Cantor de funk, MC RD da Nova Holanda, no início dos anos 2000 se notabiliza no circuito dos bailes de favela promovidos pelo tráfico no interior desses territórios, os quais ganham impulso no final dos anos 1990 com a proibição das festas do gênero funk em clubes e outros espaços na cidade do Rio de Janeiro, ao tematizar os jovens que saíam da favela para cometer pequenos furtos no centro da cidade. O sucesso de sua canção naquele circuito foi tanto que o artista acrescentaria à sua alcunha o "155". Passados aproximadamente 10 anos do sucesso que o levara do circuito dos bailes de favelas do Comando Vermelho aos palcos de grandes festas promovidas por equipes como Furacão 2000, RD 155 encontraria motivo para retomar o tema: o assassinato em maio de 2015 de um médico que resistiu à abordagem de menores que visavam

roubar, sob a ameaça de facas, sua bicicleta às margens da lagoa. A grande repercussão na mídia brasileira e internacional e as narrativas disponibilizadas nos meios massivos seria reapropriada na canção "Nova Holanda e Parque União é fábrica de 155", e estaria no Youtube menos de uma semana após o ocorrido. O arquivo da imprensa e da criminalística serviriam ao arquivo do crime, que também é um arquivo da margem, e originaria a narrativa de RD 155. É quase a imediata a afiliação desses discursos vários no fonograma disponibilizado na internet, em cujo preâmbulo à entrada da voz do Mc se ouve, com a batida característica do tamborzão ao fundo, a fala extraída da notícia do assassinato em um telejornal.

Assim, na linha do apresentado por Resende em seu ensaio, há um deslocamento das narrativas do espaço nacional, com o rompimento da tradição artística de afirmação do *ethos*, da linguagem, dos valores culturais nacionais. A referência moral é outra, alinhada ao *ethos* da marginalidade. Conforme a proposta foucaultiana (2010, p. 80), o ilegalismo, como cultura de uma ilegalidade, no Brasil, favorece, naquela que é a sua mais radical manifestação – o crime – tanto a "glorificação" (presente nas canções do funk proibidão de facção), quanto o "anátema" (visível, por sua vez, no relato hegemônico das narrativas sobre o crime advindas dos meios massivos).

Tal processo também diz respeito à narrativa de Raquel de Oliveira, em seu romance *A número um* (2015), no qual narra sua trajetória junto ao tráfico da favela da Rocinha durante o período em que este território se encontrava sob a autoridade do Comando Vermelho. Raquel, ao contrário do que empreende RD, recupera o arquivo dos *media* para contar os episódios que ficaram marcados pela violência do combate ao tráfico nos anos 1990, nomeadamente aqueles momentos que ficaram extensamente documentados nos jornais da época. Há claramente, e é fácil recuperar as reportagens na internet, uma apropriação da narrativa que fora empreendida anteriormente à sua escritura, e mesmo a dicção da narradora acompanha o documental. Desde o episódio que motivaria as operações que justificariam as operações policiais Mosaico I e II, com a exposição dos traficantes locais em vídeo gravado pela imprensa a partir dos prédios no entorno da favela, que

mostravam, pela primeira vez para o grande público brasileiro, fuzis de grande poder de fogo sendo disparados da laje de um barraco e a demonstração do poder bélico do tráfico carioca. Parte dos capítulos que registram, a partir da voz da narradora intradiegética, personagem da própria autora, esses momentos efetivamente documentados aproximam-se da dicção de uma crônica jornalística. É fácil entender que a autoridade discursiva da imprensa para narrar o crime lança pontes em *A número um*.

Aspectos relacionados à margem, como o caso do tráfico interferem no campo cultural de maneira a inscrever os relatos do subalterno no imaginário compartilhado, enquanto o arquivo do crime assume o papel de mito, atribuição que tem o caráter fundacional no que tange aos enunciados que emanam deste repertório discursivo.

Assim, a abordagem dos discursos da margem a partir da perspectiva de suas inscrições no território sinaliza que a sua conformação passa pela noção de que a identificação (do sujeito que narra o real) com a espacialidade a que este se filia é imperiosa, e esta espacialidade implica necessariamente uma unidade contrastiva em relação à diferença. Tal condição espacial e ôntica, criação e imaginação do caráter nacional, tradicionalmente associado à ideia de pertencimento a um determinado grupo é, no que tange ao Estado moderno e suas fronteiras (ou espaços vitais, para citar Ratzel), competente a certos âmbitos em que estas mesmas condições deslizam para situações de choque. Há, de modo claro, na presença do "eles" subalternos – portanto uma unidade distintiva – face ao "nós" formal do Estado de direito uma diferença irredutível, seja em que lado da fronteira estejam posicionados os entes dessa relação dicotômica. Conforme Carl Schmitt:

A diferenciação especificamente política, à qual podem ser relacionadas as ações e os motivos políticos, é a diferenciação entre amigo e inimigo, fornecendo uma definição conceitual no sentido de um critério, não como definição exaustiva ou expressão de conteúdo. Na medida em que não é derivável de outros critérios, ela corresponde para o político aos critérios relativamente autônomos de outras antíteses: bom e mau no moral, belo e feio no estético etc. (...) A diferenciação entre amigo e inimigo tem o propósito de caracterizar o extremo grau de intensidade de uma união ou

separação, de uma associação ou desassociação, podendo existir na teoria e na prática, sem que, simultaneamente, tenham que ser empregadas aquelas diferenciações morais, estéticas, econômicas, ou outras. O inimigo político não precisa ser moralmente mau, não precisa ser esteticamente feio; ele não tem que se apresentar como concorrente econômico e, talvez seja vantajoso fazer negócios com ele. Ele é precisamente o outro, o desconhecido e, para sua essência, basta que ele seja, em um sentido especialmente intenso, existencialmente algo diferente e desconhecido, de modo que, em caso extremo, sejam possíveis conflitos com ele, os quais não podem ser decididos nem através de uma normalização geral empreendida antecipadamente, nem através da sentença de um terceiro "não envolvido" e, destarte, "imparcial" (2008:28).

Esse conflito ôntico, no Brasil, tem assumido discursivamente sentidos totalizadores quando em vista do subalterno, nos termos gramscianos, a sociedade normalizada atua de forma a produzir marginalidade (sob uma infinidade de formas) e narrá-la de modo estigmatizado. Na teoria e na prática, na enunciação ou no enfrentamento armado, ao contrário do que afirma Schmitt, o marginal é o bárbaro, aquele que não pode falar como o civilizado, aquele cuja moralidade é deturpada e que, feio e intolerável, mesmo que haja vantagens nas relações econômicas travadas (com o trabalhador "civil", mão-de-obra (in)formal e braçal da cidade; com o traficante, no âmbito das relações paralegais da corrupção dos agentes do Estado). Tal marginalização encontra nos discursos dos *media* e da lei terreno fértil para sua reprodução no campo social.

Assim, marcadamente, as relações de poder no interior dos território da margem e na relação deste com o espaço da cidade circundante estabelecem, pela intervenção na materialidade da existência – e na imaterialidade das relações com o simbólico –, fronteiras que atuam como interfaces de uma relação dialética entre instâncias de organização das relações sociais, que por sua vez traduzem-se no "desenvolvimento de técnicas de poder orientadas para os indivíduos e destinadas a dirigi-los de forma contínua e permanente" (Foucault, 1990, p. 79). Técnicas que visam uma "cidade forte dotada de leis que lhe permitem resistir" (Foucault, 1990, p. 82) à anomia, aquinhoada pela lei, ordenada de forma a hipoteticamente

"tramar um tecido resistente para a cidade" (Foucault, 1990, p. 84) de modo a apascentar a relação entre unidade e multiplicidade no quadro social como *apathéia*, ou seja, como controle sobre as paixões graças ao exercício da razão. Razão que, no entanto, está atribuída ao lado hegemônico das relações entre centro e margem. É o que chama Foucault de "Razão de Estado", que alia finalidades e meios para o reforço do Estado pelo conhecimento (e domínio) de suas próprias formas, humanas e espaciais, simbólicas e práticas. Para garantir um "suplemento de vida" ao cidadão (Foucault, 1990, p. 94) pelo controle das atividades comuns dos indivíduos como o trabalho, a propriedade, a produção, o capital. Por isso, o objetivo do Estado será o de combater tudo aquilo que ameace as condições da vida do cidadão (as elites) e o poderio da *nomos* estatal das ameaças do "outro" interno ou externo.

Foucault diferencia, então, nessa bulha, poder e força. Poder como relação de violência não-instrumental ("doce", civilizada, consensuada e racional que torna as almas maleáveis). Força como violência coercitiva (física), arma da delinquência. Na gestão da vida dos indivíduos, o Estado cria, na sua racionalidade, a resistência a si mesmo pela via da liberdade que só pode conferir a alguns, o que torna aos demais insubmissos pela inerente individualização que empreende na totalização que pretende. A estes, à margem, a submissão ao governo das leis não alcança porque a racionalidade do poder é porosa, deixando-os escapar como efeito adverso desse amargo remédio que pretende a "saúde" do corpo social. Na formalização de uma maioria (nem sempre numérica), a informalidade (da quase "contra-sociedade" do subalterno) torna-se criminalidade a ser punida, legitimando o discurso do subalterno como "inimigo social".

Em *Vigiar e punir* (2010), o mesmo autor assinala ainda uma "política em relação aos ilegalismos" engendrados no contexto daquela referida Razão de Estado, que como uma cultura da ilegalidade, implica no dado de que contravenções se instauram como troca de favores, toleradas (no limite: necessárias) e enraizadas no interior do corpo social. Como condição do funcionamento político da sociedade, haveria

> a inobservância maciça e geral (...) [pela] impossibilidade efetiva de impor a lei e reprimir os infratores. As camadas mais desfavorecidas da população [não tendo] privilégios, em princípio: (...) gozavam, no que lhes impunham as leis e os costumes,

> de margens de tolerância, conquistadas pela força ou pela obstinação; e essas margens eram para elas condição tão indispensável de existência que muitas vezes estavam prontas a se sublevar para defende-las(Foucault, 2010, p.79).

Para o filósofo, haveria uma criminalidade que se valeria desses ilegalismos como ambiguidade entre o lado criminoso que gozava de valorização e, ao mesmo tempo, voltava, através da força, contra os desfavorecidos este mesmo ilegalismo: "Assim se associavam aos crimes glorificação e anátema". O delitivo figura como forma hiperbólica da isenção do poder e perigo interno à sociedade que transformava tolerância em estímulo. Basta pensar em como o consumo de drogas, ou mesmo a pequena corrupção do guarda de trânsito existem como prerrogativa tanto do subalterno quanto das elites para confirmar essa lógica. Desde que não interfira com a propriedade, o que torna necessária a punição.

Finalmente, a partir dos aspectos acerca da margem aqui analisados, a conclusão que se pode alcançar é a de que o subalterno pode falar e autorrepresentar-se, numa ruptura do que vaticina Gayatri Spivak (em sua irredutível armadilha retórica que torna impossível dirimir o subalterno de seu papel subalterno, uma vez que este ao falar já não o é), e o faz através dos universos disponibilizados pelo consumo e pelos arquivos: de dentro e de fora do mercado – e dos meios de comunicação – o sujeito à margem busca seu espaço de visibilização e de projeção de seu discurso nas instâncias de consagração e difusão por meio da indústria cultural (alternativa ou do *mainstream*), buscando reconhecimento e condições de escuta para a sua voz. O *rapper*, o *cumbiero*, o funkeiro, o cantante ou o escritor que narra as favelas e os centros silenciosos e silenciados (cf. Spivak, 2010, p. 54), seus códigos, experiências, e o *ethos* de seus residentes, não estão produzindo discurso a partir das instâncias do conhecimento de onde discursam os críticos, nem do lugar da filosofia política do marxismo e da epistemе de esquerda (ou de direita).

Suas vozes estão disponíveis como objetos de troca, nos eventos de música, ao vivo e discotecados, nos lugares públicos onde acontecem as batalhas de MC's e os bailes funk, nas trilhas sonoras vendidas nas lojas, nas barracas do comércio informal (e da pirataria) e baixadas na internet, bem como na colcha de retalhos sônica dos autofalantes da favela. Seus narrares

estão nas grandes livrarias, nos sebos, nos blogs e nos saraus da periferia. Todos querem ser vistos, ouvidos, reconhecidos e consumidos como fieis produtos *made inquebrada*, representantes da margem e dos marginais.

Subalternidade como identidade pontual não monolítica, instável, uma das diversas possibilidades de identificação do sujeito na pós-modernidade (sempre ajustável e cambiante, sempre contextual, como propõe Stuart Hall) também se coloca como uma possível estratégia de acesso às esferas de consagração: aqueles que assumem, no presente, a condição de marginais no campo das artes, no mercado massivo, o assumem como emblema (também ele objeto de troca) e afirmação de uma identidade específica que não se sustenta fora de um contexto de mirada que abarque o componente do pertencimento ao território.

Pertencendo ao lugar, afirma-se a condição de ser capaz de narrar de modo avalizado – o "eu represento!" que atesta o poder de falar (sobre, desde, por, para), através de uma permissão muitas vezes implícita, conquistada ora no próprio discurso de "fazer parte" do contexto (como território, como movimento, como faixa etária), ora a partir da condição de reconhecimento adquirido a partir dos códigos locais ou pela própria ascendência do grupo social.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. (org.). *Nación y narración*: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna* - Europa 1500-1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CIOTTA NEVES, Rita. A perspectiva Pós-colonial de Antonio Gramsci: os subalternos. In: *Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n. 8-9, 2010, pp. 59-64.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e a emancipação do subalterno. In: Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n. 29, Nov. 2007. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script= sci_arttext&pid=S0104-44782007000200006&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 19 Jan. 2014. pp. 63-78.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. Conversa entre Michel Foucault e Giles Deleuze. In: _____. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984, pp. 69-78.

_____. A punição generalizada. In: _____. *Vigiar e punir.* Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2010. pp. 71-99.

_____. O *a priori* histórico e o arquivo. In: _____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. pp. 143-149.

_____. Omnes et singulatim: por uma crítica da "razão política". Trad. Heloísa Jahn. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 26, pp. 77-98, 1990.

GALASTRI, Leandro O. Classes sociais e grupos subalternos: uma crítica aos "Subaltern studies". In: *Anais do 38º Encontro Anual da Anpocs*. São Paulo: ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2014. p. 1-24.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 11 (1932-1933): Introdução ao estudo da filosofia. In: _____. *Cadernos do cárcere*, volume 1. Ed. e trad. Carlos Nelson Coutinho; co-ed. Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. pp. 83-226.

_____. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: _____. *Cadernos do cárcere*, volume 2. Ed. e trad. Carlos Nelson Coutinho; co-ed. Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. pp. 13-53

_____. Cuaderno 25. (XXIII). 1934. Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos). In: _____. *Cuadernos de la cárcel*. Edición Crítica del Instituto Gramsci. Tomo 6. México, D. F.: Ediciones Era, 1986. 173-187

HOGGART, Richard. "Nós" e "Eles". In: _____. *As utilizações da cultura.* Trad. Maria do Carmo Cony. Lisboa: Presença, 1975. pp. 87-108.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A conferência. *Terceira margem*: Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, ano II, n. 2, p. 9-24, 1994.

_____. Crônica marginal. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. pp. 25-38.

KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, vol. 14, nº 21, pp. 170-175, 2007.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: GONZÁLEZ, P.E. & ORTEGA, E. (ed.). In: *La Sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras/Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, pp.47-54.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MC RD 155. Nova Holanda e Parque União é Fábrica de 155 (fonograma). 2015.

_____. Vô representá os menor do 155 (fonograma). 2005.

MONAL, Isabel. Gramsci, a sociedade civil e os grupos subalternos. *ODiário.info*. 16 nov. 2006. Disponível em: <http://www.odiario.info/?p=94>. Acesso em: 24 set. 2013.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NOLASCO, Edgar Cézar. Teorias da subalternidade. In: *BabeLocal*: lugares das miúdas culturas. Campo Grande: Life, 2010, pp. 49-82.

OLIVEIRA, Raquel. *A número 1*. Rio de Janeiro: Leya, 2015.

PIMENTEL, Ary. Diálogos entre la gran tradición y los discursos subalternos en la literatura de Cucurto y Ferréz. In: *Actas*. Rosario: III Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", 2014. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_publi/ary_pimentelcc.pdf>. Acessado em 14 jul. 2016.

RATZEL, Friedrich. O Estado como organismo ligado ao solo. Trad. Matheus Pfrimer. In: *GEOUSP* - Espaço e Tempo, São Paulo, nº 29, pp. 51-58, 2011.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. pp. 9-23.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. Teoria do partisan. Trad. Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

SEMERARO, Giovanni. Subalternos e periferias: uma leitura a partir de Gramsci. Germinal: Marxismo e Educação em debate, local, v. 4, n. 1, pp. 58-69, jun. 2012.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

A INVENÇÃO DA VILLA MISERIA: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS, A POROSIDADE DA NARRATIVA DE CRISTIAN ALARCÓN

Desirée Climent *[1]

RESUMO: Após um longo período de investigação jornalística com características etnográficas e antropológicas Cristian Alarcón publica seu primeiro livro, uma crónica que reúne a voz das pessoas que observou durante quatro anos de intenso contato com uma determinada favela. O escritor percebe que a realidade da periferia é muito mais complexa, se afasta da mesma e com isso surge seu romance. Interessa-nos pensar nas distintas estratégias discursivas utilizadas pelo autor, que transita entre as esferas do real e ficcional e faz uso dos arquivos, das entrevistas e da própria subjetividade para a criação de seu romance.
PALAVRAS- CHAVE: Villa – Porosidade narrativa- Arquivo.

ABSTRACT: After a long period of jornalistic investigation with etnographic and anthropological characteristics, Cristian Alarcón publishes his first book, a chronicle that gathers the voices of the people he observed during four years of intense contact with a particular favela. The writer realizes that the reality of the periphery is much more complex, it departes from the same and with thiat arises his novel. Our interest is to think of the distincts discursive strategies used by the author, who transites between the real and the fictional spheres and uses the archives, the interviews and the subjectivity itself to create his novel.
KEY-WORDS: Villa – Narrative Pororsity- Archive.

Copiar a realidade pode ser uma boa coisa; mas inventar a realidade é melhor, muito melhor.
Giuseppe Verdi

A citação retirada da epígrafe de "*Quatro esperas*", texto publicado no livro *O Discurso e a cidade* de Antonio Candido (1993, p. 153) faz clara referência ao que vamos tratar nesse texto. A favela ficcional criada pelo autor do romance *si me querés quereme transa* do escritor Cristian Alarcón é o ponto chave para a leitura da narrativa, sendo esta a grande personagem da

[1] Doutoranda em literaturas hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ.

obra. Ela é inventada com os elementos encontrados na urbe contemporânea e com dados recolhidos ao longo dos anos em que o escritor realizou trabalhos investigativos, estando em contato com diferentes espaços da cidade. Para melhor entendimento dessa criação, faz-se necessário realizar um rápido percurso na trajetória do escritor.

Cristian Alarcón, autor *Si me querés quereme transa,* nasceu no Chile e está radicado na Argentina desde os quatro anos de idade. Apresenta uma grande experiência no campo jornalístico: possui licenciatura pela Faculdade de Jornalismo e Comunicação Social da Universidade de La Plata, onde foi professor e atualmente é diretor de Pós-graduação em Jornalismo Cultural.

Atua também como redator, cronista e fundou a rede de jornalismo policial latino-americana *Cosecha Roja*, bem como a revista digital *Anfibia*, que reúne diversas crônicas de novos escritores, que apresentam textos nos quais o foco está nos problemas sociais contemporâneos.

Durante dez anos trabalhou como redator de crônicas sobre conflitos e violência no Conurbano Bonaerense[2] para o jornal *Página 12*. Após esse período, continua realizando trabalhos sobre essa mesma temática e escreve crônicas para as revistas *TXT, Gatopardo, Rolling Stone* e para o jornal *Crítica*.

Devido a essa experiência no campo jornalístico, seus textos apresentam forte presença de um estilo de escrita que poderíamos aproximar ao *New Journalism*. Possui três livros publicados: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (editora Norma, 2003), *Si me querés quereme transa* (editora Norma, 2010) e *Un mar de castillos peronistas*, (editora Marea, 2013). Este último reúne uma seleção e compilação de crônicas escritas e publicadas anteriormente, que trazem diversas experiências do autor em Buenos Aires e em outras cidades.

Para compor seus livros, o escritor transita livremente pelas duas esferas da narrativa: a literária e a jornalística. Podemos perceber a mescla dos dois diferentes estilos de modo explícito na estrutura de sua segunda obra, *Si me querés quereme transa*, livro que é o foco desse trabalho.

O escritor compõe um texto de não-ficção no qual as técnicas do novo jornalismo e da ficção tornam-se imprescindíveis para dar conta dos fatos de

[2] Denominação utilizada para os diferentes trinta municípios que rodeiam a cidade de Buenos Aires e se dividem atualmente em três grandes cordões ou áreas.

nossa atualidade. Esse procedimento foi denominado de "*realidadficción*" por Josefina Ludmer (2007, p.01,02) para mostrar que nestas escritas realidade e ficção não podem ser facilmente identificadas.

A forte presença do jornalismo é o que faz com que sua escrita e seus livros possam ser denominados como textos de investigação, relatos ou crônicas. Antes de publicar *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, o autor lançou primeiramente, de forma isolada, alguns capítulos que integraria o livro como crônicas, no jornal *Página 12*. Um dos capítulos de *Si me querés quereme transa* aparece publicado como crônica em sua obra posterior ao romance, *Un mar de castillos peronistas*. Ao mesmo tempo encontramos em seu romance *Si me querés quereme transa* fragmentos de crônicas que foram publicadas anteriormente.

Sua segunda obra vem recebendo críticas positivas no campo literário, mas a parte da trama que está dedicada ao tráfico de drogas faz com que a violência do mundo do delito ganhe maior visibilidade e quase oblitere para muitos leitores outros elementos constitutivos do romance. Por conta disso, certas questões da obra literária acabam por ser postas em segundo plano. Em uma conversa que tivemos no final do ano de 2015,[3] o autor revela algo que lhe foi recomendado por um amigo, escritor e crítico literário:

> *El poeta Sergio Parra, en una noche de tragos con Pedro Lemebel, cuando apenas nos estábamos conociendo, me dijo: "nunca dejes que te traten como un experto en narcotráfico, nunca dejes que te traten como un experto en violencia, nunca dejes que te traten como un experto en ladrones ni en nada de lo que vayas investigar"*[4]. (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)

Mesmo compreendendo que suas duas publicações trazem à cena de forma bastante forte a questão da violência e do narcotráfico no território periférico, pois ambas foram fruto de uma investigação jornalística que Cristian Alarcón desenvolveu ao longo de quatro anos, nossa proposta de análise de sua segunda obra é justamente desviar o nosso olhar em direção

[3] Entrevista pessoal realizada com o autor em dezembro de 2015.

[4] O poeta Sergio Parra, em uma noite de bebidas com Pedro Lemebel, quando estávamos nos conhecendo, disse: "Nunca deixe que te tratem como um especialista em tráfico de drogas, nunca deixe que te tratem como um especialista em violência, nunca deixe que tratem como um especialista em ladrões nem em nada do que você vá investigar.

às representações das pessoas que habitam o espaço, privilegiando outras práticas cotidianas desses indivíduos para além dos estereótipos da miséria, da falta de oportunidades e da violência. Esta opção metodológica não apaga a força temática relacionada às redes de narcotráfico e suas articulações, mas abre novos pontos de interlocução e de leitura da obra.

O projeto de escrita para seu primeiro livro surge de uma investigação pautada pelo jornal que trabalhava. Naquele momento Alarcón deveria apurar a crescente violência que vitimava jovens pobres da periferia e tentar estabelecer uma relação das ações da polícia com essa mortes em uma villa do Conurbano localizada em São Fernando: " *En San Fernando estuve todo el tiempo libre que me quedaba entre 1997 y 2000 y 2000 y 2003*." (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Concomitante a isto, ele fez uma investigação sobre as articulações do narcotráfico dentro e fora da Argentina, realizando diversas viagens à Colômbia, Bolívia, Peru, Chile, México e também Brasil. Este trabalho o fez observar essa realidade do submundo da droga e entrevistar diversos atores, não apenas dentro de *villas* argentinas, mas também desses outros países, sempre voltando seu olhar para os territórios e sujeitos denominados periféricos.

Essas investigações que seguiram o rigor do trabalho jornalístico, a checagem minuciosa dos dados, o recolhimento de diversas entrevistas e a busca pela verdade lhe renderam muitas experiências e o contato com pessoas de diferentes territórios. Vale ressaltar que a relação direta com os perigos que uma pesquisa com narcotraficantes representa aparece constantemente nas linhas de seus textos. Assim como a sua dimensão humana, que se manifesta diante de estreitos laços de afeto que surgem no decorrer dos anos a partir do contato frequente com as pessoas devido ao processo investigativo. Podemos ler em seu romance:

> *cualquiera podía imaginar a un autor temeroso en medio de una ardorosa investigación sobre narcos, acosado por los secretos del negocio, la paranoia de los capos, el pérfido interés de los jueces y la policía en sus archivos. Nadie apostaría a que el miedo a chocar y quedar atrapado*

> *entre latas de carrocería fue el único que me atravesó en estos cuatro años de inmersión.* (Alarcón, 2012, p. 221)[5]

Os conflitos vividos internamente pelo autor são explicitados nas histórias, bem como em entrevistas oferecidas pelo escritor nos meios acadêmicos e em programas relacionados à literatura. O autor afirma que essa relação tão próxima com os entrevistados foi um dos aspectos mais difíceis de elaborar no período de sua escrita. Essa questão é bem marcante na fatura de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* etambém aparece retratada em *Si me querés quereme transa.*

Tais vivências ocupam um lugar em sua narrativa, e podemos perceber que o surgimento de sua segunda publicação somente ocorre devido à experiência do trabalho de campo que derivou no seu primeiro livro. É essa relação que gostaríamos de desenvolver em seguida. Em suas três obras publicadas torna-se difícil separar a escrita e o olhar do jornalista, o cronista do escritor literário. Essa tensão que se processa de modo poroso culmina em sua segunda publicação, o romance que tratamos aqui.

Para o autor,[6] foi apenas no momento em que se afastou da realidade narrada que conseguiu escrever de forma mais impessoal, sem sofrer com os fatos ou envolver-se com as pessoas, como ocorreu em seu primeiro livro. Alarcón resume em poucas palavras o processo de escrita dos dois livros: "*Ya en Si me querés, en lugar de territorializar yo desterritorialicé*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Diferente de seu primeiro livro, teremos neste romance uma narrativa complexa, polifônica que traz em seu texto a representação de uma das questões mais discutidas na atualidade e nas representações literárias sobre o Conurbano Boanarense: a *villa*, seu crescimento e seus atores. Para realizar uma análise da construção literária de *Si me querés querme transa* faz-se necessário lançar um rápido olhar para sua primeira publicação, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia.* Esse livro é fruto deum minucioso

[5] "qualquer um poderia imaginar a um autor temeroso em meio a uma ardorosa investigação sobre traficantes, acossado pelos segredos do negocio, a paranoia dos chefes de tráfico, o pérfido interesse dos juízes e da policia em seus arquivos. Ninguém apostaria que o medo a bater e ficar preso entre a lataria de um carro foi o único que me atravessou nesses quatro anos de imersão. (Alarcón, 2012, p. 221)

[6] O autor já havia feito essa afirmação em diversas entrevistas, e em nossa conversa novamente retoma esse ponto, e enfatiza que o distanciamento tanto das pessoas quanto dos territórios foi fundamental e necessária para a escrita de seu romance.

trabalho de investigação jornalística. Durante seu processo de escrita, por quatro anos, o autor observou diariamente e de forma muito próxima o território periférico. Nesse período aproximou-se dos moradores, especialmente dos adolescentes, criando vínculos de amizade, que são retratados na própria narrativa.

Cristian Alarcón fez um trabalho de jornalismo investigativo com características etnográficas e antropológicas da observação participativa. Ele vai às festas com os adolescentes, frequenta suas casas e realiza inúmeras entrevistas com numerosos moradores. Durante essa intensa observação lhe chama a atenção um fato curioso: os jovens delinquentes possuem um santo protetor que os defende quando saem para realizar seus roubos.

Esse "santo" é um personagem local que assumirá um lugar importante no projeto do escritor, que observa como há uma forte relação entre o mundo do delito e o da religiosidade dentro dos territórios periféricos. Essa será uma temática constante em todas as suas publicações.

A figura que assume um papel central no plano da religiosidade da *villa* de San Fernando é um adolescente que foi executado pela polícia de forma covarde e que se converte "santo" para os demais jovens. Víctor "El Frente" Vital, após sua morte, transforma-se em um mito, um santo digno de receber orações e oferendas. Por isto, é um modelo para os meninos que o admiravam e veem no mundo do crime uma possibilidade de obter os bens de consumo e ascensão social dentro da *villa*.

O autor transcreve as entrevistas realizadas a diversos atores da *villa* e aos poucos vai revelando as características que levaram esse adolescente, que poderia ser apenas mais um entre tantos que são assassinados diariamente nas periferias da cidade, a ser considerado um "santo".

Ao longo dessa narrativa, vamos conhecendo gradativamente, através do contato do jornalista com os entrevistados e dos diversos documentos jurídicos e policiais consultados por Alarcón, que Víctor "Frente" Vital é admirado por sua conduta dentro da favela. Tinha sido um ladrão com valores éticos, que entendia a *villa* como um território familiar, respeitando sempre os que nela habitavam, em especial, as crianças e os mais velhos. Um jovem ladrão que roubava e distribuía os bens adquiridos entre os

moradores da *villa*, ou utilizava o dinheiro para celebrar o sucesso do delito em festas com seus companheiros: uma espécie de Robin Hood periférico.

Para a construção desse relato, o autor fez uso principalmente de técnicas de jornalista: investiga, checa os dados recolhidos, observa intensamente, pesquisa em diversos arquivos policiais e principalmente utiliza-se das entrevistas concedidas pelos familiares e amigos de Víctor. Durante o período em que observou ele se relacionou com os moradores do território.

Como elemento facilitador de sua aproximação com os jovens observados, Cristian Alarcón percebeu um dado importante: o arquivo da música. O escritor percebeu que esse se mostrava um importante instrumento a ser utilizado para entender e penetrar no mundo dos adolescentes. Compreendeu que a música podia ser uma porta de acesso a esse mundo desconhecido e que nas festas o ritmo tocado era sempre a *cumbia*. Ao som dessa música com a qual se identificavam, os jovens relacionavam-se e festejavam o sucesso dos roubos bem sucedidos.

O livro leva o nome de uma *cumbia*, que é o ritmo mais escutado pelos adolescentes na época em que o autor observou o mundo dos jovens que se envolviam no universo dos delitos. A história do livro é ambientada na década de 90, quando a música escutada, dançada e cantada pelos jovens ainda não era a *cumbia villera*[7], mas sim uma versão romântica do "ritmo tropical". Esta letra em particular retrata o que os adolescentes envolvidos no mundo do delito já sabem e entendem como seu destino: a morte certa. Porém, eles não querem que no dia de seu enterro haja tristeza ou lágrimas. Desejam que seja um dia de alegria e que alguém coloque *cumbia* para tocar e festejar, pois viveram intensamente suas vidas.

Em outras palavras, o autor faz uso de sua experiência de cronista para relatar a "vida louca" de um jovem ladrão e de muitos outros habitantes da favela, dando-lhes voz e explicitando nas linhas de seu texto os conflitos internos que passou ao se aproximar de forma tão intensa da vida dessas pessoas. Nesse livro, percebemos como o autor realiza um trabalho que

[7]*Cumbia Villera* é um subgênero da *Cumbia Argentina* e trata-se de uma *cumbia* que surge nas periferias. Traz nas suas letras basicamente o vocabulário e as experiências do mundo do delito dos jovens que entram nesse universo. Em alguns aspectos, pode assemelhar-se ao que se denomina no Rio de Janeiro de "funk proibidão".

dialoga com os estudos antropológicos e etnográficos, compartilhando com os moradores e em especial com os adolescentes medos, frustrações, bebidas e cigarros.

Em seu relato, somos levados a olhar por outro viés a realidade desses adolescentes. Neste processo de identificação, desconstruímos a visão criada pelo discurso midiático, que, na maioria das vezes, os leva a ser vistos como sujeitos descartáveis e sem salvação, remetendo ao que Zygmunt Bauman denominou de "resíduos humanos". (Bauman, 2005, p. 13 e 49).

Cristian Alarcón retrata esses adolescentes através de um texto em que se coloca para dar voz aos sujeitos periféricos. Neste sentido, cabe observar que eles não são vítimas da sociedade e tampouco vilões. Enfim, são jovens que vivem a vida buscando diversão, consumo de bens materiais e adrenalina.

Esse olhar é formado ao longo da leitura, quando somos apresentados a cada personagem através da própria voz que nos relata o que aconteceu, com seus registros e suas pausas. O escritor usa alguns recursos como o de transcrever o mais literalmente possível o que foi dito pelo entrevistado. Assim, tomamos conhecimento não só da vida de diversos adolescentes, como também das mães desses jovens e de alguns outros familiares. Dessa forma, os adolescentes que são normalmente apenas números estatísticos passam a ter nome, sobrenome, endereço e uma história que não os vitimiza, ao mesmo tempo em que se dissociam da imagem formada pelos meios de comunicação.

A estrutura da narrativa é simples e os dados narrados podem ser verificados facilmente. O leitor pode entrar em contato com a mãe do menor assassinado, acessar as páginas do Facebook do adolescente Víctor "El Frente" Vital. Mesmo após sua morte, a página continua sendo mantida e administrada por seus amigos e familiares. Pode-se ainda verificar o nome das ruas mencionadas no livro, às localizações e as coordenadas de tempo. Ou ainda consultar em notícias da época o dia de sua morte com diversas publicações do episódio pelos meios de comunicação.

Enfim, é possível encontrar registros de uma infinidade de dados que podem ser checados. Trata-se de uma pesquisa de campo mesclada com a voz do próprio autor que exibe nas linhas do texto seus sentimentos e

angústias. Podemos verificar no trecho em que descreve a visita à tumba de El Frente, que é feita por seus amigos e familiares até os dias atuais e foi realizada também por Cristian Alarcón:

> *Yo acompañé a sabina, a los hermanos del Frente y a Manuel hasta la tumba del ladrón que me había hecho llegar, hacía tanto tiempo ya, a la villa. Nos paramos frente a su foto en blanco y negro, ante las ofrendas de los chicos todavía intactas, ante las botellas de Pronto Shake que la decoraban. Cada uno besó la foto. Yo también. Cada uno se persignó. También lo hice. Y luego todos nos quedamos callados durante un buen rato. Lloramos hasta que Sabina nos dijo que partiéramos. Volvimos a la villa La esperanza. Comimos juntos. Luego, al atardecer, me alejé hacia la estación.*(Alarcón, 2012, p. 191)[8]

A antropóloga María Cristina Cravino se refere a essa publicação como "um rito de passagem no qual o jornalista se vê cada vez mais envolvido"[9] (2009, p.184) e acrescenta ainda que esse relato e morte de El Frente "é o final de uma época" (2009, p.184).[10] Nesta época as *villas* apresentavam-se como um ambiente de comunidade e os que nele moravam deveriam respeitar-se mutuamente e cuidar do espaço periférico. Nesse sentido, a *villa* era entendida com um bairro com fortes laços familiares entre a vizinhança (Cravino, 2009, p.184).

No decorrer das observações para a escrita de seu primeiro livro, podemos perceber o conflito interno que sofre o autor, ao se aproximar de forma tão íntima dos sujeitos envolvidos nos fatos centrais para a pesquisa. Alarcón cria vínculos afetivos com as pessoas com que conviveu durante os quatro anos de pesquisa e percebe que a realidade encontrada na *villa* é muito complexa. Decide, então, olhá-la de forma mais distanciada. O autor nos revela sobre a escrita de *Si me querés quereme transa*: "*Para mí ha sido todo una política de resistencia, la idea de no dejarme asir por la..., atrapar por la lógica del expertismo, por la lógica de …del periodista o del escritor experto.*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)

---

[8] "Acompanhei a Sabina, os irmãos do Frente e Manuel até o túmulo do ladrão que me havia feito chegar, fazia tanto tempo já, à favela. Paramos em frente à sua imagem em preto e branco, diante das oferendas das crianças, ainda intactas, que estavam na frente das garrafas de Pronto Shake que decoravam a tumba. Cada um beijou a foto. Eu também. Cada um benzeu-se. Eu também me benzi. E logo ficamos todos em silêncio por um tempo. Choramos até que Sabina nos disse que fôssemos embora. Voltamos à favela La Esperanza. Comemos juntos. Então, ao anoitecer, fui caminhando em direção à estação." (Alarcón, 2012, p. 191)

[9] "un rito de pasaje en el cual el periodista se ve cada vez más involucrado". (2009, p.184)

[10] "es el final de un época." (2009, p.184)

Esse distanciamento foi traduzido sete anos depois em seu primeiro e único romance até o momento, S*i me querés quereme transa*, com a representação dos problemas e conflitos existentes em periferias argentinas, que talvez apareçam também em outras favelas distribuídas pelo globo. Como discorremos nos capítulos anteriores uma questão bastante discutida na cidade de Buenos Aires na atualidade é o crescimento das *villas* no Conurbano e o aumento da imigração dos países limítrofes para esses espaços.

Ao contrário do que ocorre em seu primeiro livro, em *Si me querés quereme transa* Alarcón irá enfatizar a independência da criação literária diante da realidade e dos outros discursos. Neste sentido, escreve um livro que, paradoxalmente, remete a uma problemática do terreno sócio-histórico que é a violência associada ao tráfico de drogas e aos espaços e deslocamentos massivos de uma nova onda de imigrantes para as *villas* de Buenos Aires. Isto pode ser lido a partir da concepção de literatura pós-autônoma proposta por Josefina Ludmer (2007).

O romace *Si me querés quereme transa* foi publicado no ano de 2010 pela editora Norma na cidade de Buenos Aires. Possui treze capítulos, prólogo e agradecimentos. Nesses capítulos o leitor é apresentado a uma galeria de personagens que parecem inicialmente não ter relação uns com os outros, da mesma forma que cada capítulo parece trazer a história de um personagem sem relação com os demais capítulos. Porém, no decorrer da trama, percebemos que existe uma correlação e que todos irão aos poucos desenhando a própria favela e constituindo a trama. O próprio Alarcón sinaliza "*la villa está construida con las voces*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)

Interessa-nos pensar o processo pelo qual passa o autor e a própria forma de sua narrativa, que reúne e articula essas diferentes "vozes", relatos recolhidos ao longo de suas vivencias e investigações, pensar também o modo como o escritor faz uso de dados recolhidos no período em que escreveu seu primeiro livro, e cria um espaço fictício dando vida a personagens que são forjados a partir de pessoas com quem conviveu e que entrevistou para seu primeiro projeto.

Nesse espaço ocupado principalmente por imigrantes andinos e dos países limítrofes da Argentina, marcado pelos conflitos, diálogos, negociações e mediações entre as diversas etnias, o escritor faz uso de técnicas jornalísticas e literárias para a composição dos personagens e para o desenho da própria trama. Transitando em diversas esferas do literário, tece um texto em que a experiência do real torna-se um elemento chave para a construção da narrativa e dos sujeitos narrados.

Pretendemos nesse momento do trabalho realizar um percurso nas diferentes estratégias narrativas que o autor utiliza. Para isso, utilizamo-nos dos conceitos de "*realidadficción*" de Josefina Ludmer, de "porosidade" e "inespecificidade da arte" de Florencia Garramuño e ainda da concepção de "arquivo" de Roberto González Echevarría.

Torna-se relevante para a nossa proposta a concepção de "mímese" de David Pujante. Com esses aportes teóricos, pretendemos analisar o trajeto discursivo do romance e identificar no próprio texto as diferentes estratégias discursivas utilizadas pelo escritor.

Nesse romance, os distintos recursos empregados pelo autor fazem do texto uma narrativa polifônica em que os diversos relatos, personagens e histórias dão vida à *villa* que surge como um cenário complexo. E constata a diversidade que pode ser encontrada nos territórios periféricos da Buenos Aires do século XXI.

As experiências e dados recolhidos anteriormente serão utilizadas novamente por Alarcón, que se afasta da realidade dessas periferias, processa as informações obtidas para compor a galeria de personagens que habitarão a *villa* narrada, uma *villa* fictícia que surge após uma intensa experiência do autor nesses espaços e que pode ser lida como uma alegoria das diversas *villas* encontradas no Conurbano Bonarense.

Interessa-nos pensar o projeto literário e o trânsito entre trabalho de investigação jornalística e a escrita de uma obra complexa, um romance com bases na experiência real, diferença que se torna evidente quando contrapomos *Cuando me muera quiero que me toquem cumbia*[11]e *Si me querés quereme transa.* O segundo livro surge após experiências vividas pelo autor para a escrita do primeiro. A ficção retoma a realidade para contá-la com

[11] Quando eu morrer, quero que toquem *cumbia* para mim. (Tradução literal)

mais intensidade e é necessário pensar a construção do cenário da narração que trabalha com o inverificável, o que ocorre com a criação da fictícia Villa del Señor no romance analisado.

Com a invenção dessa *villa*, Cristian Alarcón prioriza a independência da criação literária fazendo com que o jornalista dê espaço ao escritor. E para pensar esse ponto cabe resgatar a observação feita por David Pujante com relação a esses espaços ficcionais que geram "mundos fictícios verossímeis e mundos regidos por regras que nem são da realidade efetiva nem são equivalentes" (1992, p. 165).[12] A Villa del Señor intensifica o diálogo com outros territórios ficcionais como Comala ou Macondo. Se nesses a imagem oferecida era a de cidade abandonada, refletindo o processo de despovoamento de áreas rurais com o êxodo para os grandes centros, a *villa* fictícia agora demonstrará o processo de aglomerações das pessoas nas grandes urbes: Rulfo cria Comala, Gabriel García Márquez, Macondo e Cristian Alarcón, a Villa del Señor: "*Las avenidas Bonavena, Galíndez, Monzón y la Calle sin Apellido. Frente queda la Villa del Señor, cruzando la avenida Bonavena, el barrio Presidente Perón*." (Alarcón, 2012, p. 53).[13]

Esse trecho em que um dos personagens explica a localização dessa favela nos permite verificar que da mesma forma que não é possível percorrer fisicamente as ruas de Comala ou Macondo, não encontraremos a Villa del Señor em nenhuma localização real na cidade de Buenos Aires. Porém, este espaço é criado a partir de uma profunda observação de várias favelas e do rico aproveitamento dos dados obtidos nesse período.

O romance apresenta um grande número de personagens, alguns serão distribuídos em um esquema antes mesmo do início do texto propriamente dito, o que pode ser comparado à árvore genealógica que abre algumas edições de *Cien años de soledad*.

Se na obra de Gabriel García Márquez se fez necessário o agrupamento na árvore genealógica devido ao imenso número de membros da família Buendía, na *villa* de Alarcón essa árvore é substituída por um esquema usado para separar as diferentes gangs encontradas na favela. A distribuição

[12] "mundos ficticios verosímiles y mundos regidos por reglas que ni son de la realidad efectiva ni son equivalentes." (Pujante, 1992, p. 165)

[13] "As avenidas Bonavena, Galíndez, Monzón e a rua Sem Nome. Enfrente fica a Villa del Señor, atravesando a avenida Bonavena, o bairro Presidente Perón." (Alarcón, 2012, p. 53)

é feita através da nacionalidade e as redes familiares assumem uma grande importância para esses grupos. O próprio escritor comenta sobre esse mapa presente no início do livro: "*Lo gracioso de ese mapa, es que es inútil*". (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

A ironia justifica-se porque é realmente inútil para tentar estabelecer uma linearidade nas diversas histórias narradas. Como em *Cien años de soledad*, muitas vezes o leitor se perderá no relato, pois os narradores mudam constantemente. A história tem um ritmo bastante acelerado imposto pela velocidade dos acontecimentos e multiplicidade de pessoas que se sucedem na trama.

Cristian Alarcón realiza a ficção da realidade, ele se permite a liberdade de criar recorrendo aos diferentes arquivos. Neste trabalho, utilizaremos a definição de arquivo a partir da concepção de Roberto González Echevarría, em sua obra *Mito y archivo*.

Interessa-nos lançar mão dos aportes do crítico para pensar a construção do romance *Si me querés quereme transa*. Roberto González Echevarría defende em sua teoria que os romances latino-americanos surgem a partir dos arquivos. Explica que o início dos arquivos ocorre, segundo ele, quando o Estado moderno dos Reis Católicos da Espanha cria instituições para guardar, arquivar e ordenar documentando por escrito as atividades de seus súditos. Com isso, surge um sistema administrativo meticulosamente organizado. Os responsáveis por esses documentos eram os letrados e seus assistentes, escrivães, membros da burocracia estatal, encarregados de redigir, copiar e arquivar documentos (Cf. González Echevarría, 2011, p. 10-11).

Posteriormente, essa organização passaria a ser utilizada para os documentos judiciais que continham as informações dos condenados, suas confissões, o registro detalhado de seus delitos e de suas condenações, bem como suas descrições físicas. Utilizando uma linguagem rebuscada, formal, própria dos detentores da lei, da ordem e da justiça, os quais criaram uma retórica única, organizou-se o arquivo da lei. Dessa forma, nasce o que o Echevarría denomina *arquivos do direito.* O mesmo autor nos aponta: "o arquivo é em primeiro lugar a lei do que pode ser dito, o sistema que rege a

aparição das declarações como acontecimentos únicos" (González Echevarría, 2011, p. 63).[14]

Diante dos arquivos do direito, possui o poder quem escolhe o que e como será arquivado, estando os arquivos relacionados ao domínio. Por isto, preservar o arquivo é preservar a autoridade. De volta à história, uma das características do Novo Estado era a sua natureza de criar leis, sua marca mais visível era a meticulosidade e a organização – um sistema minucioso que pretendia regular não somente os indivíduos, mas também seus próprios códigos.

Ao retomar sua teoria, anos depois, González Echevarría faz referência aos arquivos do necrotério, destacando a meticulosidade das informações, fazendo alusão à riqueza e frieza de detalhes que se encontram nesse tipo de arquivo:

O necrotério, como instituição, é um arquivo de cadáveres e documentos classificados e certificados pelo Estado; ambos os processos são regidos por uma teórica notarial que, admito, está nas próprias origens da ficção romanesca, de modo que o ponto de vista expresso no final da nota que diz «Não há melhor romance do que um sumário» não poderia ser mais correto. (González Echevarría, 2011, p. 09-10)[15]

Interessa-nos, portanto, pensar nessa definição de arquivo para analisar a composição dos personagens e da própria trama, pois no romance de Alarcón, também encontraremos essa mesma concepção de arquivo sendo usada para dar conta do relato de mortes que decorrem da luta pelo domínio do território. Reafirmando o que foi dito por Echevarría, encontramos a referência a estes arquivos no próprio romance de Alarcón:

> *Mucho tempo después, en el expediente judicial, leí la descripción de los médicos en la autopsia. Pedí una copia para convencerme y acordarme: "Presenta una herida de contornos irregulares, con bordes contusos y de los que parten varios desgarros, compatible con orificio de entrada de múltiples proyectiles de arma de fuego que aparentemente provocan la pérdida*

[14] "El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares". (González Echevarría, 2011, p. 63 in Literatura y heteronomía, estudios filosóficos 54: 127-138, 2014)

[15] "La morgue, como institución, es un archivo de cadáveres y documentos clasificados y certificados por el Estado; ambos procesos se rigen por una teórica notarial que, yo sostengo, está en los orígenes mismos de la ficción novelesca, por lo que la opinión expresada al final de la cita de que «No hay mejor novela que un sumario» no podía ser más atinada". (González Echevarría, 2011, p. 09-10)

> *total de los huesos de la calota craneana y de la masa encefálica, encontrándose restos de la misma y sangre en un área aproximada de dos metros de diámetro en una pared que se encuentra por detrás del mismo."*(Alarcón, 2012, p. 74)[16]

De fato, interessa-nos essa concepção de arquivo para analisar os recursos utilizados por Cristian Alarcón e ver como ocorre o processamento de diferentes dados que foram recolhidos e utilizados em sua primeira publicação: entrevistas, depoimentos, documentos jurídicos e policiais. Torna-se relevante pensar de que maneira estes foram processados e administrados pelo autor de modo a criar uma obra de ficção na qual o real torna-se o ponto chave para a construção da obra. A mescla entre o real e o ficcional será sinalizada de imediato no prólogo de seu romance:

> *Si bien este libro es el resultado de una investigación periodística, el autor no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía. Los nombres de los protagonistas de esta historia han sido cambiados con el firme propósito de no perjudicarlos. Los lugares y las coordenadas de tiempo y espacio fueron modificados u omitidos. Las identidades de los testigos de los crímenes han sido protegidas: en algunos casos se ha descompuesto a una persona en dos o más seudónimos, o sumado a dos personas en uno solo.*(Alarcón, 2012, prólogo)[17]

Com isto, Alarcón sinaliza sua forma de administrar os documentos e informações. Há o processamento de uma literatura que se baseia na linguagem como em *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, e que se utiliza de dados mais duros do arquivo, mas que serão manipulados de forma diferente para a construção da narrativa de sua segunda obra, dessa vez um romance.

Na segunda publicação, diferentemente da primeira, os locais, as coordenadas de tempo e as histórias não são mais facilmente verificáveis. Ao contrário, como sinalizado no prólogo, existe uma mescla entre os dados reais e os ficcionais. Os próprios lugares nomes mencionados ao referir-se à

[16] "Muito tempo depois, no memorando judicial, eu li a descrição dos médicos na autopsia. Eu pedi uma cópia para me convencer e me lembrar: «Apresenta uma ferida de contornos irregulares, com bordas contundidas de onde surgem várias fraturas, compatíveis com porta de entrada de vários projéteis de arma de fogo que, aparentemente, provocam a perda total dos ossos da calota craniana e da massa encefálica, encontrando restos da mesma e de sangue em uma área de aproximadamente dois metros de diâmetro em uma parede que se encontra na parte de atrás do mesmo.»" (Alarcón, 2012, p. 74)

[17] "Embora este livro seja resultado de uma investigação jornalística, o autor não se propõe a contribuir com o Poder judicial e a polícia. Os nomes dos protagonistas desta história foram alterados com o firme propósito de não prejudicá-los. Os locais e as coordenadas de tempo e espaço foram modificados ou omitidos. As identidades das testemunhas de crimes foram protegidas: em alguns casos, se dividiu uma pessoa em duas ou mais pseudônimos, ou se juntou duas pessoas em uma só." (Alarcón, 2012, prólogo)

villa fictícia são criados pelo autor. Da mesma forma o escritor irá compor seus personagens: os fatos que observou as pessoas que conheceu e as diversas histórias que acompanhou de forma muito próxima são utilizadas, mescladas para compor um ou mais personagens, ou desmembradas e assim percebemos a impossibilidade de verificar a barreira que separaria o que é real do que é ficcional.

Portanto, percebe-se o peso do arquivo não somente na construção da narração, mas também no modo como este é utilizado para construir os personagens, que na obra refletem a realidade de múltiplos habitantes da periferia. Nesse caso são os imigrantes, que despontam no texto com problemas relacionados a conflitos existentes na cidade de Buenos Aires. Em diversos trechos do livro o escritor fará alusão direta ao uso de arquivos para a criação desses personagens: "*No todas las historias tienen una voz que las cuenta. Esta surgió de los expedientes judiciales*" (Alarcón, 2010, p. 108).[18]

Como é retratado no fragmento, o uso dos documentos judiciais ou policiais pelos escritores contemporâneos equivale à utilização dos arquivos do direito conforme a proposição de Roberto González Echevarría. Estes são uma importante fonte de inspiração para a criação das obras literárias latino-americanas e de modo análogo Cristian Alarcón faz uso desse tipo de arquivos. O autor teve acesso a muitos documentos desses arquivos durante a investigação jornalística que realizava para o jornal *Página 12* e os aproveita para criar os personagens do romance:

> *Allí está el pasado. La juventud de Porfirio está en ese expediente sucio que ha sido carcomido y manchado por el tiempo, las ratas y las polillas. Tiene tres cuerpos, los colores sepia de los papeles húmedos, el olor de los ácaros y el tiempo transcurrido. En esas mil fojas hay que rastrear en muy poco tiempo los pasos de Porfirio Reyes, sus alianzas, sus acciones*. (Alarcón, 2010, p. 148)[19]

Retomando a teoria de González Echevarría, é fácil constatar que as principais obras literárias latino-americanas de certo período, em particular

[18] "Nem todas as histórias possuem uma voz que as conte. Esta surgiu dos documentos judiciais." (Alarcón, 2010, p. 108)

[19] "Ali está o passado. A juventude de Porfirio está neste documento sujo, que foi roído e manchado pelo tempo, pelos ratos e traças. Tem três corpos, a cor sépia do papel molhado, o cheiro dos ácaros e o tempo transcorrido. Nessas mil folhas será necessário rastrear em muito pouco tempo os passos de Porfirio Reis, suas alianças, suas ações." (Alarcón, 2010, p. 148)

os romances, assemelham-se a documentos dos arquivos, ou surgiram a partir deles. Isso ocorre, pois, de acordo com a hipótese de *Mito y archivo*, os escritores utilizavam-se dessa fonte pela ausência de mitos existentes nessa cultura. Portanto, no caso da literatura latino-americana, ficção e arquivo caminham lado a lado.

Os diversos procedimentos utilizados são encontrados nos atores representados e em diferentes momentos da narrativa, como por exemplo, na voz do autor personagem, do narrador-personagem e dos outros sujeitos. Em diversas passagens, observa-se o uso de vários arquivos, jurídicos, históricos ou policiais transcritos nas linhas do texto. Essas técnicas variadas são utilizadas pelo escritor para a composição de seu romance e já tinham sido sinalizadas por Josefina Ludmer, ao analisar textos da literatura do presente:

Porque essas escritas diaspóricas não só atravessam a fronteira da literatura, mas também a da ficção e permanecem fora e dentro nas duas fronteiras. E isso acontece porque reformulam a categoria de realidade: elas não podem ser lidas como um mero realismo, relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma de testemunho, a autobiografia, a reportagem jornalística, a crônica, o diário íntimo, e até mesmo a etnografia (muitas vezes com um «gênero literário» enxertado dentro)... "Elas fabricam presentes com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas. (Ludmer, 2007, *Ciberletras*) [20]

A obra aqui analisada insere-se nessas observações, uma vez que o escritor faz uso das diferentes fontes mencionadas pela crítica e ainda utiliza-se dos arquivos, como mencionado anteriormente. O que ocorre é um processamento dos diferentes tipos de arquivos, observados e acessados por ele para transformá-los em ficção com uma forte carga de realidade. Uma obra e que a realidade e a ficção não podem ser separadas, ou identificadas com facilidade trabalha com aquilo que Josefina Ludmer denominou

[20] "Porque esas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de la literatura, sino también la de la ficción y quedan afuera y adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma de testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario "injertado en su interior)… Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas." (Ludmer, 2007,*Ciberletras*)

realidadficción. A crítica argentina assinala que: "são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade" (Ludmer, 2007,*Ciberletras*).[21]

No romance de Alarcón podemos encontrar, distribuídos ao longo dos capítulos, de forma reestruturada, passagens que foram narradas como crônicas ou reportagens do jornal *Página 12. P*odemos exemplificar através de uma das brigas pelo território que ocorre na obra, através da descrição dos assassinatos encomendados por sicários ou ainda na narração de um corpo encontrado em um cesto de lixo, com a boca costurada. Em 2006 Alarcón publica pelo jornal a crônica *En la Zona de guerra* que pode exemplificar esse processamento e utilização dos dados recolhidos:

> *En el barrio, en la escuela, las preguntas se multiplicaron. Parecía peruano o boliviano. Tenía las uñas de los pies y de las manos pintadas de rojo. Las cejas depiladas. Aunque no tenía implantes en los pechos parecía ser una travesti. "Color trigueño, cabellos negros, largos; ojos pardos, peso: 55 kilos, nariz mediana, barba afeitada del día", describe un informe pericial. Desnudo, lo habían envuelto prolijamente en una frazada de dos plazas. Cuando lo desenvolvieron notaron que había sido abierto a lo largo y ancho del abdomen con brutalidad. No presentaba el mismo cuidado que algún experto, quizás un cirujano, tuvo para eviscerar a otras dos mulas del narcotráfico en la ciudad en el último año.*[22](Alarcón, 2006, PAGINA 12)

Esse trecho de uma crônica publicada por Alarcón no jornal página 12 descreve um corpo encontrado no lixo, nele o cadáver está aberto, seus órgãos foram retirados, a descrição desse homem e a forma que foi encontrado é utilizado para dar forma ao personagem Olray, homossexual, que em um momento da trama desaparece:

> *Todas las pistas que intenté seguir para dar con la confirmación de su muerte fueron un fracaso. Llegó a convertirse en una obsesión. Había averiguado por muchos crímenes en los alrededores de Villa del Señor… El cadáver con la boca cosida de Olray no estaba en la*

[21] "son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad." (Ludmer, 2007, *Ciberletras*)

[22]No bairro, na escola, as perguntas se multiplicaram. Parecia Peruano ou boliviano. As unhas dos pés e mãos pintadas de vermelho. Sobrancelhas depiladas. Embora não tivesse silicone nos seios parecia ser um travesti. "De cor um moreno bronzeado, cabelo preto, longo; olhos castanhos claros , peso 55 quilos, nariz médio, a barba feita no dia ", descreve um relatório pericial. Nu, o haviam envolvido cuidadosamente em um cobertor de casal. Quando o desembrulharam notaram que ele tinha sido aberto em todo o abdômen com brutalidade. O corte não apresentava o mesmo cuidado que algum especialista, talvez um cirurgião, tivesse para eviscerar outras duas mulas de drogas na cidade no último ano.

> *morgue, en ningún hospital, no había sido enterrado en ningún cementerio. Olray no estaba*. (Alarcón, 2012, p. 251)[23]

Este trecho demonstra como a utilização de outros textos que foram publicados por Alarcón como crônicas quando trabalhava no jornal surgem em seu romance com outra forma de narrativa, compondo seus personagens e histórias. O que ocorre é a abolição da fronteira que separaria a ficção dos dados da realidade recolhidos pelo jornalista daqueles que agora compõem os personagens e histórias de um romance.

Com isto, pode-se verificar que no romance analisado ocorre a quebra de fronteiras entre dois polos: o real e o ficcional, que caracterizaria o texto como uma narrativa porosa, conforme definido por Florencia Garramuño. Dito de outra forma, nesses textos a realidade e ficção, muito mais que constituírem uma narrativa em que essas barreiras não são identificáveis, surgem da fusão que ocorre entre o que é real e o que é ficcional. A realidade entra na ficção e a ficção na realidade. O texto, portanto, existe graças a essa junção entre ambas.

A *villa* aparece como um espaço que surge de uma intensa comunicação com as práticas cotidianas, mas que possuem uma forte carga de ficcionalização e subjetividade do escritor, seguindo como nos sinaliza Bürger: "uma arte que já não está distanciada da prática cotidiana, porém que surge completamente nela" (2010, p. 72).[24] Percebemos esse aspecto no romance de Alarcón, a *villa* criada surge da forte experiência, das práticas cotidianas vivenciadas pelo escritor.

Interessa-nos ainda abordar para a leitura da obra e da criação da favela o conceito de "inespecificidade" da arte, proposto por Florencia Garramuño, pensando-o em duas vias: tanto na dificuldade em catalogar obras recentes, como *Si me querés quereme transa*, que movem-se em diversas esferas discursivas: a crônica, o jornalismo investigativo, a literatura, quanto pensar esse conceito no próprio trajeto do escritor. Alarcón move-se nessas

[23] "Todas as pistas que tentei seguir para dar com a confirmação de sua morte foram um fracasso. Chegaram a transformar-se em uma obsessão. Havia averiguado por muitos crimes ao redor da Villa del Señor… O cadáver com a boca costurada de Olray não estava no necrotério, em nenhum hospital, não havia sido enterrado em nenhum cemitério. Olray não estava." (Alarcón, 2012, p. 251)

[24] "Un arte que ya no está apartado de la praxis cotidiana, sino que surge completamente en ella" (Bürger, 2010, p. 72).

diferentes esferas, criando uma obra "porosa", na qual as diversas experiências se unem se mesclam, não podendo ser separadas.

Os conceitos mencionados: "realidadfición", "inespecificidade" e "porosidade" respectivamente de Ludmer e Garramuño, dialogam e se complementam, tratando de dar conta de narrativas nas quais o real é muito mais do que uma fonte de inspiração para os relatos. Vale constatar o distanciamento do conceito clássico de realismo em que a obra de arte espelha a realidade. Na obra analisada, o real ou a experiência do real é a chave para a construção da obra e encontra-se no próprio corpo da narrativa.

O romance de Alarcón traz para o campo literário o uso de diversos procedimentos e nos desafia a buscar novos parâmetros para a análise de textos que apresentam uma experiência do real e usos de arquivos para a composição da obra e dos personagens, como foi observado por Garramuño:

> *Essas literaturas sugerem uma idéia de obra para o qual o próprio conceito de obra, seria inadequado; uma espécie de arquivo do real despedaçado parece emergir de estas práticas que caberia nomear, com Hélio Oiticica, como euxistências do real. (...) Nessas euxistências do real, arquivo e experiência, ou arquivo e vida, não se contradizem ou se auto aniquilam, e sim se conjugam na formulação de um conceito de obra estriada no exterior que sugere novas operações e conceitos para compreender a literatura e a arte mais contemporânea. (...) Essas práticas que enfatizam a relação com o exterior através de um conceito renovado de experiência mostram uma transformação do funcionamento da cultura em que a autonomia artística, que sustentou tanto um certo tipo de politização como esteticismo, começa a ser seriamente corroída*." . (Garramuño, 2009, p. 27-29)[25]

Nesse sentido, a *villa* criada por Alarcón conjuga diversos elementos como arquivo, ficção, realidade, experiência pessoal, o próprio "eu" do autor, suas impressões, suas experiências nos diversos territórios observados. Tudo fusionado, sem que um ponto anule o outro, e sim cada um desses diferentes procedimentos dá forma à narrativa e possibilita que o

[25] "Estas literaturas apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; una suerte de archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas que cabría nombrar, con Hélio Oiticica, como*euxistencias*de lo real. (…) En esas*euxistencias*de lo real, archivo y experiencia, o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan, sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender la literatura y el arte más contemporáneos (…) Estas prácticas que enfatizan la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia muestran una transformación del funcionamiento de la cultura en el que la autonomía artística, que sostuvo tanto un determinado tipo de politización como el esteticismo, comienza a ser seriamente erosionada" (Garramuño, 2009, p. 27-29).

romance surja. Podemos perceber nos agradecimentos a influência desses aspectos:

> *A los jueces y fiscales de la Argentina y del Perú que me dieron acceso a expedientes e información sin pedirme que traicionara a los protagonistas de esta historia. A los testigos que confiaron. A los abogados por su sinceridad. A los protagonistas por soportar mi presencia, mis persecuciones, mi insistencia, aun en los casos a los que no accedieron a verme. A los funcionarios de los dos países que me abrieron las puertas de los sitios donde no se podía entrar*. (Alarcón, 2012, p. 300)[26]

Com esse fragmento, podemos ainda analisar o quanto as experiências vividas pelo escritor foram utilizadas na composição do seu romance. Além de evidenciar com esses agradecimentos o acesso a arquivos judiciais que foram processados e utilizados para a criação de seus personagens que habitam a *villa* inventada, Alarcón nos fala sobre a importância de suas experiências e do aspecto subjetivo para a criação de suas obras. Ele assinala que há:

> *Una permanencia en algunos temas universales que me atraviesan de manera muy personal, y que están siempre por detrás de los temas coyunturales, de la actualidad. En el periodismo también ha sido así. O sea, he puesto mucho de mí mismo, de mi propia historia, de manera totalmente inconsciente, en la búsqueda de una verdad, de otros, que por muchos motivos luego descubro mía… Totalmente construida de retazos de memoria y de visiones humanas*. (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)[27]

As experiências pessoais do autor, também aparecem retratadas na obra, principalmente sinalizando os conflitos que Alarcón sofre ao travar relações de amizade com uma das protagonistas, a personagem Alcira, que surge como fio condutor da trama. Os frutos dessa amizade construída ao longo de sua pesquisa investigativa aparecem em diversos trechos da trama.

[26] "Aos juízes e procuradores da Argentina e do Peru que me deram acesso a registros e informações sem me pedir que traísse aos protagonistas desta história. Às Testemunhas que confiaram. Aos advogados pela sua sinceridade. Aos protagonistas por suportar a minha presença, minhas perseguições, a minha insistência, mesmo nos casos em que não concordaram em me ver. Às autoridades dos dois países que me abriram as portas dos lugares nos quais não se podia entrar." (Alarcón, 2012, p. 300)

[27] Uma permanência em alguns temas universais que me atravessam de maneira muito pessoal, e que estão sempre por trás das questões conjunturais, da atualidade. No jornalismo também tem sido assim. Ou seja, coloquei muito de mim mesmo, minha própria história, de maneira totalmente inconscientemente, na busca de uma verdade, de outros, que por muitos motivos logo descubro minha ... Totalmente construída de retalhos de memórias e visões humanas.

No romance, ela é uma jovem narcotraficante e exemplifica o que Alarcón frisou sobre a necessidade de "*construir pactos de confianza con las fuentes*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015). Essa construção de pactos de confiança termina por embaralhar as fronteiras entre o escritor, o jornalista e o amigo. Os frutos da amizade entre Alarcón e essa traficante trazem conflitos internos que aparecem na voz do próprio autor, que também é personagem. A cena na qual isto se evidencia com mais nitidez é quando a personagem lhe faz um convite para que ele seja padrinho de um de seus filhos:

> *Desde el comienzo le dije que no, que era impropio, que no estaba dentro de los códigos de mi oficio. Así como en su mundo había reglas no escritas como que no se puede mejicanear al hermano, en el mío era imposible emparentarse de la manera que fuera con una fuente*. (Alarcón, 2012, p. 127)[28]

A aproximação com as "fontes" que posteriormente servirão para a criação de seus personagens é o ponto em que mais se percebe as tensões internas que sofreu o escritor. Na entrevista que nos concedeu, Cristian Alarcón reconhece que essa foi sua maior dificuldade, estabelecer uma barreira entre seus dois papéis: o de jornalista investigativo e o de amigo. Após um período longo convivência, o papel de investigador torna-se cada vez mais distante e é difícil não estabelecer laços de amizade. Encontramos no romance a seguinte passagem:

> *Las puertas de la casa de Alcira se abrieron para mí a medida que me apegaba a los niños. Un día Alcira me propuso que la acompañara a llevarlos de paseo a algún sitio. A la semana me vi trepándolos a los juegos que hay en el último nivel del shopping del Abasto, el barrio más peruano de la ciudad*. (Alarcón, 2012, p. 129)[29]

É importante nesse momento pensar na polifonia narrativa do romance. Como foi sinalizado anteriormente, o livro não apresenta um único narrador, e sim vários. Cristian Alarcón será um deles, surge com um

[28] "Desde o início eu disse que não, que era impróprio, que não estava dentro dos códigos do meu ofício. Da mesma forma que em seu mundo havia regras não escritas como essa de não poder trapacear o irmão, no meu era impossível relacionar-se da forma que fosse com uma fonte." (Alarcón, 2012, p. 127)

[29] "As portas da casa de Alcira foram se abrindo para mim à medida que eu me apegava as crianças. Um dia Alcira me propôs acompanhá-la a dar um passeio com as crianças em algum lugar. Uma semana depois, estava eu ajudando-os a subir nos briquedos que existem no último andar do Shopping do Abasto, o bairro mais peruano da cidade." (Alarcón, 2012, p. 129)

narrador-personagem que transcreve com sua fala as impressões, sentimentos e angústias que vivenciou ao longo da experiência que teve travando contato com os habitantes desses espaços. E os papéis concomitantes de jornalista e escritor, bem como os embates entre eles, ganham um lugar importante na trama. Mais um exemplo surge numa passagem em que Alarcón conversa com uma das personagens que diz:

> *Porque yo, para que no haya problemas, te voy a rebautizar a vos, como sos tan delicado, Lupe. Como vas a México, a Colombia y te gustan todos esos lugares, Lupe te va a quedar bien. Así nadie sospecha cuando me llamás para consultarme algo, en lugar de saludarte, hola señor periodista tal, te digo: ¡Hola, Lupe!*(Alarcón, 2012, p.166-167)[30]

No decorrer da trama também teremos a narração em terceira pessoa e um narrador onisciente bem como a voz dos próprios personagens e o uso de inúmeros arquivos. Todos esses elementos comporão a fatura da obra. O escritor resume assim a complexidade narrativa de *Si me querés quereme transa*: "*En definitiva el libro es un desgobierno, la estructura del libro es caprichosa*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Outro trecho importante que aponta essa complexidade narrativa e as tensões entre os diversos papéis assumidos por Cristian Alarcón é aquele em que o autor personagem está em busca de informações e trava contato com uma importante fonte:

> *-Cuando uno no tiene dinero para pagar, no se le puede creer a la prensa, porque son como esos animales carroñeros- me dijo Arsenio Reyes.*
> *-Soy escritor- atiné a decirle.*
> *-Eso podía mejorar las cosas, amigo, pero ¿cómo yo sé que usted me dice la verdad?*
> *-Porque puede poner mi nombre en Internet y ver que no le miento.* (Alarcón, 2012, p. 46)[31]

[30] "Porque eu, para que não haja problemas, vou te rebatizar, como você é tão delicado, vou te chamar de Lupe. Como você vai ao México, à Colômbia e gosta de todos esses lugares, Lupe combina com você. Assim ninguém vai suspeitar quando você me ligar para consultar alguma coisa, em lugar de te cumprimentar, olá senhor jornalista tal, vou te dizer: Olá, Lupe!" (Alarcón, 2012, p.166-167)

[31] "- Quando a gente não tem dinheiro para pagar, não se pode acreditar na imprensa, porque são como esses animais carniceiros- me disse Arsenio Reyes.

- Sou escritor- atinei a dizer.

- Isso poderia melhorar as coisas, amigo, mas como é que eu posso saber que o que o senhor está me dizendo é verdade?

- Porque poderá colocar meu nome na Internet e ver que não lhe estou mentindo." (Alarcón, 2012, p. 46)

Para finalizar os exemplos referentes a esse trânsito que realiza o autor na construção de sua narrativa, citamos outro trecho importante, em que o escritor muda de lugar, e assume novamente o papel de cronista, explicitando suas tensões internas na busca de informações e aproximação com os entrevistados:

> *Cuando volvemos al diálogo, me doy pena por haber hecho ese chiste: no era el momento. Más tarde me daré cuenta de que fue quizá esa broma la que selló la confianza entre nosotros, la que lo dejó navegar su vida sin temor a que lo engañara. Para recuperarme hice una pregunta de cronista de nota roja* (Alarcón, 2012, p. 39)[32]

Ao optar por essa estratégia narrativa complexa o autor reafirma a importância da experiência do real em sua narrativa, uma vez que a narração é feita como mencionado antes com a utilização de diversas vozes. E é interessante sinalizar que o autor se coloca em uma posição de entre-lugar, sente-se um estrangeiro dentro do espaço, não apenas por se denominar Chileno, mas também, e principalmente por ocupar um lugar em que ele, o intelectual, narra a vida na periferia. A partir de uma zona de contato criada pelo trabalho de observação:

> *Treinta años después de las desapariciones de Villa del Señor, en marzo de 1996, tuve un remoto acercamiento al barrio la tarde en que un director del diario en que trabajaba me mandó cubrir una noticia allí. Llegué a la zona sin todavía haber logrado un claro dibujo de la ciudad en la mente: como muchos en ese sitio, yo también era un recién llegado a Buenos Aires*. (Alarcón, 2012, p. 59)[33]

A construção de seu próprio personagem nessa passagem demonstra a complexidade existente entre a narração dos fatos reais mescladas com a subjetividade do autor. Sabemos que Alarcón chegou ainda muito pequeno à Argentina, e já na juventude estava em Buenos Aires, porém ele fusiona esse dado com a sensação que teve nas primeiras vezes que pisou nos territórios

[32] "Quando retornamos o diálogo, sinto pena de mim mesmo por ter feito esse piada: não era o momento. Mais tarde me darei conta de que foi talvez essa brincadeira a que selou a confiança entre nós, a que o deixou navegar na sua vida sem temor a que eu o enganasse. Para me recuperar fiz una pergunta de cronista de imprensa marrom" (Alarcón, 2012, p. 39)

[33] "Trinta anos depois dos desaparecimentos na Villa del Señor, em março de 1996, tive uma remota aproximação ao bairro na tarde em que um diretor do jornal em que eu trabalhava me mandou cobrir una noticia ali. Cheguei ao local sem ainda ter conseguido fazer um claro desenho da cidade na mente: como muitos nesse espaço, eu também era um recém-chegado a Buenos Aires." (Alarcón, 2012, p. 59)

periféricos. Parece que ele sentia-se um imigrante dentro dessas localidades, e é interessante pensar em como o autor reivindica uma ou outra nacionalidade quando fala de suas experiências: "*Cuando estoy en Chile me siento muy Argentino, y cuando estoy en Buenos Aires me siento el más chileno de todos*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Ele mesmo se denomina como um "ser anfíbio", remetendo à hibridez que domina a sua própria historia no aspecto referente à sua experiência imigratória. Ao mesmo tempo, as memórias de sua infância são retomadas a todo momento para a construção de suas narrativas. Ele reconhece que constantemente recorda-se: "*de mi abuelo contando las historias del Pueblo*" ou os livros "*policíacos*" que tanto o influenciaram para sua trajetória literária, ao mesmo tempo que "*hay un Pedro Páramo que está presente, hay un Rulfo que a mí me impresionó, la presencia de la muerte es siempre una buena compañía"* (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015).

Interessante para pensar o narrador da obra são as considerações sobre o narrador pós-moderno de Santiago. Em seu texto, o crítico elabora uma hipótese de que esse narrador atrai a ação narrada a partir de uma atitude semelhante à de um repórter, realizando a narração "enquanto espetáculo que assiste" (Santiago, 2002, p. 39) e não como atuante.

O autor nos aponta também que podemos classificar os narradores em três estágios evolutivos apontados por Benjamin: o narrador clássico, que pretende realizar um intercâmbio de experiência entre o ouvinte e o narrador, o narrador do romance que pretende ser impessoal e objetivo com relação ao que narra e o narrador jornalista que "só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência" (Santiago, 2002, p. 39).

Como vimos nos fragmentos da obra analisada que citamos anteriormente, podemos encontrar no romance de Alarcón as três formas de narrativa. Porém a principal diferença é que o narrador jornalista no caso de *Si me querés quereme transa*, participa ativamente do que se está narrando, e em outros momentos ausenta-se e utiliza-se das entrevistas. O escritor nos aponta que: "*Dentro del testimonio mismo se dan, se producen operaciones ficcionales*" (Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015) e esclarece que essa é uma certeza de todo o jornalista.

Dessa forma, o romance analisado desestrutura as categorias que se apresentam com relação aos narradores do romance e consequentemente a própria estrutura de romance, como podemos observar na análise de Florencia Garramuño:

> *Já não se trata de episódios que vão se conectando entre si em uma história com um sentido claro, mas sim de episódios soltos, às vezes repetitivos, que evidenciam a ausência de um sentido estruturante de obra ou de romance. A própria indefinição com relação ao gênero que pertenceria esse texto também está relacionada com essa grande desestabilização de uma ideia de obra e sua substituição pela escrita das experiências*. (Garramuño, 2011, Revista *Z cultural*)[34]

Cristian Alarcón insere-se com seu romance, e também com as suas outras obras, nessa definição de "escritas das experiências". São elas que dão o tom de sua narrativa e nessa obra não nos depararemos com uma trama e personagens bem delimitados, o que ocorre é justamente o contrário. E nele a subjetividade do autor será fundamental para a composição. O escritor fala sobre a relação que estabelece com os personagens ou fontes e com as experiências vividas e o processamento destas para sua escrita, destacando que o fato de ser um imigrante é um elemento essencial para entender essa relação:

> *el primer destierro, las ansias que produce el destierro, en esa insatisfacción total por no poder pertenecer a la tierra propia produce un viaje que no termina nunca, y que está en proceso siempre, y entonces creo que algunas de estas investigaciones han sido viajes en medio de ese gran viaje, pero al acercarme seguramente, al acercarme a Alcira, al acercarme a Olray, o a cualquier personaje de este libro, incluso a Marlon y Niky Lauda, y a ellos se me acerco siempre al origen de mis historias, que están en el campo, en el Sur de Chile, que está allá en la Cordillera, más allá del límite, fronteriza, y casi pegada al otro lado.*(Cristian Alarcón, entrevista pessoal, 15 de dezembro de 2015)[35]

---

[34] "ya no se trata de episodios que se van conectando entre sí en una historia con un sentido claro sino más bien episodios sueltos, a veces repetitivos, que evidencian la ausencia de un sentido estructurante de obra o de novela. La propia indefinición con respecto al género al que pertenecería ese texto también tiene que ver con esa gran desestabilización de una idea de obra y su reemplazo por la escritura de experiencias." (Garramuño, 2011, Revista *Z cultural*)

[35] o primeiro exílio, as ansiedades produzidas pelo exílio, naquela insatisfação total por não poder pertencer à própria terra produz uma viagem que não termina nunca e que está sempre em processo, e então acredito que algumas dessas investigações foram viagens em meio dessa grande viagem, mas ao aproximar-me seguramente , quando me aproximo de Alcira, quando me aproximo de Olray, ou qualquer personagem deste livro, incluindo Marlon e Niky Lauda, eu sempre me aproximo da origem das minhas histórias, que estão no campo, no sul do Chile, que está lá na Cordilheira, além do limite, fronteiriço e quase colado ao outro lado.

Cabe para analisar essa relação que estabelece o escritor entre sua obra e o retorno a suas origens recordar a explicação de Josefina Ludmer: "uma justaposição ou superposição de passados e de futuros, e uma conjunção de temporalidades em movimento carregadas de símbolos, sinais e afetos" (Ludmer, 2000, p.94).[36] A autora fala sobre textos que buscam dar conta da narração do presente e sinaliza que em muitas dessas narrativas iremos encontrar uma "mistura de história com o efêmero, nessa matéria imóvel feita de rupturas, repetições e retornos" (Ludmer, 2000, p.91).[37]

Essa característica pode ser percebida no romance de Alarcón, escrito com uma forte carga de elementos que podemos encontrar na literatura do presente. Retorna ao mesmo tempo a fatos passados, à sua memória e a muitos outros passados e presentes que dão vida aos personagens, à trama e à própria *villa* constituída de inúmeras vozes. A autora sinaliza que nos textos analisados "o caminho para a literatura era o desejo de poder ver, «na ficção», as temporalidades do presente vividas por algumas subjetividades" (Ludmer, 2000, p.94).[38]

Com essas considerações finalizamos a nossa análise, pois esse é o caminho que propomos para ler o romance de Cristian Alarcón, uma fusão entre esses diversos elementos: passado, presente, realidade, ficção e subjetividade traduzidos em um romance moderno que desafia a busca de novas formas de ler e entender a literatura recente. Paradoxalmente, estabelece um diálogo com o cânone criando um espaço ficcional que evidencia a complexidade encontrada no mundo contemporâneo e também nas diversas narrativas que buscam dar conta dessas realidades.

REFERÊNCIAS

ALARCÓN, Cristián. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*: vidas de pibes chorros. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

[36] "una yuxtaposición o superposición de pasados y de futuros, y una conjunción de temporalidades en movimiento cargadas de símbolos, signos y afectos" (Ludmer, 2000, p.94)

[37] "mezcla de historia con lo efímero, en esa materia móvil hecha de rupturas, repeticiones y retornos." (Ludmer, 2000, p.91)

[38] "El camino hacia la literatura era el deseo de poder ver, «en ficción», las temporalidades del presente vividas por algunas subjetividades." (Ludmer, 2000, p.94)

_____. *Si me querés, quereme transa.* Buenos Aires: Aguilar, 2012.

_____. En la zona de guerra. Revista *Página 12*, domingo, 3 de dezembro de 2006. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-77143-2006-12-03.html. Último acesso 21 de fevereiro de 2017.

_____. Entrevista concedida a Desirée Climent. Material inédito. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2015.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires : La Cuarenta, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CRAVINO, María Cristina . *Vivir en la villa*: relatos, trayectorias y estrategias habitacionales. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de Soledad*. Buenos Aires. Cátedra, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. Los restos de lo real. Revista Z *Cultural*, ano IV, n. 03, 2011.

_____. *Mundos en común*: ensayos sobre la inespecificidad en el arte.Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo*:una teoría de la narrativa latinoamericana. 2ª ed. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: FCE, 2011.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad*: los bolivianos en Buenos Aires. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

GRIMSON, Alejandro, JELIN, Elizabeth, orgs. Migr*aciones regionales hacia la Argentina*: diferencia, desigualdad y derechos. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

LUDMER, Josefina. *Temporalidades del presente.* II Congreso Internacional de Teoría y crítica literaria de la universidad Nacional de Rosario, en octubre de 2000.

_____. Literaturas póstautónomas. *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julio 2007.

PUJANTE SÁNCHEZ, José David. *Mímesis y siglo XX*: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1992.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Edición crítica de José Carlos González Boixo. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 1993.

LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A "TERCEIRA GERAÇÃO": MODOS DE (RE)LER ELISA LISPECTOR E SAMUEL RAWET

Débora Magalhães Cunha Rodrigues*

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo compreender a (re)leitura dos textos de Elisa Lispector e Samuel Rawet, que privilegiaram o tema da migração, a partir da desterritorialização da literatura brasileira e das narrativas de filiação da "terceira geração" de escritores judeus, conceito desenvolvido por Eurídice Figueiredo. Deste modo, pretendemos analisar o diálogo implícito entre aqueles autores e a literatura contemporânea como a criação de uma comunidade literária.
PALAVRAS-CHAVE: Elisa Lispector; Samuel Rawet; literatura contemporânea; terceira-geração.

ABSTRACT: The objective of this work is to understand the reading of the texts by Elisa Lispector and Samuel Rawet, who focused on the issue of migration, based on the deterritorialization of Brazilian literature and the narratives of the "third generation" of Jewish writers, concept developed by Eurídice Figueiredo. In this way, we intend to analyze the implicit dialogue between those authors and contemporary literature as the creation of a literary community.
KEYWORDS: Elisa Lispector; Samuel Rawet;contemporary literature; third-generation.

A literatura contemporânea tem apresentado preocupação com questões que dizem respeito à *memória*, à *identidade* e à *mobilidade*, desenvolvendo o que podemos chamar de temática migrante. Antes de nos determos nestas questões, tracemos os contornos e uma possível definição de literatura contemporânea. A produção literária contemporânea, portanto, notabiliza-se por aprofundar, questionar e (re)inventar as tradições, as origens e seus percursos pelo mundo, introduzindo novas vozes na cena literária que estiveram ausentes até este momento.

Para o pesquisador Paulo César Oliveira, a teoria literária nas últimas décadas estabeleceu um viés político mais forte. Sendo assim, temas sobre a nação, identidade, globalização, fronteiras, migração, massas marginalizadas

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

buscando voz e lugar, assim como a problematização da natureza do literário desafiam a teoria e exigem novas respostas (Oliveira, 2010, p. 48). Segundo Oliveira, uma maneira de darmos conta da complexidade proveniente deste caleidoscópio de temas e obras seria a teoria estabelecer novas formas de compreender os lugares de fala, de quem fala e de como fala. Este movimento de compreensão teórica seria necessário porque a ficção tem se tornado cada vez mais o lugar de legitimação do sujeito que não tinha voz. A teoria se ocuparia então de inscrever em seu espaço o "eludido da história" e de trazer para o debate aquele que, por um desvio, ficou de fora até este momento, os sujeitos subalternos (Oliveira, 2010, p. 51). Por outro lado, o debate teórico contemporâneo também reconhece o retorno do sujeito ao texto (Oliveira, 2010, p. 52), ou seja, não ocultamos mais a identidade daquele que escreve. Ler contemporaneamente, para Oliveira, portanto, significa ler de forma marcada, compreendendo estes locais de fala e de quem fala para além do texto (Oliveira, 2010, p. 57).

Entretanto, para tentarmos compreender a literatura brasileira contemporânea será necessário esclarecer brevemente o que é o contemporâneo. Karl Erik Schollhammer afirma que o contemporâneo:

> Não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (Schollhammer, 2009, p. 9).

O que define o contemporâneo é, sobretudo, a capacidade de distinguir as contradições e as nuances de seu tempo. Schollhammer continua sua elucidação afirmando que a literatura contemporânea não é obrigatoriamente aquela que representa a atualidade "a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente" (Schollhammer, 2009, p. 10). A capacidade de enxergar as sombras e aquilo que não se vê com clareza, porque é sempre ocultado pelas ilusões cotidianas, são marcas do contemporâneo. Deste modo, ainda segundo o teórico, "o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se

relacionar com a realidade histórica", mesmo que reconheça a impossibilidade de capturá-la. O escritor é, portanto, o sujeito que, atento às sombras e às nuances da realidade, busca expressá-las de forma a perceber o que o cotidiano tenta esconder.

Assim, alguns traços podem ser destacados como elementares e fundamentais à literatura contemporânea. Para Schollhammer (2009), essas características são: a ambição de eficiência; a demanda de realismo; o traço de presentificação. A literatura contemporânea vem sendo notabilizada pelos textos breves, pela urgência em dizer o mais rápido possível somente o que deve ser dito, sem rodeios. Esta escrita age para se vingar. Schollhammer nos lembra que a palavra vingar, em seu sentido etimológico, significa chegar a, atingir, alcançar. Assim, a escrita contemporânea é marcada pela necessidade de ser *eficiente*, pontual, precisa naquilo que deseja expressar. Esta urgência é a expressão da dificuldade de lidar com a proximidade temporal dos eventos. O escritor contemporâneo, diante da dificuldade de se relacionar e interagir com o mundo, atende às *demandas do realismo*, ou seja, prende-se à ideia de se aproximar do real. Ainda que o escritor tenha a consciência de que esta aproximação é falha. Se o contato com a realidade é precário e difícil, a literatura é um caminho. Não se trata, no entanto, de um retorno ao realismo clássico, mas ele se manifesta na maneira de lidar com a "memória histórica, a realidade pessoal e coletiva". A demanda exacerbada do realismo exige uma intervenção na realidade, no presente conturbado. Esta exigência configura o terceiro traço de Schollhammer, a *presentificação* da literatura contemporânea (2009, p. 11-12).

A presentificação se manifesta também nos meios de criação e divulgação da obra. O uso das novas tecnologias e a publicação mais imediata e independente nas mídias digitais aceleram o processo de criação e publicação, tornando mais curto o tempo entre a escrita e o leitor. Estes novos formatos de publicação abrem espaço e popularizam as narrativas curtas. Segundo Schollhammer, os minicontos e as narrativas de estruturas complexas e fragmentadas são sintomas da produção contemporânea ao lado do "hibridismo crescente entre escrita literária e a não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima" (2009, p. 14).

Em outro trabalho, "Por uma crítica do realismo traumático", o crítico aponta, a partir destes hibridismos, para duas vertentes literárias ou estéticas tributárias deste efeito de presença na literatura brasileira contemporânea: "a brutalidade do realismo urbano e marginal" e a "graça dos universos íntimos e sensíveis" (Schollhammer, 2012, p. 21). O efeito de presença é o ato de falar sobre e com o real. Neste sentido, a brutalidade manifestada na literatura é resultado da busca e investigação de uma escrita que transita entre literatura e jornalismo e que destaca os aspectos históricos e sociais em seu enredo. Enquanto os universos íntimos retomam o estilo memorialístico à procura da memória familiar e biográfica, comuns em narrativas dos anos 1970. A semelhança entre os dois estilos encontra-se na insistência de ambos no presente temporal, pelo qual intuem uma dificuldade ou impossibilidade no contato com o leitor e no impacto no espaço público (Schollhammer, 2012, p. 22).

Entretanto, Schollhammer, com base no pensamento de Giorgio Agambem, aponta para a fratura entre o tempo e a história na contemporaneidade. Esta ruptura provoca a "presença crescente do passado que caracteriza o tempo dilatado do contemporâneo, um anacronismo que possa nos ajudar a entender o interesse pelo passado, pela memória e pela história, porém sempre da perspectiva de sua presença da maneira que se presentifica no cotidiano" (Schollhammer, 2012, p. 22). Sendo assim, o aumento do interesse pelo passado na literatura contemporânea, quer pelos aspectos públicos e sociais quer pelo seu caráter íntimo e familiar, se dá na tentativa de alcançar, de conhecer e de interagir com o presente de forma mais contundente.

Feitas estas observações, podemos considerar a memória como um dos eixos estruturantes da literatura brasileira contemporânea. A contemporaneidade é marcada por uma "hipermemorialização". Segundo Andreas Huyssen, a pós-modernidade registra a emergência da memória no que concerne às preocupações culturais e políticas. A cultura modernista, afirma o crítico, foi energizada por "futuros presentes", enquanto, a partir da década de 1980, o foco foi deslocado para os "passados presentes" (Huyssen, 2000, p.9). A partir da leitura deste texto de Huyssen, *Seduzidos pela memória* – arquitetura, monumentos, mídia, podemos destacar duas formas de

perceber o papel da memória na contemporaneidade, ou pós-modernidade como sugere o autor.

A primeira diz respeito à inclusão de novas vozes sociais, anteriormente excluídas do processo de desenvolvimento capitalista, que buscam no passado tanto o caráter fictício das grandes narrativas históricas, quanto a fragilidade dos lugares-comuns, para provar e sustentar o discurso sobre sua exclusão e necessária inclusão neste processo:

> Discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos "outros" foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas (Huyssen, 2000, p. 10).

A descolonização e os novos movimentos sociais impulsionaram as revisões das distorções históricas sobre algumas minorias: mulheres, negros, homossexuais, ex-colonizados de um modo geral. A multiplicação de declarações que decretavam o término da história, do sujeito ou da obra de arte não determinavam seu fim em si. Apontavam, sobretudo, para o fim da forma que conhecíamos e escrevíamos a história, dos contornos que definiam o sujeito, dos parâmetros que determinavam o cânone artístico.

No que diz respeito à história, a redefinição central é proveniente da concepção da verdade e do passado. O historiador não é mais concebido como o sujeito capaz de dizer exatamente como ocorreu os fatos. O fim da história é o fim da história positivista e do historicismo que deu lugar a um outro modo de historiografar o passado. Para Márcio Seligmann-Silva o historiador é o tradutor do passado ou o catador de trapos que funda uma nova ética: "Pode-se falar em uma *ética da representação* do passado que implica a nossa *dívida* para com ele e para com os mortos. Mas é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado; esse era justamente o credo central do historicismo e do positivismo" (Seligmann-Silva, 2003a, p. 64). Segundo o pesquisador, a historiografia passou a seguir os preceitos de Nietzsche e Benjamin. A crítica nietzschiana combatia o "excesso" de história e memória da historiografia, no sentido de que esta tentava cartografar a totalidade da História. O historicismo pode ter sido

"uma resposta patológica à impossibilidade de 'trabalhar' e introjetar esse passado" (Seligmann-Silva, 2003a, p.77). No que diz respeito à memória, Seligmann-Silva afirma que ela atua na seleção de alguns eventos do passado e não no seu arquivamento completo e destaca a contribuição de Walter Benjamin sobre o assunto:

> Como na figura do catador de trapos que Benjamin identificava com a do historiador: devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo "progresso" no seu caminhar cego (Seligmann-Silva, 2003a, p. 77).

Os materiais abandonados pela humanidade, seus rastros, não são completos, não disponibilizam uma totalidade. Existem enquanto cacos, restos, indícios. Neste sentido, a postura de quem olha para o passado e dele usufrui exige uma ética que implica compreender a impossibilidade de acessá-lo completamente e de restituir uma totalidade a partir de seus rastros.

Quanto à morte do sujeito, podemos afirmar que se trata do fim da centralidade do homem, europeu, branco e universal. Stuart Hall no livro *Identidade cultural na pós-modernidade* (2005) percorre os teóricos que refletiram sobre a constituição do sujeito e estabelece cinco descentramentos para a dissolução da concepção do indivíduo. Na Modernidade constituiu-se o indivíduo cartesiano, racional e consciente de estar no centro do conhecimento. A modernidade tardia, ou pós-modernidade, estabeleceu os fatores que possibilitaram o descentramento deste sujeito cartesiano.

O primeiro descentramento decorre da retomada dos estudos dos textos de Karl Marx, cuja premissa de que o homem faz a história, mas apenas sob as condições que lhes são oferecidas. O segundo refere-se aos estudos lacanianos que resgatam Freud e sua perspectiva sobre a manifestação do desejo e do inconsciente, arrasando a ideia de sujeito cognoscente e racional. O terceiro ponto destacado por Hall refere-se às ideias de Saussure que propõe a assertiva de não sermos autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. O penúltimo descentramento refere-se ao poder disciplinar de Foucault e como

este poder se manifestou, durante a modernidade, no controle do corpo humano e social. O quinto e último descentramento diz respeito ao movimento feminista que eclodiu nos anos 1960. Para Hall, "o feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a 'humanidade', substituindo-a pela *questão da diferença sexual*" (Hall, 2005, p. 46). O momento histórico no qual está inserido o movimento feminista foi favorável ao questionamento das identidades sociais, portanto, cada "movimento apelava para a *identidade* dos seus sustentadores". O feminismo dizia respeito às mulheres, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, a política sexual aos gays e lésbicas. Esta associação de cada identidade para um movimento ficou conhecida como "política de identidade" (Hall, 2005, p.45).

Estes cinco descentramentos analisados por Hall indicam a mudança conceitual pela qual passou o sujeito do Iluminismo. O sujeito cartesiano "visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno" (Hall, 2005, p. 46). Sendo assim, a morte do sujeito elaborada na segunda metade do século XX refere-se à morte do sujeito moderno para dar lugar a outro sujeito, ao sujeito pós-moderno.

No que diz respeito ao fim da obra de arte, Arthur Danto no artigo "Crítica de arte após o fim da obra de arte" (2013) afirma que seu trabalho primordial (*O fim da arte*, 1984) teve como objetivo libertar os artistas das escolas e da história da arte. Segundo Danto, a história da arte foi concebida como uma sequência de fases de uma só narrativa que se desdobrava. Esta narrativa, no entanto, havia chegado ao fim na medida em que as obras de arte eram produzidas sem a preocupação de estabelecer uma relação com o período histórico determinado pela história da arte (Danto, 2013, p.4).

Sendo assim, os movimentos sociais da segunda metade do século XX, a inclusão de novas vozes no sistema social e a revisão de conceitos e disciplinas consideradas estáveis e canônicas contribuíram para a mudança do papel da memória na produção cultural. Este período de renovação exigia que, ao olhar para o passado, respostas contundentes fossem dadas para justificar a exclusão de determinados grupos. Novas formas de contar e

apreender este passado precisavam ser executadas com o intuito de garantir a inclusão destes grupos marginalizados.

A segunda forma de compreender o papel da memória na contemporaneidade a trata como uma reação ao medo do esquecimento, motivado por eventos traumáticos como o holocausto e as perseguições políticas desempenhadas pelas ditaduras latino-americanas. Segundo Huyssen, os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 1980 e foram fomentados por um amplo debate sobre o Holocausto e pelo "movimento testemunhal":

> É precisamente a emergência do Holocausto como figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. O Holocausto, como lugar-comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio. O global e o local da memória do Holocausto têm entrado em novas constelações que pedem para ser analisadas caso a caso (Huyssen, 2000, p. 13).

Os discursos de memórias traumáticas têm, portanto, no Holocausto a referência. Porém, ainda segundo Andreas Huyssen esse processo de resgate e referencialidade, depositada nesse evento traumático do século XX, pode desenvolver discursos com falsas memórias: "Assim como pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, a comparação com o Holocausto também pode servir como falsa memória ou simplesmente bloquear a percepção de histórias específicas" (Huyssen, 2000, p. 13).

Sendo assim, os "passados presentes" com que lidamos na contemporaneidade questionam e reavaliam a modernidade ocidental tendo em vista que o genocídio de judeus e de outras minorias em território europeu, em fins da primeira metade do século XX, subvertem todos os princípios Iluministas, norteadores da cultura e da política. Entretanto, a advertência do crítico sobre os usos de falsas memórias traumáticas deve ser compreendida como um alerta e necessário comprometimento ético diante destes "passados presentes".

O que presenciamos nesta modernidade tardia ou pós-modernidade é, como afirmou Huyssen, a musealização do mundo. O autor destaca como parte deste processo, entre outros fenômenos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, o *boom* das modas retrô, a automusealização através de câmeras de celular e, o que mais nos diz respeito, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos com suas negociações difíceis entre fato e ficção (Huyssen, 2000, p. 14).

Do mesmo modo, alerta Beatriz Sarlo, em seu livro *Tiempo pasado* - culturade la memoria y giro subjetivo una discusión (2012), sobre os excessos de memória. Sarlo assinala que nas últimas décadas o império do passado parecia debilitado diante da fulgacidade do instante, porém o que assistimos foi a busca desenfreada por preservação. A auto-arqueologização, a musealização e a história dos antiquários detonam um neohistoricismo que indicaria a entrada da história no mercado simbólico do capitalismo tardio (Sarlo, 2012, pp. 11-12).

Neste ponto, devemos nos ater a uma possível contradição: se por um lado assistimos aos desdobramentos da hipermemória e do neohistoricismo, por outro observamos uma historiografia consciente da impossibilidade de apreender a totalidade do passado, como vimos acima, e que entende a memória como fonte, como a presença de uma experiência passada. Esta contradição ressalta os argumentos de Huyssen e Sarlo de que o trauma como "tema cultural" se tornou material simbólico valioso na indústria cultural. A mercadorização do trauma articula um "crescente medo do futuro, num tempo em que a crença no progresso da modernidade está profundamente abalada" (Huyssen, 2000, p. 22). Para Sarlo, não se trata de criticar o excesso de memória simplesmente. A postura do crítico deve estar atenta a inteligibilidade de certos discursos sobre o passado porque é mais importante compreender que recordar, mesmo que para compreender seja necessário recordar (Sarlo, 2012, p. 26). Parece-nos contundente esta abordagem no que se refere a crítica à mercadorização do trauma. Nada adianta lembrar fatos, datas, reconstituir cenas de guerra e genocídios, se não estivermos dispostos a compreender os mecanismos e as engrenagens

dos discursos sobre o passado e, sobretudo, de como e por que damos mais atenção a certos "passados presentes" do que outros.

No entanto, o excesso de memória não exclui a importância da entrada dos discursos testemunhais no cenário cultural contemporâneo. No caso da literatura a introdução do testemunho trouxe algumas transformações. Para Seligmann-Silva (2003, p. 373), a literatura de testemunho é mais que um gênero. Sua eclosão na "era das catástrofes" impõe uma revisão à história da literatura a partir de sua relação e de seu compromisso com o real, posto que a fronteira entre imaginação e a experiência passa a ser impossível de ser traçada. Porém, o tom confessional denota a autoridade daquele que viveu de fato um evento traumático. O pacto de leitura é fechado entre autor e leitor, entre testemunha e ouvinte empático.

Na esteira do testemunho, também encontramos as narrativas memorialistas que resgatam as histórias familiares e de ancestralidades, que se por um lado implicam a forma que lidamos com a memória, por outro exige a problematização de questões referentes à identidade. Neste sentido, Schollhammer destaca o papel do escritor amazonense Milton Hatoum para este tipo de narrativa da identidade no contexto da literatura brasileira contemporânea. Hatoum, se não é o pioneiro neste estilo, é o escritor que recebe neste gênero maior reconhecimento, tanto por parte da crítica quanto do público. O interesse da crítica acadêmica coincide, entretanto, com as abordagens dos estudos culturais que renovou a atenção dada às questões de identidade em perspectiva nacional, multicultural e étnicas (Schollhammer, 2009, p. 88).

Sendo assim, os escritores brasileiros contemporâneos, de um modo geral, têm desenvolvido uma literatura atenta às sombras provocadas pelas narrativas canônicas, assim como mantém-se atentos às questões referentes à memória, à identidade e à mobilidade sem ocultar suas origens ou traços culturais. Neste sentido, viabiliza-se uma abertura da literatura contemporânea a possibilidades menos nacionalistas como destacou Eurídice Figueiredo ao analisar a desterritorialização da literatura brasileira do século XXI. O caráter inovador adotado por alguns escritores ao "percorrem territórios estrangeiros e os inscreverem no corpo do espaço textual" configura inovação formal e temática visto que, segundo a

pesquisadora, a literatura brasileira sempre tendeu aos apelos nacionalistas (Figueiredo, 2010, p. 253). Este grupo, formado por João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Silviano Santiago, Daniel Galera, Carola Saavedra, Paloma Vidal, João Paulo Cuenca, entre outros, dispõe de narrativas que incluem o testemunho, a memória, a busca por uma identidade que incorpore também outras referências culturais além da cultura brasileira.

Porém, para este trabalho, sublinharemos a produção literária de um outro grupo de escritores que se destaca por ainda mais uma característica: são os escritores da "terceira geração" – brasileiros descendentes de imigrantes judeus, nascidos entre as décadas de 1960 e 1970, em cuja literatura ecoa as origens familiares (Figueiredo, 2016, p. 81). Este grupo é composto por escritores premiados e reconhecidos pela crítica literária como Noemi Jaffe, Michel Laub e Tatiana Salem Levy, entre outros. Para Eurídice Figueiredo (2016, p. 81), estes escritores produziram ao menos uma "narrativa de filiação" na qual tentam "refazer o percurso de chegada dos imigrantes e a construção de uma família brasileira, sem abandonar as raízes judaicas". Eles recorrem às narrativas memorialísticas ou à retórica testemunhal para refazer este percurso e problematizar o papel da memória e da identidade, inclusive em sua própria formação como escritores.

No entanto, é preciso destacar que o conceito de "narrativas de filiação", retomado dos críticos Dominique Viart e Laurent Demanze (2008) por Figueiredo, tem como objetivo, neste estudo, ressaltar uma prática de retomada da origem familiar, considerando pelo menos dois aspectos. O primeiro deles diz respeito a este resgate da origem familiar como reação à crise da transmissão da herança. O segundo aspecto diz respeito à narração em segunda mão dos traumas herdados de quem experimentou o holocausto. Embora se fale de "terceira geração" neste grupo destacado por Figueiredo, encontramos descendentes de segunda geração, Noemi Jaffe é filha de judeus. Neste sentido, as "narrativas de filiação" estariam também próximas do conceito de pós-memória de Mariane Hirch (1996), cujo sentido é ressaltar aquelas narrativas de memórias traumáticas herdadas:

> *Children of survivors live at a further temporal and spatial remove from the decimated world of their parents. Still, the power of mourning and memory, and the depth of the rift dividing their parents' lives, impart to them something that is akin to memory. I have chosen to call this secondary, or second-generation, memory "postmemory"*[1] (1996, p. 659).

Por conseguinte, o que se pretende destacar é como este grupo, denominado a "terceira geração", relaciona-se com a realidade histórica, assinalando a urgência de se (re)pensar o passado, a tradição e o estrangeiro.

Deste modo, interessa-nos analisar em que medida a produção literária dos autores contemporâneos dessa geração colabora para a releitura de escritores como Elisa Lispector e Samuel Rawet que, embora tenham recebido crítica favorável, foram de certo modo esquecidos e somente agora retornam à cena literária. Podemos considerar então estes autores os precursores de nossos contemporâneos, em especial os da "terceira geração"? De que forma Rawet e Lispector distinguiram as contradições e nuances de seu tempo, para que voltem a ser lidos pela atualidade de seus textos? Ou ainda, de que forma seus textos tornam-se, neste momento, potencializadores de novas narrativas?

Elisa Lispector e Samuel Rawet tiveram seus livros publicados, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. Ambos imigrantes do leste europeu e alfabetizados em iídiche, travaram com a língua portuguesa não só a batalha pela assimilação como também a exploraram como forma de contornar a incomunicabilidade entre os indivíduos. A busca por um diálogo mais autêntico não culminou numa preocupação direta em agradar ao público leitor, antes disso interessavam-se pela precisão do encontro entre texto e leitor. Afirmaram, portanto, que a incomunicabilidade é inevitável e quando o diálogo genuíno enfim acontece, o texto cumpriu seu papel. Exerciam atividades profissionais paralelas à literatura, Samuel Rawet foi engenheiro da Novacap (empresa responsável por projetar e construir Brasília) e Elisa Lispector dedicou-se ao Ministério do Trabalho como funcionária pública. Estes dados não podem determinar a

[1] "Os filhos dos sobreviventes vivem distantes no tempo e no espaço do mundo dizimado de seus pais. Ainda assim, o poder do luto e da memória, e a profundidade da fenda dividindo a vida de seus pais, lhes conferem algo que é semelhante à memória. Optei por chamar esta memória secundária, ou de segunda-geração, de 'pós-memória'' (Nossa tradução).

despreocupação com o público leitor, mas nos dão indícios de que não ambicionavam viver da literatura.

Lispector e Rawet em entrevistas, concedidas respectivamente ao *JornaldoBrasil* e ao *OGlobo*, assinalaram esta incomunicabilidade entre os indivíduos como elemento que os distanciava do grande público e do *mainstream* literário. Lispector ilustra sua assertiva retomando a fábula kafikiana "A mensagem do Imperador", "na qual o mensageiro se perde por entre os mil e um labirintos do palácio, sem que a mensagem salvadora possa chegar aonde é tão ansiosamente esperada" (1963, p.15). Já para Samuel Rawet:

> A incomunicabilidade do escritor com seu público e seu meio é inevitável. Naturalmente, *escritor* nada tem a ver com industriais da literatura. O que é *público*,afinal? Uma soma de indivíduos. Só quando o indivíduo deixa de ser a soma, em situações-limites, ele vislumbra uma nesga de comunicação. Então uma frase que leu adquire importância. Só as solidões se comunicam autenticamente. (2008b, p. 211)

Neste sentido, a constatação da incomunicabilidade entre as pessoas os descompromissava e, portanto, os libertava da obrigação de agradar e manter um público assíduo e fiel. Ao desligarem-se da premissa da fama e do largo reconhecimento, poderiam estar mais atentos ao processo criativo e ao que deveriam comunicar autenticamente para além do óbvio. Samuel Rawet em outra entrevista afirma ainda que ao escrever pensa no leitor que tenha algum interesse em ler exatamente o que ele escrevia (Rawet, 2008b, p. 315).

Esta busca pela comunicação autêntica, no entanto, está de acordo com a perspectiva de Schollhammer sobre o contemporâneo. Não importava a estes autores, mesmo que esta constatação fosse melancólica, serem lidos e aceitos imediatamente. Antes era necessário encontrar o interlocutor que estivesse também atento às sombras e defasagens de seu tempo ou que fosse capaz de vislumbrar sentidos para além dos lugares comuns.

Por conseguinte, a "terceira geração" retoma o diálogo com Lispector e Rawet, mesmo que de forma indireta, na medida em que as suas "narrativas de filiação" pretendem investigar o que veio antes deles, pois procuram os "fragmentos de uma herança" e os vestígios de um passado que revela

partes desconhecidas de si (Figueiredo, 2016, p. 82). Olham para suas origens familiares sem a obediência cega, porém, contemplam aquilo que permaneceu, aquilo que mesmo sem a preocupação com a transmissão sobrevive neles e a partir deles. Lispector e Rawet seriam seus ancestrais literários e o que pretendemos demonstrar é a conexão entre estas gerações. Eles são contemporâneos, mesmo que não ocupem o mesmo lugar na linha do tempo. Lispector e Rawet dedicaram-se a narrativas curtas, híbridas e não lineares, cujo aspecto formal se assemelha bastante com as produzidas pelos autores contemporâneos. Quanto à temática, preocuparam-se em dar voz e visibilidade principalmente ao imigrante e ao seu caráter errante. A "terceira geração" retoma este projeto literário que deseja desterritorializar o espaço ficcional, como já exposto por Figueiredo, e assim homenageia estes imigrantes ancestrais.

Esta retomada, seja de forma consciente ou inconsciente, nos permite compreender este processo a partir do esquema proposto por Edward Said (2013) a respeito da crítica e teoria literárias. Para Said, a crítica humanista, marcadamente europeia e norte americana, produziu e ainda produz gerações de críticos filiados a esta matriz hegemônica do conhecimento, que dela se alimenta sem grandes questionamentos. O autor distingue então o termo filiação de afiliação. A filiação seria a continuidade natural entre uma geração e a seguinte, mantendo o caráter biológico desta transmissão. Enquanto a afiliação refere-se a uma transmissão que não exclui o social e o cultural, pelo contrário, compreende que não há transmissão fora da cultura. A afiliação tem o sentido de comunidade antes do sentido familiar. Sendo assim, Said afirma que a relação afiliativa transforma as relações em formas transpessoais: *"El esquema filiativo pertenece a los domínios de la naturaleza y de la 'vida', mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedade"*[2] (Said, 2013).

Neste mesmo sentido segue o trabalho do crítico francês François Noudelmann (2004), ao afirmar que a origem e a filiação não estão mais restritas somente ao parentesco, mas avançaram para o pensamento político, para a história e para a cultura. Assim, Noudelmann sugere que se

[2] "O esquema filiativo pertence aos domínios da natureza e da vida enquanto a afiliação pertence exclusivamente à cultura e à sociedade" (SAID, 2013).

modifique o modelo genealógico por concepções alternativas de relação comunitária, visto que os enraizamentos e as filiações literárias encontram-se fraturadas. As representações culturais, nacionais e regionais estão sendo desafiadas por uma desregulamentação do tempo geracional e do espaço territorial das identidades.

Assim, a partir desta concepção da crítica e da teoria literárias proposta por Said e Noudelmann, podemos compreender as "narrativas de filiação" da "terceira geração" como subversão aos apelos nacionalistas para escrever outras formas de pertencer a um grupo, a uma comunidade. Este processo transgressor ou inovador cria, portanto, uma comunidade de escritores semelhantes, independente da geração a que pertencem, rompendo com a ordem nacionalista da literatura brasileira. Lispector, Rawet e a "terceira geração" têm em comum o olhar para o estrangeiro. É justamente este tipo de ficção, juntamente com aquelas que incluem as vozes subalternas, que impele a teoria a repensar seus parâmetros e inserir em suas análises o autor do discurso (quem fala) e de onde parte este discurso (locais de fala).

Sendo assim, é preciso destacar as narrativas de Lispector e Rawet que propõe o protagonismo do estrangeiro. Elisa Lispector no romance *No exílio* (1948) narra a saga de uma família que foge dos *pogroms* na Ucrânia. A autora muda os nomes dos personagens, mas não evita a relação com a sua própria família migrante, o romance é claramente autobiográfico. A inclusão de informações pessoais é, como já vimos mais acima, característica da literatura contemporânea, marcando deste modo o retorno do autor (Figueiredo, 2016, p. 93). Em *Além da fronteira* (1945), por exemplo, a escritora dedica o romance a seu pai que desejava que a filha contasse a história de um homem que se perdeu pelo mundo. Relato que vai ao encontro de sua própria trajetória. O pai de Elisa era um judeu estudioso e dedicado aos livros, porém não pode dedicar-se às escrituras e aos estudos judaicos por causa da situação financeira familiar e dos sucessivos deslocamentos a que foram submetidos. Lispector narra neste livro a história de Sérgio, escritor frustrado por não conseguir quem publique seus livros. Sérgio é um sobrevivente de guerra e narra em seus textos o horror testemunhado. Um dos editores que o recebe sentencia: "Preciso de literatura ao gosto do

público" (Lispector, 1988, p. 7); continua a recusa do livro afirmando que a "psicose de guerra" influencia negativamente o texto e afasta o leitor.

Samuel Rawet em *Contos do imigrante* expõe a dificuldade de adaptação e de comunicabilidade entre judeus que escaparam do holocausto antes e depois da II Guerra. No conto "O gringuinho", Rawet expõe a angústia do menino que não entende por que mudou de escola, de amigos e de idioma: "Os olhos no quadro-negro espremiam-se como se auxiliassem a audição perturbada pela língua" ou ainda, "Ajeitou sobre a cama o uniforme. A lição não a faria. Voltar à mesma escola, sabia impossível também. Por vontade, a nenhuma. Antigamente, antes do navio, tinha um grupo" (Rawet, 2004, pp. 42-43). Em outro conto, "O profeta", Rawet narra a história de um homem taciturno que se reúne com seus familiares depois da experiência traumática do holocausto. Seus parentes não passaram pela mesma experiência, escaparam antes da perseguição nazista. O profeta, apelido jocoso por causa de sua aparência, sente-se deslocado e emudece diante da inabilidade de escuta de seus compatriotas. Exigem-lhe que esqueça o que passou, simplesmente: "O engano esboçado no primeiro dia acentuava-se. A sensação de que o mundo deles era bem outro, de que não participaram em nada do que fora (para ele) a noite horrível, ia se transformando lentamente em objeto consciente" (Rawet, 2004, p. 27).

Deste modo, Lispector e Rawet expuseram a contradição da hospitalidade brasileira dando voz ao estrangeiro. A assimilação não acontece plenamente do mesmo modo que a recepção dos estrangeiros nem sempre ocorre de forma cordial, posto que a assimilação muitas vezes se dá por meio de dominação ou imposição de uma cultura sobre outra. Samuel Rawet ainda apontou para um aspecto contraditório mais polêmico envolvendo a comunidade judaica. Em seu ensaio "Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê" (1977), o autor rompe com sua comunidade, enunciando acusações de que os judeus cometiam ações persecutórias tanto quanto os nazistas o fizeram:

> Não, não sou anti-semita, porque semitismo não significa necessariamente judaísmo, sou *antijudeu*, o que é bem diferente, por que *judeu* significa para mim o que há de mais baixo, mais sórdido, mais criminoso, no comportamento deste animal de duas patas que anda na vertical" (Rawet, 2008a. p. 191).

Posiciona-se ainda contra a formação do Estado de Israel e o discurso de reparação histórica que ele suscitava: "Estou farto dessa chantagem de Estado de Israel, de tradição milenar, de esquizofrenia nacionalista, em que dependendo da hora o sujeito é *isto* ou *aquilo*" (Rawet, 2008a, p. 192).

Estes exemplos demonstram que Elisa Lispector e Samuel Rawet representaram o testemunho, incluíram suas biografias na matéria ficcional e ressaltaram os conflitos daqueles que se encontram deslocados. Neste sentido, podemos afirmar que estes escritores apresentam afinidades com os nossos contemporâneos, atentos a questões identitárias e à mobilidade cada vez mais crescente, quer voluntária quer involuntária, de forma legal ou clandestina, posto que estamos vivendo a "era do refugiado", como destacou Said (Said, 2003, p. 47).

Portanto, suas narrativas são, de certa forma, atualizadas pelos escritores contemporâneos, principalmente pelos da "terceira geração" à medida que a questão migrante se torna ainda mais severa neste início de século XXI, tornando sua problematização incontornável por parte daqueles que se sentem implicados neste processo. Devemos lembrar que em agosto deste ano um barco de imigrantes ilegais chegou a uma praia turística espanhola e a imprensa destacava, sobretudo, o espanto dos turistas em detrimento das condições dos imigrantes. Até início de 2017 o número de refugiados sírios já ultrapassava os cinco milhões de pessoas e como não lembrar da foto do menino Alan Kurdi que circulou por todo o mundo? Episódios como os do imigrante sírio hostilizado na zona sul do Rio de Janeiro ressaltam o caráter contraditório da sociedade brasileira que ora se apresenta como hospitaleira, ora esquece que somos fundamentalmente imigrantes. Estes temas tornam-se também matéria para a ficção contemporânea uma vez que são incontornáveis e ressaltam o caráter ficcional da pureza do pertencimento. É neste sentido que Oliveira (2010) afirma que a teoria literária contemporânea tem um caráter mais político, pois estes temas ocupam a ficção e também movimenta todo o cenário crítico das ciências humanas.

Sendo assim, podemos também depreender a partir das reflexões sobre a produção literária contemporânea, em geral, e da "terceira geração", em

particular, a exposição de outra contradição como a que assinalou Paloma Vidal no artigo "E a origem sempre se perde" (2016): "A origem familiar e nacional, em árvores, genealogias, mapas, imagens de paisagens e de viagens, o anseio pelo todo, que ao faltar se cria, se desenha, se mapeia, se escreve, com a exclusão do que possa contradizer a expectativa dessa busca" (Vidal, 2016, p. 40). Vidal, a partir de sua leitura do texto *O Brasil não é longe daqui*,de Flora Sussekind, expõe a obsessão das literaturas brasileira e argentina pela origem, pelo texto fundador que tanto influenciou a produção e a crítica literárias. Samuel Rawet e Elisa Lispector sempre figuraram nos rodapés dos manuais literários por não apresentarem as características que os críticos esperavam para enquadrá-los em categorias, tendências ou escolas literárias brasileiras, sempre atentas às características regionais e nacionalistas. Permanecem nos rodapés dos livros de história da literatura brasileira porque os críticos acentuam seu caráter estrangeiro, aproximando-os de nomes também estrangeiros. Esta postura crítica diante destes autores oculta sua produção literária que esteve atenta ao seu entorno e incluiu sua própria história na matéria ficcional, mas que se distanciou do caráter nacionalista da literatura.

A literatura contemporânea com sua temática politizada, que inclui vozes periféricas, impeliu a teoria a refletir sobre elas, a tornar-se também mais política. Segundo Eneida de Souza (2002, p. 110), "a enunciação crítico-biográfica dos teóricos filiados aos estudos culturais, bem como aos estudos literários e históricos, reivindica, dentre outros direitos, o de uma política identitária relacionada à posição do sujeito diante do objeto", isto implicaria reconhecer o papel contraditório do autor, tanto na construção precária de si como sujeito (como escritor) quanto na necessidade de se assumir como cidadão. Portanto, a pesquisadora afirma que o caráter heterogêneo das práticas discursivas reivindica a inclusão do componente biográfico como resposta a teorias anteriores pautadas pela objetividade e pelo distanciamento do sujeito da enunciação. Sendo assim, não se trata de explicar a obra pela biografia do autor, porém não podemos mais ocultar a sua figura do texto e a sua trajetória da construção de um autor-personagem, que também se ficcionaliza, se forja, se descobre, se (re)constrói diante do texto.

Foram necessárias estas revisões teóricas e duas gerações para olharmos novamente para estes autores, Rawet e Lispector, e identificar o caráter não linear da história literária, assim como ultrapassar a exigência do nacional na ficção. A (re)leitura de seus textos ressalta, portanto, a busca desta nova geração pela compreensão do absurdo, do estranhamento diante da recusa de se olhar para o *outro*. Estes novos escritores não parecem desejar pertencer a uma genealogia literária tradicional, tributária do cânone, tão pouco se preocupam com a influência de eventos pessoais em sua literatura. Identificam, sobretudo, os pontos obscuros deste nosso tempo, que ainda persegue e aniquila o diferente, aquele que não é espelho.

Tatiana Salem Levy, em seu livro de crônicas *O mundo não vai acabar* (2017), apresenta os textos que se seguirão afirmando que a literatura é o espaço da liberdade, porém exercê-la implica uma postura política: "Nela, podemos falar do mundo contemporâneo ou não, podemos falar de política ou não, podemos ser lógicos ou não, podemos fazer o que nos der na telha – e isso será sempre político. Há uma política da escrita que diz respeito à liberdade" (Levy, 2017). Afirma ainda que exercer a liberdade é a capacidade de abrir-se para o Outro, "gesto que a literatura faz como ninguém".

Portanto, partindo de uma genealogia literária alternativa ou menos tradicional, podemos dizer que Elisa Lispector e Samuel Rawet são os precursores destes novos escritores brasileiros que, já sem sotaque, não esquecem ou não podem esquecer que as suas raízes se encontram também em outros lugares e são compostas de muitos Outros. Muitos destes novos escritores não estariam por aqui se não fossem por certos eventos políticos, econômicos ou sociais, tais como perseguições ideológicas, por raça ou religião; ou ainda, esgotamento de possibilidades de ascensão social.

A crescente desterritorialização da literatura brasileira deste início de século XXI propõe repensar o passado, as origens e a plausibilidade dos nacionalismos, colocando em evidencia as suas próprias origens familiares. As narrativas de filiação expõem novas afiliações literárias, para retomarmos o termo de Said (2013). Entre as narrativas sobre os imigrantes de Lispector e Rawet e as narrativas da "terceira geração" que homenageiam os seus ancestrais reinventando o passado, não existe mais o tempo, o que existe é a

formação de uma comunidade literária que se reconhece, se identifica e se reverencia.

REFERÊNCIAS

DANTO, A. C. Crítica de arte após o fim da arte. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013), pp. 1-17.

FIGUEIREDO, E. Desterritorialização na narrativa brasileira do século XXI. In: *Representações de etnicidade* – perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros. In: CHIARELLI, S; NETO, G. de O. (org). *Falando com estranhos* – o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: dp&a, 2005.

HIRCH, M. Past lives: postmemories in exile. In: *Poetics today*, v. 17, n. 4, Creativity and exile: European/ American Perpectives II (Winter, 1996), pp. 659-686.

HUYSSEN, A. *Seduzidos pela memória* – arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEVY, T. S. Apresentação: sejamos utópicos apesar de tudo. In: *O mundo não vai acabar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. Edição Kobo.

LISPECTOR, Elisa. *Entrevista. Yllen Kerr pergunta, Elisa Lispector responde.* Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de ago. de 1963, p. 15.Caderno B.

_____. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988 [1945].

_____. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 [1948].

NOUDELMANN, F. *Pour em finir avec la genealogie*. Paris: Edition Leo Scheer, 2004.

OLIVEIRA, P. C. Estados da teoria: memória, identidade, sociedade. In: *Revista e-scrita*, Nilópolis, v.1, n.3, 2010. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/45. Acesso em 24 nov. 2017.

RAWET, S. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Samuel Rawet: ensaios reunidos.*Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tônus (orgs). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

_____. Entrevista concedida a Issa Farida. (Rio de Janeiro: 18/01/1970, p.9). In: SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). *Samuel Rawet*: fortuna crítica em jornais e revistas. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008b.

_____. Depoimento concedido a Esdras do Nascimento. [O solitário caminhante do Planalto. In: *Ficções*. Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 1976, pp. 80-85] In: SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). *Samuel Rawet*: fortuna crítica em jornais e revistas. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008b.

SAID, E. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. 2013. Edição Kindle.

SARLO, B. *Tiempo pasado* – cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Para uma crítica do realismo traumático. In: *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, n.23, 2012. Disponível em: http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3801. Acesso em 24 nov. 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M (org). *História, memória, literatura* – o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: SELIGMANN-SILVA, M (org). *História, memória, literatura* – o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b.

SOUZA, E. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VIDAL, P. E a origem sempre se perde. In: CHIARELLI, S; NETO, G. de O. (org). Falando *com estranhos* – o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

VIART, D.; VERCIER, B. *La littérature française au présent*. Héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2008.

CORPOS QUE FALAM

Silvana Gili[*]
Jair Zandoná[**]

RESUMO: Levando em conta o aparecimento cada vez mais frequente de personagens que fogem aos padrões comumente encontrados na produção de literatura para jovens, este trabalho tem por objetivo analisar e discutir questões sociais contemporâneas abordadas na novela gráfica Vitória Valentina, publicada pela escritora e ilustradora Elvira Vigna em 2013. Nela, o texto verbo-visual retrata a amizade entre Carla e Nando, personagens que habitam um grande centro urbano, vivendo, em vários sentidos, à margem da sociedade. A publicação combina linguagens narrativas próprias dos quadrinhos e dos livros ilustrados e as ilustrações em preto e branco remetem à estética do inacabado e do fugidio próprios da modernidade. Este artigo pretende analisar o modo como as duas personagens se re-des-constroem a partir das experiências na – e da – cidade. Pretende, além disso, fazer uma reflexão sobre essa publicação em relação a outras novelas gráficas publicadas na atualidade.
PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA E SOCIEDADE; LITERATURA E CIDADE; INVISIBILIDADES.

ABSTRACT: Taking into account the ever-increasing appearance of characters that defy societal norms commonly found in literature for young adults, this article aims to analyze and discuss contemporary social issues raised in Elvira Vigna's graphic novel "Vitória Valentina", published in 2013. In Vigna's novel, the verbal-visual text portrays the friendship developed by Carla and Nando, two characters that live in a large urban center, living, in many senses, on the margins of society. The publication combines narrative languages that are common to comics and picturebooks. The black and white illustrations make allusion to the aesthetics of that which is unfinished and transitory, common marks of modernity. This article intends to analyze the manner in which both characters re-dis-construct themselves from their experiences in and of the city. It intends, furthermore, to reflect upon this publication in relation to other graphic novels published in actuality.

[*] Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.
[**] Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

KEYWORDS: LITERATURE AND SOCIETY; LITERATURE AND THE CITY; INVISIBILITIES.

A novela gráfica *Vitória Valentina* foi editada em 2013 pela Lamparina, do Rio de Janeiro, após um longo processo de construção e esforço em trazê-la a público. Em entrevista de 2014 ao *Correio Braziliense*, Elvira Vigna fala das inúmeras tentativas frustradas de publicar o livro, antes que os proprietários da editora, amigos pessoais seus, aceitassem levar adiante o projeto. Na opinião da autora, as várias negativas se deram em virtude do formato incomum do livro – uma narrativa que combina técnicas próprias dos quadrinhos e dos livros ilustrados, mas que não subscreve, inteiramente, nem a um formato nem a outro – e também dos temas abordados pelo mesmo.

Elvira Vigna iniciou sua carreira de escritora com livros direcionados ao público infantil. Tem dezenas de obras publicadas, entre elas, romances, contos, textos teóricos e textos de literatura infantil. Como ilustradora, atua principalmente nesse último âmbito. Apesar de sua vasta experiência no campo do desenho e da ilustração, *Vitória Valentina* é sua primeira incursão no universo das histórias em quadrinhos. Na verdade, é difícil classificar a obra como HQ, pois *Vitória Valentina* não adere totalmente a essa linguagem podendo-se pensar, inclusive, que é uma obra híbrida que se vale de recursos e técnicas comumente associados a gêneros distintos para a construção da narrativa.

A primeira versão, aproximadamente da década de 1980, era um conjunto de textos intitulado *Dez momentos de uma paixão* e tratava, segundo Vigna, das "dez fantasias eróticas da personagem principal, totalmente amalucada" (VIGNA, 2016, YouTube). Foi recusado, nesse formato, por todas as editoras às quais foi apresentado. Mais tarde, Vigna retomou o projeto, encontrando no desenho com lápis 6B uma mídia alternativa para reelaborar a história que a acompanhava há vários anos.

Conforme depoimento de Vigna (2014), suas ilustrações em preto e branco têm um caráter "sujo" e vão na contramão de uma estética agradável aos olhos bastante difundida na produção atual de quadrinhos. Seus desenhos parecem estar inacabados, sem tratamento final que os tornassem

atraentes para o leitor. São, desse modo, e também por estarem inteiramente em P&B, imagens que mais parecem rascunhos ou esboços. Esse caráter experimental do desenho inacabado questiona a representação de modelos ideais e de verdades absolutas. São desenhos que deixam aparentes o ensaio e a experimentação. Em artigo que busca aproximar o caráter experimental de esboços (de desenho) ao ensaio como gênero literário, Elena Sahm explica que

> Para além dos cânones acadêmicos de representação, que pretendiam um ponto de vista ideal e único como resultado final de uma obra pictórica, o esboço [...] revela, por meio de pontos de vista e recortes inusitados, as infinitas conjugações possíveis e efêmeras a que estão sujeitos os corpos no espaço. (SAHM, 2014, p. 94)

Sendo assim, um esboço reforça a ideia da não permanência, da não rigidez, da mutabilidade e transitoriedade dos corpos enquanto ocupam um espaço. As ilustrações dos personagens de Elvira Vigna certamente subvertem os estereótipos visuais que, segundo a autora, são usados de modo exaustivo nas novelas gráficas (VIGNA, 2011, p. 106). O enfoque dos desenhos feitos com grafite é, muitas vezes, inusitado, justamente pelas limitações que essa mídia impõe, mas isso serve para acentuar os pontos de vista incomuns, como são, por exemplo, os corpos imperfeitos dos personagens. A nudez aparece como sendo inerente ao convívio próximo entre os protagonistas e age em contraposição a um apelo erótico ao qual é frequentemente associada nas HQs. Esses corpos borrados se colocam, nas ilustrações de Vigna, como um processo inacabado e inacabável, algo em constante "refazer".

A autora/ilustradora explica que essa é a visão do que considera uma ilustração contemporânea:

Ela não é perfeita. Ela mostra seu processo, suas hesitações, e ela tem espaços que acolhem um diálogo com o leitor/coautor. A imagem "perfeita" que não dá entrada ao leitor é um museu onde ninguém vai. Essa imagem contemporânea de que falo aqui tem uma especificidade de função e de processo. A função não se dá mais no coletivo, na massa, supondo um "nós" cada vez mais fluido, mutável, efêmero. A função é exercida sobre cada sujeito e é uma função dialógica, de transformação. Já o processo de como

essa função se estabelece será um processo que, embora mire cada sujeito individualmente, se dará no espaço de uma intersubjetividade. O espaço comum [...]. Além disso, além do processo se dar em um espaço comum, ele é transparente. Ou seja, como eu já disse, não se disfarça a tentativa e o erro, até porque não há exatamente erro. (VIGNA, 2014, online)

Pode-se, portanto, considerar que essas ilustrações inscrevem a narrativa na metaficcionalidade pois ressaltam o processo de criação em toda a sua transparência e imperfeição. Ao chamar a atenção para isso e propor a ideia de que não há erro nesse processo (mas sim tentativas várias), a obra se abre para abarcar as mais diversas possibilidades de existência daquilo que ainda está em formação, daquilo que é mutável e possível. Faz-se, assim, tentativa de representação própria dos fluxos contemporâneos – fragmentários e fluídos, instáveis e oscilantes.

> Estes mesmos desenhos [esboços de Degas], quando observados sob outro ponto de vista (sobretudo a partir da modernidade artística, que subverteu todas as categorias da pintura e do desenho tradicionais), ganham uma outra dimensão; podem ser tomados como obras autônomas, sem outra finalidade que não seja sua própria execução. Como se assim ficasse evidente a importância das visões parciais e provisórias, como sendo as únicas possíveis, ao se tentar captar o mundo em que se vive. (SAHM, 2014, p. 94)

Outra possível razão para explicar a dificuldade em publicar *Vitória Valentina*, conforme mencionado anteriormente, reside na escolha dos personagens e no tema tratado por Vigna. Os protagonistas da obra são pobres, residentes de uma periferia em um grande centro urbano e, como tal, lutam para se manter e para tocar a vida adiante. Nando trabalha como motoboy e faz "bicos" de fotógrafo, vendendo fotos para um site de fofocas. Carla, nascida Vitória Valentina, é professora, mas precisa complementar sua renda trabalhando também como babá. Ambos tornaram-se órfãos ainda crianças, no mesmo dia, e a tragédia que levou seus pais também uniu as duas crianças. Criou-se entre eles um vínculo que perdurou em uma platônica relação amorosa, de confiança e carinho, relação que, apesar de forte, não denota nenhum traço de interdependência.

Elvira Vigna coloca no centro da história personagens sociais que vivem à margem, porém o faz sem tornar essa posição social o foco da

narrativa. Sua conjuntura determina os lugares por onde os personagens circulam e as escolhas (limitadas) que podem fazer. No entanto, *Vitória Valentina* não é um livro sobre a pobreza. Ou sobre questões raciais. O livro é sobre as escolhas possíveis, ou melhor, sobre uma oportunidade (incomum) de se fazer escolhas sendo pobre e vivendo à margem da sociedade.

Vale um adendo no tocante à representação. Há quase 10 anos Regina Dalcastagnè (2007, p. 18) oportunamente escreveu que "o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão". A maioria dos escritores brasileiros (publicados e lidos) são homens, brancos, classe média e majoritariamente vivem nos grandes centros urbanos. É a partir dessa perspectiva (social) que elaboram suas personagens – apresentam suas propostas de civilização, como escreveu Luís Bras. A literatura, observa Roberto Reis, "tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade." (REIS, 1992, p. 72). Essa questão poderia ser vista como antiga e superada, não fosse o caso, para nós exemplar, de *Vitória Valentina*, de Elvira Vigna[1] e pela mais recente publicação de Leyla Perrone-Moisés – *Mutação da literatura no século XXI* – na qual a estudiosa se dedica a obras publicadas a partir de 1990 e justifica suas escolhas "por sua representatividade internacional, atestada pela tradução de suas obras em numerosos idiomas e pelo consenso de críticos atuantes em vários países." (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 13). Não questionamos a validade e importância de seu estudo, mas o índice onomástico parece reiterar e exemplificar a reflexão de Norma Telles em "Escritor+a", pois a citação de mulheres é esmagadoramente menor: "A literatura escrita por mulheres é, em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho da superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente." (TELLES, 1992, p. 46)[2].

[1] Tomamos Elvira Vigna como mote em nossa reflexão, pois percebemos a preocupação da escritora em transitar por margens menos convencionais da literatura. Em 2016 publicou Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, pela Cia. das Leras, e o enredo explora as reflexões e experiências da narradora em, supostamente, "contar" sobre a vida de Luiz, suas ordinárias aventuras sexuais com garotas de programa, e o casamento deste com Lola. Mas a narrativa vai além. Transgride e expõe a (aparente) heterossexualidade normativa, tensionando as identidades e papeis sociais (inevitavelmente em crise).

[2] O papel da crítica, da escola e da universidade é notório quanto à recepção e circulação de determinada obra ou autor/a. Conforme Reis (1992, p. 72), "O estudo da literatura seria melhor equacionado considerando-o dentro da

Poderíamos, a partir da narrativa de Vigna, pensar a literatura como sendo uma intervenção social, pois, além de ser arte, está inscrita em um contexto histórico, político, e social. (VIGNA, 2013) *Vitória Valentina* é uma opção viável à literatura juvenil que na maior parte das vezes reforça os padrões hegemônicos estabelecidos, pois desafia esses padrões ao desconstruir estereótipos de gêneros e de classe ao re-imaginar alternativas para os corpos juvenis que se movem pela cidade e que coaduna com sua fala proferida durante a Feira do Livro de Porto Alegre realizada em 2014. Ao tratar sobre a ilustração em diferentes contextos culturais, Vigna pondera que

> Esse mundo que a arte nos permite supor é um mundo sem linhas retas, sem espaços de fronteiras rígidas, competições entre campos, hierarquizações, Ou de narrativas fechadas na linha reta das causas, ações, consequências. É um espaço abrangente, includente e de influências horizontais sem fim. Mais feminino, por assim dizer. Ou, melhor dizendo, sem a marca de gêneros – quaisquer gêneros – que era o que determinava o moderno. Ou ainda, sem a marca de países, mas de grupos que se formam e tornam a se formar. (VIGNA, 2014, online)

No caso de Carla e Nando, mais especificamente, é interessante observar como suas escolhas, ao longo da narrativa, refletem um desejo de serem agentes na condução de suas vidas. Os dois jovens são retrato dos incontáveis Nandos e Carlas que circulam, invisíveis, por qualquer grande centro urbano (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte), diariamente. Essas escolhas, mencionadas anteriormente, lhes são muitas vezes vetadas em virtude do contexto socioeconômico ao qual pertencem. No entanto, o fato de circularem por uma metrópole oferece, ao mesmo tempo, a possibilidade de anonimato ou de protagonismo.

A cidade na qual se desenvolve o enredo torna-se o centro de um processo de deslocamento, de mobilidade, e de uma cartografia mental e espacial. A experiência urbana demonstra os aspectos plurais dos indivíduos e oferece os elementos necessários para a experiência pública (MONGIN, 2009, p. 61). Mongin relaciona a cidade às páginas de um livro: a cidade-corpo é, também, a cidade-linguagem pois "entre o corpo da cidade e os

dinâmica das práticas sociais: a escrita e a leitura estão sujeitas a variadas formas de controle e têm sido utilizadas como instrumento de dominação social."

corpos que nela circulam, a cidade nunca é uma página totalmente branca sobre a qual esses corpos escrevem suas histórias." (MONGIN, 2009, p. 62).

Esse cenário muda constantemente a perspectiva do olhar do passante urbano. Não há maneira de se evitar este olhar na medida em que os espaços físicos e culturais se convertem em uma continuidade do corpo-pessoa sobre a cidade-corpo. A única coisa que pode surpreender um indivíduo em seu movimento pela cidade é o encontro repentino com o outro, encontro que acontece no momento em que os olhares se entrecruzam, inevitável, ainda que não-intencionalmente. Além de abarcar o outro com o olhar, diversos sentimentos e sensações são manifestadas e elaboradas no momento fugaz em que dois indivíduos experimentam a aparente intimidade de um encontro. Como resultado, as ruas se tornam linhas, versos, e parágrafos que se desdobram a partir do contato entre os espaços cultural e físico e os corpos que se inscrevem neles.

Por sua vez, Sergio Cardoso (2002, p. 349) lembra que o "olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda por interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento". Jair Zandoná explica que

> O olho é capaz de perceber limites, formas, fronteiras, cores, tonalidades, luz, sombras, a composição que o olhar faz da paisagem alcançada pela visão nunca é totalmente apreendida. O processo realizado pelo cérebro para capturar o que a visão distingue é extremamente sensível e subjetivo. Embora possamos entender o olfato e o paladar como sendo os sentidos mais subjetivos do organismo, posto que odores e sabores são carregados de memórias de prazer e de repulsa, semelhante ao prato preferido da infância, ou ao cheiro da casa dos avós que, relembrados, deslocam o sujeito para experiências pregressas em família, a visão igualmente carrega certo sentido estético, que coteja (não apenas) o subjetivo com a paisagem de quem vê. (ZANDONÁ, 2013, p. 98)

Em *Vitória Valentina*, isso pode ser percebido, por exemplo, no momento em que Nando tira uma foto de um empresário envolvido com negócios ilícitos. Sua ação desencadeia uma mudança radical nas vidas dos dois protagonistas. A foto emoldura um episódio específico em suas vidas e o modo como Fernando lê esse recorte/essa moldura leva o enredo adiante. As atitudes tomadas pelos dois protagonistas a partir de então os empodera e os leva de um espaço de invisibilidade para um *locus* de protagonismo. São

capazes de modificar suas posições na cidade e, como consequência, na sociedade, deixando para trás seu status de supérfluo (BAUMAN, 2009). Sua posição na sociedade está diretamente relacionada à sua posição na cidade. Através da narrativa, percebe-se como esses personagens que vivem às margens frequentemente se movem e se escondem em espaços invisibilizados de grandes centros urbanos: a favela, o ônibus, o centro da cidade, e outros espaços de trânsito nos quais sua existência fica diluída no ritmo frenético da cidade[3]. Quanto a esse aspecto, pode-se dizer que os sujeitos são recalcados na percepção da maioria – há uma série de lâminas/filtros nos discursos que impedem de ver, perceber, enxergar de forma clara esses outros, atravessados pela pobreza segregadora.

Em *Confiança e medo na cidade*, Zygmunt Bauman desenvolve os conceitos de "zonas fantasma" e "espaços de fluxo". O primeiro se refere aos espaços marginais nos quais os pesadelos substituem os sonhos e onde o perigo e a violência são mais comuns que em outras partes. Espaços de fluxo são públicos, transitórios, espaços através dos quais as pessoas se movem, porém onde não permanecem por muito tempo. Em *Vitória Valentina*, os personagens principais têm acesso limitado a certos espaços. Depois de perder seus pais, Carla e Nando permaneceram, durante muitos anos, em orfanatos, esperando pela adoção, mas "Ninguém os quis. Nem a cor nem a idade certas. Ficaram lá. E ficaram até depois que saíram. Guardaram o apelido. Ele, 36. Ela, 37. Eram os números que marcavam as roupas. E as camas. Os números da chamada." (VIGNA, 2013, s/p)

Ao longo da narrativa, os dois personagens deixam de ser números e se tornam eles mesmos. Escapam de um destino pré-determinado e saltam para um lugar não representado pela organização das classes sociais, ou seja, não saem de um espaço de invisibilidade para ocupar um lugar ao sol na classe média. Ambos se reinventam recusando qualquer tipo de postura engessada, prevista em roteiros dos papeis que poderiam, ou deveriam, assumir ao "melhorar de vida". Seus esboços de vida se convertem em texto.

[3] Aqui podemos estabelecer uma relação interessante com outras narrativas ilustradas: na medida em que os personagens *Os Invisíveis* (Casa da Palavra, 2013) do livro de Tino Freitas e Renato Moriconi são imagens em sombra, silhuetas sem rosto, sem traços distintivos, é possível enxergar **através** deles. Sua transparência, no entanto, é diferente, por exemplo, dos personagens do livro *Tom* (Projeto, 2012). O protagonista de André Neves é translúcido em seu caráter etéreo, volátil e impalpável. Por sua vez, os invisíveis de Freitas e Moriconi possuem densidade, um peso que é marcado pelo cinza que lhes dá forma. (GILI, 2014)

Assim como os dois personagens, essa novela gráfica, escrita por Elvira Vigna e publicada no mercado brasileiro atual, também assume uma posição de vanguarda já que apresenta novas representações de questões raciais, de classe e de gênero, ao mesmo tempo em que apresenta as histórias de personagens que poderiam ser facilmente esquecidos pelo próprio fluxo da cidade. *Vitória Valentina* é, acima de tudo, uma história de resistência. Carla e Nando são protagonistas da história e protagonistas de suas próprias vidas. Não subscrevem a um enredo de soluções fáceis nem pré-estabelecidas. Assim, assumem o controle da maneira como desejam conduzir suas narrativas. Exemplo disso, é o fato de Carla recusar um relacionamento amoroso com um fazendeiro rico pelo qual se sente atraída fisicamente. O relacionamento com ele, no entanto, não lhe parece atraente. Outro exemplo é o fato de não usarem o dinheiro que roubaram para esbanjar à revelia. Ao contrário, Carla encontra um emprego e Nando resolve fazer um curso para mecânico. Resistem, portanto, às imposições de uma sociedade que retira dos pobres a mínima possibilidade de serem agentes de suas vidas e optam

por viver de um modo que contesta os padrões da sociedade ocidental branca, heteronormativa e capitalista.

A resiliência que se pode perceber na história de Carla e Nando perpassa, também, a história da publicação do livro. Como dito anteriormente, ele foi sistematicamente recusado por todas as editoras às quais Elvira Vigna o apresentou, tanto à época do início do projeto quanto depois de revisto e reelaborado. Foi, portanto, recusado duas vezes por todas as editoras. Apesar de trazer no currículo amplo reconhecimento público e especializado por seu conjunto de obras publicadas, Vigna não teve sucesso na tentativa de ter seu livro publicado por uma grande editora[4]. Resistiu, sem embargo, até encontrar uma alternativa viável com a qual pudesse levar seu projeto a cabo. Encontrou a solução desafiando as leis do mercado editorial ao publicar seu livro por meio de uma pequena editora ao mesmo tempo em que assumia o compromisso de comprar um número alto de exemplares que viabilizasse sua impressão.

Assim como Carla e Nando foram rejeitados na infância, Vigna também sentiu o repúdio de quadrinistas que não reconheceram, em *Vitória Valentina*, uma obra de HQ *comme il faut*. Por servir-se de um estilo absolutamente próprio na construção de sua novela gráfica, Vigna mais uma vez questionou as regras pré-estabelecidas, nesse caso, as regras que ditam os modelos aceitáveis de histórias em quadrinhos. Em artigo anterior à publicação de *Vitória Valentina*, discorre sobre as possibilidades e os limites da novela gráfica, pontuando o fato desse gênero ser, em grande parte, importado da cultura norte-americana.

> Temos de pensar esta nova forma artística em termos de nossa recepção peculiar. Pois se trata [...] de uma forma artística altamente manipulável por seus produtores, oriundos e atuantes em outras condições e contextos ou que mimetizam, entre nós, tais condições e contextos. (VIGNA, 2011, p. 105)

Um romance gráfico em preto e branco que conta a história de dois órfãos pobres que ficam ricos virando ao avesso um golpe preparado por homens ricos para destruir o rapaz negro e gay: esse talvez não seja,

[4] A recusa da publicação de *Vitória Valentina* se torna ainda mais significativa se pensarmos que a maior parte dos romances de Elvira Vigna é publicada pela Cia. das Letras, editora muito bem estabelecida no mercado e que, ademais, tem um selo específico para a publicação de histórias em quadrinhos.

realmente, um enredo muito atraente para a maior parte do público leitor brasileiro. No entanto, Vigna é capaz de tirar essa história de um espaço de invisibilidade, contrariando tudo aquilo que é bem aceito no mercado editorial brasileiro atual, para trazê-la para um espaço de protagonismo. A recepção do livro, desde a sua publicação, tem sido positiva e *Vitória Valentina* já foi tema de entrevistas e palestras para as quais Elvira Vigna foi convidada. Além disso, o livro integra, em 2016, a lista de leituras recomendadas ao Vestibular 2017 da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. A respeito disso, a autora afirmou em entrevista concedida por e-mail que, "A aceitação e a compreensão do que é o livro pelos organizadores do vestibular da UFSC foi uma lavada de alma pra mim." (VIGNA, 2016, e-mail). Sintomaticamente, embora Elvira Vigna tenha em seu currículo inúmeros prêmios, a dificuldade em publicar Vitória Valentina, é significativa, talvez, devido ao seu formato incomum e por abordar temas desafiadores que muitas vezes são evitados por grandes editoras comerciais. Saindo do lugar-comum, o livro confere protagonismo a sujeitos à margem. Nando é pobre, negro, gay. Um motoboy que trabalha como fotógrafo freelance de tabloide. Carla é uma professora que, a fim de aumentar sua renda, trabalha também como babá e que subverte o comportamento feminino tradicionalmente aceito/esperado pela sociedade. O livro – como espaço-corpo – transforma-se em corpo-político por inscrever/visibilizar uma realidade obliterada, pois trata de corpos jovens que se movem em/por espaços que, muitas vezes, são invisíveis ou ignorados.

Ainda um último paralelo pode ser traçado, portanto, entre as escolhas de Nando e Carla e o percurso de publicação de *Vitória Valentina*: o espaço de reconhecimento e validação não reside unicamente nos modelos estabelecidos pelo capital. Nando e Carla optam por seguir suas vidas tratando de fazer algo que lhes dá satisfação pessoal e sentido à vida. *Vitória Valentina*, por sua vez, adquire importante significação longe das listas de *best-sellers*. Novos tempos, quiçá.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARDOSO, Sérgio O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 347-360.

DALCASTAGNÈ, Regina. A cidade como uma escrita possível. In.: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.) *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk Editoria, 2015, p. 86-100.

_____ A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, v. 42, p. 18-31, 2007. Disponível on-line em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112. Acesso em 25/09/2016.

FREITAS, Tino; MORICONI, Renato. *Os Invisíveis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

GILI, Silvana. *Livros ilustrados: textos e imagens*. 2014. 102 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014. Disponível em: http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0591-D.pdf. Acesso em 15/09/2016.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana*: a cidade na era da globalização. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

NEVES, André. *Tom*. Porto Alegre: Projeto, 2012.

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

REIS, Roberto. Cânon. In.: JOBIN, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In.: _____. *Contemporâneos* - Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 15-40.

SAHM, Estela *O esboço como forma*Revista de História da Arte e Arqueologia, Unicamp n. 20 julho/dezembro 2013 p. 91-100. Disponível em http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista_20_completa.pdf

Acesso em 13/09/2016.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In.: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979, p. 11-25.

TELES, Norma. Autor+a. In.: JOBIN, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

VIGNA, Elvira. *Vitória Valentina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

_____ *Os sons das palavras: possibilidades e limites da novela gráfica*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 105-122.

_____ *Uma viagem por diferentes países: a ilustração em diferentes contextos culturais* (parte II) Mesa Redonda com Elisabeth Teixeira, Eva Montanari, Renata Bueno, em 04/11/2014 na Feira do Livro de Porto Alegre. Disponível online em http://vigna.com.br/infacri/ Acesso em 13/09/2016.

_____ *Sobre Vitória Valentina* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por gili.silvana@gmail.com em 05 setembro 2016.

_____ *Aventuras e desventuras na Favela*. Entrevista ao jornal Correio Braziliense em 21/01/2014 por Nahima Maciel e Guilherme Pera. Disponível em http://vigna.com.br/infacri/Acesso em 13/09/2016.

_____ *O Tempo da Escrita*. Mesa-redonda com Elvira Vigna, Maria Valéria Rezende e Evandro Affonso Ferreira no VII Festival da Mantiqueira em 05/04/2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xMKStwxCzjE Acesso em 13/09/2016.

_____ Entrevista à Rádio UFMG no programa *Falando de Livros* de 16/06/2014. Disponível em https://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/anexos/ELVIRA%20VIGNA%20-%20LIVRO%20VITORA%20VALENTINA%20-%2016-06-2014.mp3 Acesso em 13/09/2016.

_____. *Vitória Valentina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

_____. "Vitória Valentina", apresentação em vídeo feito para o curso preparatório de vestibular Jadoski. Florianópolis, abril/2016. Disponível em: https://youtu.be/pxjoE30mTJI. Acesso em: 15/09/2016.

ZANDONÁ, Jair. *Da Poética do Deslocamento à Cartografia do Sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. Florianópolis, 2013. Tese de doutorado. Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

SENTIDOS POSSÍVEIS DA MODERNIDADE E SUAS DIMENSÕES NO ROMANCE QUARENTA DIAS DE MARIA VALÉRIA REZENDE.

Renata Cristina Sant'Ana[*]

RESUMO: Este estudo busca analisar, à luz do conceito de modernidade de Henry Lefebvre (Lefebvre, 1969) e Marshall Berman (Berman, 2008), a representação dos ambientes espaciais e sociais no romance Quarenta Dias (Rezende, 2014), considerando as contradições e conflitos como dimensões de sentido características da vida moderna. Pretende-se enfocar a dimensão social e discursiva do texto literário não só enquanto instrumento estético, mas também ético, no sentido de possibilitar encaminhamentos para a compreensão de problemas sociais relacionados aos movimentos migratórios internos e suas consequências na dinâmica das relações entre seres humanos que se perdem em meio ao processo de modernização dos espaços físicos e sociais das cidades em que habitam.
PALAVRAS-CHAVE: literatura contemporânea, modernidade, migração, identidade, espaço.

ABSTRACT: This study aims to analyze, in light of the concept of modernity by Henry Lefebvre (1969) and Marshall Berman (2008), the representation of the special and social environments in the novel Quarenta Dias (Rezende, 2008), taking into account the contradictions and conflicts as dimensions of meaning that are characteristics of modern life. The intention is to focus on social and discursive dimensions of the literary text not only as aesthetic instrument, but also as an ethical one, in terms of making possible routings in order to comprehend social problems related to internal migratory movements, as well as its consequences in the dynamics of relations among human beings who get lost in the process of modernization of physical and social spaces within the cities they live in.
KEYWORDS: contemporary literature, modernity, migration, identity, space.

Pensar o mundo moderno requer pensar sobre o tipo de sociedade que se desenvolveu alicerçada na ideia de progresso, pautada por valores instituídos no âmbito de um sistema econômico, visto que, na concepção de Marx, o termo "moderno" surge para designar a ascensão da burguesia e o

[*] Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

estabelecimento do capitalismo e suas manifestações políticas. A modernidade, por sua vez, nasce das grandes mudanças socioeconômicas, tecnológicas, científicas, estéticas e políticas que trazem consigo contradições e princípios de auto-destruição e de destruição, que de acordo com Lefebvre (1969), sobre o plano da arte, completam-se sem outro prejuízo senão a "devastação das consciências e das liberdades individuais" (Lefebvre, 1969, p. 214). Diante de tais circunstância dá-se o aparecimento dos sintomas da modernidade, que se manifestam em inquietudes resultantes da velocidade com que as mudanças se dão, gerando sentimentos de insatisfação e tédio que brotam na alma dos indivíduos que vagueiam pelos "boulevards" agitados da sociedade moderna.

De acordo com Lefebvre (1969), para pensar a Modernidade é necessário buscar "descobrir suas contradições e tentar compreender as que são essenciais" (Lefebvre, 1969, p. 220). Algumas destas contradições, surgidas da consciência dos indivíduos e das coletividades, por meio das subjetividades, têm servido como matéria para a literatura, e podem, de acordo com o autor, ser tomadas como características da Modernidade, como a inquietude, a angústia e o sentimento de solidão, que, no âmbito deste estudo aparecem representadas no romance *Quarenta Dias* (Rezende, 2014) em personagens que vivenciam a experiência da vida moderna nos centros urbanos. Assim, o objeto literário focalizado neste estudo, oferece-nos elementos que possibilitam a análise da dinâmica dos processos identitários nos espaços de conflitos socioeconômicos que abrigam os entrechoques e seus corolários – o preconceito e a exclusão social de indivíduos e coletividades. Nesse sentido, este trabalho propõe-se a analisar a representação de identidades marginalizadas em espaços de precariedade social no romance acima citado e busca evidenciar o empenho da escritora Maria Valéria Rezende (2014) em retratar pela via do discurso literário, determinados aspectos sociais e políticos de uma parcela da sociedade brasileira que se quer excluída, invisível e silenciada. Trata-se de questões relacionadas às identidades que transitam por ambientes físicos e sociais que em um plano simbólico atribui valores aos indivíduos que neles se situam. Estes ambientes constituem espaços físicos tomados pelo clima de tensão em função das relações sociais conflitosas que neles se estabelecem, e que, como

veremos adiante, têm suas raízes fincadas no *modus operandi* das sociedades erguidas sob a égide da modernidade.

A prosa brasileira contemporânea e as ruínas de um projeto modernizante

Maria Valéria Rezende apresenta-se na cena literária como escritora que não se demite das discussões em torno das contradições e conflitos advindos de situações políticas e sociais que geram exclusão e sofrimento. Assim, os discursos produzidos nos interstícios da experiência social vividas pelas personagens de Maria Valéria Rezende revelam, a partir de sua narrativa, seu engajamento na luta pela transformação de uma cruel realidade em que se encontra parcela considerável da população na sociedade brasileira. Com o olhar voltado para o horizonte da *práxis* e frente à realidade social que a humanidade nos apresenta, a ficção de Maria Valéria Rezende coloca em cena personagens situados em um espaço caracterizado pela subalternidade, pela humilhação e exclusão social. São habitantes dos buracos da cidade, indivíduos enganados e iludidos que desperdiçam suas vidas acreditando em esperança, mas deparam-se com situações que os colocam de frente com a experiência da exclusão, da exploração, da humilhação e da violação de seus direitos. "Gente quase reduzida a corpo e dor" (Rezende, 2014, p. 218).

O romance *Quarenta Dias* aborda a dor do vazio deixada pelo sentimento de exílio e as consequências decorrentes dos movimentos migratórios, o gravíssimo problema das pessoas desaparecidas, a problemática da precarização do trabalho e o aumento da população em situação de rua, além de tratar também da condição feminina exposta à opressão, herança deixada pelos valores seculares do poder do patriarcado burguês. No romance, Alice, a narradora-personagem, uma migrante nordestina forçada a ir viver em Porto Alegre, em meio a sua dor, percorre metade da obra a procura de alguém que não se sabe ao certo existir. Trata-se Cícero Araújo, também migrante, e desaparecido a um ano após ter sido levado como mão-de-obra barata por uma construtora para trabalhar na capital gaúcha. Ao tratar depersonagens simbólicos, a exemplo de Alice e de Cícero Araújo, que representam a corrida do desejo em direção à busca por objetos ausentes, a obra apresenta a brutalidade da esperança mutilada de

pessoas que em meio ao percurso de suas vidas vivenciam o processo de decomposição social que se dá a partir da colisão entre o universo da metrópole moderna e o mundo da precariedade social.

Diante da multiplicidade de questões que a leitura da obra suscita, o enfoque que pretendo oferecer a minha análise do romance se baseia na dimensão social do texto literário enquanto instrumento não só estético, mas também ético, no sentido de possibilitar encaminhamentos para a compreensão de problemas sociais complexos relacionados aos movimentos migratórios internos e suas consequências na dinâmica das relações entre seres humanos perdidos nos espaços labirínticos das metrópoles brasileiras. Através da leitura do romance, o leitor estabelece contato, via ficção, com temas emblemáticos de uma realidade social marcada pela desigualdade. Trata-se de uma obra erguida sobre os escombros de um projeto que não se cumpriu – o da modernização - responsável pelos imensos contrastes sociais que se apresentam nos espaços urbanos separados pelos muros vivíveis e invisíveis que dividem a população nas metrópoles do país. O empenho da escritora Maria Valéria em retratar determinados aspectos da sociedade brasileira a partir da construção de personagens e de espaços marginalizados resulta na produção de posicionamentos políticos construídos no interior do discurso literário, que atuam na vida social em forma ao mesmo tempo de arte literária e de manifesto político.

Para Tânia Pellegrini (2012) a prosa brasileira contemporânea se edifica sobre as ruínas de um projeto modernizante e "é um dado sintomático das peculiaridades específicas do processo excludente da modernização capitalista que aqui se cumpriu" (Pellegrini, 2012, p. 41) gerando contradições sociais que explodem, não raras vezes, em conflitos urbanos violentos, alcançando por vezes níveis de barbárie, visto que a parcela miserável, excluída da sociedade de mercado é tratada como rejeito social, e a partir de estratégias (muitas vezes discursivas)[1] de desumanização, são transformadas em "refugos que a própria sociedade cria e depois quer destruir para continuar a mesma" (Pellegrini, 2012, p. 47).

[1] Sobre os efeitos do discurso na vida social, considerando-se as lutas hegemônicas e as relações de dominação ver RAMALHO & RESENDE (2011) e RESENDE (2015).

Se considerarmos a vastidão do horizonte para o qual a leitura do romance *Quarenta Dias* aponta, podemos capturar estilhaços de uma sociedade desmantelada, que mantem seu prumo erguido sobre interesses de classe e sobre (anti)valores sexistas e racistas que excluem e segregam os indivíduos e os grupos que a integram. É nesse ponto que se situa o interesse deste trabalho em trazer à baila a reflexão analítica sobre a relação entre identidade e espaço de precariedade social representada no texto literário, à luz do conceito de modernidade (Lefebvre, 1969; Berman, 2008).

Desventuras da vida moderna: uma leitura dos ambientes espaciais e sociais

Ler os ambientes espaciais e sociais, ler a vida das pessoas. Este é o propósito de Berman (2008) ao se debruçar sobre os sentidos possíveis da modernidade na tentativa de explorar e mapear as aventuras e os horrores, as ambiguidades e ironias da vida moderna. Do propósito de Berman, faz-se o propósito deste estudo, que é o de analisar na obra de Rezende (2014) a representação de identidades marginalizadas situadas em espaços contraditórios e conflituosos existentes na sociedade moderna. Em seu romance, a escritora constrói uma narrativa que faz transparecer questões muito representativas da vida e do mundo modernos. Trata-se de personagens em constante exercício de movimento e de transformação, indivíduos desorientados em meio as suas vidas que se desintegram, se esfacelam sem que se possa ter qualquer domínio sobre os fatos que os acometem. Afinal, são movidos e controlados pelo espírito de um tempo que assim como os conduzem, também os atropelam, deixando rastros de susto e de incertezas em meio a muitos paradoxos e contradições que impregnam a vida moderna.

Berman (2008) define "modernidade" como um conjunto de experiências de tempo e espaço, e para ele:

> Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e de ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a

> modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja todos num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (Berman, 2008, p. 15).

Por tudo isso, e devido aos perigos e aos impasses que as arbitrariedades modernas trazem à tona, Berman (2008) aponta para a importância de se compreender a dimensão material (estruturas e processos políticos, econômicos e sociais) e a dimensão espiritual (arte e intelectualização) juntas e de forma interdependente, como substâncias que se misturam e assim compõem as transformações que originaram a modernidade.

Ao estilo baudelaireano, que mostra como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma das pessoas, o romance *Quarenta Dias* (Rezende, 2014) apresenta personagens lançados no turbilhão da cidade moderna, indivíduos solitários, desorientados "lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas" (Berman, 2008, p. 154). No espaço físico das grandes cidades, todas as dimensões da vida humana, como a produção material e social que abarcam as relações de troca, de trabalho, de aprendizados, relações de afetividades e construção das individualidades, dizem respeito a processos de ampla complexidade. Investigar essa complexidade, com os olhos voltados para as identidades que se formam em determinados espaços e tempos, em uma perspectiva analítica artística porque literária, mas ao mesmo tempo política porque social é o propósito a que esse trabalho se oferece.

Ao vivenciar o processo de migração forçada da região nordeste para o sul do Brasil, Alice, a narradora-protagonista do romance, experimenta o sentimento de desordem identitária causada pela perda das referências culturais, em decorrência da ausência da terra natal e da obrigatoriedade da permanência nos espaços alheios e estranhos. Ao leitor é dada a oportunidade de acompanhar a peregrinação de Alice pelas ruas de uma cidade estranha, e seu mergulho no abismo de valores aberto pela modernidade tanto nos níveis sociais quanto nos pessoais. No interior deste mergulho realizado pela personagem tomamos contato com elementos emblemáticos da nossa moderna humanidade, envolta em ausências e vazios, e ao mesmo tempo cercada por uma desconcertante abundância de

possibilidades de salvação e de destruição. Pelas páginas do livro, assim como pelas ruas das cidades, circulam diferentes personagens que se veem na condição de terem que lutar para juntar os cacos de uma humanidade em estilhaços, a fim de recomporem suas existências, suas vidas marcadas pelas contradições externas geradoras de suas tensões íntimas.

Diante da dor de ter tido sua vida recortada, em função de uma mudança indesejada que se deu a partir de uma promessa ilusória de transformação, de progresso e de evolução pessoal, Alice, na tentativa de escapar das armadilhas da vida moderna em que se viu presa, faz de seu esforço para encontrar Cícero Araújo – um indivíduo desconhecido, migrante, nordestino e desaparecido na capital gaúcha - um caminho para a busca e para o reencontro de si mesma lançando-se no submundo das ruas dos subúrbios não só da cidade, mas nos subúrbios da própria existência humana:

> [...] eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que eu nunca vi. (Rezende, 2014, p. 92)

> Sai, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse. [...] Ganhei a rua e saí a esmo. (Idem, p. 95)

Aproximando-se da produção anti-pastoral baudelaireana, analisada por Berman (2008), Rezende (2014) faz incidir luz à porção da alma humana obscurecida e apagada pela dureza e tragicidade muitas vezes presentes nas cidades modernas. Com nuances de ironia e também de certo lirismo, a escritora denuncia uma série de aspectos contraditórios presentes na sociedade moderna, relacionados basicamente à problemática da desigualdade social, que faz da vida dos indivíduos na cidade, uma sucessão de disputas conflituosas por espaços, valores e por modos de existir. Assim como em "Os olhos dos pobres" e em "A perda do halo", ambos de Baudelaire (1864-1865), tem-se em *Quarenta Dias* (Rezende, 2014) a cidade desempenhando um papel decisivo no drama e no trauma implicados na vida dos que habitam a cidade moderna.

Por tratar-se de uma narrativa sobre perdas, trata-se também da procura, da busca por uma identidade perdida, da procura por pessoas que foram embora e nunca mais deram notícias, e principalmente da procura por sentidos da existência humana que se perderam no âmbito dos interesses individualistas proeminentes nas sociedades que emergiram do capitalismo. A atitude da personagem Alice, que decide sair do "seu" novo apartamento, frio e impessoal, sistematicamente encomendado e preparado para ela pela sua filha, e lançar-se por ruas desconhecidas de uma cidade estranha, pode ser compreendida como uma forma de resistência ao apagamento de sua memória afetiva local, ofuscada pela emergência de uma ordem mercadológica mundial que absorve e destrói subjetividades, em função de uma expansão de modos de produção e consumo internacionais e cosmopolitas.

Através da análise do romance *Quarenta Dias*, podemos perceber que as estratégias de dominação e controle que atuam sobre os sujeitos da modernidade alteram-se apenas em uma roupagem aparente e superficial, pois as engrenagens responsáveis pela dinâmica no campo de batalhas das relações continuam a atuar. Destrói-se as experiências do passado e lança-se as novidades aparentemente sedutoras de um novo tempo, não importando a subjetividade e diversidade das vontades, dos gostos e valores humanos. Algumas passagens do romance exemplificam a falta de identificação da personagem Alice com um modo de viver, em que um aparato de produtos é permanentemente oferecido pelo mercado aos indivíduos, sem que, de fato, exista o mínimo de necessidade ou mesmo de vontade de aquisição do mesmo. Porém negar a oferta torna-se, praticamente, uma atitude transgressora, devido à maneira eficaz como esses produtos são propagandeados, e possuí-los torna-se fator determinante de comportamentos definidos como aceitos ou não aceitos, adequados ou inadequados, capazes de incluir ou excluir socialmente pessoas que se misturam às coisas, sujeitos que se confundem com objetos.

No romance, Alice, que depois de ser arrancada de seu lar em João Pessoas na Paraíba, e ser "transplantada" para um apartamento em Porto Alegre, encomendado pela filha, que logo em seguida a abandona, expressa sua dor e seu descontentamento, frente ao processo de anulação dos seus

afetos, valores e gostos pessoais que se dá a partir do fetichismo exercido pela mercadoria sobre sujeito. No fragmento em que a protagonista expressa sua insatisfação - "[...] minha longa ausência que, de algum modo, ainda continua, eu, ausente de mim, aparentemente dentro, mas ausente deste apartamento que mais parece cenário de novela" (Rezende, 2014, p. 18) - o modo como o apartamento é comparado a um cenário de novela revela a insatisfação da personagem com esse formato de produção criado para seduzir e iludir as pessoas em relação às suas reais vontades e necessidades, pois mesmo estando dentro do apartamento, Alice se sentia ausente naquele lugar artificial, despossuído de qualquer vestígio de sua identidade e de sua existência como pode-se observar no fragmento: "[...] e cá estou de novo metida nesta cozinha alheia, 'showroom' de móveis modernosos, com minha angústia e meu desacerto" (Idem, p. 23). O novo apartamento, no contexto em que se insere, trata-se de um lugar produzido pelo e para o espetáculo da representação visual em um universo criado sob domínio do mercado que tudo controla, inclusive os desejos, as necessidades e os sonhos das pessoas que são forçadas a ter que seguir adiante, acometidas da sensação de estarem perdidas, tentando se guiar por novas geografias físicas e sociais:

> Eu tentando me orientar na geografia deste apartamento [...] Ah, meu apartamento velhinho, sem suíte, no Cabo Branco! Com certeza se tivesse suíte eu não tinha conseguido comprar. E nem queria [...] Naquela primeira manhã, sem coragem de decifrar os armários e eletrodomésticos desta cozinha metida a besta (Idem, p, 47).

Alice se incomoda, sente desconforto e reage frente à imposição de um modelo com o qual ela não se identifica e opta pelo não enquadramento a ele, pagando muito caro por isso, só que, em outra moeda, que é a da realidade da vida fora do espetáculo produzido pelo mercado. Perdida dentro do novo apartamento e esvaziada de si, Alice acaba por lançar-se no espaço da ausência de posses, representado na obra pelo espaço da rua e por aqueles que nela vivem.

No contexto deste objeto de análise, o espaço distópico da rua pode ser compreendido como uma espécie de "entre-lugar" (Santiago, 2000) criado pela descontinuidade, onde identidades novas são produzidas em função dos movimentos e do fluxo de pessoas. Trata-se de um espaço intersticial

(Bhabha, 1998) definidor dos locais de heterogeneidades, de hibridez, da mistura de culturas distintas, e que portanto, destoa do ideal de homogeneidade e pureza defendido pela tradição dominante. Essas zonas de contato definem os espaços sociais em que culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam frequentemente em relações assimétricas de poder. Ao considerar a trajetória da personagem Alice, o que se percebe em relação à situação de rua que personagem chega a experimentar, é que as pessoas que se encontram em situação de rua não nasceram lá, elas chegaram lá, e por motivos diversos foram se hibridizando, passaram por mudanças, vivenciaram conflitos identitários, sofreram transformações semelhantes às vividas e narradas por Alice. E assim passaram a constituir o corpo (anti)social definido por sua heterogeneidade, ou seja, a parte que destoa do cenário homogêneo que ser quer comum, compartilhado apenas por pessoas iguais, aceitas por identificação social. Logo, qualquer elemento identitário (social, cultural, étnico ou de gênero), que se apresente como ameaça à suposta homogeneidade dos espaços sociais, é imediatamente ofuscado, quando não totalmente banido pelos organismos reguladores (mídia, igreja, família, escola, polícia) que operam a favor do poder hegemônico:

> [...] Fiquei agora modorrando, deitada no chão, à beira de um caminho por onde passava muita gente, gente aprumada que faz sua saudável caminhada todas as manhãs [...] e eu ali, ao rés do chão, observando apenas os pés, os calçados, passos, ritmos, tratando de identificar por eles as identidades, os sentimentos, a vida... Pelos pés... (Rezende, 2014, p. 165).

Observa-se no fragmento acima a condição marginalizada, ainda que de modo estereotipado, do sujeito excluído que se encontra em situação de rua, aquele a quem o direito não só a moradia digna é negado, mas o direito a ser considerado cidadão e parte integrante da nação. De acordo com Homi Bhabha (1998), a própria ideia de nação é construída discursivamente, de modo que a identidade nacional é construída a partir desta lógica de superação de toda diferença capaz de perturbar a homogeneidade que se deseja instaurada nos territórios. A esse caráter supostamente homogêneo das nações, Benedict Anderson (2005) atribuiu a denominação de

"comunidades imaginadas", argumentando que no século XIX a palavra impressa ajudou na consolidação desse tipo de comunidade fazendo circular informações e ideias oriundas de substratos sociais e culturais diversos, criando a falsa impressão de que todos os indivíduos se encontravam igualmente inseridos nas sociedades, de modo que passavam a se imaginar parte de um mesmo todo. Porém, a suposta homogeneidade se desestabiliza no momento em que se percebe que o diferente é empurrado para fora dos eixos centrais das sociedades, resultando no apagamento da alteridade e no silenciamento das minorias.

Evidencia-se assim, um lado obscuro das sociedades modernas que silenciam as vozes e apagam as imagens daqueles que por razões sociais são considerados sempre como fora de lugar, para que possa ser mantida a aparente coesão das comunidades imaginadas. Todavia, a heterogeneidade persiste como em um campo de batalhas onde crianças, homens e mulheres excluídos (as), resistem na luta pelo legítimo direito de existir.

> Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis para quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblés, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes apenas os pés (Idem, p. 235).

Para Bhabha (1998), os entre-lugares da cultura possibilitam o surgimento de diferentes formas de pensamento e de expressão híbridas, e contém diferentes elementos culturais, étnicos e políticos que podem desafiar o discurso dominante fazendo surgir a negação subversiva do discurso que representa o poder hegemônico. Para este autor, o hibridismo é uma forma altamente eficaz de oposição subversiva ao discurso hegemônico. Nesse sentido percebe-se que a possibilidade (ou a ameaça) de desestabilização da unidade homogênea pode se dar a partir exatamente da constatação da heterogeneidade, no sentido de sua aceitação e, consequentemente de seu fortalecimento. Por esta razão, as minorias são silenciadas, a fim de que o discurso a favor da homogeneidade prevaleça.

No contexto da era que se compreende como sendo a da modernidade, um vasto número de pessoas, muitas delas migrantes pobres, são despejados nas cidades que crescem rápida e catastroficamente. Como exemplo, podemos extrair do romance, figuras como o desaparecido Cícero Araújo, a empregada Milena e seu marido sanfoneiro, a velha Lola, o imigrante Arturo, e toda a leva de "brasileirinhos" que transitam pelas páginas do romance, personagens que vivem em aguda miséria e opressão crônica. Em ritmo desesperado e frenético o capitalismo se impões em todas as esferas da vida moderna.

É importante salientar que na abertura de alguns capítulos da obra, autora se utiliza de imagens de anúncios publicitários que divulgam novos empreendimentos imobiliários, hotéis, restaurantes, loja de móveis planejados, lojas de presentes e decoração, enfim, uma série de ilustrações que remetem ao modo como opera o sistema que movimenta o capital financeiro global, a partir de interesses muito bem definidos pelo mercado que se sobrepõem ao homem. Estas irônicas ilustrações contrastam diretamente com o que é narrado dentro destes capítulos, em geral situações precárias, de esperanças desfeitas, de abandono, de faltas e ausências. Com estes anúncios ilustrativos a autora abre dezesseis dos trinta e dois capítulos do livro, de modo que cada ilustração utilizada na abertura estabelece um diálogo com o interior da narrativa, responsável pela construção da crítica social ao consumismo, ao mesmo tempo em que funcionam como marcadores de situações vividas pela narradora e protagonista, e também dos locais por onde ela passou em meio a suas andanças pela capital gaúcha, cidade para onde ela havia sido "transplantada".

A ocorrência destes anúncios publicitários que se inserem na estrutura do texto literário, nos remete à ideia do "terrorismo cultural" do qual Lefebvre (2008) nos fala, "que parte de um terrorismo mais vasto e mais geral e cresce nos domínios de processos e técnicas de intimidação, da propaganda, das hierarquias burocráticas e do mandarinato" (Lefebvre, 2008, p. 217). Trata-se de um mecanismo gerado pela estrutura econômica que vigora nas sociedades modernas, que tem como intenção propagandear comportamentos e valores em curso e intimidar os dissidentes deste processo, os que recusam a norma instituída pelo mercado e negam os

elementos difundidos pelos órgãos reguladores, que impõem a regra a ser seguida. Assim, os que relutam por seguir na contramão desta ordem, acabam lançados no limbo do sistema, simbolizado na obra de Rezende (2014) pela vida invisibilizada e esquecida da população miserável em situação de rua, posta de frente ao requinte das mercadorias e das confortáveis facilidades oferecidas pelo mercado àqueles que podem pagar por isso.

Percebe-se surgir, de maneira recorrente no romance, críticas diretas aos valores burgueses e à supervalorização do capital, do lucro e do acúmulo de bens materiais. Na direção do desenvolvimento, a vida moderna segue em permanente mudança. Necessidades de renovação dos modos de vida pessoal e social são criadas, em um tipo de sociedade cada vez mais competitiva, em que é preciso sempre inovar e reinventar formas de existir e de resistir, como podemos perceber a partir da condição da personagem Milena, empregada doméstica, migrante nordestina, que acompanha os passos do marido rumo à capital gaúcha, esperançosos em busca do sonho de uma vida melhor,

> O marido, bom sanfoneiro, veio trazido pelo gaúcho, dono de uma rede de churrascarias em tudo quanto é canto do Nordeste, com a ideia de abrir também uma rede de casas de forró, a começar por aqui. No início a coisa pareceu que ia dar certo, Atílio, o marido, feliz de largar a enxada e fazer do divertimento uma profissão, um salário certo só pra tocar sanfona!, a carteira ia ser assinada logo que o negócio começasse a dar ganho, gostou, quis ficar, mandou chamar a mulher e os dois meninos pequenos, numa casinha jeitosa numa vila tranquila lá pro lado da Lomba do Pinheiro [...] Passado um ano, nada de assinarem a carteira [...] Que dava lucro, dava, era só ver a freguesia crescendo, mas o homem queria mais e, depois de um ano e meio, resolveu que um sistema de alto-falante e um toca-discos qualquer pra gaúcho dançar forró estava bom demais, não sabe?, não precisava esse luxo de conjunto de forrozeiro pé de serra ao vivo. [...] Atílio dispensado, sem carteira assinada, sem direito nenhum, nem dinheiro, que o patrão disse que ele ainda estava devendo o dinheiro das passagens dele mesmo e da família, da Bahia até aqui. (Rezende, 2014, p. 68)

Este fragmento do romance realça determinada faceta de uma esfera econômica em que as classes mais abastadas se beneficiam da condição desfavorecida das classes sociais mais vulneráveis, ao mesmo tempo em que incrementam a desigualdade social dentro e fora do mundo do trabalho. Os

indivíduos que, por aspirarem a mudança e a melhores condições de vida no interior das sociedades modernas, acabam, muitas vezes, expostos a condições precárias de trabalho, sem regulamentação laboral, sem remuneração adequada e sem nenhum tipo de estabilidade garantida. Assim, quando já não servem mais aos interesses do patrão, veem-se abandonados à própria sorte, pois, há uma lógica perversa que apregoa que tudo o que não puder ser visto como lucrativo para o mercado, deve ser reprimido, afastado e descartado. Nesse contexto, Atílio representa uma categoria de trabalhadores compreendida pelo sociólogo Jessé Souza, como uma classe de indivíduos que é resultante do "processo de modernização brasileiro" (Souza, 2012, p.25). Para o sociólogo, o processo de modernização que se deu no Brasil fez surgir não apenas as classes sociais modernas que se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico, mas também uma classe inteira de indivíduos não só sem capital cultural nem econômico, mas desprovida das precondições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. Uma classe composta por famílias de pessoas como Atílio, Milena, abandonadas social e politicamente, uma classe de indivíduos "precarizados" que se reproduz há muitas gerações no Brasil.

Em consequência deste abandono, faz-se um movimento degradante que transforma pessoas em coisas, sujeitos que por força das circunstâncias tornam-se objetos, e caem em uma rede que os aprisiona, uma vida de limitações econômica que os empurra para as margens, lugar para onde são varridos os entulhos das modernas edificações físicas e sociais das cidades, como ocorreu com Atílio e sua esposa Milena:

> [...]outro serviço não veio, e em poucos meses esmoreceu, o que veio foi a cachaça, a novidade do vinho barato, a casa ajeitadinha alugada no primeiro ano abandonada por um barraco na favela [...] a sanfona vendida por um nada pra saldar dívida de bebida, a raiva descontada na mulher, Milena dando duro pra botar feijão na panela. (Rezende, 2014, p. 68)

Vemos assim, vidas controladas por um mecanismo que, segundo a perspectiva marxista de Berman (2008), tem como agenciador principal a classe dominante, com seus interesses definidos não só na mudança, mas na

crise e no caos, como podemos melhor compreender a partir das palavras do autor:

> Catástrofes são transformadas em lucrativas oportunidades para o desenvolvimento e renovação; a desintegração trabalha como força mobilizadora, portanto, integradora. O único espectro que realmente amedronta a moderna classe dominante e que realmente põe em perigo o mundo criado por ela à sua imagem é aquilo que as elites tradicionais (e, por extensão, as massas tradicionais) suspiravam: uma estabilidade sólida e prolongada. Neste mundo, estabilidade significa tão somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que a sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva (Berman, 2008, p. 94).

Diante desse quadro, para que as pessoas possam sobreviver, elas precisam aprender a aspirar à mudança, adaptar-se às novas realidades que se apresentam a mundo em constante devir. Porém, as novas realidades se apresentam de maneira desigual, social e economicamente desequilibradas, o que gera as graves consequências em todas as esferas da vida das pessoas que partilham um espaço físico e social comum, e que desafiam a organização política do estado-nação.

Walter Benjamin (1987) em sua interpretação do *Angelus novus* de Paul Klee, apresenta sua crença na impossibilidade do humano intervir naquilo que a sociedade moderna considera ser a noção de progresso, prova disso é a condição em que Alice, Cícero Araújo, Milena e seu marido sanfoneiro, a velha Lola, o imigrante Arturo, dentre outros personagens que transitam pelas ruas e pela páginas do romance viram-se colocados em função desse tipo de crença, simbolizado na obra pela ideia de mudança, pela crença e esperança de uma vida futura nova e melhor, desligada da experiência acumulada de seu passado, velho, desgastado e carente de renovação.No espaço alegórico formulado por Benjamin, o progresso, ao contrário do que a humanidade sonhou, passa a ser associado a atos nefastos e de dominação, tal qual, o que se assemelha ao objeto literário que por ora analisamos neste trabalho. Assim, o olhar de Benjamin sobre o quadro de Klee propõe outras possibilidades de leituras voltadas para questões sociais e políticas atuais. É nesse sentido que entendemos o romance *Quarenta Dias* e a condição de seus personagens, como uma representação da experiência opressora, da força da

engrenagem moderna que conduz as vontades, os gostos e os valores que produzem e destroem sonhos e realidades. Assim, como *o Angelus novus*, a sociedade moderna, diante da força da tempestade que mantem suas asas abertas, é impelida na direção ao futuro, rumo ao progresso, ao mesmo tempo em que ao mantem-se voltada para o passado, perdida em meio a todos os escombros que a envolve nas ruínas de seu tempo.

Considerações finais

Através deste estudo buscou-se refletir sobre a relação que a Literatura Brasileira Contemporânea estabelece com as questões que envolvem o tempo atual, de maneira a encontrar nestas questões a matéria necessária para elaboração da criação, aliando inovação de formatos, de linguagem e de temas, à reflexão e ao questionamento crítico nos âmbitos social e político que apontam os rumos a serem seguidos pelos indivíduos nas sociedades que emergiram do capitalismo. A que destino estes rumos podem levar é a pergunta que a literatura e o pensamento crítico nos põem a fazer, e à qual este estudo não é capaz de responder, mas sugere que a busca por respostas não cesse por aqui. Pela via que conecta literatura e sociedade, pode-se observar que a teoria literária e as teorias críticas sociais podem contribuir para o entendimento de que a humanidade esteve e continua à mercê de um projeto unilateral que se supõe ser a modernização e o progresso, mas que para tanto, esfacela o indivíduo em sua existência subjetiva de experiências e afetos para que se dê a promoção dos valores instituídos pelo capital no mundo de artifícios fabricados e utilizados para fins de consolidação da ordem econômica alienante do mercado nas sociedades que fazem do espetáculo sua base de sustentação.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas.** São Paulo. Cia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo. Cia das Letras, 2008.

LEFEBVRE. H. **Introdução à modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo: modo de usar.** Estud. Lit. Bras. Contemp. no.39 Brasília Jan./June 2012.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de Discurso (para) a Crítica: O texto como material de pesquisa**. Campinas: Pontes, 2011.

RESENDE, V. M. **A violação de direitos da população em situação de rua e a violência simbólica: representação discursiva no jornalismo on-line.** ALED/Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, v. 15, 2015a. p. 71-92.

RESENDE, V. M. **Violência simbólica: representação discursiva da extrema pobreza no Brasil – relações entre situação de rua e vizinhança**. Discurso & Sociedade, 9, 2015b, p. 106-128.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias.** 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino americano**. In: _____. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 9 – 26.

SOUZA, Jesse. **Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

A REPRESENTAÇÃO DA FAVELA NA OBRA INFERNO, DE PATRÍCIA MELO

André Natã Mello Botton*

RESUMO: O espaço urbano brasileiro contemporâneo tem sido tema de várias obras literárias que representam uma realidade, em que os habitantes tiveram que se acostumar com os problemas urbanísticos, sociais, políticos e de violência. Como a arte é reflexo daquilo que está acontecendo na realidade, justifica-se o presente trabalho, pois a partir do problema de como a favela carioca está representada na obra **Inferno**, de Patrícia Melo, faz-se necessário refletir sobre a sociedade e o espaço urbano no Brasil. A partir disso, pretende-se analisar a história do surgimento das favelas no Rio de Janeiro desde o final da Monarquia, bem como estudar o conceito de **representação**, para, desse modo, analisar esse espaço urbano – e sua dinamicidade – retratado na obra **Inferno**.
PALAVRAS-CHAVE: Favela; Literatura Brasileira Contemporânea; Representação; Teoria da Literatura.

ABSTRACT: The Brazilian contemporary urban space has been the theme of much literary work representing a reality in which its inhabitants have had to live and adapt to urban, social, political and violence-related problems. The fact that art is a reflex of reality justifies the present study. We start by considering how the slums in Rio de Janeiro are represented in the book **Inferno**, by Patricia Melo. We then reflect upon the society and the urban spaces in Brazil. We analyze how the slums in Rio de Janeiro have emerged since the end of monarchy in Brazil. We also study the concept of **representation** in the urban space – and its dynamics – as portrayed in **Inferno**.
KEYWORDS: Slum; Contemporary Brazilian Literature; Representation; Theory of Literature.

A cidade favela: uma história

A **favelização** da cidade do Rio de Janeiro começa efetivamente a partir do século XIX com o surgimento e expansão das linhas de bonde e trem,

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

além do processo de abolição da escravatura e higienização do centro da cidade carioca. Com a inauguração do primeiro trecho da Estrada de Ferro Dom Pedro II (atual Central do Brasil), em 1858, a cidade começou a se dissolver, pois permitiu a ocupação de outras áreas até então desabitadas. A expansão dessa linha até os subúrbios, possibilitou à população morar em lugares mais baratos, visto que o aluguel no centro era alto, adequando-se, assim, aos horários de trabalho. Com essa expansão, as pessoas começaram a morar próximas às linhas de trem e bondes, pois esses eram os meios de transporte até o trabalho, na sua grande maioria no centro da cidade. Da mesma forma, empresas começaram a se instalar nos subúrbios, ocupando, portanto, espaços até então abandonados e esquecidos pelo governo da época.

Além disso, a favela carioca se desenvolveu a partir de uma série de eventos históricos que culminaram com a abolição da escravatura. Segundo Rafael Soares Gonçalves (2013), os primeiros morros do Rio de Janeiro foram ocupados por negros libertados por terem lutado na Guerra do Paraguai (1864-1870). Logo em seguida, a Lei do Ventre Livre de 1971[1], contribuiu para o desenvolvimento das favelas, pois assim que eram libertados, os negros não tinham para onde ir e então se instalavam nos morros ou em pensões. Também a Lei dos Sexagenários de 1885[2], que libertava os escravos com mais de sessenta anos, contribuiu para o desenvolvimento e crescimento dos casebres nos morros do Rio, pois, da mesma forma que a Lei do Ventre Livre, esses ex-escravos não tinham para onde ir e, com isso, só lhes restavam os morros dessa cidade.

Esses eventos pré-abolição contribuíram para a aglomeração nos morros de forma lenta e gradual. No entanto, o que resultou no crescimento e na expansão das favelas de forma mais rápida foi a Abolição da

[1] Esta Lei mais privilegiou as elites do que os próprios negros, pois só seriam livres os negros nascidos após a data da promulgação da Lei. No entanto, muitas datas de nascimento foram alteradas, pois, segundo essa regulamentação, as crianças deveriam permanecer com suas mães até os oito anos e, logo em seguida, receber a liberdade. Com isso, o dono do escravo ganhava do governo 600 mil ou o jovem negro deveria trabalhar até os 21 anos de idade e aí seria libertado.

[2] Segundo Lei de 1885, todo negro acima de sessenta e cinco anos seria livre, contudo, os que já possuíssem sessenta anos deveriam trabalhar por mais três anos, como indenização ao seu senhor, antes da tão sonhada liberdade. Ou seja, o negro deveria trabalhar por mais algum tempo para poder comprar sua liberdade. Dessa forma, é possível perceber que essa Lei existiu para privilegiar os senhores e não os escravos, mascarando a boa intenção de libertar os escravos.

Escravatura no Treze de Maio de 1888, uma vez que acelerou o processo de ocupação de morros e cortiços do Rio de Janeiro.

A abolição no Brasil aconteceu mais por fatores políticos internacionais, com a forte pressão da Inglaterra, do que por uma preocupação com o ser humano. Dessa forma, os ex-escravos foram abandonados e jogados às margens da cidade.

> Os ex-escravos, marcados pelo legado da escravidão, não conseguiram, salvo raras exceções, competir com o estrangeiro no mercado de trabalho, e a maioria continuou como trabalhador de enxada, num estilo de vida semelhante ao de outrora. Alguns, atraídos pela miragem da cidade, aglomeraram-se nos núcleos urbanos, onde passaram a viver de expedientes, incumbindo-se das tarefas mais subalternas. Outros abandonaram as fazendas e dedicaram-se à cultura de subsistência. A liberdade significava para eles a possibilidade de escolher com quem, quando e como trabalhar, e, principalmente, o direito de não fazer nada. O esquema de vida a que estavam habituados dificultava-lhes a adaptação ao trabalho livre. O negro será um marginal e desenvolverá formas de comportamento típicas do marginalismo. Como a Abolição resultara mais do desejo de livrar o país dos inconvenientes da escravidão do que de emancipar o escravo, as camadas sociais dominantes não se ocuparam do negro e da sua integração na sociedade de classes. O ex-escravo foi abandonado à sua própria sorte. Suas dificuldades de ajustamento às novas condições foram encaradas como prova de incapacidade do negro e da sua inferioridade racial. Chegou-se a dizer que era mais feliz na situação de escravo do que na de homem livre, pois não estava apto a conduzir a própria vida. (Costa, 2010, p. 343).

Assim, muitos negros preferiam voltar à condição de escravo a ter que viver marginalizados nas cidades. Nessa mesma época, houve um aumento nas imigrações e migrações para o Distrito Federal, como a cidade não estava preparada para receber tanta gente, a maioria se estabeleceu nos cortiços e nas morrarias.

Com o acúmulo de pessoas nos morros e nos cortiços, estes se tornaram problemas de saúde pública, pois acumulavam um número grande pessoas que não possuíam condições básicas de higiene bem no centro do Rio de Janeiro. Com isso, prefeitos e governantes preocuparam-se com a demolição de vários deles, por exemplo, durante o governo de Barata Ribeiro (1891-1894), o prefeito conseguiu demolir o maior cortiço, o Cabeça de Porco, que abrigava na época cerca de 2 mil pessoas. As políticas sanitaristas não deram, mais uma vez, condições para as pessoas morarem. O que acontecia era a demolição, mas não era oferecido à população um outro espaço para

viverem. Com isso, antes mesmo da vinda dos soldados de Canudos, grande parte da população já habitava o Morro da Providência (cf. Valladares, 2015).

De tal modo, em 1897, com a autorização do Exército, os soldados com suas mulheres que retornavam da Guerra de Canudos se estabeleceram no antigo Morro da Providência, próximo ao centro da cidade e do Ministério da Guerra, que, por sua vez, já estava sendo ocupado por pessoas que perderam suas casas nas destruições dos cortiços do centro do Rio. "Contudo, o que era abrigo transitório se transformou em moradia definitiva, assim como os morros nas laterais da cidade foram sendo ocupados" (Schwarcz; Starling, 2015, p. 337). A palavra **favela** surge nesse contexto, pois havia uma planta rasteira no arraial seco de Canudos conhecida por **favella** e que lá nomeava um morro. A partir da vinda dos soldados para o Rio de Janeiro, a associação foi feita e aqueles que vieram de Canudos deram o nome ao Morro da Providência de Morro da Favela, ao conjunto de casebres erguidos pelos ex-combatentes de Canudos.

Voltando aos projetos de higienização do centro do Rio de Janeiro, outros governantes se preocuparam ao longo dos anos em revitalizar esse espaço, tais como Rodrigo Alves (1902-1906) nomeando Pereira Passos para modernizar a cidade a partir do projeto de Paris e de Buenos Aires, conhecida, assim, como Reforma Passos e que resultou na Revolta da Vacina.

> A incompreensão de parte a parte provocou uma verdadeira explosão, com direito a quebra de meios de transporte, depredação de edifícios e ataque a agentes higienistas. O governo reagiu com violência: decretou estado de sítio, suspendeu direitos constitucionais, prendeu os líderes do movimento e os deportou para o atual estado do Acre. A revolta foi finalmente controlada, mas o saldo restou ambivalente: de um lado erradicou-se a varíola na cidade do Rio de Janeiro; de outro, chegou a trinta o número de mortos durante a rebelião, e a 110 os registros de feridos. (Schwarcz; Starling, 2015, p. 329).

O centro do Distrito Federal estava um caos: as madeiras que sobraram das demolições foram incendiadas, meios de transporte foram usados como trincheiras e os edifícios foram depredados por parte da população. A resistência popular se deu principalmente perto do Morro da Favela, no bairro da Saúde, o que contribuiu para consolidar a visão do local como perigoso, antro de marginalidade e criminalidade. "O último ato da resposta

brutal da polícia se desenrolou nesse morro: no dia 23 de novembro, 180 soldados subiram o morro para revistar cada uma das casas. Era o fim da revolta." (Gonçalves, 2013, p. 55). Para Gonçalves (2013), a Revolta terminou com a subida da polícia no morro para revistar todos os barracos, ver se não havia ficado ninguém para trás. A Revolta da Vacina foi a primeira tentativa do governo de remoção das pessoas do Morro da Favela, no entanto, não deu muito certo. Após as coisas se acalmarem, o governo percebeu que aquela população era necessária para a cidade, pois havia muitos trabalhadores ali que estavam empregados na pedreira que havia atrás do morro, no cais do porto, em obras públicas e usinas da região.

De 1906 a 1930, há uma das maiores contradições no discurso a respeito do urbano na cidade do Rio de Janeiro, porque, na verdade, as administrações estavam interessadas em ajustar o centro da cidade. Com o Centenário da Proclamação da Independência, em 1922, o Morro do Castelo foi desmontado, durante o governo de Carlos Sampaio (1920-1922), de modo que cerca de 5 mil pessoas ficaram desabrigadas. O intuito do desmonte foi o de embelezar e delimitar o centro da cidade.

> O desmonte do morro se justificava, assim, pela necessidade de concluir a delimitação do centro da cidade como área de negócios, expulsando os últimos focos de habitações vetustas e populares. Esse processo só se encerrou com o nivelamento do Morro de Santo Antônio, realizado durante a década de 1950. Vale observar que apenas os morros da parte leste do centro da cidade foram arrasados. Assim fazendo, os poderes públicos estimulavam a expansão do dinamismo das regiões centrais em direção à Zona Sul da cidade, eliminando as barreiras naturais para a circulação entre essa região e o centro da cidade. (Gonçalves, 2013, p. 84).

A contradição do discurso se encontra justamente no ponto referente à expansão urbana, pois a partir desse momento a Zona Sul da cidade começa a ser planejada, enquanto milhares de dezenas de pessoas vêm para o Rio de Janeiro e vão para os subúrbios e morros.

Nas administrações de 1906 a 1930 no Rio de Janeiro, a única, quase exclusiva, preocupação da Prefeitura era com a urbanização e embelezamento da Zona Sul e do Centro. Algumas vezes viu-se uma melhora das vias que ligavam o Centro aos subúrbios, podendo-se acreditar que o olhar da administração seria para esse outro lado, no entanto, o que

aconteceu foi um desejo de alocação de recursos, pois precisava-se de vias melhores para o abastecimento do Distrito Federal pelos produtos produzidos no meio rural:

> [...] o período de 1906-1930 caracterizou-se pela expansão notável do tecido urbano do Rio de Janeiro, processo esse que se efetuou de maneira distinta no que se refere aos dois grandes vetores de crescimento da cidade. De um lado, a ocupação das zonas sul e norte pelas classes média e alta intensificou-se, e foi comandada, em grande parte, pelo Estado e pelas companhias concessionárias de serviços públicos. De outro, os subúrbios cariocas e fluminenses cada vez mais se solidificaram como local de residência do proletariado, que para aí se dirigiu em números crescentes. Ao contrário da área nobre, entretanto, a ocupação suburbana se realizou praticamente sem qualquer apoio do Estado ou das concessionárias de serviços públicos, resultando daí uma paisagem caracterizada principalmente pela ausência de benefícios urbanísticos [...]. (Abreu, 1988, p. 82).

Enquanto a atenção dos governantes estava voltada para o centro e para a Zona Sul, uma grande parte da cidade se desenvolvia sem o menor financiamento e apoio do Estado, pois, nesse momento, as indústrias se multiplicaram e se instalaram nos subúrbios da cidade, aumentando para esses locais as moradias dos trabalhadores bem como nos morros ao redor desses novos lotes de terras. Não obstante, os Governos da União e do Distrito Federal, "representando as classes dominantes, atuam preferencialmente na esfera do consumo, incentivando a continuidade do processo de renovação urbana da área central e de embelezamento da zona sul." (Abreu, 1988, p. 72).

Com o apoio de Mattos Pimenta (ora apresentado como jornalista e engenheiro, ora como médico sanitarista, que conseguiu através da imprensa o apoio necessário para que fossem construídas casas populares), em 1927, surge o Plano Agache, como última tentativa do Estado de dominar e controlar o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. O urbanista, arquiteto e sociólogo francês Alfred Agache chegou ao Rio de Janeiro pela primeira vez em 1927 a convite oficial do então prefeito Antonio Prado Junior (1926-1930). Agache ficou responsável pelo Plano de Remodelação do Rio de Janeiro, o qual, segundo Mauricio de Almeida Abreu (1988), não podia conceber que o Centro e a Zona Sul abrigassem a classe pobre, de

modo que essas zonas seriam destinadas às classes alta e média, e os subúrbios, aos pobres.

> As contradições por ele engendradas negavam toda a tentativa de controle abrangente do espaço que se pretendia implantar. Em primeiro lugar, porque aproximavam classes sociais opostas, cidadãos de primeira e segunda classe por assim dizer. [...] Em segundo lugar, porque essa aproximação resultava na imposição de externalidades negativas às classes dominantes, tanto no que diz respeito à sua segurança e qualidade de vida, quanto à manutenção da ordem social estabelecida [...] Em terceiro lugar, porque os "nômades" da favela vinham se "sedentarizando" demais, isto é, vinham tomando posse efetiva dos morros da cidade, reproduzindo inclusive padrões de comportamento social e econômico bastante aceitáveis para o restante da cidade, mas intoleráveis nas favelas [...]. (Abreu, 1988, p. 90).

O Plano ainda previa, após a retirada da população dos morros centrais, a construção de casas higiênicas e práticas para que a população pudesse ter onde morar, porque, se isso não acontecesse, as pessoas poderiam voltar para o morro novamente. Todas essas ideias, entretanto, já haviam sido publicadas por Mattos Pimenta, jornalista da época, e fortemente apoiadas pela imprensa e pelas classes alta e média cariocas (Gonçalves, 2013). Pimenta também já tinha proposto a construção, em parceria com o Banco do Brasil, de prédios com seis andares, cada um com 120 apartamentos para abrigar as pessoas que moravam nas favelas. No entanto, o Plano Agache, com a Revolução de 30[3], nunca foi posto em prática, no entanto, o prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945) adotou partes desse plano na sua administração, como, por exemplo, a construção da avenida Presidente Vargas, que já estava prevista por Agache. Enquanto isso, o número de casebres entre 1920 e 1933 cresceu cerca de seis vezes, e já abrigava aproximadamente 70 mil pessoas espalhadas nos morros do Rio de Janeiro.

Durante o período de 1930 a 1964, muitas casas populares nos subúrbios foram construídas, bem como a primeira escola pública em território favelado, mais especificamente, segundo Luis Kehl (2010), na

[3] A Revolução de 1930 deu-se a partir do golpe de estado que depôs o então presidente da República Washington Luís e, ao mesmo tempo, o seu sucessor Júlio Prestes e colocou no poder Getúlio Vargas, marcando o fim da República Velha. No ano anterior, houve a queda da bolsa de Nova Iorque, o que prejudicou a economia, tendo em vista que influenciou o comércio do café produzido no Brasil, sendo que ocorreu, inclusive, queima de sacos de café para abaixar o preço. (Schwarcz; Starling, 2015).

Mangueira, durante o governo do prefeito Pedro Ernesto (1931-1934). Isso é reflexo da política populista e paternalista de diversos órgãos governamentais. Essas construções, se não conseguiram recolher votos, ao menos conseguiram modificar a aparência e a forma dos subúrbios cariocas e diminuir o número de pessoas abrigadas nos morros.

Com a febre viária dos anos cinquenta e sessenta, era preciso mais uma vez reformar a cidade, reorganizá-la de modo que o acesso ao centro, à zona sul e a outros lugares ficasse mais ágil, ou seja, fazer mais uma cirurgia urbana, abrindo caminho para novas ruas, viadutos e túneis, tirando bairros do caminho.

> Era preciso, entretanto, que essa decisão fosse tomada formal e **cientificamente**. Assim, tal como na década de 1920, era necessário que a cidade viesse a ter um novo plano urbanístico, contratado agora à firma grega Doxiadis and Associates. No que toca ao processo de estratificação social do espaço carioca, o Plano Doxiadis pouco diferia do Plano Agache. Pretendia **remodelar** a cidade a partir de uma série de obras que afetariam (como afetaram) principalmente as populações mais pobres. No que diz respeito ao momento em que ele é produzido, o plano assume entretanto significado maior, pois ele é elaborado em pleno período autoritário. É a partir dessa época que a revolução da cidade retoma o seu curso original – baseado na separação das classes sociais no espaço – um curso que havia sido apenas temporariamente sustado durante o período populista. (Abreu, 1988, p. 95, grifos do autor).

Com a eleição de Carlos Lacerda (1960-1964) para governador do antigo estado da Guanabara, outras favelas que restavam no centro da cidade e na Zona Sul foram destruídas para o término de obras viárias e a construção de viadutos, praças, avenidas e o tão esperado aterro do Flamengo. Com a remoção das favelas, o governador precisou criar os conjuntos habitacionais Cidade de Deus e Vila Kennedy, que, por sinal, ficavam bem distantes do cartão postal do Rio de Janeiro, para onde foram enviadas as pessoas que antes moravam próximas ao Maracanã e à Zona Sul.

A partir da década de 1970, os governos começam a se preocupar e dar maior atenção às favelas. Contudo, algo há muito tempo já estava acontecendo nos morros: as pessoas começaram a se organizar e a formar centros comunitários ou associações de moradores para que pudessem ter uma vida mais digna e justa nesses lugares, ou seja, a população favelada começava a se organizar de modo que uns pudessem ajudar os outros. Se os

governos não se preocupavam e lhes negavam seus direitos, era hora de fazer alguma coisa.

A representação: algumas reflexões

Partindo de Platão e Aristóteles[4], o homem é por natureza um animal mimético. É intrínseca à natureza humana a capacidade de imitar. Os autores que sucederam os antigos continuarão a desenvolver os conceitos tratados por Platão e Aristóteles, mas principalmente ampliarão os julgamentos expostos na **Poética**.

Em uma primeira tentativa de definição da **mímesis**, pode-se dizer que ela

> supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Essa encontra naquela os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação. Mas a facilidade com que o enunciado se formula logo se complica pelos esclarecimentos que passam a ser exigidos. Desde logo, para falarmos com Michel Taussig, seu produto é uma "cópia que não é uma cópia", pois nela "a semelhança não é em si mesma suficiente". Por isso, ao falarmos em "cena orientadora", a diferenciamos de cena modelar. Se a **mímesis** supusesse uma cena modelar ou, mais simplesmente, um modelo, estaríamos admitindo que ela tem um caráter normativo. O que, ao contrário, é fundamental no fenômeno da **mímesis** é a correspondência estabelecida entre uma obra particular – a cena segunda – e parâmetros que guiam o receptor. Dizer contudo que tais parâmetros formam uma **cena primeira** daria direito a que se pensasse que há, propriamente, uma cena pré-traçada! Ora, não há materialmente tal cena, mas sim parâmetros culturalmente diferenciados, que assumem a função de balizas. (Lima, 2014, p. 24, grifos do autor).

Fundamentalmente, há uma relação entre duas cenas: uma primeira, que pode ser encontrada no mundo real, que vai dar alguns parâmetros para a aceitação da cena segunda. Esses parâmetros, por sua vez, não são normativos, pois a cena segunda pode extrapolar o real; e há uma cena segunda que é em si a ficção, ou seja, o processo de imitação/representação. A partir dessa visão, pode-se dizer que a cena primeira nem sempre está presente da forma que é retratada na ficção. O que há em comum entre essas duas cenas são parâmetros que advém do real que permitem a aceitação do receptor da obra. Desse modo, a mímesis é um fenômeno que dá a existência

[4] Para um maior aprofundamento, Platão discute o conceito e os efeitos da mímesis no livro X da **República**, já Aristóteles na **Poética**.

a uma cena segunda/ficcional que está baseada numa cena primeira, que por sua vez pode existir no real.

É importante ressaltar a tradução usual para mímesis: imitação ou representação. Há uma distinção, no entanto, entre esses dois termos, pois conforme os Românticos e os Modernos, a mímesis é *imitatio*, mas também é criação. Essa interpretação de simples cópia ou reprodução da natureza é proveniente da falsa leitura da **Poética** pelos Renascentistas, pois, segundo Arbogast Schmitt (2010), para Aristóteles, a personagem deveria ser apresentada da "maneira como possível e verossimilmente é, por efeito de sua condição interna, de modo que fale como fale, aja como aja, que seja feliz ou desgraçado, exatamente como é" (p. 182). Assim, as leis objetivas (não empíricas) do que apresentam estariam em desacordo com a leitura feita posteriormente no Renascimento, pois estes olharam para a **Poética**como um manual de como bem escrever, ou seja, "o poeta há de escolher ações e personagens que, em um sentido empírico (ou segundo o juízo de alguém), são possíveis, que, portanto, `existam realmente´ no mundo" (p. 183). Ora, representação, segundo Luiz Costa Lima (2014), não é nada mais nada menos que re-presentar algo, ou seja, tornar algo presente mais uma vez. Com isso, a obra não só apresenta algo, mas também, a partir da visão e da subjetividade do artista, é capaz de produzir algo.

Segundo essa visão, a representação

> nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento entre a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação, acrescente-se ainda, que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. Assim, a recusa da palavra exortada para uns provocará asco, para outros será apenas intrigante, para outros ainda vista como marca de um lugar infernal, etc. Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia **uma**interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente. Não é que qualquer representação seja válida por ser um efeito. Mas tampouco qualquer produção é válida porque é criação. (Lima, 2014, p. 199, grifo do autor).

Desse modo, a obra traz uma seleção de aspectos da realidade – os parâmetros já falados acima –, para a criação de uma nova realidade que antes não existia. Essa representação gerará, segundo Luiz Costa Lima (2014), uma representação-efeito que seria a concretização, por meio da leitura do poema já realizado, tanto pelo sujeito que escreveu quanto por aquele que o leu. "Em outras palavras: a referência pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela." (Compagnon, 2012, p. 130), assim como na literatura, pois o processo de representação só é possível se houver na realidade algo que possa ser referido durante a diegese.

A partir dessa relação entre ficção e realidade, há o efeito primeiro da mímesis, segundo Luiz Costa Lima (2014), a verossimilhança, que nada mais é que a contextualização da obra com a **verdade**, o mundo empírico; a ficção não representa a verdade, mas tem-na por ponto de partida; pela mímesis, o leitor acessa o impensado, mas a partir das semelhanças presentes. Ou seja, é necessário à obra fantástica[5] manter um mínimo de relação com o mundo empírico (verdade) para que a obra tenha **sentido**. "Pois o verossímil é o efeito primário da **mímesis**, no sentido amplo e não só artístico do termo" (Lima, 2014, p. 53, grifo do autor). Mesmo assim, a obra não seria a representação da verdade, mas nela estaria o ponto de partida que os seus produtores tomaram por verdade.

> Se Kafka é um dos maiores ficcionistas do século, é porque sua imaginação produtora soube intuir que a **mímesis** tem uma relação paradoxal com a verdade. Relação paradoxal: basta à **mímesis** manter um resto da verdade, **i.e.**, guardar alguma semelhança com o que uma sociedade, no caso a europeia e ocidental, tomava por verdade (que o sujeito individual moderno dispõe de um território de racionalidade que assegura e, ao mesmo tempo, provê sua formação), para, sobre este resto, criar sua diferença – o questionamento daquela crença. (Lima, 2014, p. 52, grifos do autor).

Em vista disso, pode-se afirmar que a mímesis é produtora de semelhanças e diferenças. Quando se apoia na empiria (na sua **verdade**) para

[5] Não será apresentada aqui uma definição extensa de **fantástico**, apenas a definir-se-á como Luiz Costa Lima traz em seu livro **Mímesis: desafio ao pensamento**, conforme a definição de Sartre. "Para Sartre, o fantástico se funda na apresentação do mundo pelo avesso, o qual, para que o leitor possa aceitar, precisa ser visto **de fora**, **i.e.**, como se fosse apresentado a partir de um ponto de vista fora do mundo humano. Kafka teria feito o gênero do fantástico avançar porque, renunciando a esse olhar não humano, adotara a posição de fora, a partir, portanto, de uma perspectiva puramente humana". (Lima, 2014, p. 51, grifos do autor).

criar uma obra ficcional, o autor acaba realizando um ato que gera semelhanças e diferenças, sendo que, a partir das últimas, há a possibilidade de crítica ao real. Para que, dessa forma, seja confundida com o seu objeto, a representação deve ser independente do objeto primeiro,

> no entanto, a **representação** deve ser entendida em termos dialéticos e não-dicotômicos; o que significa que entre **representante** e **representado** existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirme como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente*. (REIS; LOPES, 1988, p. 88, grifos dos autores).

Nesse sentido, quando desvinculou a arte da verdade, Aristóteles conferiu-lhe autonomia. Assim,

> desvinculando a arte da verdade, Aristóteles concedeu-lhe autonomia ao relacioná-la ao princípio da verossimilhança, que significa, em primeiro lugar, que a obra artística tem como objeto de representação o possível e não o historicamente verdadeiro (verossimilhança **externa**); e, em segundo lugar, o princípio interno ordenador da construção mimética, baseado nas relações de causa, lógica e necessidade, o qual faz da obra um todo coeso, uno e exclusivo (verossimilhança **interna**). Quanto à finalidade, a **Poética** postula que a arte trágica visa à catarse do espectador, sendo o prazer, de modo geral, mostrado como decorrente das emoções pelo reconhecimento do que está representado e decorrente também da aprendizagem sobre o objeto/situação que esse reconhecimento proporciona. (Costa, 2001, p. 17, grifos da autora).

Ou seja, verossimilhança interna e externa, segundo Lígia Militz da Costa (2001), seriam formas operatórias que funcionam para avaliar a teoria mimética que Aristóteles propõe para a arte literária. Esse desdobramento da verossimilhança em externa e interna não está presente explicitamente na **Poética**, contudo serve de apoio para estudos teóricos e críticos para a arte literária. Pode-se dizer, ainda, que a arte trágica visa à catarse, pois o prazer se dá diante do que está sendo representado bem como da aprendizagem que o objeto proporciona. Por isso,

> na base de todas essas operações, inclusive do efeito de prazer que é a finalidade da arte, Aristóteles coloca o raciocínio, seja verdadeiro, falso ou verossímil. A capacidade de convencer ou iludir alguém pela linguagem, seja pelo argumento retórico, seja pela montagem verossímil de ações do mito (inclusive de ações inverossímeis, mas

> arranjadas com lógica verossímil), é sempre resultante de um mecanismo descritível e previsível. (Costa, 2001, p. 17-18).

Mais uma vez, é importante ressaltar o destaque que Aristóteles dá à mímesis como forma de raciocínio, não mais como Platão, apenas pelo viés da moral e da ética.

A mímesis, ainda, é acionada pelo desejo de apresentar algo a partir de um modelo. O desejo seria a internalização de representações (outros desejos) que externaliza apresentações de desejos baseando-se nas representações adquiridas. Por isso, não há como separar a mímesis do mundo. Conforme Antoine Compagnon,

> reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (2012, p. 123).

Com isso, muda-se o olhar que o homem tem para a literatura, pois a mímesis é conhecimento e não cópia idêntica, ou seja, ressignifica a maneira pela qual o homem constrói e habita o mundo. "Mesmo porque não mais amarrada à prenoção do mundo como cosmo harmonioso, a **mímesis** tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito – como a ele se acrescenta" (Lima, 2014, p. 233, grifo do autor). A mímesis não revela a verdade, mas apresenta verdades baseadas no mundo do autor. Assim, a mímesis pode ser vista como uma via de mão dupla, pois não apenas retira algo do mundo, como também lhe devolve algo que antes não tinha. "O sol da pintura, já dizia Diderot, não é idêntico ao sol da terra. A maçã de Cézanne não é idêntica à maçã que comemos. Mas, depois de sabermos o sol e a maçã da pintura, já não os vemos como antes" (Lima, 2014, p. 233).

Dessa forma, a atividade mimética não é vista apenas como uma atividade passiva, associada à opinião. Mas associada ao *muthos* (história ou intriga), **produção da intriga**, teria um começo, meio e fim. É a sucessão dos acontecimentos que faz com que a narrativa seja inteligível.

Ao mesmo tempo, contudo, em que é representação ou imitação de ações, a mímesis também é criadora, "imitação criadora" (Compagnon, 2012, p. 127). Não é simplesmente uma duplicação, mas algo que abre o espaço da ficção, permitindo que haja essa possibilidade de criar. Na modernidade, conforme Hans Blumenberg (2010), a relação entre arte e natureza não é mais obrigatória. O que se vê nas artes é um distanciamento entre real e artístico. A imitação da natureza, presente em Aristóteles, não está mais presente. O que acontece é um distanciamento, o homem tornou-se criador e não mais imitador ou complementador da natureza. Com a criação da obra, ele é o criador de um mundo novo com ou sem relação com o real.

Em consequência disso, Paul Ricouer apresenta os três níveis da mímese na temporalidade:

> o tempo prefigurado, que corresponde ao que ele [Paul Ricoeur] denomina de mimese I, que é o tempo dos conhecimentos e das referências anteriores à obra; o tempo configurado, que corresponde à mimese II, e que é o tempo-ato da construção mimética ou elaboração da obra; e o tempo refigurado, que é o tempo da leitura pelo receptor, o qual refigura, por sua própria competência, o tempo configurado na obra. (Costa, 2001, p. 44).

Em outras palavras, a mímesis I seria a pré-compreensão do agir humano, ou seja, a verossimilhança externa está aqui implícita no tempo prefigurado; a mímesis II se refere à ação de compor a intriga, fazendo surgir com coerência o inteligível do acidental, aqui aparece a verossimilhança interna, no tempo configurado; e, por fim, a mímesis III voltada para a operação de avaliação pelo receptor, ou seja, a catarse no tempo refigurado.

Por fim, o conceito de mímesis conforme Aristóteles continua a ser fundamental para os estudos teóricos e críticos da literatura na modernidade, pois "[...] a concepção de arte como mímese ou representação, no sentido básico que lhe deu Aristóteles na **Poética**, mostrou ser, irrecusavelmente, um conceito clássico e definitivo para os estudos teóricos e críticos da literatura na contemporaneidade" (Costa, 2001, p. 78, grifo da autora). Porque há, ainda, a valorização aos aspectos trabalhados por Aristóteles, tais como: "o entendimento da arte como representação de emoções e do efeito estético como experiência individualizada de prazer e de conhecimento do mundo" (Costa, 2001, p. 77).

Uma olhada para o *Inferno*

A partir do estudo histórico a respeito da origem e formação das favelas, pode-se concluir que esse espaço marginal, por muito tempo, foi excluído e negado por grande parte da sociedade brasileira. Com isso, as pessoas que habitavam esses lugares, muitas vezes por falta de habitação digna, por terem sido expulsas de onde moravam ou por buscarem melhores condições de vida através da migração, tiveram que fazer dos morros do entorno das grandes cidades seu lar. Como não receberam dos governos a ajuda de que necessitavam para começar ou recomeçar a sua vida, essas populações que vieram para os grandes centros urbanos, tiveram que improvisar, buscando soluções que estavam ao seu alcance.

> Soluções esdrúxulas é verdade, mas são as únicas que estão a seu alcance. Aprende a edificar favelas nas morrarias mais íngremes fora de todos os regulamentos urbanísticos, mas que lhe permitem viver junto aos seus locais de trabalho e conviver como comunidades humanas regulares, estruturando uma vida social intensa e orgulhosa de si. (Ribeiro, 2001, p. 204).

Assim também acontece em **Inferno**, de Patrícia Melo. O narrador apresenta um espaço marginal ao narratário sem escrúpulos ou máscaras, pois ali está exposta a dura realidade da violência e da margem em que aquelas personagens estão. A narração e a descrição são paralelas, principalmente, por exemplo, quando Reizinho sobe e desce o morro, à procura de seus comparsas, de modo que é difícil separá-las. Ou seja, o narrador não para de narrar a fim de descrever um espaço, mas o faz simultaneamente:

> Durante a caminhada morro acima, domésticas sorriem para ele, passam, crianças, gente indo para o trabalho, oi Reizinho, pedreiros, cumprimentam, crianças, cachorros, eletricistas, oi, acenam as mãos, latem, cadelas, babás e digitadores, cachorros, encanadores, gigolôs, porteiros, ladrões de carros, crianças, sorriem, moças nas janelas, manobristas, assaltantes, costureiras, sorriem, traficantes de armas, o local é tumultuado, crianças, lamentos, é barulhento, confuso, entulhado, sujo e colorido.

> Reizinho passa por tudo, dando atenção especial para os cachorros que cruzam seu caminho. (Melo, 2010, p. 10).

Logo no início da narrativa, enquanto Reizinho sobe o morro, o narrador faz pequenas interferências na narração para caracterizar as pessoas que habitam aquele espaço: são domésticas, crianças, pedreiros, eletricistas, babás, digitadores, encanadores, gigolôs, porteiros, ladrões de carros, manobristas, assaltantes, costureiras, traficantes de armas. Além dos criminosos, também há naquele lugar pessoas que querem ganhar a vida de forma honesta com o seu trabalho, uma vez que, em sua maioria, trabalham como empregadas e operários. Contudo, aquele lugar também é, assim como a cena do menino subindo o morro, barulhento, confuso, entulhado, sujo e colorido. O que se pode perceber é que ao logo da narrativa, mais especificamente no trecho citado, é que a cena narrada e a cena descrita estão ambas em relação, não há uma quebra ou uma pausa para que uma entre e a outra saia, mas uma intercalação entre ambas.

> A descrição origina sem dúvida uma pausa ou uma paragem na progressão textual da acção diegética, mas não se pode afirmar que a descrição se oponha funcionalmente, exceptuando os casos da sua proliferação e da sua expansão anómalas, à narração. Quer no retrato, quer na figuração do espaço geográfico-telúrico e do espaço social, a descrição mantém uma interacção contínua com os eventos diegéticos. Como ficou dito, não só veicula indícios e informações sobre as personagens, os objetos e os respectivos contextos situacionais, contribuindo para tornar verossímil, para enraizar no real a diegese, ou, ao contrário, para a inscrever num universo fantástico, mas também gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas acções. Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese [...]. (Silva, 2011, p. 741-742).

A pausa ao longo do **Inferno** não acontece, já que a descrição dos espaços está intercalada com as ações. Isso prova a interação e a importância dos espaços descritos com o evento diegético narrado, pois são as informações sobre os espaços que tornam a obra verossímil, que instalam a sensação de realidade e fazem com que ela seja crível. A partir disso, os espaços fictícios descritos ganham lugar no real, ou o contrário também é

válido, pois muitos espaços podem ser encontrados na realidade. Por exemplo, a rua Santa Clara, lugar do encontro de Reizinho e a mãe de Suzana, ou a rua da casa da dona Juliana, a General Artigas, no Leblon, ou até mesmo a cidade do Rio de Janeiro, que ganha mais duas favelas durante a narração: o morro do Berimbau e o morro dos Marrecos. Esses e outros espaços são indispensáveis para a caracterização das personagens. Reizinho só é rei quando está no Berimbau. Quando parte para a cidade de Depósito Novo, em Roraima, com Kelly, ele deixa de ser Reizinho e se torna apenas José Luís. Ou seja, o espaço da favela é que configura a personagem em sua principal característica identitária: ser líder. Esse espaço é inseparável da personagem, e, por isso, a história precisa acabar com a volta dele ao Rio de Janeiro: ele já não se reconhece mais, porque perdera sua identidade.

O processo mimético de representar na ficção o real não é a simples cópia, mas a possibilidade de (re)criar uma cena segunda (ficção) baseada em uma cena primeira (realidade) (cf. Lima, 2014), que pode, conforme já dito, extrapolar o real. A partir disso, a criação como uma concepção da mímesis é uma via de mão dupla, pois a narrativa é capaz, através do processo mimético, de alterar o modo como é vista a realidade, conferindo novo sentido e significado ao que se lê e vê, e da mesma forma que a realidade, pelo processo de mímesis, pode ressignificar e interferir no que é visto e lido.

> A criação de verossimilhança é uma decorrência da circulação da obra. E isso dentro de uma concepção de **mímesis** que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla – ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar a própria visão da realidade. Fenômeno existensivo que não se restringe à arte pois, em seu sentido clássico, abrange toda a *tekhné*, a **mímesis** apresenta um desafio ao pensamento. (Lima, 2014, p. 27, grifos do autor).

Disso decorre a importância de **Inferno**ao representar um espaço da sociedade que foi posto de lado por muito tempo: a favela. Talvez por medo de pensar esse espaço, a sociedade tenha negado na arte uma realidade que se fazia presente desde o final do século XIX. No entanto, autores contemporâneos têm se preocupado em denunciar, através da ficção, o que foi negado. Esse mesmo medo pode ser justificado, ao pensar a via de mão dupla de que Luiz Costa Lima fala, pois se através do processo mimético a

literatura pode mudar a visão sobre a favela real, instaurando novo sentido e significado, a favela real também pode interferir na visão da favela ficcional, ou seja, realidade e ficcionalidade, através da mímesis estão unidas, de modo que uma contribui para a significação da outra. "Lá do alto, veem-se muitas parabólicas e telhas Eternit. Aviões voando baixo. Lixo. Cachorro defecando no mato. Trens. Prédios de dois andares. Orelhões, filas. O vento está forte." (Melo, 201, p. 10). O narrador apresenta uma visão do alto do Berimbau, lá de cima, Reizinho pode ver toda a favela e parte da cidade que está embaixo. Quando desce o morro e vai para a praia, Reizinho concluiu que "o Rio de Janeiro era uma cidade bonita de verdade" (Melo, 2010, p. 25), por mais que antes, enquanto se dirigia para a praia, através da janela do ônibus, ele visse uma outra cidade:

> A cidade pela janela, indústrias, conjuntos habitacionais, depósitos, empresas, terrenos, garagens, depósitos, demorou para aparecerem os prédios, prédios, prédios, lojas, e o mar, mar, mar, muita gente correndo, bicicleta, patins, caminhadas, sorvete, água de coco e saúde, Reizinho desceu no Leblon. (Melo, 2010, p. 24).

É importante dizer que a conclusão a respeito da beleza do Rio de Janeiro, Reizinho não faz sobre a favela, por mais que ele saiba que o morro é o seu lugar, contudo, em nenhum momento ele diz que aquele espaço é belo, "sou o José Luís, filho da Alzira, irmão da Carolaine, neto de Cândida, morador do Berimbau." (Melo, 2010, p. 193). Ele é morador daquele espaço, pertence ao morro, possui identidade, história e família: segundo sua avó Cândida, o avô, "o melhor pedreiro deste morro, que construiu esta casa e a casa onde você nasceu." (Melo, 2010, p. 61), também ajudou a construir aquele lugar.

O narrador, contudo, também dá a sua visão e apresenta, com isso, a favela contemporânea,

> Havia sempre muito tumulto e barulho na entrada da favela, pela Epitácio Pessoa. Os carros eram obrigados a diminuir a marcha para não atropelar a multidão, que se acotovelava nas estreitas calçadas de pedra e na única rua pavimentada do morro. Não era preciso andar muito para obter qualquer tipo de produto ou serviço. Além do açougue, havia caixa eletrônico, automecânica, várias butiques, farmácia, lojas de material de construção, eletricistas, barracas camelôs, academia de ginástica, a maioria funcionando ilegalmente. (Melo, 2010, p. 34).

Nesse trecho, o narrador indica o local exato da favela no Rio de Janeiro, pela Epitácio Pessoa. Se o narrador se refere à Avenida Epitácio Pessoa, a que circunda uma parte da Lagoa Rodrigo de Freitas, então a possível localização da favela do Berimbau seria onde está o Parque Municipal José Guilherme Merquior. O que se percebe é que a favela do Berimbau não está localizada à margem da cidade do Rio de Janeiro, afastada do centro como muitas outras, mas assim como Rocinha, Vidigal, Pavão-Pavãozinho, Cantagalo, Babilônia, Santa Marta, etc., está na Zona Sul, próxima do trabalho de muitos moradores que trabalham em bairros nobres da cidade como Copacabana, Leblon, Ipanema, Botafogo, entre outros.

Nesse mesmo trecho, além disso, há uma série de fatores que marcam a modernidade das favelas atuais, pois comportam serviço de caixa eletrônico, automecânica, butiques, camelôs, farmácias, academias de ginástica, etc.. Boa parte, conforme narrado, funcionando ilegalmente, mas que compõe aquele lugar.

> Centro tradicional de atividade empreendedora, a Rocinha, como exemplo, é outra referência para as comunidades em busca de fórmulas de desenvolvimento. Mais que um bairro, é uma cidade, com escolas, casas de show, academias de ginásticas, lojas de *fast-food* e serviços de todos os tipos, que reúne de costureiras a cabeleireiras, de técnicos em computação a dedetizadores. De acordo com o Censo Empresarial de 2010, a Rocinha tinha 130 mil habitantes e aproximadamente 6 mil empreendimentos, a maior parte deles atuando na informalidade. (Meirelles; Athayde, p. 73, grifo dos autores).

Com isso, pode-se fazer uma relação com a realidade expressa na pesquisa feita pelo Data Favela e a ficção que o livro **Inferno** apresenta. Ou seja, as atividades empresariais apresentadas pela obra ficcional correspondem às encontradas na realidade pelos pesquisadores Renato Meirelles e Celso Athayde em uma das maiores favelas do Rio de Janeiro, a Rocinha. Portanto, as pessoas moradoras dos morros se adaptaram às necessidades e viram que seria mais fácil ter certos serviços próximos ao morro do que ir até o centro da cidade.

Quanto ao espaço, Salvatore D'Onofrio afirma que,

> o espaço da ficção constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e sentimentos. As descrições de cidades, ruas, casas, móveis etc. funcionam como pano de fundo aos acontecimentos, constituindo índices da condição social da personagem (rica ou pobre, nobre ou plebeia) e de seu estado de espírito (ambiente fechado – angústia; paisagens abertas – sensação de liberdade). A correspondência da isotopia espacial com o tema geral da obra se dá particularmente na estética do realismo, que confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da psique da personagem. Em certas obras literárias, como nas cenas de várias categorias de filmes, um indisfarçado determinismo leva a prever com exatidão quais são as ações e as reações das personagens, uma vez descrito seu espaço vital. (2007, p. 83).

Assim, é importante perceber como o espaço da ficção se constitui, em que momento da narrativa ele é descrito, pois ele influencia e é influenciado pelas personagens. O espaço da favela do Berimbau também é apresentado conforme as ações de seus moradores. Como, por exemplo, quando os moradores perseguem Miltão para matá-lo, pois ele é o principal acusado pela morte do pastor:

> Logo, homens, mulheres e crianças se armaram com pedaços de pau, facas e pedras, e, como uma matilha, saíram pela favela à procura de Miltão. Vários grupos de dez, vinte pessoas vasculhavam as diferentes ruelas tortuosas do morro, fazendo barulho e chamando às janelas as poucas pessoas, na maioria velhos, que não tinham ido à festa. Como ninguém sabia ao certo o endereço do traficante, vagavam errantes, sem alvos. Cercaram e apedrejaram a casa da irmã de Miltão. Puseram fogo num ponto de venda de drogas. Miltão não foi encontrado em nenhum de seus esconderijos. Ninguém sabia dele. Alguém disse que ele estava em Caxias. É mentira. Assassino. (Melo, 2010, p. 205).

Primeiramente, aquelas pessoas são comparadas a cachorros, como uma matilha, os mesmos cães que ao longo da história são apresentados. Em seguida, os grupos percorrem os becos e ruelas tortuosas do morro, ou seja, a favela é apresentada conforme a dificuldade de as pessoas, moradoras daquele lugar, encontrarem o traficante. Essa não é a primeira vez em que na narrativa há a comparação das pessoas com animais. Esse processo de animalização aparece também quando Miltão aconselha Reizinho a ser como um rato para, desse modo, conhecer bem o espaço, cada canto, e para que, durante as lutas contra a polícia, os traficantes tenham vantagem por conhecerem bem o espaço da favela. Com isso, percebe-se que a animalização está presente no decorrer da obra, pois as pessoas daquele

espaço, em algumas vezes, são comparadas a animais, o que remete à uma depreciação daquela vida, uma perda de humanidade.

Além do Berimbau, também o morro dos Marrecos é apresentado a partir da situação das personagens, no caso aqui exemplificado, conforme Reizinho vive. Quando sobe a favela vizinha para encontrar Zequinha Bigode, José Luís compara os dois morros e percebe muitas melhorias no morro dos Marrecos e que antes, durante os conflitos, não pode perceber, pois o motivo de sua subida era diferente. Nesse momento, com mais calma, ele pode ver o morro com **outros olhos**, pois o espaço também se lhe apresenta de outra forma, menos hostil.

> José Luís já havia subido o morro dos Marrecos, várias vezes, sempre guerreando. Como soldado, conhecia bem a entrada, e a ruela estreita que levava até a padaria era, naquelas ocasiões, apenas mais um capo de batalha. Na guerra, o importante é localizar o alvo, o inimigo, o abrigo, o melhor ângulo de ataque. Naquela noite, porém, com céu estrelado e lua cheia, subindo numa missão de paz, o local lhe parecia totalmente diferente, muito acolhedor e organizado. Orelhões em vários locais, canaletes para o escoamento do esgoto, pontos de luz em toda a favela, e boas casas. O que mais lhe agradou foi ver, em muitos locais, plaquinhas com os nomes das ruas. Uma ideia muito boa. José Luís sabia que um dos problemas do favelado, na hora de procurar emprego, era não ter endereço. Dessa forma, ficava melhor, rua da Paula, número 5. E pronto. (Melo, 2010, p. 212).

Em um primeiro momento, o morro dos Marrecos também possui ruelas estreitas sem grandes diferenças. Mas à medida que sobe a favela, ele se sente acolhido em um lugar organizado com: orelhões, luz, canaletes para o esgoto, boas casas e nomes nas ruas. A favela dos Marrecos era para Reizinho, até aquele momento, um espaço inimigo, mas a situação que fez ele subir o morro, para uma conversa/acordo com Zequinha, fez com que o seu olhar também mudasse, da mesma forma que a favela que se lhe apresentou.

> Com efeito, a descrição é um elemento textual privilegiado de que o narrador dispõe para produzir o **efeito de real** a que se refere Barthes e por isso mesmo os **indícios** e sobretudo as **informações** da diegese se encontram com tanta frequência e com tanta relevância nas descrições. (Silva, 2011, p. 740-741, grifos do autor).

Esse efeito de real aparece ao longo de toda a narrativa a partir dos informantes que são dados, locais empíricos pelos quais a diegese perpassa, seja com as ações de Reizinho ou de outras personagens. Por exemplo, a rua General Artigas; a rua Venâncio Flores; Avenida Ataulfo de Paiva; a praça Argentina, local em que Reizinho encontra seu pai; a rua Barão de Capanema, local onde Reizinho deve ir para entregar alguns documentos; a Central do Brasil, que aparece como referência ao apartamento do amante de dona Juliana; o Hospital Miguel Couto, onde Carolaine dá a luz a seus filhos; a praia do Pepino, onde Reizinho encontra pela segunda vez Marta; o Catumbi, onde fica a casa do pastor Walmir; rua Nossa Senhora da Paz, local de encontro entre Reizinho e Marta; a Avenida Brasil, onde Reizinho joga uma granada dentro do carro dos policiais; a rua Santa Clara; Rodoviária do Rio de Janeiro, de onde Reizinho e Kelly partem para Roraima. Todos esses espaços aparecem ao longo da narrativa.

Entretanto, alguns lugares apresentados ao longo da narrativa são fictícios, mas nem por isso deixam de ser verossímeis, pois "o verossímil, como insistirão os teóricos, não é, pois, aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é **endoxal** e não **paradoxal**, o que corresponde ao código e às normas do consenso social" (Compagnon, 2012, p. 103, grifos do autor). Todos os lugares criados estão relacionados à ordem do possível, pois são passíveis de existirem também na realidade, isto é, possuem alguma relação com o real e contribuem para o **efeito de real**. Por exemplo: a favela do Berimbau é um espaço que não existe na realidade, no entanto, com as descrições, é possível imaginá-lo; o Centro de Recolhimento de Menores Tereza Guimarães Moraes, para onde Reizinho é levado após ter sido preso; o Núcleo de Apoio e Terapia de Recuperação para Dependentes Químicos; o Presídio Padre Moraes; o Centro de Reintegração do Menor São Francisco de Assis, para onde Fake é levado após ter sido preso; o Morro dos Marrecos; o Hotel Copacabana Queen, onde Rosa Maria fica hospedada quando vem visitar o Brasil, mas que também era o seu ponto de prostituição; o Morro do Sambacuim, que foi invadido por Reizinho a pedido de Zequinha; a rua Sete de Abril na entrada do morro do Berimbau. Esses lugares por onde as personagens transitam, uns mais à margem outros mais centrais, contribuem para instaurar a

verossimilhança, de modo que denunciam um espaço social esquecido pela sociedade.

Por fim, outro elemento que se faz necessário analisar é a representação da violência na favela, pois o espaço urbano da favela, conforme já dito, desde o início, recebeu trabalhadores e criminosos. Antoine Compagnon diz que

> [...] nos mundos possíveis, para que proposições sejam válidas, não é necessário que tratem do mesmo repertório de indivíduos que no mundo real; basta pedir aos indivíduos dos mundos possíveis que sejam compatíveis com o mundo real. Como já dizia Aristóteles: "O papel do poeta é de dizer não o que se realiza realmente, mas o que poderia realizar-se na ordem do verossímil e do necessário." Em outras palavras, a referência funciona nos mundos ficcionais enquanto permanecem compatíveis com o mundo real [...]. A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas. (2012, p. 133).

Em outras palavras, as personagens e as suas ações são compatíveis com o mundo real, pois muitas das ações violentas retratadas na obra poderiam acontecer na realidade. Desse modo, o necessário e o possível presentes em **Inferno** estão representados sob a perspectiva do espaço e da violência, misturando, espaços e ações reais e possíveis, o que instala a verossimilhança.

A violência retratada está presente em vários âmbitos daquele espaço, não apenas no confronto entre traficantes ou com a polícia, mas dentro da casa de Reizinho. O que se percebe é que o espaço familiar desde sempre esteve permeado pela violência: do pai para com a mãe, da mãe para com os filhos e do filho para com a mãe.

> É seu pai. Acabou com a minha vida, esse homem. Você não sabe nem de um terço, Zé Luís. Os horrores que ele fez em casa. Todo dia, chegava bêbado, e começava o meu tormento. Ficava com uma faca atrás de mim, você no meu colo, um bebezinho. Uma vez, Zé Luís, nem vou contar, ela disse, desistindo. Para quê? Vá lá. É seu pai. Não sinta pena, Zé Luís. Não se iluda. Seu pai é um filho da puta. (Melo, 2010, 92-93).

O trecho apresenta uma das agressões que Alzira sofreu de Francisco. No entanto, anos mais tarde, Alzira continua, como que inserida em um

círculo vicioso de violência, não mais como vítima, mas como agressora ao perceber que o filho possui traços do pai ou por vê-lo cada vez mais envolvido com os traficantes do morro.

Por mais que prometesse não bater mais no filho, Alzira não consegue deixar de agredi-lo. Além disso, as agressões que Reizinho sofre não são apenas físicas, também são de ordem psicológica. Segundo Alzira, essa era a única solução para o menino aprender.

Reizinho, contudo, se revolta contra a mãe apenas uma vez, no dia do seu aniversário ao perceber que a surpresa não era a visita do pai, mas o trabalho que ela lhe arranjara.

> Você vai aceitar o emprego, sim. Vai mesmo. E ai de você. Ai de você. Não vou, respondeu Reizinho, interrompendo a mãe. Lembrou-se de Leitor. Perdedor. Alzira tomou a resposta negativa como uma ofensa pessoal. Levantou a mão, o menino se abaixou, pegando uma pedra. [...] Ah, é? Você vai me jogar uma pedra?, perguntou a mãe, arregalando os olhos. Não, ele disse. Vai, apedreja sua mãe. Seu idiota, imbecil, ela gritou, entrando na casa para se atirar no colo da mãe, que via televisão. (Melo, 2010, p. 84).

Ao longo do texto, na casa de Alzira, as ações violentas são expostas como situações-limites, em que as personagens não veem mais solução a não ser a agressão física ou moral. Assim,

> a violência aparece não só como mero fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação. Não por qualquer decisão consciente de suas vítimas ou praticantes, mas por ser a expressão-limite de conflitos para cuja solução não se pode contar com formas institucionalizadas de negociação política ou jurídica legítimas. (Rondelli, 2000, p. 147).

O que não acontece na família é o diálogo, pois a mãe dita normas e diz o que pode ou o que não pode ser feito, e os filhos, nem sempre por desejo, mas instintivamente vão contra tudo o que ela lhes diz. Como o que acontece dentro de casa não é o esperado, a única solução encontrada por Alzira e por Reizinho é a violência.

Esse núcleo familiar está cercado por outras formas de violência que por vezes acabam influenciando o convívio. Uma das primeiras surras narradas no texto de Alzira para com Reizinho é impulsionada pelo tiro que

o menino levou na mão. A violência que está presente na favela extrapola as paredes da casa e entra naquele espaço que deveria ser acolhedor.

Reizinho também tem contato com outras formas de violência enquanto criança, pois ele assalta no centro da cidade (cf. Melo, 2010, p. 64) e com doze anos mata pela primeira vez.

> Uma sensação de desconforto tomou conta de Reizinho quando Miltão colocou o revólver nas suas mãos. Era a primeira vez que segurava uma arma. Sentiu o toque frio do metal nos seus dedos. Não havia muito o que pensar. Eficácia. Matar um homem. Sabia que isso aconteceria, só não imaginava que iria ser num dia em que seu estômago estava tão cheio. Reizinho mirou na cabeça de Duque e disparou. Errou o primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para a sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. Porra. Os homens de Miltão pareciam se divertir com aquilo. Estreante é fogo, disseram. O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. Pronto. O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos ficaram em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos. (Melo, 2010, p. 114-115).

Reizinho está claramente desconfortável com a situação ao segurar o revólver, e o que se percebe é que a personagem não está muito preocupada com quem deve matar, pois só percebe a agonia do outro após o primeiro tiro, quando "olhou de verdade para a sua vítima", contudo os homens de Miltão se divertem com a cena. Quando finalmente Reizinho acerta o seu alvo, o "negócio estava feito", a morte é tratada como um acerto de contas no esquema do tráfico, pois Duque havia entregado o esquema de Miltão e agora a única forma de acertar tudo era matando o delator. Após Reizinho ter matado, Miltão afirma que assim que gostava de avaliar o potencial de um novo membro do grupo, matando um traidor (cf. Melo, 2010, p. 115).

A narrativa também apresenta a violência na favela de um modo geral. Um primeiro tipo de conflito é entre os traficantes dos morros e a polícia.

> Uma perua Chevrolet embicou na ladeira dos Papagaios, em frente ao açougue do Zino, e subiu lentamente, forçando o motor. Logo em seguida, cento e vinte policiais, com escudos, carros blindados e armas pesadas, surgiram do nada, como uma matilha de cães da floresta, cercando o morro, bloqueando os acessos da favela. Metralhadoras abriram o caminho. Os soldados avançaram, foram recebidos a bala pelos homens do Miltão. José Bezerra, comandante responsável pela operação, morreu logo nos primeiros minutos de combate, com o corpo estraçalhado por uma

> granada. O motorista da Chevrolet foi espancado e teve sua perua destruída. O motor foi desmontado, os bancos retirados para fora do carro, nada foi encontrado. A chuva encharcava as ruelas, aumentava a lama, e isso foi bom para os traficantes. Os soldados abriram fogo, invadiam barracos, acordavam famílias, estapeavam miseráveis e chafurdavam na lama. Trinta pessoas foram presas, e todas elas, sem exceção, soltas no dia seguinte, já que não havia nada que as ligasse ao tráfico. (Melo, 2010, p. 42).

O que se percebe é uma cena de guerra com direito a metralhadoras e granadas. Essa cena aconteceu baseada em uma denúncia feita por um informante de que um carregamento de cinquenta quilos de cocaína chegaria em uma Chevrolet e seria levada para um barraco de porta azul, entretanto, antes disso, todas as portas dos barracos do morro foram pintadas de azul, dificultando, assim, o trabalho da polícia. Há a narração de cenas de confronto entre polícia e traficantes, como, por exemplo, após Miltão ter derrubado a tiros um helicóptero da Polícia Militar que rondava o morro (cf. Melo, 2010, p. 171), porém a polícia não se mete quando há conflito entre grupos distintos de traficantes.

> Resolvido, disse a voz do outro lado da linha, pode avançar. José Luís desligou o celular e fez sinal para seus homens. Se olhasse para trás, veria os fundos de um quartel do Exército, e isso não preocupava o bando de José Luís. A polícia jamais entrava espontaneamente numa guerra de traficantes, muito menos sem ter informações prévias sobre os líderes e os armamentos utilizados pelos bandidos. (Melo, 2010, p. 256).

No entanto, a guerra entre o morro dos Marrecos e do Berimbau acontece motivada por mulheres, diferente do que ocorria no tempo de Nobre, que disputava pontos de distribuição de drogas (cf. Melo, 2010, p. 151). A primeira guerra acontece após Suzana ter abandonado Miltão, chefe do Berimbau, para morar com Zequinha Bigode, que era chefe do outro morro (cf. Melo, 2010, p. 157). E o segundo grande conflito ocorre após Zequinha Bigode saber que Marta fora morar com Reizinho no Berimbau. Para o chefe do morro dos Marrecos era inadmissível filha sua se casar com um favelado, para ele o seu genro deveria ser formado. Contudo, Leitor argumenta que isso foi só desculpa para Zequinha começar uma guerra por domínio do tráfico.

> No fundo, dizia Leitor, o problema não é a Marta. Faz tempo que ele suspeita que vocês estão juntos. O problema, na cabeça do Zequinha, é a nossa independência. A história da porcentagem, ele nunca engoliu aquilo. O cara vê nosso esquema se ampliando, vê a gente crescendo, fica doido. (Melo, 2010, p. 305).

Conforme a narrativa avança, percebe-se que o espaço ali representado está permeado por incertezas, pois são poucas as personagens que confiam umas nas outras. Além do mais, não há espaço para certezas: eles não sabem se vão ganhar no desfile da escola de samba, não sabem o que será do futuro dos filhos, etc.. Nada é certo, de modo que sobre o outro também não há certezas, a relação entre as personagens é construída a partir de trocas e acordos, as dúvidas e incertezas permeiam todo o espaço favelado. A narrativa encerra com outras incertezas, pois Reizinho não sabe o que vai acontecer consigo.

> Quando desceu no Berimbau, em frente ao açougue do Zino, viu Rosa Maria chegando de uma noite de trabalho. [...] Notou também a movimentação dos novos moleques do tráfico, não conhecia nenhum deles, certamente já estariam avisando Volnei sobre a sua chegada na favela. Nada havia mudado afinal. Àquela altura, alguma metralhadora a laser já deveria tê-lo sob mira. [...] Não havia nenhuma nuvem no céu, e o sol fazia tudo brilhar e arder. A previsão, naquele dia, era de que a temperatura subisse a quarenta e dois graus, fato anormal naquela época do ano, comentara o cobrador do ônibus. Porra. José Luís subiu lentamente o morro, sem saber exatamente o que iria fazer, os cachorros na frente, latindo. (Melo, 2010, p. 391).

Ao retornar ao Berimbau, Reizinho não sabe o que vai acontecer, se será morto ou se irá se reconciliar com os seus rivais que agora dominam a favela. O espaço é o mesmo, reconhece alguns lugares, a Rosa Maria, mas os meninos que trabalham no tráfico não reconhece nenhum deles; os únicos que reconhecem Reizinho são os seus cachorros. Por fim, a narrativa encerra com a alusão ao clima, remetendo à representação comumente apresentada sobre o inferno, o Berimbau está a quarenta dois graus. Nesse clima, próprio de um inferno, Reizinho volta a trilhar a sua subida para o topo do morro, sem saber o que o espera.

Considerações finais

Estudar a cidade e os seus desdobramentos é um trabalho que nunca acaba. O espaço que o ser humano escolheu para habitar está em constante mudança e desenvolvimento. Ou seja, o que é dito hoje a respeito de um lugar amanhã pode já não ser mais confirmado sobre ele. E é este o sentimento ao chegar ao final deste texto, pois ao olhar para a favela de cem anos atrás é possível dizer que ela evoluiu e se adaptou aos mais diversos conflitos que encontrou pelo caminho, desse modo, todo aquele que se aventurar a escrever e estudar sobre a cidade pode ter certeza de que em seu trabalho, por mais completo que esteja, sempre faltará alguma coisa, tendo em vista a dinamicidade desses espaços.

Sobre a obra **Inferno**, de Patrícia Melo, a representação da favela está de acordo com o que é percebido na empiria. Conforme visto, ao longo de toda a narrativa, é apresentado um local marginalizado e negligenciado pela sociedade do centro da cidade do Rio de Janeiro. O que chama a atenção da sociedade em geral é a guerra do tráfico, sempre transmitida pela mídia. Além disso, a sociedade também **vê** o morro somente quando a polícia recebe ordens superiores para interferir na guerra do tráfico, muitas vezes, entretanto, não intervindo na disputa entre os traficantes. Além disso, para tornar a narrativa mais verossímil, o narrador também apresentou muitos lugares que existem na realidade, salvo os que foram criados, como o morro do Berimbau. A narrativa se torna verossímil ao expor a dura realidade das personagens que habitam aquele espaço em meio à pobreza e à violência, no entanto, conforme a realidade, lutam para conseguir melhores condições de vida sem deixar de sonhar e de se reinventar. A respeito do Berimbau é possível afirmar também que ele é

> Lugar do todo e da flor que nele nasce, lugar das mais belas vistas e do maior acúmulo de sujeira, lugar da finura e elegância de tantos sambistas, desde sempre, e da violência dos mais famosos bandidos que a cidade conheceu ultimamente, a favela sempre inspirou e continua a inspirar tanto o imaginário preconceituoso dos que dela querem se distinguir quanto os tantos poetas e escritores que cantaram suas várias formas de marcar a vida urbana no Rio de Janeiro. (Zaluar; Alvito, 2006, p. 8).

Assim sendo, a narrativa **Inferno** cumpre com um dos seus papeis de representar essa realidade em contraste com o modo como é percebida na realidade. Ademais, a obra é capaz de levar o leitor à reflexão, a se colocar

no lugar das personagens que ali estão, afinando, assim, as emoções, sem deixar de lado a beleza com que é concebida, ou seja, cumpre o papel inerente da literatura, que é a capacidade de desenvolver "em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante" (Candido, 2004, p. 180).

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro.*2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1988.

BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea.*Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos.* 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:*literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República:*momentos decisivos. 9. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura:*dos gregos aos pós-modernos. 2. ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário.* São Paulo: Ática, 2007.

GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro:* história e direito. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2013.

KEHL, Luis. *Breve história das favelas.* São Paulo: Claridade, 2010.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis:*desafio ao pensamento. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MEIRELLES, Renato. ATHAYDE, Celso. *Um país chamado favela:*a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**.** São Paulo: Editora Gente, 2014.

MELO, Patrícia. *Inferno.*Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro:* a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, C. A. M.; RONDELLI, E.; SCHOLLHAMMER, K. E.; HERSCHMANN, M. (Org.). *Linguagens da Violência.*Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMITT, Arbogast. *Mímesis* em Aristóteles e nos comentários da *Poética* no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea.*Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil:*uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura.* 8. ed. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

VALLADARES, Licia. A Gênese da Favela. A produção anterior às ciências sociais. *InRevista Brasileira de Ciências Sociais.* v. 15, n. 44. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. (Orgs.) Introdução. In: _____. *Um século de favela.* 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006.

IDENTIDADE E TERRITÓRIO; CIDADE DE DEUS, DE PAULO LINS.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio[1]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo estabelecer uma leitura crítica do romance Cidade de Deus, de Paulo Lins, a partir dos conceitos de identidade e territórios. O romance pode ser tomado como o texto literário precurssor da Literatura Marginal, por ser uma narrativa que examina a favela a partir de um olhar próximo à matéria narrada.
PALAVRAS-CHAVE: Território; Identidade; Violência; Favela

ABSTRACT: This article aims at establishing a critical reading of the novel City of God, by Paulo Lins, stemming from the concepts of identity and territories. The novel can be taken as the literary text precursor of Marginal Literature, since it is a narrative which examines "favela" from a perspective close to the narrated subject matter.
KEYWORD: Territory; Identity; Violence; Favela

Conforme o título do meu trabalho busca evidenciar, irei tratar de dois conceitos enquanto forma de ancoragem ao romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: identidade e território. A presente reflexão reúne parte dos resultados de duas pesquisas distintas. Uma já concluída sobre a representação e autorrepresentação de territórios marginais e outra em andamento que versa sobre os conceitos de identidade e diferença nos Estudos Culturais. Antes de iniciar a leitura do trabalho, preciso dizer que parte de minhas análises foi produzida sob o impacto dos últimos acontecimentos na favela da Rocinha. O noticiário nacional dedicou um amplo espaço para a narração dos eventos que tiveram como palco a Rocinha. Estou me referindo à ocupação da favela pelas forças militares no último dia 22 de setembro, ação que surge em decorrência dos conflitos gerados pelo controle do comércio varejista de drogas da região. Recupero tal episódio por identificar neste a mais recente materialização do discurso da guerra contra o tráfico. O mais recente, mas, infelizmente, talvez não tenha sido o último. Nas últimas décadas presenciamos o uso naturalizado do discurso da guerra como forma de nomeação e análise das disputas pelo

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

controle do comércio varejista de drogas. A recusa de tal terminologia e conceito é o primeiro passo a ser dado por todo e qualquer pesquisador e pesquisadora que se aventura em uma leitura das representações da cidade. Adotar o discurso da guerra é adotar a suspensão do estado de direito, é naturalizar a criação de um estado de exceção para os moradores e moradoras das favelas do Rio de Janeiro. Adotar o discurso da guerra é transformar em palco de confronto as imediações das escolas e creches públicas, é transformar em trincheiras os lares das famílias. Adotar o discurso da guerra é a outorga de poder às armas, entregando nas mãos de homens que portam um fuzil e encobrem o rosto com uma mascará que exibe o contorno macabro de uma caveira a representação do Estado de Direito. Invadir, tomar e ocupar, são estes os verbos empregados pela máquina bélica do Estado que ceifa vidas nas favelas.

Minha leitura sobre a relação entre identidade e território em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, inicia com a análise de uma sentença apresentada pelo narrador: "Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso"(Lins, 1997, p.22). Trata-se de uma pequena sentença, mas esta pode ser facilmente classificada como uma das passagens mais importantes de *Cidade de Deus*. Impressa nas páginas iniciais do romance, a adversativa interrompe a linearidade da narrativa e produz uma intervenção abrupta na extensa descrição de uma cena que tem como protagonista uma criança e cuja ação é uma brincadeira infantil. A frase deve ser lida como uma nova guinada na narrativa, representando o abandono da representação de cenas de cotidiano protagonizado por crianças da favela romanceada para lançar um olhar pontual sobre o crime. Para melhor compreender o papel disjuntivo que a sentença realiza nas páginas iniciais da narrativa, se faz necessário examinar com maior atenção os elementos que a precede.

O romance é aberto com uma cena dos personagens Barbantinho e Busca-Pé fumando um cigarro de maconha à beira de um rio que circunvizinha a favela. A passagem é rica em imagens e o narrador se ocupa de uma longa descrição da paisagem que evolve os personagens e igualmente realiza uma espécie de exame psicológico dos mesmos. Há o predomínio de um tom bucólico na narração, seja no ato de descrever a paisagem ou na investigação psicológica. Barbantinho e Busca-Pé estão

imersos em seus pensamentos, fazem planos para o futuro e rememoram eventos do passado enquanto contemplam o rio em paz. Barbantinho imagina-se num futuro próximo como um salva-vidas, dando braçadas e enfrentando o mar revolto em favor de um banhista, sonha como será sua vida e de que forma irá se dedicar às atividades físicas para melhorar seu rendimento. Busca-Pé percorre um pensamento oposto, ocupa-se de suas memórias mais dolorosas, recordando a infância ainda recente sem conseguir vislumbrar nenhuma saída positiva para o seu futuro. À certa distância da favela, absortos em seus pensamentos, os personagens ocupam outra paisagem que assume uma feição quase campestre que contrasta com os prédios e casas que se erguem no em torno.

> Nuvens jogavam pingos sobre as casas, no bosque e no campo que se esticava até o horizonte. Busca-Pé sentia o sibilar do vento nas folhas dos eucaliptos. À direita, os prédios da Barra da Tijuca, mesmo de longe, mostravam-se gigantescos. Os picos das montanhas eram aniquilados pelas nuvens baixas. Daquela distância, os blocos de apartamentos onde morava, à esquerda, eram mudos, porém, parecia escutar os rádios sintonizados em programas destinados às donas de casa, a cachorrada latindo, a correria das crianças pelas escadas. (Idem, p.11-2)

Na citação é possível observar a forma como o narrador busca opor os territórios, descrevendo o em torno imediato do rio a partir de tons bucólicos em oposição ao território da favela, no qual emanam sons de rádios, latidos e gritos de crianças. Há um hiato, um intervalo, entre as duas paisagens, mas Busca-Pé e Barbantinho são os elementos de união entre os territórios. Estão, ambos, em um entre-lugar, para citar uma imagem possível. No entanto, optaram por se colocarem à distância, observando a favela enquanto uma paisagem muda. O silêncio envolve também a dupla. Não falam, não conversam. O único diálogo existente na cena é uma simples pergunta proferida por Busca-Pé: "Vamo fumar mais um?". A qual Barbantinho responde com um murmúrio: "Hã-ram!". O rio, o silêncio, a paisagem bucólica, o cigarro de maconha partilhado, a chuva fina que repousa nas folhas, as nuvens baixas que encobrem os topos das montanhas, os planos futuros e as mágoas da memória, estes são os elementos que compõem a cena de abertura do romance e ofertam um colorido especial à narrativa, revestindo-a de um tom onírico. No entanto, de forma abrupta o idílio se

desfaz e os personagens observam o rio encarnar. “A vermelhidão”, nos informa o narrador, “precedera um corpo humano morto”(Idem, p. 12). O sangue mancha as águas do rio e, igualmente, transforma todos os elementos da paisagem, apagando qualquer traço idílico. O discurso assume como forma a linguagem da violência, tornando tudo mais urgente:

> O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorado as suas tripas. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. (Idem, Ibidem).

A presença dos corpos no rio transforma toda a paisagem, tornando o dia cinza, a chuva vira tempestade e a própria linguagem se torna mais ágil. A natureza idílica agora é descrita de forma abjeta, igualmente transformada pela presença da violência: “Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente.” (Idem, Ibidem). Assustados, os dois personagens correm para casa sem saber a razão de tantas mortes e tantos corpos. No entanto, o narrador nos informa a origem destas mortes: “Era a guerra que navegava em sua primeira premissa.”(Idem, Ibidem). A referida guerra é o ataque que o personagem Zé Pequeno realiza a todas as bocas de fumo do comércio varejista de drogas da Cidade de Deus, matando seus desafetos e tomando seus pontos de venda, o ato fundador da estrutura maquínica que resultará numa série confrontos que dizimará um sem número de vidas.

O prenúncio da guerra é materializado pela presença dos corpos perfurados de bala que descem o rio e mancham não apenas as suas águas, mas todo em torno, transformando a paisagem que outrora era um idílio em uma visão infernal. Descrita em pouco mais que quatro páginas, a cena abre o romance e antecede a narrativa do processo de ocupação do território que tempos depois será a Cidade de Deus. Nesta perspectiva, estamos diante do desejo de demarcar as múltiplas temporalidades do território, resultando na construção de uma composição cíclica que tem como válvula motriz a violência e o crime. Assim, dentro da estrutura do romance, o capítulo posterior à descrição dos corpos que descem o rio aciona uma outra

temporalidade, que remete para um tempo impreciso, mas diametralmente oposto por não ser contaminado pela violência. Pois, conforme o próprio narrador adverte na abertura do capítulo: "Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram."(Idem, p. 16). A temporalidade é explicitamente difusa e não demarca um acontecimento preciso que possa servir de ancoragem para a localização de uma origem. Importa apenas delimitar as diferenças temporais e afirmar que no passado era diferente. A visita a esse tempo imemorial tem a coloração dos tons da natureza e o narrador enumera com atenção os seus elementos formadores: "Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa. Um lago, um laguinho, amendoeiras, jamelões enegrecendo a língua e o bosque dos Eucaliptos."(Idem, Ibidem). Mas isso foi antigamente, nos informa o narrador, quando o território que abriga a Cidade de Deus era ainda coberto de verde e os descendentes de portugueses trabalhavam a terra e os negros cantavam samba duro, quando os carros de bois avançavam escamoteando as estradas de terra e Portugal Pequeno era o nome que batizava o local. Mas tudo foi destruído para dar lugar a uma nova territorialidade, a Cidade de Deus, "a neofavela de cimento", para usar a expressão cunhada pelo próprio Paulo Lins:

> Cidade de Deus deu a sua voz para assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.
> (...) Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros silêncio, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (Idem, p. 17-8).

Criada às pressas para abrigar os muitos moradores de favelas que viram suas casas serem destruídas pelas chuvas da enchente de 1966, a Cidade de Deus surge como um conjunto habitacional que posteriormente será transformado em uma favela – uma neo-favela para citar mais uma vez a expressão do próprio autor. No romance, a descrição do processo de ocupação do território é retratado a partir do exame do cotidiano protagonizado pelos moradores que adentram o novo local de moradia,

trazendo consigo os poucos bens materiais que conseguiram salvar das chuvas. A narração ocupa-se da construção de uma longa lista de itens, desejos, objetos e sentimentos que são transportados pelos novos moradores da região, enumerando "lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras, dias para se ir à luta, coso antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres" (Idem, p. 18) e uma série de elementos congêneres, para em seguida iniciar a descrição das muitas brincadeiras que tinham como palco a Cidade de Deus, na qual "os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido. O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído."(Idem, p. 19). A passagem é esclarecedora em dois aspectos, primeiro por se ocupar da representação do cotidiano das crianças que acompanharam suas famílias em direção ao conjunto habitacional, descrevendo uma série de brincadeiras infantis. Segundo, o rio é novamente visitado enquanto um elemento símbolo da Cidade de Deus. Ao evidenciar a ausência de poluição, o narrador produz uma imagem que contrasta com a edificada no capítulo precedente, na qual o rio figurava como encarnado pelo sangue de uma série de corpos carregados por suas águas poluídas. Interessa-me observar esse interstício da narrativa, metaforizado pela passagem dos corpos consumidos pela guerra perpetrada por Zé Pequeno, que passa a representar a própria passagem de um idílio para o inferno. A construção desse arco temporal não é apenas reflexo da simples passagem dos anos, designa também uma escolha, uma opção por narrar a forma como se processou essa transformação. Afinal, conforme explicitado na abertura do meu ensaio, o narrador delimita o seu foco ao informar ao leitor: "Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso..."(Idem, p. 22). A narração da violência produzida pelo crime passa a ser a principal justificativa para a feitura do romance. Não se trata de uma inspiração, mas sim de atribuir a existência do romance à função de relatar ações e personagens relacionados ao comercio varejista de drogas, assaltos e outras práticas criminosas. O crime passa a ser uma espécie de impulso criador do texto literário, o narrador está atrelado a ele e necessita do mesmo para existir. No entanto, considero necessário recordar e reforçar que a opção por centrar a narrativa no crime não é um dado natural, trata-se de

uma escolha, de uma urgência. Para melhor esclarecer tal aspecto é necessário citar na íntegra a passagem em que a sentença aparece, o trecho é longo, mas fundamental para compreendermos tal foco da narração:

> – Vou descer de bicicleta! – anunciou o irmão de Buscapé.
> – Tá maluco? Não tá vendo que tu vai se estabacar lá embaixo?! – Previu Barbantinho.
> – Que nada, rapá, sou piloto!
> Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidon, largou-se morrinho abaixo. A uma certa distância apertou o freio de trás, colocou um dos pés no chão e rodopiou a bicicleta. Os amigos aplaudiram e gritaram:
> – Maneiro, maneiro!
> Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi a empolgação que desceu novamente, aumentou a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna pro alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...(Idem, p. 22)

Há uma clara mudança de foco na passagem. Pois, o trecho revela a existência de uma certa dualidade na favela Cidade de Deus, de um lado a situação prosaica de crianças brincando na imensa área do conjunto habitacional, compondo uma imagem marcadamente lúdica – o sangue que agora brota dos corpos não é resultante da violência, mas de uma brincadeira infantil –, e do outro a existência da presença do crime enquanto objeto de investigação da narrativa. Um território marcado por duas realidades distintas e por duas identidades igualmente opostas. A sentença promove a criação de um narrador fixado em um só eixo temático, monumentalizando ações e eventos antes espraiados no recôndito espaço da memória dos moradores da favela. Neste gesto que aciona o crime como assunto e temário do romance oferece, sem sombra de dúvidas, um olhar inaugural sobre as favelas. Afinal, a narração do crime, a visitação a tal assunto, passa a ser feita em uma perspectiva nova, visto de dentro e de perto. Afinal, é necessário recordar que o romance de Paulo Lins foi saudado por um se constituir como uma obra singular dentro da série literária brasileira, nomeado como "uma experiência artística incomum", conforme classificou o crítico por Roberto Schwarz, em resenha de apresentação do livro. A singularidade alardeada pelo crítico provém da constatação da origem do discurso, da percepção de que o local da enunciação é o mesmo

do objeto. Em outras palavras, em *Cidade de Deus*, a favela é narrada por um autor que reside no próprio território. Sobrepostas as duas esferas, é criado um espaço de conjunção entre sujeito e objeto.

Em Paulo Lins encontramos a materialização de um discurso literário que potencializa o lugar da enunciação, uma vez que mesmo sendo ex-morador da favela homônima, o autor é formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e durante oito anos foi assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Dessa pesquisa emergiu uma série de estudos que possuem como foco a favela Cidade de Deus e a criminalidade; parte destes estudos está publicada nos livros *A máquina e a revolta* (1985) e *Condomínio do Diabo* (1994), ambos assinados pela antropóloga. A experiência prévia foi decisiva para a feitura do romance por ofertar ao autor um modelo de percepção da realidade cotidiana e fornecer material bruto para a criação do romance. Afinal, na leitura de *Cidade de Deus* é possível identificar trechos que se assemelham a um exercício descritivo que tem como meta e objetivo apresentar os traços culturais constitutivos dos residentes naquele território – um autêntico discurso antropológico – devido o desejo de narrar traços do cotidiano da favela em seu momento de formação, lançando um olhar específico para a descrição da formação de novas redes de solidariedade e sociabilidade entre os moradores.

É interessante observar que ao optar por construir uma narrativa que tem como foco o crime e sua ascensão na localidade de Cidade de Deus, Paulo Lins lança mão de abordagens sociológicas e antropológicas, as mesmascoletadasquando participava da pesquisa coordenada por Alba Zaluar. Dessa forma, Lins constrói uma relação diferenciada com o tema romanceado por ele, pois o crime passa a se inserir na narrativa através de uma moldura científica, abordado por uma visão naturalista, com o desejo de confirmar, numa ficção que se quer literária, uma tese anteriormente defendida. Vale ressaltar que mesmo inserido no bairro romanceado o autor está excluído do cotidiano focalizado pela narrativa: o crime. É criada uma narração diversa, quem narra está posicionado numa fronteira, entre a cotidiano dos criminosos e a socialização dos outros moradores, não pertencentes ao mundo do crime. Dessa forma, não é possível observar em Paulo Lins a criação de um relato estreitamente testemunhal. O que é

narrado é fruto da observação de um ponto distinto das ações criminosas. Todavia, podemos perceber que o próprio autor tende a se apresentar como objeto do espaço narrado, como conhecedor das regras do tráfico de drogas e do cotidiano dos bandidos. Dessa forma, mesmo sendo graduado em Letras, ex-auxiliar de pesquisa de uma renomada antropóloga e poeta; Paulo Lins utiliza sua identidade de ex-morador de uma favela para oferecer maior autenticidade para sua produção. A análise de Karl Eric Shøllhammer apresenta novas perspectivas para pensarmos a relação entre sujeito e objeto na obra de Paulo Lins: "(...)personagem, tipo social e circunstância narrativa tendem a se confundir e cujo maior esforço é a recriação dos laços entre fatores determinantes e dos elementos significativos do ambiente descrito, tela de fundo intransponível e motivadora da ação narrativa.".(Shøllhammer, 2004, p.223). A tela de fundo à qual Shøllhammer faz referência é não somente o território da favela, mas sim a favela vista a partir da indissociabilidade entre este território e a violência. Mesmo originada no espaço da favela, a enunciação não rompe com a imagem que fora forjada para este espaço e perdura a ideia de uma indissociabilidade entre crime e favela. Na verdade esta imagem é reforçada e reinventada, dotada agora de maior realismo e autenticidade, devemos lembrar que quem narra possui a autoridade da vivência na localidade. Esta mesma autoridade o legitima a optar por uma abordagem da favela que reproduz estigmas e preconceitos. É claro o desejo de construir uma denúncia, cristalizada pela edificação testemunhal do romance. Mas o que mais chama atenção na leitura de *Cidade de Deus* é a utilização de forma recorrente de um padrão narrativo baseado em causa e efeito, revelando o intento de sempre justificar as ações criminosas dos personagens. A descrição da infância do personagem Cabeleira – protagonista da primeira parte do romance, cujo título é "A história de Cabeleira" – inscrita no enredo após a narração de um assalto a um caminhão de gás, é exemplar nesse sentido. Pois, além de apresentar o personagem ao leitor, o relato da infância emerge com a finalidade de legitimar a ação criminosa.

> Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. (...) Lembrou-se também daquele incêndio, quando aqueles

> homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita morrera queimada.(Lins, op. cit., p.25)

O narrador apresenta ao leitor os motivos da inserção do personagem no crime, legitimando suas ações criminosas, e cria também uma oposição, pois ao contrário dos homens que entraram na favela "botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê"(Idem, Ibidem), Cabeleira tem os motivos para realizar tais ações. Além disso, o narrador prossegue a narração da infância a partir de pensamentos e lembranças de Cabeleira, apresentando outras possibilidades para o personagem: " 'Se eu não fosse tão molequinho ainda', pensava Cabeleira, 'eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer."(Idem, p. 25-6).

Estar "aí pra matar e pra morrer" revela o duplo por onde transita o personagem: a escolha pelo crime e a vulnerabilidade conferida por esta opção. E será sobre este signo, a vulnerabilidade, que a narrativa do romance *Cidade de Deus* se constrói. A começar pela formação da favela, inaugurada às pressas para abrigar os desalojados pela enchente de 1966. Este episódio revela o desamparo social vivido pelos moradores de favelas:

> "Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinqüenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. (...) Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para a habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis."(Idem, p. 18)

O contato entre ex-moradores de diversos morros – em um espaço a princípio "neutro", sem memórias – faz surgir, no entanto, uma nova rede de negociações em que as origens territoriais servem como elemento perturbador. A disputa territorial ocorre no plano do discurso. Em tal disputa, o ex-morador de um morro conhecido por sua periculosidade utiliza-se desta "fama" em causa própria, como revela o narrador:

> Os grupos vindos de cada favela integravam-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. (...) Os adolescentes utilizavam-se da fama negativa da

> favela onde haviam morado para intimidar outros em caso de briga ou até mesmo nos jogos, na pipa voada, na disputa de uma namorada.(Idem, p. 35)

Logo, não é possível construir uma visão homogênea que reúna a todos sob o nome genérico de "favelados". O que presenciamos é, como afirma o narrador, o estabelecimento de uma nova rede social que inclui necessariamente a trajetória de seus participantes e coloca em conflito as identidades prévias em busca da estruturação de uma nova identidade. Ou seja, estabelece-se uma negociação entre o passado – a memória individual e coletiva destes habitantes – e o novo território que estes passam a ocupar. Além disso, tal observação pode ser pensada como um dado sociológico coletado pelo autor quando atuava como auxiliar de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Antes que ficcional, a constatação oferecida pelo narrador é resultado da busca por um olhar amparado pelas ciências sociais sobre a favela Cidade de Deus.

Nesse ambiente de fragilidade retratado no romance de Lins, a violência e o narrador podem ser vistos como as únicas estruturas sólidas. A própria escolha do autor por um narrador onisciente pode ser entendida como uma tentativa de solidificar sua narrativa num território enfraquecido pela exclusão social. Contra a impossibilidade do amadurecimento individual destes personagens, ou mesmo contra o esquecimento dessa área da cidade, o narrador oferece um retrato unívoco, homogêneo, sobre o qual não repousam dúvidas. O resultado da solidez do narrador é observado na linguagem mimética da narrativa, na qual é possível perceber o desejo do autor de transpor para a estrutura narrativa elementos constituintes da realidade. É firmado um compromisso estético no qual o autor busca "um realismo atrelado ao efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade (lembre-se que "ilusão" significa "em jogo")"(Gomes, 2004, p. 146). A "ilusão" é criada pela repetição das ações dos personagens, pela proliferação de imagens na narrativa, na qual o autor deseja transportar o leitor para um cotidiano da favela representada. O narrador segue os personagens por todas as ruas, vias e becos da favela, relatando o dia-a-dia

do grupo de marginais. Não importa o evento, tudo o que diz respeito ao crime passa a ser inserido na narração, seja um assalto, a disputa por bocas de fumo ou mesmo o ato de drogar-se. A forma aqui serve ao conteúdo discursivo. Na busca por um padrão estético que possa abrigar a violência em suas diversas manifestações, o autor ensaia mapear a territorialidade da favela em sua integridade, como se pela enumeração de fatos e personagens fosse possível conferir veracidade ao testemunho.

No decorrer da narrativa as histórias pessoais vão se tornando cada vez mais fugidias, refletindo assim a escalada vertiginosa da violência em Cidade de Deus. Se na primeira parte do romance, trecho que representa os anos 60, o narrador imprime um ritmo mais detalhado e minucioso ao acompanhar à formação do conjunto habitacional, na segunda e terceira parte do livro, que aludem às décadas de 1970 e 1980 respectivamente, a narrativa se torna mais fragmentada e difusa, incapaz de oferecer respostas à escalada da violência. Assim é que personagens surgem e desaparecem na mesma página e acompanhamos a proliferação de gerações cada vez mais novas ligadas ao tráfico.

Soma-se a isto a adoção de uma linguagem que se quer cópia do real. A grafia alterada das palavras, as gírias, a tentativa de transpor para a escrita um discurso oral, são aspectos que podem ser interpretados como um desejo de construir um romance que reivindica uma autenticidade testemunhal. A linguagem adotada não é homogênea, temos contato com apenas uma das muitas "falas da favela". Mesmo crispada numa só vertente, a linguagem reforça a verossimilhança e a força documental da obra, além de impor uma violência inesperada, sobretudo nos diálogos mais tensos. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada. A violência, portanto, não está apenas no plano factual e temático da obra, mas também se insere como uma subversão da norma culta. Ou melhor, não é mais possível separar esses dois aspectos da violência.

Em *Cidade de Deus* somos conduzidos por um narrador que visita com desenvoltura os muitos becos e vielas que formam o labirinto da favela. Os muitos episódios violentos são exibidos numa narração incessante, expelido por um narrador totalizador e onisciente, mas, principalmente, conhecedor dos episódios e espaços da favela. Há a encenação constante de lugares, em

princípio, não conhecidos pelo leitor. Inseridos na estrutura narrativa, estes lugares reforçam a territorialidade da favela, causando no leitor a sensação de estar adentrando um território não conhecido. E será a partir da fixação neste território desconhecido que a narrativa de Paulo Lins se solidifica. A forma como a favela Cidade de Deus é representada, utilizando-se das categorias classificatórias dos próprios moradores, revela a familiaridade do autor em relação ao espaço narrado. Denominações como "Lá em cima", "Lá em baixo", "Lá na frente", "O outro lado do rio", surgem na narrativa de Paulo Lins como um complexo sistema de delimitação territorial, colocadas de forma paralela com outros territórios da favela, tais como: "Lazer", "Quadra Quinze", "Treze", "Últimas Triagens", "Apês", "Porta do céu", etc, promovendo uma elaborada representação geográfica da favela. No entanto, ao ofertar tamanha centralidade ao território da favela, Paulo Lins constrói e representa a Cidade de Deus como uma espécie de organismo isolado, quase independente da cidade. A narrativa é centrada no território da favela, delimitando-a. A análise de Karl Eric Shøllhammer acerca da centralidade territorial em *Cidade de Deus* adiciona novas perspectivas para pensarmos na forma como Paulo Lins narra a favela:

> A meu ver, o problema dos episódios contados por Paulo Lins é que, apesar da experiência bem sucedida da recriação do mundo dos excluídos, dos criminosos e favelados, as narrativas não conseguem sair da própria segregação temática numa comunicação ou diálogo com o mundo que os rodeia. Assim como os personagens não conseguem escapar da lógica perversa da violência e do crime, o leitor, recuperado do primeiro choque, também se sente preso numa linguagem que acaba resultando quase folclórica e sem profundidade. (Shøllhammer, 2000, p. 258)

Constrói-se assim uma espécie de *micrópole*, para citar o conceito de Rafael Argullol, às avessas. Na *micrópole* Cidade de Deus não é encontrada a "superioridade, em todos os planos, sobre a cidade real esvaecida no emaranhado das múltiplas periferias"(Argulhol, 1994, p.66). Mas sim é a marginalizada Cidade de Deus que atua como agente causador da fragmentação da *macrópole* (a cidade real, "cidade-selva" nas palavras de Argullol) em pequenas "ilhas-fortalezas que emergem do redemoinho"(Idem, Ibidem), e formam assim os grandes condomínios fechados e isolados.

Uma outra leitura possível do romance, seria analisar a favela Cidade de Deus como um microcosmo do Rio de Janeiro, pois os três capítulos que compõem o livro podem ser lidos também como três momentos da violência do Rio de Janeiro, cada qual representando um período distinto de uma temporalidade que abrange as décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Merece nota sobre este aspecto o fato de que em poucos momentos a narrativa migra para territórios externos da favela, a ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino dos personagens. Um destes "poucos momentos" ocorre quando é narrada uma rebelião no presídio de Água Santa. A rebelião em questão, comandada pela Falange Vermelha contra a Falange Jacaré, é analisada como a primeira ação coordenada do grupo que posteriormente formaria o Comando Vermelho. A necessidade de narrar este episódio ocorrido fora da favela está calcada na necessidade de narrar a formação de uma das mais importantes facções criminosas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o romance de Paulo Lins pode ser lido também como um capítulo da história da formação da criminalidade nas favelas do Rio e não apenas como a história da formação de uma favela.

Mas a delimitação territorial e sua densa narração fazem com que a favela Cidade de Deus não seja apenas um cenário, mas sim um território inerente à narrativa. Dessa forma, a favela descrita por Paulo Lins não é apenas uma ambientação para os seus personagens, pois o autor busca representar as singularidades de espaço narrado. O território não é apenas um ambiente, mas forma e singulariza aqueles que nele residem. Um exemplo disso é a maneira como o autor constrói o personagem Cabeleira, apresentando o personagem como resultado dos "lugares que viveu e focaliza nesse rastro uma linha de causa e efeito dessa vivência que, de certa forma, tenta dar sentido à sua trajetória", conforme avaliou Vilma Tavares (Tavares, 2002, p. 150). Tal observação pode ser constatada nesta passagem: "Lá no São Carlos, Cabeleira desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias dos assaltos, roubos e assassinatos"(Lins, Op. Cit., p. 50). Outro exemplo pode ser extraído da narração da trajetória de vida do personagem Dadinho.

> Dadinho nasceu na favela Macedo Sobrinho em 1955. Era o segundo de uma família de três filhos. Ficou órfão de pai aos quatro anos de idade, seu genitor morrera afogado numa pescaria em Botafogo, deixando a família em apuros por nunca ter tido emprego oficializado. A mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou os filhos sob os cuidados de parentes. O bandido foi criado pela madrinha na casa de sua patroa, no Jardim Botânico.(Idem, 184)

O autor deseja apresentar o personagem como resultado dos espaços por onde transitou. Mas, em oposição a Cabeleira, Dadinho passa a infância no deslocamento entre a favela Macedo Sobrinho e o bairro de classe média Jardim Botânico, e este trânsito será também um dado essencial para a sua formação e sua inserção no crime. Mesmo não residindo mais na favela, era para lá que sempre rumava e ficava em contato com bandidos.

> Ele mal freqüentou a primeira série primária, pois ia uniformizado para a Macedo Sobrinho, onde passava o dia em brincadeiras de rua. Os vizinhos informavam à sua mãe, que, por sua vez, falava com a comadre sobre a vida do menino, mas nada disso surtia efeito. Ela alegava que já tinha pedido à patroa para buscá-lo e levá-lo à escola, mas esta negava, jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa, mais do que isso não poderia fazer.(Idem, Ibidem)

A "culpa" pela inserção do personagem no crime acaba recaindo sobre a patroa de classe média, que nega os pedidos da empregada em buscar e levar o personagem quando ainda criança à escola, mas este julgamento é impregnado de um discurso que deseja afirmar a natureza territorial e classista da negligência da patroa: "A comadre não tinha tempo para seguir seus passos durante o dia, quando se entregava às brincadeiras pueris e a ser avião de malandros. A mãe lamentava: 'Os ricos nunca dão a ajuda completa'."[i]

A relação entre sujeito e território em *Cidade de Deus* pode ser avaliada na trajetória final do personagem Zé Pequeno, que busca retornar para a favela com o desejo de retomar as suas bocas de fumo e, igualmente, reconstruir sua identidade. O retorno pode ser avaliado como uma performance que busca reconstruir a própria identidade a partir de um ponto inicial, do território que o abrigou e o formou:

> O bandido tinha sua prepotência renovada e planos para ser novamente o dono de Cidade de Deus, e para isso já tinha planejado com seus parceiros de Realengo um

> ataque surpresa na Treze logo na primeira semana de seu novo mandato nos Apês, depois, atacariam Lá em Cima. Acreditava que todos ali tinham medo dele, porque sempre fora ruim e a ruindade é a melhor coisa que pode se estabelecer num bandido, para ser respeitado.(Lins, op.cit, p.546)

Fora da Cidade de Deus, fora da favela que aterrorizava, o bandido não tinha poder, não tinha uma identidade. Retornar à favela e retomar as bocas de fumo parece ser o único recurso possível para a reconstrução de sua própria identidade e seu único destino. O desfecho, porém, é contrario às expectativas do bandido. Zé Pequeno havia feito um acordo com os bandidos que controlavam o tráfico na favela, com o intuito de gerenciar as bocas de fumo na área denominada Apês, mas é morto antes de colocar seu plano em prática. Dessa forma observamos uma dupla traição, o acordo estabelecido entre Zé Pequeno e os atuais lideres do tráfico foi rompido antes da realização de todos os seus planos:

> Pequeno caminhou com seus parceiros até Triguinho e Borboletão.
> - A gente resolvemos que a boca vai ficar com nos mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamo a boca de você, tomamo dos caras que tomou de você, ta me entendendo? – Afirmou Tigrinho.
> - Qualé, cumpádi? A gente não tinha combinado que...
> Borboletão interrompeu, enfatizou o que seu parceiro disse. Pequeno, sem lhe dar ouvidos, dissimuladamente levou a mão à testa, olhos para um dos parceiros e fez o sinal-da-cruz. Tigrinho, que o observava atentamente, retirou a pistola da cintura, deu um tiro no abdômen de Pequeno e saiu correndo junto com Borboletão.(Lins, Op. Cit., p. 547)

A reconstrução de sua trajetória no crime é inviabilizada pelo tiro que fere o personagem, e sua morte ocorre dentro de um apartamento na Cidade de Deus em decorrência do tiro: "Pequeno sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo."(Idem, Ibidem). O novo ano que se inicia logo após a morte do personagem representa a esperança de um novo futuro, mas essa possibilidade é destruída pelo próprio narrador que afirma ser "mais um Ano-Novo". É apresentada uma temporalidade cíclica, fechada em si mesma, potencializada na última página do romance:

> Lá na Treze, Tigrinho, bem cedinho, mandou um menino moer vidro, colocá-lo dentro de uma lata com cola de madeira. Depois do cerol feito, passo-o na linha 10 esticada de um poste ao outro. Esperou o cerol secar na linha, fez o cabresto, a rabiola e colocou uma pipa no alto para cruzar com outras no céu.
> Era tempo de pipa na Cidade de Deus.(Idem, 548)

A afirmação do "tempo de pipa" retifica a circularidade do tempo, além claro, de apresentar a banalidade do evento narrado anteriormente. Pois mesmo com a morte do personagem as pipas continuam a cruzar os céus da Cidade de Deus.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ronaldo. *O bandido e outras histórias da Rocinha*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

ANTÔNIO, João. Testemunho de Cidade de Deus. In: ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ARGULLOL, Rafael. A cidade-turbilhão. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. nº 23, IPHAN, 1994.
FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____.(Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: *Estéticas da crueldade*. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. (Orgs.). Rio de janeiro: Atlântica Editora, 2004.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SHØLLHAMMER, Karl Eric. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. In: *Comunicação, representação e práticas sociais*. PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. (Orgs).. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TAVARES, Vilma Costa. *À flor da pele: vida e morte em tempos de tribos*. Tese de doutoramento. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2001.

A UTOPIA DE ESTRANGEIROS NO MOMENTO

Alexandre Faria*

RESUMO: Este texto reflete sobre questões relativas à experiência de desenraizamento e de deslocamentos de sujeitos no tempo-espaço da contemporaneidade, a partir do estabelecimento do olhar do estrangeiro como operador teórico. Articula ainda a leitura da obra de Caetano Veloso, em especial a canção intitulada "O estrangeiro", como estratégia de leitura da percepção identitária na tradição de leituras do Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: Estrangeiro, Caetano Veloso, deslocamento, identidade

ABSTRACT: This text reflects on questions related to the experience of uprooting and displacements of subjects in the time-space of contemporary times, from the establishment of the foreigner's perspective as a theoretical operator. It also articulates the reading of the work of Caetano Veloso, especially the song entitled "O estrangeiro", as a strategy for reading the perception of identity in the tradition of readings in Brazil.
KEYWORDS: Foreigner, Caetano Veloso, displacement, identity

O olhar estrangeiro

> *«Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?*
> *— Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*
> *— Tes amis?*
> *— Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*
> *— Ta patrie?*
> *— J'ignore sous quelle latitude elle est située.*
> *— La beauté?*
> *— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
> *— L'or?*
> *— Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
> *— Eh! Qu'aimes tu donc, extraordinaire étranger?*
> *— J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!»*
> (*Baudelaire: "L'étranger", in* Le spleen de Paris)[1]

* Universidade Federal de Juiz de Fora.

[1] — Quem mais você ama, diga-me, homem enigmático: seu pai, sua mãe, sua irmã ou seu irmão? / — Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão. / — Seus amigos? / — Agora você está usando uma palavra cujo sentido até hoje me é desconhecido. / — Sua pátria? / — Ignoro em que latitude está situada. / — A beleza? / — Eu a amaria com prazer, deusa e imortal. / — O ouro? / — Eu o odeio como você odeia Deus. / — Eh! O que você ama, então,

A viagem é, em si mesma, um estado de identidade. A frase de Wim Wenders (1994) é emblemática para fixar a condição de um tipo de sujeito contemporâneo, desenraizado, e, por outro lado, soa como eco ao apego que o estrangeiro de Baudelaire, citado na epígrafe, tem pelas nuvens que passam. No âmago das relações que se estabelecem entre a viagem contínua e o desenraizamento, operam-se elementos para leitura de uma questão eminentemente contemporânea, que é a relativização de fronteiras nacionais. A permanência, em pleno processo de expansão mundializada do capital, da ideia moderna e unificada de estado-nação evidencia uma grave retomada, no ocidente, de discursos fundamentalistas, ações totalitárias, mesmo terroristas, tanto por parte de grupos extremistas, quanto de ações governamentais que pretensamente defenderiam a democracia (Rancière, 2014). A busca de alternativas do pensamento crítico e político para o quadro de evidente recidiva do fascismo no Ocidente, em pleno século XXI, aponta para a necessidade de compreensão e estabelecimento de novas construções identitárias não só para o indivíduo, mas para o próprio espaço, seja ele pensado em bases econômicas e/ou políticas e/ou sociais e/ou culturais. Diferentemente do que se consolidou numa tradição da literatura moderna até mais ou menos meados do século XX, em que o autor se faz porta-voz da nação, ou de uma ideal monolítico e absoluto, os discursos literários contemporâneos tendem a relativizar esse papel do sujeito na cena pública, apontando para perspectivas fragmentárias, relativas, provisórias que compõem o que talvez fosse a melhor maneira de perspectivar a vida num mundo alucinadamente acelerado e interligado por tecnologias de comunicação que tendem a tornar rarefeitos a experiência existencial e o sentido de pertencimento.

No caso da vida pública brasileira, a ascensão de discursos de extrema direita reacendendo as ideias absolutas de liberdade, nacionalidade, identidade verde e amarela, como o do Movimento Brasil Livre, ou o cadafalso falacioso da ideia de "escola sem partido", sendo reverberadas num plano de estímulo ao salve-se quem puder do livre mercado neoliberal

excêntrico estrangeiro? / — Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens! (Tradução nossa)

dos trópicos, são fatos que merecem ser pensados à contraluz de compreensões que possam também relativizar a quase inevitável violência dos discursos resistivos que se lhes contrapõem os grupos organizados da sociedade civil ou os intelectuais de plantão nas redes sociais. Cair nas malhas da suposta objetividade de um ser nacional que paira acima da complexa rede de sujeitos fortemente alimentada pelos ideais românticos do individualismo e do consumismo (Campbell, 2001) e ignorar a investigação sobre essa mesma rede é o que de pior pode acontecer ao pensamento contemporâneo, seja ele conservador ou progressista. A expressão literária, ou mesmo a expressão literária expandida, na qual se incluem as diversas artes verbais, é, via de regra, um terreno fértil para investigação desses processos. Nela o cruzamento entre as esferas do público e do privado interagem de forma que a concepção do espaço (público) se constrói pelo filtro subjetivo e vice-versa. Ler a interação entre esses elementos é imprescindível para compreender a dimensão política e ideológica do que realmente somos na contemporaneidade e do que podemos vir a ser. Em que medida a velocidade das trocas e dos fluxos na vida contemporânea é capaz de transformar o movimento, a viagem, o deslocamento, em construções identitárias que se contrapõem ao essencialismo e ao fundamentalismo das polêmicas contemporâneas, que, ao contrário do que se espera, enfraquecem a construção da experiência pública e política? Pretende-se, aqui, desenvolver essa questão a partir da reflexão sobre a imagem do estrangeiro com a leitura da canção "O estrangeiro", de Caetano Veloso, usada não só como objeto de análise literária, mas também como um lugar teórico capaz de iluminar o pensamento que ora se persegue.

A imagem do estrangeiro se apresenta como uma potente categoria de articulação teórica, que serve de instrumento para ler não só a produção cultural contemporânea, mas também para suplementar e revitalizar a leitura de muitas fontes discursivas que apresentam pontos de contato com aquela imagem. Ler o antigo com olhos novos, ressemantizar, eis uma das mais produtivas ações, que tem como possível referência o olhar estrangeiro, aquele capaz de iluminar o *déjà-vu*. Uma vez dotado de um discurso, no entanto, o olhar estrangeiro expõe a fragilidade da relação outro/mesmo. Incomoda e se torna ingrato (*non gratus*), banível, condicionando seu autor

ao trânsito perpétuo, porque aponta para as diferenças necessariamente esquecidas quando se deseja a unidade. É, em última análise, um discurso desunificador, subversivo, pois, ao mesmo tempo que exclui (ignora) o ideário hegemônico, não se impõe como anti-hegemonia. Neste sentido pode-se dizer, conforme Ettore Finazzi-Agró, que a alteridade é a diabólica mãe da diversidade, *na anônima e desmedida periferia do Idêntico*:

> *Feira da maravilha e dos horrores, espaço irreprimível da festa, do riso, do corpo mas também vórtice ou abismo, "lugar de trevas", objeto de medo e de desejo, de repulsa e atração. Nesta dimensão que não é* uma *dimensão – mas sim uma proliferação incontrolável de espaços e tempos diferentes – impera, desde sempre, o Antitético, ou seja, em termos fatalmente religiosos, o Anti-Cristo. O* Dia-bo*, em suma: aquele que "separa" (do grego dia-bàllein) e que aparece, ele mesmo, como dividido, múltiplo, contra a sacralidade do Não-divisível, do Simbólico, do que se apresenta, com efeito, como In-dividuus.* (FINNAZI-AGRÓ, 1991, p. 53)

Fica assim estabelecida uma fissura na dicotomia mesmo/outro, pois se por um lado o olhar estrangeiro corrompe o *status quo*, desestabiliza o "poder divino", seja ele representado pela legislação, pela religião, pela ciência ou qualquer outro sistema constituinte do imaginário social unificador, por outro lado, também não tem condições de nomear o *outro*, transformando-o no *mesmo*. Não o domina, apenas dá-se a ver em diferença.

Porém, se houver uma nomeação, ocorrerá conquista, redução do outro ao mesmo, seja pelo viés expansionista dos descobridores do novo mundo, ou pelo que se afirma em nome da ciência, do saber, que, em ambos os casos, objetiva, através da submissão do outro, a afirmação do mesmo:

> *Difícil pensar quais as razões que concretizaram essa pulsão da viagem, entre os séculos XII e XVI. Dentre elas poder-se-iam apontar o desejo de sair do fechamento ocidental, produzido pela crise da reforma e pelas minorias árabes e judaicas, a curiosidade das aventuras, a descoberta do exotismo e, finalmente, o próprio desejo de se descobrir por intermédio do outro.* (Carvalho: 1998, p. 22)

Numa crítica ao discurso antropológico racional e eurocêntrico, Edgard Carvalho - restaurando uma tradição antropológica universal, que parte de Montaigne e Rousseau, com *a crítica moral da civilização*, e chega a Lévi-Strauss, com a *rejeição das sociedades inautênticas da modernidade* -conclui pela

necessidade de se *implodir as dualidades, o que implica romper o Grande Paradigma do Ocidente*:

> *Ao que tudo indica, as grandes teorias científicas não vêm dando conta dessa missão, por permanecerem consagradas na especialização, na fragmentação, na racionalidade, no cartesianismo. Recompor a teoria implica entendê-la como uma dialogia anticausal entre os itinerários racional/lógico/empírico e mítico/mágico/simbólico (...) Ao vocabulário minado das certezas e teleologias científicas, portador de um vocabulário único, essa discursividade renovada conteria vários vocabulários oriundos de terrenos míticos, imaginais, históricos, inconscientes, numa espécie de bricolagem instaurativa capaz de recriar o* outro *e o* mesmo. (Carvalho, 1998, p. 28)

Nada melhor que o discurso derivado do olhar estrangeiro para promover essa recriação. É esta uma das categorias que permite trocar o sinal de subtração do dialogismo mesmo/outro pelo de adição. O discurso do outro passa a não permanecer apenas como substrato, mas se realiza uma transferência mútua entre ambos. Isso não pretende abolir a compreensão de que essas relações são assimétricas, e que não haja um jogo de poder que trabalha sistematicamente para a estigmatização, silenciamento e anulação do outro, na medida em que ambos passam a disputar a centralidade da cena discursiva, mas objetiva-se estabelecer, ao se operar com a figura do estrangeiro, novas entradas para a crítica dos sistemas de controle e opressão que se fundamentam em processos discriminatórios (econômicos, raciais, de nacionalidade, de gênero etc). Quando se subverte a possibilidade de compreender uma relação de poder, ao se fazer, diabolicamente, do mesmo um estrangeiro do outro, a aparente reciprocidade de forças produz, um estorvo, um mal-estar, um problema e, quem sabe, uma mudança de hábitos.

Depayser — lembra-nos Todorov em *L'homme dépaysé*, citando o *Petit Larrouse — 1. Faire changer de pays, de milieu, de cadre. 2. Troubler, déconcerter, désorienter en changeant les habitudes*[2]. Não há verbete equivalente em português que reproduza o mesmo fenômeno polissêmico tão pertinente ao olhar estrangeiro e ao discurso estrangeiro. Reproduzimo-los em dois verbos vernáculos, 1. Desenraizar. 2. Estorvar.

[2] Desterritorializar. 1. Fazer mudar de terra, de meio, de configuração. 2. Perturbar, desconcertar, desconcertar mudando os hábitos. (Tradução nossa)

A única opção que poderia livrar o estrangeiro do mal-estar que acompanha a segunda acepção do termo francês em relação ao outro, seria impedi-lo de ter o olhar livre, submetendo-o através da palavra do mesmo, nomeando-o, estigmatizando-o: estranho, judeu, gringo, estranja, meteco, lordaça, forasteiro, ádvana, estrangeiro. E aí o mal-estar volta-se para si. Não há saída: estrangeiro-estorvo para si e para o outro.

Redescobrir no espaço nomeado/dominado, o tempo perdido (segundo a concepção evolucionista), ingressar no bonde da história, como proposta de superação de uma condição colonizada, é inviável. Seria, em última análise, reproduzir a lógica causal. Uma das preocupações contemporâneas pode ser a busca de uma ética original, anterior à fundação do humanismo eurocêntrico, que reinventasse a linguagem para além de sua função conativa, que passou a ser o eixo de todas as outras funções. A troca comunicativa perdeu terreno para a necessidade de convencimento que visa à imposição do mesmo ou à subtração do outro.

A imagem do estrangeiro, enfim, é um amálgama dos três tipos de paisagistas que Walter Benjamin concebe para a cidade moderna: o *flâneur,* o viajante e a criança (Apud Peixoto, 1992). É o olhar capaz de desautomatizar as vidas sugadas no vertiginoso redemoinho da cidade moderna, movimento que pode, em última instância resgatar uma *civitas* em plena *urbs* embrutecida, reatribuindo a exata dimensão à palavra política. Move-se o hífen de *estado-nação*, que sempre se manteve pela força instauradora de semelhanças, para uma nova formação de *cidades-estados*, onde um princípio ético orientaria a cidadania cambiante na convivência harmônica e suplementar da diferença.

Caetano Veloso, um estrangeiro no momento

> *Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem*
> *Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final.*
> *(Caetano Veloso: "Fora da Ordem")*

Na introdução de *Verdade tropical* (1999), Caetano Veloso procura associar seu depoimento pessoal à vivência histórica de seu tempo. Não se

trata, como o autor faz questão de destacar, de uma autobiografia, mas de uma obra híbrida entre ensaio, narrativa e confissão em que o compositor pretende (tem a pretensão de) colocar-se como *medium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil* (Veloso, 1999, p. 18), numa espécie de consciência metafísica da nação. O trecho final do capítulo introdutório (usado como chamariz na contracapa do volume), em sua sintaxe barroca, sacramenta esta concepção:

> *Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despretensiosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gesto da vida neste final de século.* (Idem, p. 19)

Esta abordagem essencialmente subjetiva, e mesmo mística, passa necessariamente pela tentativa de fixação de imagens nacionais e acaba contribuindo para formular algumas marcas identitárias. Porém, tal identidade não é a da nação em si, mas aquela que se estabelece entre o sujeito e a nação, este como *medium* daquela. O reconhecimento deste sujeito (e dos recursos de que lança mão para interagir no espaço público) é, portanto, fundamental para se identificarem as imagens de nação eventualmente produzidas em sua obra.

Em uma passagem da entrevista de lançamento do CD *Noites do norte* (2001), Caetano, partindo da tese do historiador Evaldo Cabral de Melo de que a obsessão em encontrar uma identidade nacional é típica de países inseguros, relembra a época da tropicália, quando se polemizou sobre o tema, num momento em que, até pelas circunstâncias políticas, os intelectuais viviam o auge desta busca identitária. A conclusão do cantor também revela a subjetividade e o paradoxo na abordagem do tema:

> *Talvez a música popular propicie uma maior* ***irresponsabilidade*** *do que o cinema e a literatura. Fizemos coisas que eram um desrespeito à própria busca da identidade, embora tivessem a ambição de resolver o problema da identidade nacional. Era como se a gente quisesse passar por cima do tema, como se a gente dissesse: eu considero que, com o desespero da busca*

> *de identidade, a vontade louca de imitar os americanos, a falta de segurança, a incapacidade de organizar uma sociedade respeitável, com tudo, acho que já tenho identidade suficiente.* (Veloso, 2017, s/p.)

O termo em grifo parece marcar certa hierarquia entre as formas de criação artística que o próprio autor, no entanto, em suas realizações, faz questão de fundir. Bastam alguns exemplos como o CD intitulado *Livro* lançado juntamente com o livro *Verdade tropical*; ou a faixa título do CD *Noites do norte*, que tem como "letra" um trecho em prosa de Joaquim Nabuco. Mas o que Caetano caracteriza como irresponsabilidade é na verdade o encontro de uma linguagem que por conta da internacionalização não só através do rádio, mas também nas trilhas sonoras do cinema, pôde responder mais imediatamente às transformações tecno-ideológicas da modernidade, passando por rápidas mutações e assimilações estéticas. Cria-se, assim, não apenas uma forma de representação híbrida, mas camaleônica, mutante.

Conforme declarou o artista, parte da concepção do CD *Noites do norte* deveu-se à leitura de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. Este dado torna-se bastante relevante para a imagem que se pode associar a Caetano Veloso enquanto leitor do Brasil: a do estrangeiro, aquele que vai transitar ideologicamente entre as raízes pátrias e a globalização/mundialização, sem eliminar, entretanto, o conceito de cosmopolitismo, que prevaleceu durante grande parte do século XX. Silviano Santiago, no artigo "Atração do mundo" estabelece quatro momentos paradigmáticos desta dicotomia no Brasil – a virada do século XIX, a década de 20, a de 30 e o momento contemporâneo – aponta naquela primeira conjuntura – a do início do séc XX - exatamente a obra de Joaquim Nabuco como útil para *discorrer sobre as posturas ideológicas antagônicas no primeiro século de autonomia nacional* e para indicar os *dilemas bem mais complexos que os intelectuais brasileiros enfrentariam no século XX* (Santiago, 1996, p. 32). O eurocentrismo de Joaquim Nabuco representou, durante grande parte do século XX, a tendência universalista que fez par opositivo à particularista. No momento atual, o crítico enxerga a superação desta dicotomia, posto que

> *as duas tendências reativas chegam a partilhar caminho comum, na medida em que ambas, pela fragmentação radical do estado brasileiro, tanto rejeitam como mistificadoras as teorias tradicionais da identidade nacional, quanto rechaçam como alienantes e contraditoriamente atrasadas as teorias da globalização dominantes no momento.* (Idem, p. 53)

Talvez esta situação intermediária tenha feito Caetano Veloso nomear a intervenção tropicalista através da música como irresponsável, porém é este hibridismo de que é feita sua arte que permite deixá-lo em posição similar àquela em que foi colocado Nabuco. Porém, se o abolicionista foi o estrangeiro do espaço, que preferiu sempre cruzar as fronteiras nacionais em direção ao exterior; o compositor revela-se estrangeiro no tempo, conforme registra um dos versos da canção "Estrangeiro" (1989): *e eu, menos estrangeiro no lugar que no momento*.

Assim, pode-se propor que as cidades-políticas que o paisagista-estrangeiro Caetano Veloso compõe afinam-se no diapasão de quem é estrangeiro no tempo, e nelas brotam imagens do Brasil quase sempre dissonantes, na medida em que conjugam diversas temporalidades simultâneas. A descrição da Baía de Guanabara que inicia a canção "Estrangeiro" (1989) procura fixar uma duplicidade de olhares – o artístico (Gauguin, Porter) e o antropológico (Lévy-Strauss) - e, mais do que isso, propõe uma filiação da canção à antropofagia oswaldiana, via José Celso Martinez Correa, num resgate do tropicalismo: a capa do disco, uma reprodução do cenário da montagem de *O rei da vela* corrobora esta leitura. Vale acrescentar que ainda em 1967, Caetano se autonomeava o *Rei da vela de Oswald de Andrade montado pelo grupo Oficina*: *Sou brasileiro, sou casado, sou solteiro, sou baiano e estrangeiro* (apud Luchesi, 1993, p. 202)

A retomada da antropofagia, que se dá via tropicália, é o mecanismo de que Caetano lança mão para inserir seu olhar também estrangeiro, que transita entre o dos artistas e antropólogos, para compor um vasto painel sociocultural do país, cujo cenário é a Baía de Guanabara: uma boca bela e banguela para quem pretende discursar transitando entre o moderno e o arcaico, belo e o Amaro, mas é também um pesadelo construído, não sonhado. Uma construção impressionista, não surrealista:

Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara
Em que se passara passa passará um raro pesadelo
Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o Amaro (Pense Seurat e pense impressionista
Essa coisa da luz nos brancos dente e onda
Mas não pense surrealista que é outra onda)

Há uma evidente menção às teorias sobre a técnica de composição onírica do tropicalismo (cf. Favaretto, 1979), no entanto sua técnica não é surrealista, mas impressionista – grossas pinceladas de cores –*a áspera luz laranja*; *as arestas insuspeitadas do Pão de Açúcar* redundam a capa do álbum. Na construção do pesadelo, o autor dá voz ao outro, *sampleando* ironicamente uma fala reacionária do imaginário sócio-cultural, que reproduz a tradição do patriarcalismo do Brasil arcaico, fundamentado em valores judaico-cristãos, machistas, racistas e que encontram na experiência da sexualidade o corte, o embaraço, o limite entre o dever ser e o desejar:

É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos

A compreensão dessa fala se dá por um estrangeiro *menos no lugar que no momento*: aquele que consegue rearticular-se, unir-se através de um elo a uma tradição, reprocessando-a, dando profundidade ao que parecia ter-se tornado eterna superfície, justamente na evidência do "corte", a evidência de que o rei está nu:

E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
E entendo o centro do que estão dizendo
Aquele cara e aquela:
É um desmascaro
Singelo grito:
"O rei está nu"
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu

Eis um dos principais métodos de criação de Caetano: o princípio do reprocessamento, da reinterpretação, da releitura, das associações ora transgressoras ora re-formadoras, cuja base oscila entre a ironia e a analogia. Lê o mundo como a um livro, procurando dar sentido e revitalizar seus signos: *porque a frase, o conceito, o enredo, o verso (sem dúvida sobretudo o verso) é o que pode lançar mundos ao mundo* ("Livros" - 1999)

> *A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução, esta tradução é múltipla e nos põe diante deste paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que dá no seguinte: o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprime a realidade do poeta e do leitor, mas que as compreende, as engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem.* (Paz:1984, p. 99)

A imagem desta cidade-política, assim como a do artista que a concebe, funde as instâncias do público e do privado. O evidente esforço de transformar a vida em palco e de dar voz a outros elementos que não o canto e a canção, incorporando, por exemplo, o figurino, o corpo, a conduta (Santiago, 1989) permite-nos conceber o homem atravessado de cidades, ou como, formula Júlio Diniz, o *objeto Caetano*:

> *tomado como entrecruzamento de aspectos que aproximam e confundem o sujeito criador (cidadão/personagem) com o objeto criado (projeto estético/político) - a estratégia do UNS e a Voz como assinatura. Presentes em toda sua obra, estas duas categorias sinalizam a existência de um dispositivo regulador de sua relação com a cultura, o social, o imaginário e a realidade* (Diniz, 1991, p. 183)

Um ótimo exemplo deste procedimento pode ser obtido através da leitura comparativa (sem intenção valorativa) entre um procedimento específico de Gilberto Gil e outro de Caetano Veloso, em relação ao posicionamento diante das questões raciais, envolvendo a citação do *popstar* Michael Jackson. Enquanto o primeiro busca uma provocação política através da ideia de valores puros, o segundo concebe hibridamente sua intervenção artística, fazendo-a circular no meio comercial/cultural e dilacerando diabolicamente as individualidades. Vamos ao exemplo: Gilberto Gil, na canção "De Bob Marley a Michael Jackson – um samba

provocação" (1989), que comenta o embranquecimento de Michael Jackson, ironiza: *Bob Marley morreu / porque além de negro era judeu / Michael Jackson ainda resiste / Porque além de branco ficou triste.* Caetano, alguns anos depois (no álbum *Circuladô vivo* – 1992) responderia a esta provocação gravando "Black or white", de Michael Jackson, que, refuncionalizada ao lado da declamação de "Americanos", ganha um novo sentido e uma dimensão para a qual a critica irônica e contundente de Gil não atinge o objetivo político. A considerar que para o americano *branco é branco, negro é negro e a mulata não é a tal* ("Americanos", 1992), a concepção de Gil reproduz este binarismo, enquanto a de Caetano, que gravou a canção do *pop-star* internacional, se torna mais plural e ambígua.

O que se dá a ler ou a cantar, o intérprete coloca a marca de sua assinatura vocal. Assim como se dão os conflitos sócio-culturais da cidade (atravessando, ressematizando, transformando, rasurando a existência de seu habitante) da mesma forma se processa o discurso poético musical de Caetano Veloso: cruzando sentidos para só então nomear novos mundos, distribuindo signos através do cinema-fala, livro-voz, disco-texto, numa polifonia verbivocovisual (para usar termo caro à poesia concreta), procurando agregar as contradições entre cultura e consumo, nacional e internacional, popular e erudito, preto e branco, no espaço em que se dá a interseção de tempos diversos: o cotidiano. Esta polifonia ecoa o nome de uma cidade-política, que pretende ser espelho do Brasil, mediado por um olhar "estrangeiro no momento" que busca dotar de sentido a nação, ainda que não o faça em profundidade, como *médium* do espírito brasileiro, o faz por fragmentos, colagens, em múltiplos planos representativos.

Os conflitos sócio-culturais urbanos derivam da transição para uma sociedade cada vez mais pautada pela autonomia do indivíduo e pela substituição dos mecanismos controladores do estado por aqueles do mercado capitalista. Esse movimento de autonomização do indivíduo e flexibilização dos códigos de identidade permite a preterição de valores que se estabeleceriam em prol de uma nacionalidade, para a garantia de uma existência tribal, através da formação de grupos identitários mais restritos e flexíveis, condicionados às circunstâncias momentâneas.

Não se pode mais partir de uma noção restrita de território nacional enquanto elemento capaz de conciliar as diferenças. A nação não se estabelece a partir de um território – este é apenas um referente que não nos autoriza a fixar o imaginário social, conforme atenta Castoriadis:

> *As significações imaginárias sociais nos colocam diante de um modo de ser primário, originário, irredutível, que devemos refletir a partir dele mesmo, sem esquemas lógicos-etnológicos já disponíveis. Não poderíamos pensá-las a partir de sua "relação" com "objetos" e seus referentes porque é em e por elas que os "objetos" e a relação de referência tornam-se possíveis. As significações centrais ou primárias não têm referentes, ou, se preferirem, são seu próprio referente.*(Castoriadis, 1986, p.410)

A partir desta concepção, pode-se admitir um impasse, pois, no mundo globalizado, outros referentes se impõem, ocultando ainda o modo de ser primário das significações sociais. Através do mecanismo de memória/esquecimento, torna-se possível intensificar as tensões entre os referentes de identificação nacional e estabelecer outros, de alcance planetário. O crescimento dos movimentos ecológicos e a consciência do *planeta gaia* são apenas um dos exemplos para tal fato. A internacionalização de um olhar periférico sobre o mundo, a voz do outro, as ações afirmativas, o cosmopolitismo do pobre (Santiago, 2004) são outros exemplos inevitáveis. Uma hipótese a se ressaltar estabelece como novo referente de uma memória internacional-popular o mundo do consumo (Ortiz, 1994). Seria ele a matriz de todo o imaginário sustentador da nova sociedade global; é no mundo do consumo onde se forjam as referências culturais mundializadas, os mitos identitários contemporâneos, desde bonecas Barbies a pôsteres de Che Guevara.

Na contramão desta instituição mundializada da identidade, o tom melancólico com que Caetano Veloso vocaliza o texto de Joaquim Nabuco, na canção título do CD *Noites do norte* (2001): *a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil*, ecoa a reação dos patriarcas, a permanência da discriminação, do racismo, e dos violentos conflitos socioculturais de que se tornam palco as cidades brasileiras. A permanência da escravidão se dá, como evidencia o próprio compositor (Veloso: 2001), no crescente processo de favelização das cidades brasileiras. Porém, a contrapartida para esta situação está no mesmo CD, especialmente

na canção "Meu Rio", elogio memorialístico do Rio de Janeiro, cuja fundação se descobre na periferia e não no centro: é ela que permite o autorreconhecimento dos ex-escravos que deixaram a tristeza das noites do norte:

Quintino
Um coreto
Entrevisto do passar do trem
Nós nos lembramos bem
Baianos, paraenses e pernambucanos.

Ainda é índice dessa periferia que funda a da cidade-política, o fato de a paisagem ser admirada do outro lado da baía:

Daqui do Saco de São Francisco
Eu cobiçava o risco
Da vida
Nesses prédios todos, nessas ruas
Rapazes maus, moças nuas
O teu carnaval
É um vapor luzidio
E eu rio
Dentro da favela do Muquiço
Mangueira no coração
Guadalupe em mim é fundação
Solidão
Maracanã
Samba-canção
Sem pai nem mãe
Sem nada meu
Meu Rio.

O Rio de Janeiro dessa canção se configura como o lugar em que se instaura a errância, o nomadismo, a aceitação da plenitude do momento, ou, como sugere Michel Maffesoli, a partir de pressupostos Nietzschianos, a passagem do *amor fati* para o *amor mundi*:

O mundo só é miserável para aqueles que nele projetam sua própria miséria. O mal-estar da intelligentsia *é, na verdade, muito frequente, o que serve de medida para apreciação das coisas. Isso, é verdade, importa cada vez menos. Porque não se reconhecendo mais, ou se reconhecendo muito pouco, nas diversas representações moralistas produzidas pela*

> *modernidade, todo mundo se empenha, cada vez mais, em gozar o que se apresenta para ver e viver.* (Maffesoli: 2001, p 12)

A percepção desse momento pleno e ao mesmo tempo precário fica mais fácil de realizar através do olhar diabólico do estrangeiro, que, necessariamente, encerra paradoxos, de forma que um discurso é produzido também para rasurar o outro. Na confluência desses discursos, que aqui são exemplificados pelo fragmento de Nabuco – o amor do destino - e o de Veloso – o amor do mundo -, é que se encontra o desafio. Talvez seja através deste tipo de perspectiva que se possa superar a violência dos conflitos sócio-culturais, o que dependeria, não resta dúvida, de uma superação do humanismo intolerante que fundou a cultura ocidental e deu-lhe centralidade a partir da Europa, fazendo com que viesse, depois dela, a América, a Ásia, a África etc. A assunção de temporalidades simultâneas que permitam o compartilhamento do espaço é um caminho fértil para a construção da cidadania e o fortalecimento da ideia de liberdade, de direito e de respeito às diferenças. Essa construção não pode abdicar das contradições (que estas são produtivas e enriquecedoras para a própria formulação desse conhecimento) nem deve ocorrer sem conflitos ou polêmicas, porque não se pode baixar guarda frente à violência com que se quer estimular o racismo, a xenofobia, o machismo, a intolerância religiosa etc por meio da imposição de uma espécie de consciência única e pretensamente verdadeira ou salvadora. Trata-se de uma transformação de paradigmas que deve passar, necessariamente, por uma temporalização do conhecimento científico, e que não naturalize a ciência ou a religião, por exemplo, como verdades atemporais (Santos: 2000, p. 331). Acreditar em salvação, qualquer que seja ela, para o mundo que a experiência da modernidade nos legou é o que de mais nefasto se pode fazer para a vida contemporânea. Isso não significa que essa mesma vida, aqui, agora, não possa nos despertar o amor pelas nuvens.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco. 2001.

CARVALHO, Edgard de Assis. "Estrangeiras imagens", in *O estrangeiro*, São Paulo: Escuta, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynoud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

DINIZ, Júlio. "A voz múltipla de Narciso (uma leitura do projeto estético de Caetano Veloso)" In: *Toward socio-critcism: luso-brazilian literatures*, 183-188. Tempe: Arizona State University Press, 1991.

FAVARETTO, Celso. *Alegria, alegoria*. São Paulo. Kairós, 1979.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. "O duplo e a falta – Construção do Outro e identidade nacional na literatura brasileira". In: *Revista brasileira de literatura comparada*, nº. 1, Niterói: ABRALIC, 1991

LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano – por que não?* Rio de Janeiro: Liviatã, 1993

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac."É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" In: Revista USP, n. 15, set-out-nov.. São Paulo: Edusp, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

SANTIAGO, Silviano. "Atração do mundo – políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira". In: *Gragoatá*. Niterói, n. 1, p. 31-54, 2. sem. 1996.

SANTIAGO, Silviano.*O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *L'homme dépaysé*. Paris: Seuil, 1996.

VELOSO, Caetano. "Joaquim Nabuco; um desafio à imprensa; a paixão por Joaquim Nabuco; a herança da escravidão: Caetano Veloso abre o debate". Entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto para lançamento do CD Noites do norte, disponível em http://www.geneton.com.br/archives/000201.html. Acesso em 01/11/2017.

_____ . *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____ . *Noites do norte*. CD Universal, 2001.

_____ . *Circuladô vivo*. CD Polygram, 1992

_____ . *Estrangeiro*. CD Polygram, 1989

WENDERS, Wim. "A paisagem urbana". Tradução de Maurício Santana Dias. In: *Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional*, no. 23, 1994.

A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada