



O LUGAR

Jocelaine Santos  
Rafaella Teotônio  
Tiago Silva

DO OUTRO

REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE  
NA LITERATURA



O LUGAR  
DO OUTRO



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE  
SERGIPE (IFS)**

**PRESIDENTE DA REPÚBLICA**

Jair Messias Bolsonaro

**MINISTRO DA EDUCAÇÃO**

Milton Ribeiro

**SECRETÁRIO DA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA**

Ariosto Antunes Culau

**REITORA DO IFS**

Ruth Sales Gama de Andrade

**PRÓ-REITORA DE PESQUISA E EXTENSÃO**

Chirlaine Cristine Gonçalves

# O LUGAR DO OUTRO

REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE  
NA LITERATURA

Jocelaine Santos  
Rafaella Teotônio  
Tiago Silva (Orgs.)



**INSTITUTO  
FEDERAL**

Sergipe  
Aracaju  
2021

**Copyright© 2021 - IFS**

Todos os direitos reservados para a Editora IFS. Nenhuma parte desse livro pode ser reproduzida ou transformada em nenhuma forma e por nenhum meio mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer sistema de armazenamento de informação, sem autorização expressa dos autores ou do IFS.

**Editora-chefe (Coordenadora de Publicações)**

Vanina Cardoso Viana Andrade

**Revisão**

José Veranildo Lopes da Costa Júnior

**Conselho Científico**

Chirlaine Cristine Gonçalves  
Jaime José da Silveira Barros Neto  
José Wellington Carvalho Vilar  
Diego Lopes Coriolano  
Herbet Alves de Oliveira  
Adeline Araújo Carneiro Farias  
Alexandre Santos de Oliveira  
João Batista Barbosa  
Manoela Falcon Gallotti  
Sheyla Alves Rodrigues  
Caique Jordan Nunes Ribeiro

**Planejamento e**

**Coordenação Gráfica**

Luiz Alberto dos Santos Júnior

**Projeto Gráfico da Capa**

Yuri Cirulo

**Diagramação**

Luiz Alberto dos Santos Júnior

**Editoração**

Kelly Cristina Barbosa

**Produção Visual**

Jéssika Lima Santos

Júlio César Nunes Ramiro

**Membros Externos**

Flor Ernestina Martinez Espinosa  
Odélsia Leonor Sanchez de Alsina

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Santos, Jocelaine.	
S2371	O Lugar do Outro [recurso eletrônico]: representações da alteridade na literatura / Jocelaine Santos. - Aracaju: Editora IFS, 2021.
	342 p. : il.
	Formato e-book ISBN 978-65-87114-33-0
	1. Literatura brasileira. 2. Estudo literário. 3. Alteridade. 3. I. Teotônio, Rafaella. II. Silva, Tiago.
	CDU: 82.09(81)

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Kelly Cristina Barbosa CRB 5/1637

[2021]

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS)**

Avenida Jorge Amado, 1551. Loteamento Garcia, Bairro Jardins Aracaju/SE.

CEP: 49025-330

TEL.: +55 (79) 3711-3222 E-mail: edifs@ifs.edu.br

Impresso no Brasil

## PREFÁCIO

Se partilharmos da concepção de que a literatura contemporânea é um território contestado, nos dizeres de Regina Dalcastagné (2012), sob o qual imagens de nós mesmos (e da nossa sociedade) são constantemente retratadas, precisamos questionar quem é o ‘Outro’ e o ‘outro’ reelaborado pelas artes contemporâneas (estendendo também o debate para o cinema, a pintura e as artes visuais). Assim, nos conceitos-chave da teoria pós-colonial, Thomas Bonnici (2005, p. 54) afirma que “o outro é aquele cuja referência se encontra fora do ambiente daquele que fala”, sendo representado pelo sujeito colonizado. Do mesmo modo, para o autor, o “Outro se refere ao centro e ao discurso imperial” (BONNICI, 2005, p. 54), entendido como o indivíduo colonizador.

Nesta mesma linha de raciocínio, Roger Chartier (1990) mostra que o conceito de representação se depara com um paradoxo ético. Quando representamos as vidas dissidentes, damos visibilidade ao ‘outro’ que se encontra nas margens do discurso. Contudo, falar em nome do ‘outro’ pode revestir o discurso de uma estrutura de poder, uma vez que o nosso direito de falar não costuma ser desprestigiado. Deriva daí a importância de reconhecer o espaço que ocupamos na sociedade e de respeitar os lugares de fala e as experiências de dor.

Porém, é fundamental não cair em uma espécie de romantismo que prega que todo artista é, por assim dizer, uma boa pessoa. Por isso, Regina Dalcastagné (2018, p. 16) afirma que “a literatura não é pílula de humanização, ela é (ou pode ser) ferramenta para aqueles que se dispõem a refletir sobre o seu lugar no mundo e *sobre o lugar do outro*”. Mas, obviamente, nem todos aqueles que leem literatura se propõem a realizar uma avaliação sobre si e sobre o “outro”.

Para ilustrar, cabe recordar que a Academia Carioca de Letras

promoveu, em 2017, uma homenagem à Carolina Maria de Jesus, escritora negra e favelada reconhecida pela publicação de Quarto de Despejo (1960). Na fatídica ocasião, o professor Ivan Cavalcanti Proença defendeu que a obra de Carolina não poderia ser considerada literatura, uma vez que chegou a escutar, em São Paulo, de outros colegas, que “se essa mulher escreve, qualquer um pode escrever”. Faltou ao professor Ivan uma ponderação sobre o lugar ocupado por ele e pelo ‘outro’ no campo literário, mas também na vida.

No entanto, há outra parcela da sociedade que aceita o exercício de reflexão sobre os lugares transitados por cada um de nós e, desse modo, chegamos a um conjunto de histórias de vidas que, para setores reacionários, parecem não importar. Para dar caras e nomes a essa discussão, gostaria de citar dois casos particulares. Em 15 de fevereiro de 2017, Dandara dos Santos foi brutalmente torturada em um bairro popular da cidade de Fortaleza, no Ceará. Doze pessoas são acusadas de assassinar e transmitir a morte de uma travesti cuja vida não importa nas redes sociais.

Em 2019, uma família negra teve o seu carro alvejado por 80 tiros disparados pelo Exército. O presidente Jair Bolsonaro minimizou o ocorrido classificando o crime como um ‘incidente’, afinal de contas a vida de uma família negra tampouco importa. Peço permissão para citar o início do conto “Como na Argentina”, de Luís Fernando Veríssimo, escrito em 1985:

Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas fica o corpo, como o lixo. Um dos problemas desta civilização: o que fazer com o próprio lixo. As carcaças de automóveis, as latas de cerveja, os restos de matanças. O corpo bóia. O corpo vai dar na praia. O corpo brota da terra, como na Argentina. O que fazer com ele? O corpo é como o lixo atômico. Fica vivo. O corpo é como o plástico. Não desintegra. A carne apodrece e ficam os ossos. Forno crematório não resolve. Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória. Ficam as mãos. Como na Argentina.

Falar sobre corpos que boiam como lixo na praia e de vidas ceifadas parece ser um dos debates mais inquietantes do mundo ocidental contemporâneo. Por esta razão a discussão sobre o “outro” torna-se urgente. Há muitas formas de iniciar essa problematização, seja através da Sociologia, da Antropologia, da História, da Política ou da Geografia. Por sua vez, os professores Jocelaine Santos, Rafaella Teotônio e Tiago Silva, através da organização do livro **O Lugar do Outro: Representações da Alteridade na Literatura** convidam-nos a conhecer os lugares ocupados por diversos personagens, a partir de múltiplas representações identitárias, respectivamente, no âmbito da literatura, da cultura e do cinema.

A obra mencionada conta com onze capítulos, escritos por pesquisadores vinculados a variados centros de pesquisa do Brasil e, a partir de um olhar marcado pela heterogeneidade, problematiza os espaços discursivos e as vozes que, de modo geral, figuram nas margens da cultura e da vida moderna.

Os capítulos entrecruzam a reflexão do ‘outro’ aos processos de identidade, alteridade e autorrepresentação. Os três primeiros ensaios, escritos por Juliana Almeida Sales, Lígia Cristina Machado e José Carvalho Vanzelli questionam o ‘outro’ a partir de perspectivas cronologicamente mais distantes do tempo atual. Trata-se do ‘outro’ representado pelo nativo indígena do século XV, do negro do século XIX e do oriental na literatura portuguesa oitocentista. Em seguida, as contribuições de Tiago Silva, Juliana Krapp, Priscila Linhares Velloni, Juliana Campos Alvernaz, Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues e Renata Rocha Ribeiro, Rafaella Cristina Alves Teotônio e Jocelaine Oliveira dos Santos trazem a questão da heterogeneidade da identidade e do reconhecimento de si e do ‘outro’ a partir de contextos como: O Brasil de Elizabeth Bishop, o HIV na ficção brasileira, a outridade animal, as fronteiras angolanas, a alteridade na literatura brasileira e moçambicana, o desejo do ‘outro’ na



cultura portuguesa, o ‘outro’ em Guimarães Rosa, respectivamente. Por fim, Fabiana Oliveira de Souza finaliza a obra propondo uma reflexão sobre autorrepresentação a partir da visão da periferia da cidade como um espaço de potência.

Os artigos que compõem a obra, além do convite à reflexão sobre temas particulares, nos propiciam um movimento de deslocamento entre o lugar que ocupamos no mundo e o ‘outro’, que muitas vezes transita por uma grande penumbra social. Esse processo de deslocamento resultante da leitura dos ensaios escritos pelos pesquisadores mencionados anteriormente se assemelha ao encontro entre Sari Gaspar Corte Real e o garoto Miguel, quando o filho da empregada negra morreu ao cair do 9º andar de um edifício de luxo no Recife por negligência da primeira-dama de Tamandaré, no estado de Pernambuco.

Assim como nesta obra, os encontros entre o eu e o ‘outro’, entre colonizado e o colonizador, entre a vida que não importa e a pele branca dos moradores das Torres Gêmeas do Recife, exigem de nós uma reflexão sobre o mundo que estamos construindo e que queremos deixar para as próximas gerações. Miguel permanece vivo entre nós, ou como diria Veríssimo, “os meios de acabar com a vida sofisticam-se. Mas ainda não resolveram como acabar com o lixo. Os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os mortos brotam da terra”.

Dandara, a família negra alvejada pelo Exército e Miguel, corpos-lixo, estes sim, continuam vivos brotando da terra.

Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Junior  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

## **Referências**

BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: EdUEM, 2005.

CHARTIER, R. **A história cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DALCASTAGNÉ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DALCASTAGNÉ, R. O que o golpe quer calar: literatura e política no Brasil hoje. **Anuário de Literatura (UFSC)**. Florianópolis, v. 23 n. 2 p, 13-24, 2018.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

VERÍSSIMO, L. F. **A mãe do Freud**. Porto Alegre: L&PM Editora, 1985.

The image features a solid yellow background. Two vertical red lines are positioned symmetrically, one on the left and one on the right, extending from the top and bottom edges towards the center. The word "SUMÁRIO" is centered horizontally between these lines.

# SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO . . . . . 15**

**A PRODUÇÃO LITERÁRIA INDIGENISTA: DE SUAS ORIGENS  
À CONTEMPORANEIDADE . . . . . 23**

*Juliana Almeida Sales*

**REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE NEGRA NA  
LITERATURA FRANCESA E NORTE-AMERICANA DO INÍCIO  
DO SÉCULO XIX . . . . . 49**

*Ligia Cristina Machado*

**REPRESENTAÇÕES DO ORIENTAL NA LITERATURA DE  
PINHEIRO CHAGAS E CAMILO CASTELO BRANCO . . . . . 75**

*José Carvalho Vanzelli*

**OBRASILEM ELIZABETH BISHOP: ALTERIDADE, EXOTIZAÇÃO  
E SUBALTERNIZAÇÃO . . . . . 107**

*Tiago Silva*

**A DOENÇA DO OUTRO: HIV E ALTERIDADE NA FICÇÃO  
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....133**

*Juliana Krapp*

**PALOMAR EM UMA DISSECAÇÃO DESCRITIVA: O QUE SE  
ESCONDE SOB A PELE DO IGUANA?.....169**

*Priscila Linhares Velloni*

**OUVIR O OUTRO ENQUANTO ELE AINDA EXISTE: UMA  
REFLEXÃO SOBRE FRONTEIRAS, PAISAGENS E ALTERIDADE  
EM RUY DUARTE DE CARVALHO.....193**

*Juliana Campos Alvernaz*

**A SOMBRA E SEU CONTRÁRIO: IDENTIDADES E PAISAGENS  
EM ROMANCES DE MOACYR SCLIAR E JOÃO PAULO BORGES  
COELHO.....215**

*Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues*

*Renata Rocha Ribeiro*

**O DESEJO DO OUTRO: O TEMA DA ALTERIDADE NOS ROMANCES DE VALTER HUGO MÃE . . . . . 239**

*Rafaella Cristina Alves Teotônio*

**O LUGAR DO OUTRO E O INQUIETANTE EM CAMPO GERAL, DE GUIMARÃES ROSA: ALINHAVOS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE . . . . . 267**

*Jocelaine Oliveira dos Santos*

**A OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE CÉSAR GONZÁLEZ: PROBLEMATIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE . . . . . 293**

*Fabiana Oliveira de Souza*

**RESUMOS E ABSTRACTS . . . . . 318**

**BIOGRAFIA . . . . . 337**

## INTRODUÇÃO

A ideia de lugar se refere à parte do espaço com a qual se forma uma relação histórica, relacional e identitária. Todos nós ocupamos um lugar do qual parte nossa visão sobre os outros. Assim, a atividade da escrita é também localizada. Escrever implica em ver o mundo de determinado lugar. Diante dessa realidade, o lugar do outro na representação literária é sempre uma criação do sujeito-autor, encapsulando, de certa forma, um esforço de leitura, uma tentativa de ver o outro, de ver o mundo, num diálogo que projeta, no sujeito observado, em seu lugar, valores e visões que não correspondem, exatamente, a realidade do outro, pois carregam consigo a realidade do eu.

Judith Butler (2017) em seu livro **Relatar a si mesmo** reflete sobre uma condição própria ao humano: a alteridade. Para Butler (2017, p.18), “O “eu” não tem história própria que não seja também uma história de relação”. A partir desta reflexão é possível pensar como nossas relações desenham as formas e representações do mundo, partindo sempre de histórias escritas por um eu acerca de suas relações com um outro. Trata-se de pensar, na esteira do que propôs Mikhail Bakhtin (2011), acerca do termo ‘exotopia’, que significa “olhar para fora de si”. Para Bakhtin, no processo de criação da obra literária o autor participa de um movimento de troca de olhares, nas quais as imagens do ‘Eu’ e do ‘Outro’ se conectam. Ao criar um personagem, movido de sua experiência singular diante do mundo, o autor busca, a partir da alteridade, revesti-lo de “carne” externa. Para isso, precisa extrair de sua experiência enquanto pessoa, de seu olhar para o ‘Outro’, o sentido que resulta no acabamento de sua criação estética. Compreender, identificar-se com o outro e produzir na conexão entre o lugar que ocupa o sujeito e o lugar que ocupa o ‘Outro’, um espaço de sentido excedente.

Em um mundo em que as desigualdades, sejam elas de classe, gênero, sexualidade, raça ou etnia, constroem as hierarquias sociais, o lugar do eu e do outro representa uma posição de poder, sendo a visão o principal instrumento que edifica essas hierarquias. A partir de Rafael dos Santos (2013, p. 636), pode-se dizer que, através das representações do lugar do outro, o autor, enquanto produtor de sentido, pode impor uma visão que concorre “para a produção e reprodução de uma modalidade de violência simbólica”, através da qual se naturalizam condições de subordinação. Esse processo acontece através de palavras e expressões aparentemente inofensivas que, normalmente, “utilizamos para pensar o mundo, mas sobre as quais não pensamos” (ibid.), determinando uma posição para nós mesmos e também para o outro. Logo, a diferença que se estabelece entre a posição de observador e a posição do observado, oculta um mecanismo que, mesmo inconsciente, hierarquiza saberes e modos de viver, sobretudo se considerarmos o lugar do enunciador nessa relação. Ainda segundo Santos (2013, p. 638), essa estratégia rende-se àquilo que caracteriza a história da ocidentalização do mundo, na qual se cria “uma ‘estrutura de sentimentos,’ impregnando de tal forma e com tal força nossa visão de mundo que a tarefa de superação parece impossível.” Essa verticalização dos sujeitos e de suas práticas faz parte da conversão do espaço em lugar, revelando um processo que, mesmo reproduzidor de injustiças, participa ativamente da ordenação do que é visto, atribuindo posições para as pessoas, construindo os lugares nos quais nos situamos e onde situamos o outro.

No movimento de revisão da História que caracteriza o mundo contemporâneo, as discussões sobre os modos de ver e representar propõem desarticular e discutir acerca das representações cristalizadas por grupos sociais que se tornaram os ‘detentores’ da visão, mais especificamente o olhar tido como neutro do sujeito branco, europeu, heterossexual,



masculino, ocidental. Este livro, que nasce das discussões produzidas no espaço do **Congresso Internacional de Literatura Comparada (ABRALIC)** em 2019, a partir do Simpósio *O lugar do outro: reflexões sobre representações da alteridade*, busca contribuir para os estudos que tem como objetivo questionar, rever e refletir acerca das visões que constroem o lugar do outro, sendo esse outro, principalmente, o outro cultural, aquele tido como minoritário, subalterno, marginalizado pela visão do eu hegemônico. Os produtivos encontros neste Simpósio deram o ponto de partida para as discussões que nós, organizadores, já havíamos proposto em nossas produções individuais e que deram também origem ao **ERAS** (Estudos sobre representações, alteridades e subjetividades), Grupo de Pesquisa que tem como intuito analisar as relações de alteridade nas literaturas e nas artes. Das trocas desses encontros nasceu este livro que busca trazer para os Estudos Literários reflexões de pesquisadores e pesquisadoras brasileiras que abordam o tema da alteridade em suas pesquisas.

Os primeiros artigos de **O Lugar do Outro** abordam o olhar sobre o outro, mais precisamente o outro-indígena, o outro-negro, o outro-oriental e até mesmo o outro-brasileiro. Reflexões que buscam rever e problematizar o olhar ocidental e colonizador de escritores que construíram ou se apoiaram em imagens que se tornaram estereótipos sobre modos de vida diferentes dos seus. É o caso do artigo de Juliana Almeida Salles, **A produção literária indigenista: de suas origens à contemporaneidade**, onde a autora revê as representações dos índios nas obras espanholas e portuguesas produzidas nos séculos XV e XVI, basicamente durante o período da colonização europeia em países latino-americanos. Neste trabalho, Juliana Almeida analisa a imagem e o lugar criado pelas crônicas coloniais para os nativos do ‘novo mundo’, os índios, nos quais os traços da diferença cultural e religiosa são deturpados para dar ao sujeito branco

e europeu a imagem civilizada e superior tão explorada pelo Ocidente. Também neste viés, mas analisando obras que buscam ir por um caminho diferente, o artigo de Ligia Cristina Machado, **Representações da alteridade negra na Literatura francesa e Norte-americana do início do século XIX**, examina obras francesas e norte-americanas que trazem personagens negras como protagonistas para a cena literária em um período histórico em que os debates acerca da diferença racial ganham força. Ao analisar obras escritas por autores brancos em contraponto com obras escritas por autores negros, a autora busca desvelar as ambiguidades do olhar e as alteridades em jogo na cena literária europeia acerca da representação negra em um momento histórico onde a Revolução Haitiana teve um impacto significativo.

Em direção semelhante, analisando as representações do Outro-oriental nos romances de Manuel Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco, José Carvalho Vanzelli, em **Representações do oriental na literatura de Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco**, discute acerca das pluralidades dos olhares de dois grandes representantes da Literatura Portuguesa acerca do Oriente e dos orientais. A partir das imagens sobre o sujeito oriental nas obras desses autores, José Carvalho observa como Portugal renovou o espírito das grandes navegações criando um orientalismo singular em que o Oriente seria o novo espelho para a produção de uma identidade para o Império Português.

Em um percurso mais contemporâneo, mas também analisando o olhar do sujeito branco-ocidental sobre o outro, temos o artigo de Tiago Silva sobre a relação da obra de Elisabeth Bishop com o Brasil, país onde a autora morou nos anos 1950 e 1960. Em **O Brasil em Elisabeth Bishop: alteridade, exotização e subalternização**, o autor analisa as representações dos brasileiros nos poemas de Bishop, observando que a autora recria uma ‘espacialidade Brasil’ onde deixa sobressair visões exotizadas da fauna, da

flora brasileiras, e também projeta estereótipos sobre a gente do lugar que concorrem para sua subalternização.

É também analisando o olhar de um autor sobre Outros que o artigo de Rafaella Teotônio, **O desejo do outro: o tema da alteridade nos romances de Valter Hugo Mãe**, observa como a alteridade é o eixo condutor da escrita deste autor português, mas também uma característica intrínseca à cultura portuguesa. Na esteira de autores que pensaram a identidade nacional de Portugal, a autora observa como o esforço em buscar o Outro de Mãe dialoga com o “desejo do outro” como traço cultural do país lusitano.

Nos próximos dois artigos, temos novamente o olhar sobre o outro, mas um outro que se constrói enquanto espelho que retorna uma imagem contraditória do eu, de uma espécie ou de uma nação. No caso do artigo de Juliana Krapp, o passado e o presente do Brasil podem ser analisados a partir da doença. Em **A doença do outro: HIV e alteridade na ficção brasileira contemporânea**, a autora analisa três romances brasileiros contemporâneos em que o HIV é um tema que esconde os preconceitos e violências diante das complexidades de uma doença que ainda é um estigma para quem a vive. O olhar sobre o outro doente ou para a marginalidade de uma doença estigmatizada revelam o olhar acerca de um país que não se recuperou das feridas da ditadura, do preconceito e do fascismo.

Em uma visão diferente, mas que também discute acerca do humano e sua alteridade, dessa vez com o animal, o artigo de Priscila Linhares Velloni, **Palomar em uma dissecação descritiva: o que se esconde sob a pele do iguana?**, analisa o livro de Italo Calvino que propõe uma reflexão sobre as fronteiras entre o humano e o animal, a partir da observação de Palomar, personagem que percorre um zoológico em Paris e que vê na figura de um iguana a profundidade da outridade animal. O artigo busca discutir como Palomar projeta no iguana a sua interioridade, retirando

disso uma discussão peculiar sobre o animal e o humano.

Se o humano e sua relação com o animal é um tema que traz reflexões interessantes para pensar a alteridade, o eu e sua relação com o espaço, mais propriamente o espaço do outro, é uma discussão que mostra como o olhar é localizado, enraizado, mesmo que o eu seja errante ou observe o outro como passageiro. No artigo de Juliana Campos Alvernaz, **Ouvir o outro enquanto ele ainda existe: uma reflexão sobre fronteiras, paisagens e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho**, as paisagens captadas nas obras de Ruy Duarte de Carvalho demonstram como este autor constrói uma crítica sobre o olhar colonial/ocidental ao descrever os espaços ocupados pelos Kuvale, sociedade nômade do sudoeste da Angola. Na fronteira entre movimento e imagem, as paisagens analisadas pela autora revelam os efeitos literários das relações eu-outro-espaço, buscando uma reflexão sobre pontos de vista e paisagens, sobre olhar e espaço, compreendendo o poder de fragmentação do eu pelo outro. Essa fragmentação da identidade do lugar do eu pelo lugar do outro é também tema do artigo de Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues e Renata Rocha Ribeiro, **A sombra e seu contrário: identidades e paisagens em romances de Moacyr Scliar e João Paulo Borges Coelho**. Neste artigo as autoras buscam analisar os narradores dos romances na tentativa de compreender como a identidade se constrói a partir da alteridade.

Este eu que é ‘perturbado’ pelo outro e que constrói sua identidade e subjetividade a partir da alteridade é também tema do artigo de Jocelaine Oliveira dos Santos, **O lugar do Outro e o Inquietante em Campo Geral, de Guimarães Rosa: alinhavos entre Literatura e Psicanálise**. Analisando a obra de Guimarães Rosa, a autora busca no conceito de inquietante, estranho-familiar de Freud (2010 [1919]), as considerações para a análise do personagem Miguilim e seu assombro inquietante diante da existência.

Diante de tantos olhares sobre o outro, podemos perceber que estes sujeitos que olham não podem olhar sem ser atravessados, fragmentados, perturbados por esses outros que constroem a partir dos seus lugares. Entretanto, no artigo de Fabiana Oliveira de Souza, **A obra literária e cinematográfica de César González: problematização da representação da alteridade**, o eu que fala é aquele que sempre foi colocado pela história, pela cultura e até mesmo pela Literatura, como outro. Analisando a obra do escritor e cineasta argentino Cesár González, a autora busca problematizar as imagens das *villas* e dos *villeiros* de Buenos Aires que são comumente representados de modo depreciativo. Na obra de González, a ideia de outro cultural é confrontada por um discurso que ressemantiza o lugar dos sujeitos marginalizados, propondo um olhar diferente para a periferia.

Os artigos que compõem este livro refletem, portanto, sobre as múltiplas faces que a palavra alteridade pode tomar, seja nas relações em que o eu, enquanto escritor e por isso, produtor de sentido, olha o outro diferente de si e o representa em sua escrita, ou nas relações entre o eu e o outro que são reveladas pelas figuras de narradores e personagens. Em todas essas faces, a condição do que é outro, distinto, diferente, muda de acordo com o ponto de vista de quem escreve ou narra, mostrando-nos que os lugares que ocupamos na sociedade não são fixos, nem inquestionáveis, e que tomar consciência, mesmo que literariamente sobre o que somos e sobre como escrevemos o outro que nos rodeia é parte importante de uma revolução que ainda está por vir. Uma revolução que pode desestabilizar os lugares, espaços e pontos de vista, em uma busca por engendrar novas maneiras de ver, falar e escrever.

Jocelaine Santos  
Rafaella Teotônio  
Tiago Silva

## Referências

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio a edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

SANTOS, Rafael José dos. O ‘Étnico’ e o ‘Exótico’: Notas Sobre a Representação Ocidental da Alteridade. In: **Revista Rosa dos Ventos**, pp. 635-643, out-dez, 2013. Disponível em: [http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/2327/pdf\\_204](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/2327/pdf_204). Acesso em 11 de março de 2020.

**A PRODUÇÃO LITERÁRIA  
INDIGENISTA: DE  
SUAS ORIGENS À  
CONTEMPORANEIDADE**

**Juliana Almeida Salles<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Mestra em Literaturas de Língua Inglesa/UERJ/2014 e Doutora em Ciência da Literatura/UFRJ/2020. Bolsista CNPq (2016-2020). Pesquisadora associada ao Grupo de Estudo/Pesquisa “A Voz e o Olhar do Outro”, UERJ. E-mail: [juliana.salles18@gmail.com](mailto:juliana.salles18@gmail.com).

16 de novembro de 1532. Cajamarca, Peru.

Após alguns contatos prévios, padre Vicente de Valverde encontra-se com Atahualpa, liderança Inca, para falar-lhe de seu deus cristão. Baseado na fé do espanhol, o diálogo tem como objetivo principal fazer com que o Inca renuncie a seus deuses e aceite, como seu único senhor, o deus cristão, assim como também preste vassalagem a Dom Carlos, imperador espanhol (CORNEJO POLAR, 2004). Atahualpa, por sua vez, questiona tal pedido e pede provas do que foi dito pelo outro.

Este diálogo, é importante ressaltar, não foi feito de maneira direta, pois Atahualpa não falava espanhol, e nem os espanhóis a língua Inca. Havia, porém, um tradutor que atuava como ponte entre os dois mundos, mas a eficácia de seu trabalho neste encontro é, no mínimo, duvidosa. Além disso, as diferenças culturais em relação à concepção de mundo afetam diretamente o “diálogo”, tornando inaceitáveis e desrespeitosas as reações de um para com o outro.

Apesar da dificuldade de comunicação, o ‘diálogo’ prossegue com Valverde, que está munido de uma prova, a seu ver, irrefutável da existência e do poder deste deus: a bíblia. Apesar de ser um livro amplamente conhecido ao redor do mundo, a obra escrita que traria narrativas sobre o deus cristão e seu filho, para o Inca, era algo completamente inusitado – principalmente no meio de um diálogo<sup>1</sup>. Para a cultura Inca<sup>2</sup>, baseada na oralidade e não familiarizada com a escrita sob os moldes europeus, receber um livro como resposta a uma questão é bastante inesperado. Contudo, ao receber o objeto, o Inca busca entender como aquilo pode sanar suas dúvidas.

---

1 Aqui, refiro-me ao contexto oral – familiar para o indígena.

2 Não só para a cultura Inca, mas também para inúmeras outras nações indígenas, a oralidade era a base da comunicação. O registro de informações existia, mas diferentemente da concepção Ocidental: muitas nações indígenas muniam-se de símbolos desenhados ou pintados para conservar batalhas, eventos ou até mesmo mitos (cf. THIÉL, 2012; WONG, 1992).



Na literatura, sobre este encontro, alguns teóricos alegam que o indígena leva o livro ao ouvido, na esperança de que lhe diga algo<sup>3</sup>. Para tal, por vezes é dito que o Inca abre e folheia o livro. Enquanto esta ação parece ser improvável, devido à falta de familiaridade do nativo com o objeto que lhe foi oferecido, aquela parece-nos ser a mais presumível. Todavia, apesar das tentativas, Atahualpa não obtém resposta alguma daquele objeto. Sua frustração gera uma reação: o livro é arremessado ao chão.

Nesta cena, pode-se perceber a hierarquia não só das línguas (espanhol/quéchua/latim), mas também das formas de expressão envolvidas. A palavra falada de Valverde, em espanhol, tinha vantagem sobre a fala de Atahualpa, em quéchua. Porém, não havia, naquela situação, nada mais privilegiado do que a palavra (de deus) escrita (em latim). E para ilustrar a base desta hierarquia, Antonio Cornejo Polar (2004) assinala que a comitiva dos nobres espanhóis era majoritariamente analfabeta em espanhol, e, conseqüentemente, em latim. A Bíblia, aqui, representa um poder unilateral que deve ser obedecido, e nunca questionado ou nem mesmo lido/entendido por todos – é a perpetuação de uma estrutura de poder já sedimentada na Espanha quinhentista. Assim, atirar este livro ao chão tratava-se de um desrespeito incomensurável a todos que detinham o poder. A entrada das letras nos Andes se dá não como um meio de se comunicar, e sim como a representação da autoridade, do poder, uma

---

3 “Quase todos os cronistas narram que o Inca pediu provas do que Valverde lhe dizia, e que o sacerdote, mostrando-lhe a Bíblia, respondeu que a verdade estava escrita nesse livro; contam também que o Inca quis ‘ouvi-lo’ levando-o ao ouvido, e que – exasperado ante seu silêncio – arremessou-o ao chão” (CORNEJO POLAR, 2004, p. 81). “Atahualpa abriu-o, olhou, folheou, e dizendo-lhe que a ele nada lhe dizia daquilo, atirou-o ao chão” (*idem*, p. 228). “E Atahualpa lhe pediu o breviário ou Bíblia que tinha na mão: e assim que lho deu, abriu-o, passando as folhas uma após outra, e disse que aquele livro não lhe dizia nada a ele nem lhe falava palavra, e atirou-o ao chão” (*idem*, p. 229). “Só que tendo-lhe dito o padre Frei Vicente a Atahualpa que o que lhe ensinava o dizia aquele livro, e ele olhasse e folhasse para ouvi-lo, e não lhe ouvisse palavra, desgostoso e enfadado por isso [...]” (*ibidem*).

vez que a escrita era visível e perene<sup>4</sup>, mas seu significado, para os que habitavam o Novo Mundo, e grande maioria da tripulação vinda do Velho, era incognoscível.

Apesar de os espanhóis terem notado o nível de avanço da civilização nativa, tamanho desrespeito da parte de seu líder não poupou o povo Inca. Na noite do dia 16 de novembro, Atahualpa foi morto pelos espanhóis após ter sido forçado a abandonar suas crenças, aceitar o deus cristão, o imperador Dom Carlos e ser, finalmente, batizado por Valverde (CORNEJO POLAR, 2004, p. 81).

A partir deste episódio, para Cornejo Polar, nasce a literatura latino-americana:

Desta maneira, a literatura colonial se constrói a partir de uma franca ou solapada contenda entre duas ou mais vozes e de um acossamento múltiplo, por parte de diferentes sujeitos étnico-sociais, ao espaço da letra, esta letra que foi inicialmente signo enigmático do Poder e que com grande lentidão, e sem nunca abandonar sua associação com a autoridade, dessacraliza-se e se converte em território por preservar ou conquistar, quase como um segmento da política e da economia de apropriações, expropriações e reapropriações, que tensionam e cortam toda a vida colonial (CORNEJO POLAR, 2004, p. 83)

Frutos das desiguais relações de poder, os efeitos nocivos das ações dos colonizadores – cujo objetivo maior era impor sua visão de mundo unilateral – são sentidos até os dias de hoje. No contexto da presença dos navegadores europeus em terras americanas, ainda no século XV, para ratificar e perpetuar sua posição de poder junto às colônias europeias, escreviam sobre as terras, sua fauna, flora e seu povo

---

4 Quando comparada à efemeridade da palavra falada no momento em que era proferida.

de forma simplificada, imprecisa e, por muitas vezes, preconceituosa. A terra encontrada pelos europeus não estava vazia, mas ao julgarmos pelas crônicas da época, por vezes, a presença dos indígenas não parecia ser levada em consideração, ou seja, os navegadores alegavam terem se deparado com um “vazio original” (CORNEJO POLAR, 2004, p. 55). Através das crônicas, foi possível pontuar o Novo Mundo à maneira daqueles cujos interesses estavam em jogo.

Para o autor peruano, o tendencioso ato de criação que deu origem à ideia de América àquela época não passa de um meio de moldar, também, a identidade europeia – seja ela individual ou coletiva (CORNEJO POLAR, 2004). Inclusive, Cornejo Polar corrobora o conceito de Orientalismo, de Edward Said (2003, p. 55-56): delimitar e analisar a imagem do outro é uma forma possível de auto observação e construção, fazendo desta análise um serviço para identificarmos, hoje em dia, umas das maneiras mais eficazes de se definir a si mesmo. Porém, a imagem do outro produzida não possui compromisso qualquer com o real, e sim com a possibilidade de poder manipulá-la a serviço das camadas mais influentes da sociedade.

Apesar de o sujeito indígena ter sido um mero instrumento de autoconstrução identitária europeia, os povos nativos vêm lutando para que outras facetas de suas vidas – desta vez mais comprometidas com os fatos – sejam percebidas pelo maior número de pessoas possível. Conforme declara Cornejo Polar, os indígenas, inicialmente, receberam os conquistadores como divindades, como sábios que eram capazes de falar com tecidos brancos (2004, p. 82). Eventualmente, a aura milagrosa que envolvia os brancos se dissipou e os nativos puderam compreender que os tecidos, as letras, a escrita e o conhecimento poderiam garantir a seus povos certa parcela do poder; assim, apropriaram-se deste instrumento e começaram a usá-lo em seu próprio benefício (CORNEJO

POLAR, 2004). Como resultado desta transformação através dos séculos, temos figuras indígenas produzindo literatura, utilizando-se de gêneros consagrados da cultura Ocidental, ocupando posições antes destinadas apenas às elites.

## As crônicas coloniais

A crônica é considerada, por vezes, como um “registro circunstancial feito por um *narrador-repórter*” (SÁ, 1985, p. 7, grifo do autor). Esta concepção moderna do gênero baseia-se na tênue linha entre literatura e jornalismo onde se encontra a crônica, por comumente não só tratar de fatos e notícias, mas também por inserir características literárias ao texto – este geralmente breve e com linguagem simples. Este gênero, contudo, passou por uma clara evolução. Apesar de ter mantido seu papel de retratar a passagem do tempo através da narrativa, a crônica veio a ser considerada um gênero literário após ter sido, por séculos, entendida como um mero instrumento de registro da realidade, da maneira mais fidedigna possível (COUTINHO, 2006, p. 44).

O escritor brasileiro Machado de Assis escreveu um número considerável de crônicas ao longo de sua carreira e sua produção trazia metáforas, jogos de palavras, ficcionalizações, personificações, entre outros. Um exemplo está na crônica de 15 de setembro de 1862, publicada no periódico **O Futuro**:

- Vamos lá; que tens aprendido desde que te encafuei entre meus esboços de prosa e verso? Necessito mais que nunca de ti; vê se me dispensas as tuas melhores ideias e as tuas mais bonitas palavras; vais escrever nas páginas do *Futuro*. Olha para que te guardei! Antes de começarmos nosso trabalho, ouve amiga

minha, alguns conselhos de quem te preza e não quer te ver enxovalhada... Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, modesta a pretenciosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar. O pugilato das ideias é muito pior do que o das ruas; tu és franzina, retrai-te e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Seja entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. (ASSIS, 1862, p. 1).

Talvez o leitor desatento entenda esta passagem como uma série de recomendações a uma amiga, mas, na verdade, Machado de Assis aconselha sua pena a escrever de maneira consciente e cautelosa. Na lista das recomendações de um amigo que a preza e não a quer ver enxovalhada, é possível encontrar algumas críticas à sociedade da época, como por exemplo, o fato de envolver-se em polêmicas pode levar alguém a ir rapidamente de honrado a desonesto, de modesto a pretencioso. Machado ainda continua: cair nos extremos, quando se é escritor de crônicas, pode trazer a desonra e a tristeza.

A crônica, como alguns poderiam pensar, não é um gênero surgido na modernidade. Tradicionalmente, o termo ‘crônica’, do grego *chronos*, remete-nos à noção de tempo, oferecendo-nos relatos de eventos seguindo uma ordem cronológica, mais especificamente, uma compilação “de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo” (SANTOS, 2005, p. 15-6). A presença de fatos históricos faz com que as crônicas, que datam de antes do nascimento da imprensa, tivessem, primordialmente,

uma função documental. Na **Bíblia**, no Antigo Testamento, por exemplo, era possível encontrar livros denominados “Crônicas I” e “Crônicas II”. No primeiro destes livros, o escriba Esdras<sup>5</sup> buscou narrar os acontecimentos históricos seguindo não só a sequência em que ocorreram, mas também o fazendo bastante detalhadamente:

Dos guardas das portas, os que voltaram foram: Salum, Acube, Talmom, Aimã e seus parentes. Salum era o chefe dos guardas. Antes dessa época, eram os responsáveis pela porta do Rei, do lado leste. Eram guardas das portas dos acampamentos dos levitas. Salum era filho de Coré, descendente de Abiasafe, do clã de Corá. Ele e seus parentes, os coraítas, eram responsáveis por guardar a entrada do santuário, como seus antepassados haviam guardado a entrada do tabernáculo.

Naquele tempo, Fineias, filho de Eleazar, era o encarregado dos guardas das portas, e o SENHOR estava com ele. Mais tarde, Zacarias, filho de Meselemias, foi o responsável por guardar a entrada.

Ao todo, havia 212 guardas das portas naquele tempo, e foram listados nos registros genealógicos de seus povoados. Os antepassados deles haviam sido nomeados por Davi e por Samuel, o vidente, porque eram homens de confiança. Esses guardas das portas e seus descendentes, conforme suas divisões, eram responsáveis por guardar a entrada da casa do SENHOR quando ela era uma tenda. Os guardas das portas ficavam nos quatro lados: leste, oeste, norte e sul. Seus parentes nos povoados vinham de tempo em tempo dividir essa responsabilidade com eles por períodos de sete dias.

Os quatro principais guardas das portas, todos levitas, eram oficiais de confiança, pois eram responsáveis

---

<sup>5</sup> De acordo com a crença judaico-cristã, as ‘Crônicas’, assim como o ‘Livro de Esdras’, ambos do Antigo Testamento, têm autoria atribuída a Esdras. Este escriba é tido como um notável pesquisador devido à reunião de fontes informativas ao longo dos seus trabalhos.

pelas salas e pelos tesouros da casa de Deus. Passavam a noite ao redor da casa de Deus, pois era seu dever guardá-la e abrir suas portas todas as manhãs.

Alguns dos guardas das portas foram nomeados para cuidar dos diversos objetos usados no culto. Conferiam tudo que era retirado e devolvido, para que nada se perdesse. Outros eram responsáveis pela mobília, pelos utensílios do santuário e pelos suprimentos, como farinha da melhor qualidade, vinho, azeite, incenso e especiarias. Matitias, levita e filho mais velho de Salum, o coraíta, era encarregado de assar os pães para as ofertas. E alguns membros do clã de Coate eram encarregados de preparar os pães colocados sobre a mesa todos os sábados. (BÍBLIA. Crônicas I, 9, 14-32, maiúsculas do autor).

Provavelmente, para agregar veracidade a esta escrita documental, Esdras provém os leitores com detalhes do ocorrido em um determinado tempo e local, compondo uma verdadeira crônica, no sentido mais amplo do termo. Esdras fornece a seus leitores nomes dos personagens envolvidos, sua linhagem, sua função no evento, a razão de sua função, seu local de moradia, os clãs aos quais pertenciam, seus parentes, números e posições exatas das pessoas no local. Há tantos detalhes que, por vezes, nos perdemos em meio a tanta informação. Contudo, é possível entender o porquê desta forma de escrita, uma vez que os pormenores eram relevantes à época deste registro.

Mais adiante, na Idade Média, a crônica era comumente produzida sob encomenda dos reis, que, antes da imprensa e do jornal, encarregavam alguns de seus súditos de registrar a memória coletiva da época. Eduardo Coutinho descreve este cronista histórico como aquele que registrava fatos importantes que motivaram mudanças relevantes na vida social, sendo, portanto, o precursor do historiador moderno (COUTINHO, 2006). Inicialmente, acreditava-se que a escrita de

crônicas era responsável por perpetuar os fatos, já que registrava os acontecimentos, assemelhando-se aos atuais textos historiográficos. Todavia, a objetividade inicial foi sendo minada pela inserção das impressões dos cronistas ao longo da narração, levando a uma gradativa influência da subjetividade.

Frequente ponto de partida dos estudiosos da crônica moderna, a Idade Média contava com cronistas responsáveis por organizar a documentação e as narrativas produzidas sobre a história do reino, em ordem cronológica (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2807). Um exemplo deste período é Fernão Lopes, pesquisador e cronista-mor da coroa portuguesa, autor de pelo menos três crônicas: *Crónica del Rei D. Pedro* (1434), *Crónica del Rei D. Fernando* (1443) e *Crónica del Rei D. João* (1443)<sup>6</sup>.

Sua *Crónica del Rei D. João*, por exemplo, é dividida em três partes e narra os acontecimentos históricos desde a morte de D. Fernando e a subsequente aclamação de D. João Mestre de Avis como rei de Portugal, passando por seu reinado, até sua morte. Ao início da primeira parte, há referência ao fato de o rei de Castela não aceitar a regência e o senhorio da sogra. Traz ainda subdivisões que explicam em pormenores o acontecido (como também fazia Esdras), além do que é dito/escrito por personagens específicos. Um destes pormenores refere-se aos tabeliães, que, excluindo o nome de D. João (e assim negando seu reconhecimento como senhorio), assinavam escrituras à época da seguinte forma: “Eu, fuão, tabelião de tal lugar, por autoridade da Rainha dona Lionor, Governador e Regedor dos reinos de Portugal e Algarve, isto aqui escrevi, e meu sinal fiz que tal é”<sup>7</sup>. Lopes, além

---

<sup>6</sup> Apesar de serem vistas como documentos históricos, não encontrei atribuições precisas em relação às datas de publicação destas crônicas. Exponho aqui, portanto, os últimos anos listados como possíveis da finalização da escrita das obras.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.azpmedia.com/espacohistoria/index.php/cronica-de-d-joao->



de sua preocupação em expor minúcias da história e assim colocar o leitor a par do ocorrido, é considerado o instaurador de um *status* literário à crônica por seu estilo elegante e coloquial, juntando narração e descrições (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2807). Outra passagem também rica em detalhes está também na primeira parte:

E em fazendo estas coisas fingia grande amizade com Álvaro Coitado, e foi seu compadre dum filho que Álvaro Gonçalves baptizou, ao qual baptismo veio Pedro Rodrigues, Alcaide do Alandroal, e depois que todos comeram com Álvaro Gonçalves tornou-se Pedro Rodrigues para donde viera. E Álvaro Gonçalves não foi dormir nessa noite àquela grande torre da vila de que ainda estava em posse, e quando foi serão veio-se para ele Vasco Porcalho, mostrando (aparentando) que vinha beber com o seu compadre e tomar com ele prazer, e deteve-se ali com ele até alta noite, quando entraram cinquenta escudeiros e duzentos homens de pé que tinha escondidos dentro do castelo, e então prendeu Álvaro Coitado e a sua mulher e filhos, e quantos com ele estavam, e levaram-nos logo de imediato para a torre de menagem, e roubou-lhe as casas de quanto nelas tinha.

Naquele serão entraram dentro do castelo duzentas lanças de castelhanos, e à grande madrugada tocaram as trombetas e levantaram bandeira na torre de menagem, bradando em altas vozes: *Castilha! Castilha!*<sup>8</sup>

Talvez pela riqueza em detalhes ou por sua extensão, a crônica sobre D. João I é considerada, em Portugal, não somente como uma crônica, no sentido mais amplo do termo, mas sim como um livro de história<sup>9</sup>. Esta

---

[-i-i-o-rei-de-castela-nao-aceita-a-regencia-e-senhorio-da-sogra](#). Acesso em 24/11/2019.

8 Disponível em <http://www.azpmedia.com/espacohistoria/index.php/cronica-de-d-joao-i/capitulo-xi>. Acesso em 24/11/2019.

9 Disponível em [http://www.citi.pt/cultura/historia/historiadores/fernao\\_lopes/joao.html](http://www.citi.pt/cultura/historia/historiadores/fernao_lopes/joao.html). Acesso em 24/11/2019.

crônica trata de momentos históricos relevantes para a história portuguesa: revoluções, guerras, invasões que afetaram a vida cotidiana da coroa.

Com o trabalho do cronista-mor português – que, é importante ressaltar, estava a serviço da coroa –, abriu-se mais precedentes para que impressões pessoais passassem a fazer parte destes textos tidos como perpetuadores da história. Em outras palavras, o estilo de Fernão Lopes tende a levar o cronista a explorar suas próprias recordações e a expressar-se mais livremente – mas sem esquecer que serve à coroa.

Um português que também introduz características de narrativas literárias às crônicas é Pero Vaz de Caminha<sup>10</sup>. Um fino registro das terras brasileiras à época da invasão dos portugueses foi feito em formato de carta, contendo, além do detalhamento e da elegância estilística, eventos e descrições manipuladas para servir propósitos específicos, elementos mágicos e fantásticos, entusiasmo ao descrever sua visão da nova terra em que desembarcaram e, principalmente, impressões pessoais, como se pode ver logo na primeira página da carta: “Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu”<sup>11</sup> (p. 1). O narrador, também incluído na narrativa, desculpa-se previamente e procura isentar-se de qualquer propósito pessoal de adaptar o texto que não seja guiado pela verdade. Porém, este mesmo narrador deixa de ser confiável quando alega, já ao início, que narra o que lhe parece. E continua o fazendo mais adiante:

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou de lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e

---

10 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

11 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

acitava para a terra e de novo para as contas e para o colar do capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo.

*Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. E depois tornou as contas a quem lhas dera (p. 3-4, itálico nosso).*

Apesar de deixar clara a incapacidade de entender completamente a intenção dos nativos, Caminha, ainda assim, alega que aqueles agiam de determinada forma. Esta presunção em relação às reais intenções dos outros, incute o caráter ficcional da crônica. Inclusive, este movimento gera, nas crônicas subsequentes, efeitos negativos.

Um dos muitos propósitos da busca por colônias era angariar fiéis para a igreja católica. A invasão por parte europeia contava com exploradores, mas também com religiosos. Por isso, parte da carta de Caminha refere-se às crenças dos nativos (ou à falta delas): “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem nenhuma crença”<sup>12</sup> (p. 12). Porém, atualmente, graças a estudos antropológicos e etnográficos, sabe-se que os nativos não eram cristãos, mas admiravam a natureza como uma espécie de religião. O sol, por exemplo, era respeitado por prover os indígenas e todos os seus de calor, energia e alimentos. Ignorante deste fato, Caminha declara que, durante a missa celebrada na nova terra:

Alguns deles, por o sol ser grande, quando estávamos comungando, levantaram-se, e outros estiveram e ficaram. Esse, estando nós assim, ajuntava estes, que ali ficaram, e ainda chamava outros. E andando assim

---

12 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

entre eles falando, lhes acenou com o dedo para o altar e depois apontou o dedo para o Céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomamos<sup>13</sup> (p. 13).

Talvez, a associação feita entre a cerimônia cristã e a nativa, assim como a referência ao dedo apontado ao céu, tenha sido apenas uma interpretação por parte dos nativos do que acontecia durante seus próprios rituais. O céu, provavelmente foi uma referência ao sol e à lua, e não ao céu cristão, conforme pensaram os europeus.

Não satisfeito em moldar um povo sem buscar entendê-lo, mesmo que minimamente, Caminha ainda recomenda: “Porém, o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar”<sup>14</sup> (p. 14). E, por conta da credibilidade destas narrativas junto à nação, esta recomendação deu início a uma violenta busca por fiéis e trabalhadores escravos.

Apesar disso, o relato de Caminha, mesmo não tendo tantos detalhes, ainda apresenta algumas semelhanças com o de Esdras. Por ser uma narrativa um pouco mais curta que a do Antigo Testamento, Caminha termina por desculpar-se com seu rei: “E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza do que nesta vossa terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, que o desejo que tinha, de Vos tudo dizer, mo fez assim pôr pelo miúdo”<sup>15</sup> (p. 14).

Assim, ao longo dos anos, a crônica é destituída de sua função de memória histórica (COUTINHO, 2006, p. 44), afastando-se cada vez mais do desejo de relatar fidedigna e detalhadamente os fatos, como haveria

---

13 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

14 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

15 Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em 24/11/2019.

feito Esdras. Neste sentido, a objetividade do registro histórico cede seu lugar ao subjetivismo, que passa a ser uma de suas qualidades – sob uma perspectiva literária.

À época do “diálogo” de Cajamarca, o veículo de comunicação dos exploradores da coroa com o imaginário popular era a crônica. Este gênero, conforme já mencionado, era bastante comum junto aos navegadores europeus nos primeiros momentos da conquista, e tinham como função principal a descrição ‘verídica’ da terra recém descoberta. E, porque os cronistas eram comumente vinculados à coroa ou a outras instituições de poder, havia cada vez menos comprometimento com o que de fato acontecia no Novo Mundo.

O trabalho do cronista, por sua vez, não era assim tão simples: ele devia falar deste novo mundo, com novos integrantes, animais, plantas, enfim, conceitos nunca vistos antes. Porém, seu público-alvo desconhecia tudo isso, e para se fazer entender, era preciso comparar o novo ao já familiar. Sobre isso, Cornejo Polar (2004) comenta:

Frente a ele [o novo mundo], o cronista sente uma dupla solicitação: tem de lhe ser fiel, representando-o em termos de ‘verdade’, mas, ao mesmo tempo, tem de submetê-lo a uma interpretação que o faça inteligível para uma ótica estranha, começando pelo próprio cronista – tão frequentemente desconcertado. A simples menção desta nova realidade implica um duplo movimento [...] que torna claro que até a mais estrita descrição tem de processar-se numa ordem comparativa, acudindo à experiência de uma realidade que não pode ser a do referente. Em níveis mais complexos, o cronista apela para todo o repertório cultural do mundo que *produz* e recebe sua história: por isso, não é casual que o Cusco seja visto como Roma e que o Inca seja visto como rei ou imperador, de modo que a peculiaridade do referente fica velada pela

intromissão de outras formas de realidade, começando – certamente – pela do idioma (p. 164-5, grifo nosso).

Então, através da comparação, o cronista produz a história do novo mundo sob seu próprio ponto de vista, claramente moldando seu referente à sua maneira. Temos, então, a criação de certas ideias e conceitos a partir destes textos e, com isso, ignora-se a complexidade cultural dos outros povos.

Já no século XX, Michel Foucault trata deste tipo de produção discursiva alegando que, em toda sociedade, esta é “ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm como função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (FOUCAULT, 2011, p. 9). Visto como um discurso produzido, tudo o que havia de novo e diferente foi criado e utilizado como instrumento para atender a necessidades diversas – neste caso em especial, aos interesses das elites metropolitanas.

Um exemplo desta manipulação discursiva está nas palavras de Cristóvão Colombo, no século XVI, em cartas para o reino espanhol. A partir de uma análise de cartas do navegador, Tzvetan Todorov (2016) aponta a inconsistência discursiva do recém-chegado à América e a importância deste encontro para anunciar e fundar nossas vidas, no presente. Vacilando entre uma impressão positiva dos indígenas e seu papel de colonizador soberano, Colombo anuncia que aqueles homens nus não passavam de *tabulas rasas*, culturalmente virgens, que aguardavam o europeu para que pudessem ter acesso ao mundo civilizado (cf. TODOROV, 2016, p. 49). Outro exemplo claro desta condescendência europeia é o momento de trocas de objetos entre os povos:

Na falta das palavras, índios e espanhóis trocam, desde o primeiro encontro, pequenos objetos; e Colombo não se cansa de elogiar a generosidade dos índios, que dão tudo por nada. Uma generosidade que, às vezes, parece-lhe beirar a burrice: por que apreciam igualmente um pedaço de vidro e uma moeda? Uma moeda pequena e uma de ouro? (TODOROV, 2016, p. 52).

A partir destas reflexões, é possível perceber a ignorância de Colombo perante as diferentes noções de valor. O desconhecimento é tamanho que, baseado apenas em suas próprias convicções, o europeu chega a chamar os indígenas de “bestas idiotas” (TODOROV, 2016, p. 53). Apesar de questionar os valores nativos, os colonizadores aproveitam-se destes: mesmo tendo proibido seus marinheiros de efetuar trocas injustas com os homens nus, Colombo passa a dar-lhes roupas, agulhas, colares e outros tipos de adorno. Tão inúteis quanto pedaços de vidro, estes novos presentes, para Colombo, são vistos como tendo certo valor – novamente, graças à sua perspectiva unilateral do mundo. Na verdade, Todorov conclui achar interessante

[...] o fato de Colombo só encontrar, para caracterizar os índios, adjetivos do tipo bom/mau, que na verdade não dizem nada: além de dependerem do ponto de vista de cada um, são qualidades que correspondem a extremos e não a características estáveis, porque relacionadas à apreciação pragmática de uma situação, e não ao desejo de conhecer (TODOROV, 2016, p. 52).

Neste mesmo campo semântico, há os nativos generosos e os covardes, os selvagens e os bons, além da dicotomia europeu/nativo, que também não ultrapassa a qualificação subjetiva: homens selvagens/homens civilizados, humanos/divinos, pagãos/Cristãos, etc. Assim,

[a] atitude de Colombo para com os índios decorre da percepção que tem deles. [...] Ou ele pensa que os índios (apesar de não utilizar estes termos) são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos, e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção dos seus próprios valores sobre os outros, ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo. Estas duas figuras básicas da experiência da alteridade baseiam-se no egocentrismo, na identificação de seus próprios valores com os valores em geral, de seu *eu* com o universo; na convicção de que o mundo é um (TODOROV, 2016, pp. 58-9, grifos do autor).

A dificuldade de Colombo de conceber um outro mundo, com valores diversos, apenas demonstra a ignorância da Europa quinhentista em relação ao que era diferente deles. Assim como percebemos na carta de Caminha, a escrita de Colombo demonstra essa falta de conhecimento. Mas, mesmo levando em consideração a época em que escreveram, é possível questionar: até que ponto podemos taxar de incompreensão as posições dos narradores do Novo Mundo? Não seria este o propósito destas crônicas?

Este questionamento provém da modalização da carta de Caminha, por exemplo. Tamanha repetição do verbo parecer<sup>16</sup> ao longo

---

16 As ocorrências são: “Pareceu” (p. 1), “parecer” (p. 2), “segundo meu parecer” (p. 5), “mas não que a mim me parecesse” (p. 6), “pois me parece que não entendem” (p. 7), “E naquilo me parece ainda mais” (p. 8), “de maneira que me parece” (p. 10), “pareceram-me bastante maiores” (ibidem), “E parece-me que” (p. 11), “Mas parece-me” (ibidem), “a nosso parecer” (ibidem), “Parece-me gente de tal inocência” (p. 12), “segundo parecer” (ibidem), “onde nos parecem que seria melhor” (ibidem), “E segundo que a mim e a todos pareceu” (p. 13), “nos pareceu a todos” (p. 14), “me parece” (ibidem), “nos



da narrativa, com referência ao próprio autor e a todos presentes na nova terra, pode mostrar uma vontade de proteger-se caso tenha havido algum equívoco.

O relacionamento entre Eus (europeus) e Outros (nativos americanos) parece ser marcado por uma hierarquia implícita na qual aqueles são valorizados e favorecidos biológica, social e culturalmente em detrimento destes. O Outro, em termos gerais, é alguém concebido separadamente do Eu e cuja existência é crucial para a definição do que seria “normal” (ASHCROFT *et al.*, 2007, p. 154). Porém, no campo dos estudos pós-coloniais, o Outro implicitamente trata da primazia e naturalidade do Eu, e, conseqüentemente, de sua cultura e visão de mundo “privilegiadas” (ASHCROFT *et al.*, 2007, p. 155).

Assim, pelo menos desde o século XV, o discurso europeu sobre o índio vem sendo manipulado, ratificando simbolicamente que o Outro é, de fato, bastante diferente do Eu e portador de características outras que se assemelham e distanciam deste Eu, conforme convém aos que detêm o poder. Foucault assevera que o discurso que zela pela verdade não é mais o desejável, pois não está necessariamente ligado aos que exercem o poder (FOUCAULT, 2011, p. 8-9). Ditado pelos mais influentes, o discurso que caracteriza o indígena como canibal, selvagem, criou raízes profundas na cultura Ocidental. Inclusive, o crítico literário e ativista Edward Said em **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente, publicado originalmente em 1978, assevera que o Oriente era uma invenção europeia, marcado por seres e histórias extraordinárias (SAID, 2003, p. 27), mas a concepção do Oriente como o abrigo das imagens mais recorrentes do Outro é mais recente. Levando em consideração que o Oriente é uma criação do Ocidente, pretendo, aqui, estender esta ideia também para os indígenas. Não só ideológica, mas também

---

pareceu” (ibidem) e “me parece” (ibidem).

geograficamente<sup>17</sup>, o Oriente existe dentro do Ocidente ao passo que toda a invenção, as histórias e os outros não-ocidentais também habitam o mundo ocidental.

Um possível exemplo de que o Oriente é uma criação do Ocidente está em uma das crenças de Colombo: a de que o Paraíso terrestre estaria localizado em uma região de clima temperado para além do equador (TODOROV, 2016, p. 21). Baseado nisto, o navegador permanece focado em chegar a estas terras, até que, quando nos Açores, declara que o Paraíso terrestre estaria no fim do Oriente, e, as terras que ele acabara de descobrir seriam o fim do Oriente (TODOROV, 2016, p. 22). Além disso, Todorov afirma que Colombo partia de uma maneira de pensar bastante similar à da igreja católica: ele pensava no sentido final (implementar, dentre outras coisas, a doutrina cristã), e só depois buscasse um meio de conectar um sentido inicial e o percurso entre os dois (TODOROV, 2016, p. 23).

Colombo não tem nada de um empirista moderno: o argumento decisivo é o argumento de autoridade, não o de experiência. Ele sabe de antemão o que vai encontrar; a experiência concreta está aí para ilustrar uma verdade que se possui, não para ser investigada, de acordo com regras preestabelecidas, em vista de uma procura da verdade (ibidem).

E foi assim, seguindo esta maneira de pensar, que, provavelmente, esta criação do Oriente se concretizou. Os indígenas, inicialmente entendidos como habitantes das Índias, tornaram-se personagens<sup>18</sup>

---

17 Por geograficamente, quero dizer na forma de tribos e reservas indígenas em nações do mundo Ocidental.

18 Refiro-me aqui à maneira com que os indígenas foram descritos pelos europeus. Um exemplo desta manipulação está nas palavras de Colombo, em 23 de novembro de 1492, que caracterizam aqueles nativos-americanos como tendo apenas um olho e cara de cachorro (NOCENTELLI-TRUET, 2009, p. 93).

perante os olhos europeus principalmente porque “[o] Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia” (SAID, 2003, p. 28, grifo do autor). Esta ideia norteia os estudos do crítico uma vez que posiciona o Oriente como fruto de uma relação de poder desigual entre metrópole (ora Europa, ora América do Norte) e Oriente.

E foi sob este olhar de constante desvantagem para os indígenas que embasamos muitas narrativas que vêm sendo contestadas atualmente.

## **A literatura colonial**

Desde os primeiros momentos de contato entre nativos e exploradores europeus, a coroa espanhola – mais do que a portuguesa – exigia que houvesse trabalhos de documentação das informações providas das colônias, com a finalidade maior de organizar os novos territórios (LIENHARD, 1990, p. 103). Para a formação de tal banco de dados, havia objetivos imediatos que, a pedido dos nobres, tinham de ser alcançados: a progressiva perda de autonomia das sociedades indígenas, sua desestruturação interna e definitiva reestruturação sobre as bases coloniais – ou seja, havia pouco compromisso com os fatos<sup>19</sup> (ibidem). Porém, com o passar do tempo, o contato inicial resulta em um intercâmbio cultural mais profundo, resultando em algumas produções artísticas peculiares.

Inicialmente, os europeus utilizaram o teatro catequético como ferramenta de criação do discurso sobre o indígena. De acordo com o estudioso suíço Martin Lienhard, elegiam-se alguns aspectos da cultura indígena, como por exemplo, o alcoolismo ritual, a pintura corporal, o xamanismo, a guerra, a antropofagia ritual ou a poligamia, com uma

---

19 Acredito que Martin Lienhard tenha utilizado o termo “fatos” para referir-se a narrativas de caráter descritivo sobre o Novo Mundo.

única função: ressaltar e denunciar a bestialidade nativa tradicional, e justificar a sua necessidade de domesticação (cf. LIENHARD, 1990). A esta recriação tendenciosa, Lienhard dá o nome de “*etnoficción*” (LIENHARD, 1990, p. 75).

Este termo parece-me pertinente, pois a etnia retratada<sup>20</sup> nesta criação europeia específica é, de fato, vítima de uma ficcionalização, não por trazer aspectos tradicionais que não condizem com seu estilo de vida, mas por conta da manipulação de tais aspectos de forma a atingir um objetivo particular. O espetáculo teatral, aqui, por estar inserido no contexto colonial, assume uma posição não mais pautada pelo deleite e pelo entretenimento do público. Este teatro assume, então, o papel de moldar o imaginário da população (e até mesmo de alguns nativos convertidos). Representar os nativos como alcoólatras, pagãos, violentos, canibais ou polígamos, legitimava a prática europeia de subjugar-los.

Paralelamente à prática europeia do teatro catequético, há o memorial, desta vez da parte indígena. Claramente um gênero de origem europeia, os memoriais, neste caso, consistiam basicamente na elaboração de um texto escrito a partir de um discurso oral (cf. LIENHARD, 1990, p. 81). Este gênero, por vezes, não seguia as normas europeias e apossava-se de um discurso literário diferente e inesperado para a época (id., 1990, p. 82). As normas a serem seguidas eram guiadas pelas expectativas do leitor (presumido europeu ou europeizado) e também pela personalidade do autor nativo (individual ou coletivo), que, finalmente, moldavam, na medida do possível, o discurso do indígena (LIENHARD, 1990, p. 81).

Em ambos os exemplos citados, é possível notar o intercâmbio de elementos: no teatro catequético havia, mesmo que distorcidos, aspectos da vida nativa, e nos memoriais, era possível perceber a ‘voz’ indígena

---

20 A saber, a etnia tupi (LIENHARD, 1990, p. 75).

moldada sob a estrutura textual europeia.

O contato entre estes dois universos culturais não ocorreu de maneira pacífica, nem despreziosa: havia sempre um interesse por trás destas produções artísticas, por exemplo. Enquanto os europeus queriam justificar suas ações no Novo Mundo, os indígenas desejavam apelar para o senso comum e denunciar práticas abusivas (LIENHARD, 1990, p. 81-2). Estes primeiros contatos abriram precedentes para uma manifestação textual de um enfrentamento que viria a crescer com o tempo, e que proporcionou, em grande medida, a matéria histórica para os primeiros textos indo-hispânicos (cf. id., 1990, p. 90).

Os encontros violentos e traumáticos entre colonizadores e autóctones, como o de Valverde e Atahualpa, afetaram profundamente as relações étnico-sociais na colônia. Para Lienhard:

Na segunda fase da história das relações étnico-sociais – a da institucionalização das relações de tipo colonial e da de resistência indígena – se intensifica o conhecimento recíproco dos interlocutores: condição *sine qua non* para o surgimento de uma literatura que articule formas e discursos de origem europeia e autóctone<sup>21</sup> (LIENHARD, 1990, p. 90, tradução nossa, grifo do original).

A origem híbrida desta nova forma literária não gera um formato já conhecido e catalogado pelo Velho Mundo, mas algo novo, imprevisível (LIENHARD, 1990, p. 98).

---

21 “En la segunda fase de la historia de las relaciones étnico-sociales – la de la institucionalización de las relaciones de tipo colonial y la de resistencia indígena – se intensifica el conocimiento recíproco de los interlocutores: condición *sine qua non* para el surgimiento de una literatura que articule formas y discursos de origen europeo y autóctono” (LIENHARD, 1990, p. 90, grifo do autor).

## Conclusão

Desde a época da produção das crônicas coloniais, a literatura latino-americana tem sido marcada por uma profunda heterogeneidade (CORNEJO POLAR, 2004) – forças variadas que, juntas, formam um produto único. Seja por influência nativa ou europeia, a literatura latino-americana reflete a peculiaridade identitária de seu povo: uma visível pluralidade étnica, social e cultural que, apesar dos esforços das elites poderosas, não puderam ser silenciadas totalmente. Contudo, a partir da década de 60 do século XX abriram-se as portas para outros tipos de narrativas literárias, iniciando um processo de autorreflexão e modernização da área de conhecimento – movimento este que afetou tanto as produções literárias quanto críticas (cf. CORNEJO POLAR, 2003). Assim, na contemporaneidade, é possível termos acesso a uma literatura indigenista híbrida, marcada por diversas influências.

## Referências

ASHCROFT, Bill, *et al.* **Post-colonial studies: the key concepts.** Nova Iorque: Routledge, 2007.

ASSIS, Machado de. “13 de setembro de 1862”. **O Futuro.** Rio de Janeiro, 15 set. 1862. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8268>. Último acesso em 24/11/2019.

BÍBLIA. A.T. Crônicas. In: **Bíblia Sagrada: Nova Versão Transformadora.** São Paulo: Mundo Cristão, 2016. P. 346.

COUTINHO, Eduardo F. A Crônica de Rubem Braga: os Trópicos em Palimpsesto. Em: **SIGNÓTICA**, Goiás, v. 18, n. 1, p. 43-57, jan/jun. 2006.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **Escribir em el aire:** ensayo sobre la heterogeneidade socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: CELACP, 2003.

DUTRA, Lenise Ribeiro; COELHO, Marcos Antônio Pereira; CAMPOS, Eleonora Teixeira. **Crônica: nos limites da literatura.** Em: **Anais do XVI CNLF**, Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2012, p. 2806-2818.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2011.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella:** Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988). Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.

NOCENTELLI-TRUET, Carmen. “Consuming Cannibals: Léry, Montaigne, and Communal Identities in Sixteenth-Century France”. Em: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (eds.). **Anthropophagy today? Antropofagia hoje? ?Antropofagia Hoy? Antropofagia oggi?** Nuevo Texto Crítico, Ano XII, Número 23/24, Janeiro-Dezembro 1999, p. 93-114.

SÁ, Jorge de. **A Crônica.** São Paulo: Ática, 1985.

SAID, Edward. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Introdução”. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 15-23.

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

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América:** a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

WONG, Hertha D. **Sending my Heart Back Across the Years:** Tradition and Innovation in Native American Autobiography. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.



**REPRESENTAÇÕES DA  
ALTERIDADE NEGRA NA  
LITERATURA FRANCESA E  
NORTE-AMERICANA DO INÍCIO  
DO SÉCULO XIX <sup>1</sup>**

**Ligia Cristina Machado<sup>2</sup>**

---

1 Esta pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Doutoranda em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp). E-mail: [ligiacristina.m@gmail.com](mailto:ligiacristina.m@gmail.com)

Em 1772, Phillis Wheatley, uma jovem africana escravizada, caminhou diante de um tribunal americano com a missão de provar que havia escrito os poemas que alegavam serem seus. Dezoito juízes brancos ouviram chocados o relato da jovem, perplexos pela possibilidade de uma pessoa negra ser capaz de organizar o pensamento de uma forma tão elevada (VARIKAS, 2014). Foi em meados do século XVIII que a percepção europeia e norte-americana sobre os grupos humanos começou a ganhar cada vez mais força em suas raízes raciais, as quais buscavam comprovar a diferença inerente à capacidade entre pessoas brancas e às consideradas não-brancas. Nesse período, o crescimento do tráfico atlântico e a incompreensão europeia diante das diferenças socioculturais dos diversos grupos étnicos do continente africano foram pontos cruciais na relação entre a África e a Europa (CURTIN, 1964). Qual era afinal o espaço possível de ser pensado para pessoas de pele escura em sociedades predominantemente brancas? Como unir dois universos que pareciam tão antagônicos como o espaço da cultura letrada e um grupo humano que era considerado intelectualmente inferior?

A produção literária de relatos naturalistas, de narrativas de viajantes europeus e das recentes teorias sobre a mestiçagem construíam uma imagem sistematizada das sociedades africanas sob uma ótica pejorativa de modo que mesmo os viajantes mais sérios tendiam a ver a África por um filtro cultural que os impedia de perceber a estrutura social africana como diferenciada e não inferior à europeia (CURTIN, 1964; COHEN, 2003). Além disso, essas primeiras obras que pretendiam tratar das sociedades africanas alimentaram a si mesmas por várias décadas, já que era comum que seus autores copiassem trechos de obras mais antigas, reforçando assim a profunda incompreensão, dentro da Europa, dos significados que poderia ter a vida em uma das sociedades africanas. Como observa Cohen (2003), os europeus estavam interessados nos

supostos aspectos estranhos e fantásticos da África, aquilo que diferia os africanos dos europeus e colaborava na afirmação da sociedade europeia como superior.

Neste ambiente, no qual a África encontrava-se distante e desconhecida para o pensamento europeu, seria o Haiti, e sua emblemática revolução, que ganharia o lugar simbólico da força e do poder coletivo que negros possuíam quando unidos em prol da liberdade. O impacto da Revolução Haitiana tem sido retomado por vários autores nos últimos anos, os quais buscaram mostrar como a revolução foi um dos principais acontecimentos do fim do século XVIII, permanecendo na memória do Ocidente durante todo o século seguinte (CLAVIN, 2011; GEGGUS, 2001). Segundo Clavin (2011, p. 9), “a Revolução Haitiana provou que, enquanto a escravidão existisse, não eram apenas vidas negras que estavam em risco”, noção que obrigava as nações europeias, as colônias americanas e a recente república dos Estados Unidos a questionarem com seriedade a manutenção do sistema escravocrata em seus territórios.

Assim como no campo político a revolução haitiana fez com que as nações escravagistas temessem cada vez mais a possibilidade de disseminação das ideias revolucionárias entre pessoas escravizadas, na literatura, o impacto da revolução também se fez sentir no imaginário dos escritores. De acordo com Marlene Daut (2015), a Revolução do Haiti criou uma verdadeira obsessão narrativa entre as histórias nas quais o negro aparecia como personagem. Se antes, poucas histórias haviam se preocupado em representar o negro na ficção, com a revolução ele se tornaria uma personagem que precisava ser esmiuçada por uma reflexão cuidadosa. Nessa trama, velhos discursos permaneciam e mesclavam-se a novos fazendo com que muitos enredos de narrativas do começo do século XIX utilizassem imagens literárias tanto das primeiras produções naturalistas sobre os africanos, quanto imagens

de negros e mulatos que passavam a ganhar força com a Revolução Haitiana.

De certa forma, retomamos aquela perplexidade dos principais pensadores americanos diante de uma jovem como Phillis Wheatley. Pessoas negras não deveriam ser capazes de construir obras poéticas e com certeza não deveriam ser capazes de se estruturarem contra três diferentes exércitos europeus para ganharem uma revolução (DUBOIS, 2004). Ainda que a teorização sobre diferenças raciais estivesse apenas no começo do seu desenvolvimento, no fim do Setecentos, homens e mulheres brancos já estavam acostumados a se verem como superiores em seus costumes, de maneira que pareciam terem sido incapazes, em sua maioria, de olhar para a Revolução Haitiana como uma das muitas guerras que ocorriam dentro da Europa.

Escrever romances ou contos tendo como protagonistas personagens negras era um desafio, principalmente quando o escritor escolhia ambientar sua história em um polêmico cenário como o do Haiti. Em 1802, René de Chateaubriand chegou a afirmar em um trecho de **Le Génie du Christianisme** que não havia alguém capaz de defender “a causa dos negros” depois dos crimes que eles haviam cometido no Haiti (DAUT, 2015). Além do trauma do morticínio de europeus durante o período revolucionário na ilha, ficava em aberto para os escritores como explicar, em obras ficcionais, as rupturas entre as recentes teorias de naturalistas – nas quais cada vez mais se propunham explicações para a inferioridade das pessoas que não fossem brancas – e a experiência cotidiana que lhes havia sido apresentada em uma guerra tão surpreendente como a revolução haitiana. Era inegável que os africanos e afrodescendentes tinham ganhado a guerra por suas próprias habilidades, a questão passava a ser como julgar tais competências e representá-las para a opinião pública.

Essa escolha, logicamente, não foi homogênea. Alguns autores,

principalmente mulheres, reconheceram que o sistema escravocrata e a violência deste direcionou o resultado sangrento da revolução (KADISH, 1995, 2005; MONROE, 2007); outros escolheram o caminho da animalização cada vez mais intensa de africanos, os quais, a partir deste evento, demonstravam ser muito mais perigosos do que inicialmente os europeus haviam imaginado. De todo modo, fosse entre aqueles com uma visão mais condescendente fosse entre os mais intransigentes era unanime que apenas brancos tinham certo grau superior de intelecto e capacidade civilizacional (GOULD, 2014). No discurso técnico dos naturalistas, no entanto, era fácil animalizar quem não fosse branco europeu por meio de um vocabulário complexo e seco em sua semântica que misturava comparações de origem de diversas raças de mamíferos para questionar as diferenças internas da humanidade (FREDRICKSON, 1987). Nisso, o uso de imagens também servia para criar um ambiente de animalização: fotografados ou pintados nus, tirava-se desses indivíduos o direito a uma personalidade.

Quando olhamos para criação ficcional esse ponto da personalidade torna-se a grande questão, pois, enquanto a dita ciência padronizava as habilidades e competências de afrodescendentes, na literatura começavam a surgir mais representações de personagens negros. Neste embate artístico pelo qual os escritores precisariam passar para criarem obras literárias, ao mesmo tempo em que eles poderiam acreditar e utilizar trabalhos da biologia racial para embasarem seus romances, eles eram obrigados a formular personalidades e justificativas para as ações de seus personagens, trazendo à tona o que imaginavam que seria a reação de africanos e afrodescendentes em determinados enredos e situações dramáticas. Se por um lado, nesse momento, começar-se-ia a criar reiteradamente os estereótipos negros que, com o desenvolvimento da litogravura na imprensa, passariam a circular em jornais por meio

de caricaturas, por outro a ficção seria essencial para a humanização desse mesmo grupo que por meio de um discurso teórico racial seria insistentemente desumanizado no decorrer do Oitocentos.

Na França, uma das obras mais famosas que podemos enquadrar nesta relação entre as teorias raciais e a ficção é o primeiro romance de Victor Hugo, **Bug-Jargal**. O autor alega ter escrito a história em 1818, aos 16 anos, em um desafio literário criado com alguns amigos. Vale observar que 1818 foi o ano em que a França proibiu o tráfico de escravos em suas possessões ultramarinas. Nesse mesmo ano, o pai de Victor Hugo publicaria um panfleto sobre o tema da substituição do trabalho escravo pelo de pessoas livres, o que poderia ter fomentado as ideias do filho (ROBB, 1997). Contudo, seria somente em 1820 que a obra apareceria publicada, anonimamente, na revista francesa **Le Conservateur Littéraire**. Seis anos depois, em 1826, Hugo retomaria a narrativa para publicação em livro, mais uma vez no contexto político das discussões francesas sobre o reconhecimento do Haiti como nação independente. Neste segundo momento, o autor também faria algumas mudanças importantes no texto, tendo em vista sua técnica literária, e incluiria de maneira explícita imagens do sublime e do grotesco, a partir do personagem anão Habribah e da bela Maria, mulher branca e idealizada: objeto de adoração dos dois protagonistas do romance.

De modo geral, o romance **Bug-Jargal** conta a história de amizade entre o escravo africano Pierrot e o francês Léopold d'Auverney, antes e durante a revolução de 1791 no Haiti. Seguindo a figura do herói trágico de sangue real, Pierrot era forte e guerreiro. Em determinada ocasião, dentro da fazenda a qual pertencia, ele salva Maria de um jacaré e adquire a lealdade de Léopold d'Auverney, noivo da moça. O desenrolar da narrativa é permeado pela incerteza de Léopold, narrador da história, quanto a honestidade de Pierrot, dado o

início da revolução e o desaparecimento de Maria, além da morte de dezenas de proprietários brancos.

Integrante da guarda francesa, pouco depois que estoura a revolução, o jovem d’Auverney é sequestrado por Jean Biassou, um dos líderes revolucionários, descrito como sádico e burlesco. Dentro do acampamento de negros revolucionários, Léopold d’Auverney vive uma experiência singular ao permanecer entre homens negros e livres ao poder relatar seus hábitos. Essa experiência, é claro, apresenta-se revestida pelo véu cultural da visão europeia com relação às sociedades africanas. Neste contexto, a comparação entre a personalidade perversa de Biassou e a heroica de Pierrot, que o leitor descobre ser um homem de sangue real conhecido como Bug-Jargal, é imediata.

Bug-Jargal representa o negro heroico e idealizado que é construído com grandeza de caráter tanto para poder ser pareado com o protagonista branco quanto para servir de oposição aos demais personagens negros, descritos como degenerados. Ao construir seu herói africano, Victor Hugo está claramente se utilizando de antigas fontes de construção literária nas quais a força física, a personalidade relativamente infantil e a idoneidade eram essenciais (CHARARA, 2005). Assim, ao acreditar que seria morto por ter cometido um desrespeito contra seu senhor, Pierrot anuncia “como uma *criança*: Eu estou pronto” (HUGO, 1826, p.74, grifo meu).<sup>22</sup> Sem lastimar, ele aceita sua condição de escravo e o preço que eventualmente precisaria pagar por ter sido escravizado.

O espaço literário para esse herói é relativamente limitado. Ele pode liderar os seus homens, iguais na cor, por um senso superior do direito à liberdade, mas não pode compartilhar com eles a indignação com os resultados decorrentes do sistema escravocrata. Desta forma, Léopold

---

22 “ (...) Il croyait que je venais pour le mener au supplice ; et cet homme, doué de forces colossales, quand tout les moyens de fuir lui étaient ouverts, doux et tranquille, répétait à un enfant : Je suis prêt!”

d'Auverney poderia se sentir traído pelo duplo Pierrot/Bug-Jargal ao estourar a revolução, mas esse não poderia demonstrar ressentimentos com sua antiga condição e seus senhores.

Essa construção narrativa também pode ser vista como uma das formas de fugir do sentenciamento de Chateaubriand no início do século. Como representar os negros revolucionários haitianos depois de todos os efeitos negativos da revolução aos olhos europeus? A chave escolhida por Victor Hugo foi a utilização literária da mestiçagem como princípio de degeneração humana. Na leitura da obra é notável que as teorias da mestiçagem foram essenciais para o autor construir suas personagens. Ao utilizar extensas notas de rodapé para explicar como funcionaria o sistema de mestiçagem de acordo com Moreau de Saint Méry (1797), Hugo quer dar legitimidade científica para a imagem que ele construiria de africanos e afrodescendentes no decorrer da narrativa. Com efeito, são os personagens mulatos que parecem receber a maior atenção do autor para se encaixarem nos discursos raciais clássicos que viam na mestiçagem um tipo racial degenerado e traiçoeiro.

Os personagens que se ressentem da vida que tiveram como escravos, tal como Jean Biassou e Habribah, são demarcados no romance como mestiços. A mestiçagem torna-se, assim, um traço do mau caráter desses personagens. Essa subdivisão fez com que Chris Bongie (2005 apud BONGIE 1998) avaliasse que todos os personagens mulatos de Hugo, neste romance, são representados negativamente, enquanto brancos europeus e negros africanos possuem qualidades positivas. Ainda assim, é importante observar que esse caráter positivo dos africanos não indica ausência de preconceito de cor. O discurso da mestiçagem apenas buscava na ideia de degeneração racial uma outra forma de explicar a falta de integridade e moralidade de personagens que possuíam a pele tão escura quanto a de um africano.



Assim, os outros dois personagens centrais para a história, Jean Biassou e Habribah, são homens de pele escura, representados dentro da cadeia de mestiçagem de Moreau de Saint Méry como *sacrata* e *griffe*, respectivamente. Ao lado de palavras como *quarteron*, mulato e mestiço, essas denominações eram formas de descrever a diferença de níveis de mistura entre negros e brancos. *Sacratas* e *griffes* seriam, dentro da nomenclatura de Saint Méry, homens de pele escura, com uma pequena participação europeia entre seus antepassados (SAINT-MÉRY, 1797). Essa participação europeia e africana no sangue vai gerar várias particularidades no caráter das pessoas mestiças, o que não significava que quanto mais clara mais honesta se tornaria uma pessoa nascida destas variações possíveis da mestiçagem. Dentro do romance, para demonstrar esse pretense traço da personalidade mestiça, o narrador vai apresentar um personagem quase-branco, proprietário de terras, que, apesar de querer ser reconhecido como branco, se posiciona na guerra ao sabor do que lhe é mais conveniente, demonstrando implicitamente a impossibilidade de se confiar em mestiços, por mais clara que fosse sua pele. A passabilidade de mestiços de pele clara, no romance **Bug-Jargal**, não resulta em nenhuma moralidade para tais personagens, ainda que se reconheça a possibilidade de trânsito que eles teriam entre os brancos. Já a pele escura e mestiça dos maiores vilões da narrativa implica em uma representação depreciativa e que nitidamente não encontra espaço dentro da sociedade branca.

Entretanto, enquanto a figura positiva do personagem Bug-Jargal é marcada pelas particularidades representativas do clássico herói negro presente em outras histórias desde o século XVIII, Biassou e Habribah ganham complexidade ao refletirem não só sobre a escravidão, mas sobre a cor deles próprios e de outros personagens no contexto da escravidão (DAUT, 2015). Eles colocam em questão o lugar

de pertencimento dos negros. Ao não terem o benefício do heroísmo negro, ambos acabam se aproximando muito mais da discussão real do negro em sociedade do que o protagonista Bug-Jargal. Deste modo, o romance faz um movimento de vai e volta com relação à representação de negros de pele escura – ainda que depreciativa, é possível encontrar pontos de notável crítica social.

Ainda que possa ser questionado se a obra realmente tinha uma intenção abolicionista, é inegável que ela foi lida e traduzida com esse pressuposto na mente de seus tradutores e críticos. No período da primeira publicação, algumas leituras críticas se opuseram à imagem do protagonista Bug-Jargal muito mais pelo fato de ele ser um homem negro extremamente honroso do que pela impossibilidade de uma pessoa qualquer – no caso, branca – poder ter tais qualidades (ROBB, 1997). Em traduções para o inglês, a obra ganhou um apelo ainda mais forte para o seu potencial abolicionista, sendo traduzida, ou mais precisamente adaptada, de modo a enfatizar essa característica.

Neste mesmo período, a aristocrata Claire de Duras também ficou conhecida por uma pequena novela que escrevera tendo como protagonista uma mulher negra. Em 1808, depois de ter que se refugiar por um tempo entre a Filadélfia e Londres durante os anos da Revolução Francesa, Claire de Duras volta a instalar-se em Paris e funda o mais famoso salão literário de seu tempo. No ano de 1823, em uma de suas reuniões literárias, ela conta oralmente a história de **Ourika** (1824) para o público de letrados franceses que era convidado para seus eventos. Ao ouvirem tal história, dizem que Sainte-Beuve e Chateaubriand ficaram maravilhados e, por insistência deles, a novela acabou sendo publicada para um público mais amplo (MILLER, 2008). De fato, a sensibilidade dos ouvintes não falhara e a obra conquistou várias reedições rapidamente. Em 1824, fora traduzida para o inglês, espanhol e russo.

**Ourika** certamente é uma das mais interessantes representações de uma personagem negra no começo do século XIX. A narrativa, em poucas páginas, trazia uma nova perspectiva para a construção de uma personagem negra ao problematizá-la psicologicamente. Madame de Duras utiliza-se de uma história famosa no meio da aristocracia francesa, sobre uma criança senegalesa que, no fim do século XVIII, fora enviada para Paris como presente do governador da colônia senegalesa para sua esposa. Ainda que supostamente tenha sido tratada como uma filha, a menina faleceu ainda pequena. Madame de Duras coloca a história em um novo contexto, no qual a menina teria sobrevivido, para analisar como seria a realidade de uma jovem negra no meio aristocrático francês.

A essência da história de **Ourika** é discutir a descoberta da identidade negra, por parte da menina, e a difícil tarefa que ela enfrentaria tendo que aceitar sua diferença de cor perante todas as pessoas que viviam a sua volta. É importante observar aqui que o conceito de civilização e barbárie nesse período era consideravelmente unilateral. Não se levava em conta que a diversidade de culturas ao redor do mundo não deveria ser classificada hierarquicamente (TODOROV, 2010). Mesmo afrodescendentes que possuíam relativa liberdade de trânsito entre a Europa e a América acreditavam no suposto estado de barbárie que dominava o território africano e boa parte deles supunha ter escapado dessa condição (SIDBURY, 2007). A partir disso eles precisavam repensar qual era o lugar que possuíam na civilização.<sup>23</sup>

---

23 Adotamos aqui o conceito de civilização, barbárie e culturas como apresentado por Tzvetan Todorov em *O medo dos bárbaros*. Levando em conta a complexidade dos textos achamos interessante a forma como o autor escolheu para lidar com isso. O autor utiliza o termo civilização, no singular, para se referir ao conceito difundido pelo eurocentrismo de civilização como um estado humano que nem todas as sociedades possuiriam e que deveria ser buscado por elas. Já culturas, no plural, é utilizado para se referir a diversidade de civilizações que existem no mundo. Ver: (TODOROV, 2010).

Na narrativa, Ourika, a personagem, chega a Paris com a idade de dois anos e passa a ser criada por Mme. de B..., recebendo a mesma educação que seus filhos. Deste modo, ela aprende inglês, italiano, aprende a cantar e a dançar, como qualquer típica mulher da aristocracia francesa. Sua infância se passaria sem que ela identificasse entre si e aqueles com quem convivia qualquer diferença cabal. Contudo, aos 12 anos ela escuta uma conversa, entre sua protetora e outra mulher da aristocracia, na qual era colocado o problema da cor escura de sua pele e a impossibilidade de ela adquirir um bom casamento entre os membros da aristocracia. É apenas neste momento que Ourika toma consciência de si. A partir de então, ela toma consciência de seu lugar no meio aristocrático, lugar no qual ela havia conquistado o direito de viver – pela bondade de sua protetora –, mas sem poder se integrar totalmente.

Eleni Varikas (2014) defende que mesmo sendo a fortuna de Claire de Duras oriunda de uma colônia escravagista, ela não buscou simplificar a complexidade da relação racial por trás da realidade escravista que vinculava Europa, África e América. Ao viver na metrópole, bem-educada e perfeitamente trajada, Ourika não seria confundida com uma escrava, mas ela carregaria eternamente a imagem do ‘Outro’. Horrorizada com o fato de sua diferença estar marcada em sua pele, a moça vai se tornando cada vez mais reclusa socialmente; usava sempre mangas longas e luvas para esconder de si mesma a cor de sua pele.

A história de Ourika é contada por ela mesma em um ato de rememorar os acontecimentos de sua juventude quando ela já se encontrava perto da morte, sendo essa ocasionada pelos desgostos que a vida lhe proporcionara. Residindo em um convento, um médico francês é chamado para tratá-la e Ourika decide relatar a ele sua história peculiar. Deste modo, toda narrativa é uma releitura daquela mulher sobre sua juventude; sobre o que ela compreendia e não compreendia na época dos

acontecimentos. Existe nisso ao menos três diferentes situações nas quais a personagem reconhece a sua alteridade: nos momentos de preconceito explícito que ela sofrera por sua cor, nos momentos de diversidade cultural e na contenda política.

Existe um misto na personagem entre a jovem que cresceu com os ensinamentos aristocráticos e o seu ‘espírito’ africano, que lhe dava um senso de pertencimento algumas vezes objetivo e outras, subjetivo. Assim, quando ainda era menina, Ourika é estimulada a dançar publicamente uma Comba, dança descrita como típica de seu país de origem. Neste momento, a narradora observa que a dança “era picante”<sup>24</sup> e mesmo que ela ainda não tivesse conhecido “os movimentos violentos da alma”<sup>25</sup>, por algum ‘instinto’ que não saberia explicar, ela havia adquirido o conhecimento necessário para realizar a dança com precisão (DURAS, 1824). Ainda que a história não sexualize a personagem, existe esse breve indício de um poder corporal da mulher negra, por conta de uma subjetividade cultural inerente a sua origem africana. Por um lado, Ourika parece viver entre estes dois mundos – o de homens brancos no qual fora educada, e o de homens negros ao qual ela pertencia por nascimento – até mesmo quando não está consciente disso. Por outro lado, não podemos ignorar que a narrativa é construída a posteriori por uma personagem mais velha e com mais conhecimentos sobre o que seria ser africana e que olha para sua performance infantil a partir desse conhecimento adquirido durante a vida; um olhar mais marcado pelos preconceitos que tivera que enfrentar.

A moldura política é também essencial para a história, ainda que não apareça de maneira tão incontestável como em **Bug-Jargal**. Ambientado no período da Revolução Francesa, o Haiti seria responsável

---

24 Original: “La danse d’ailleurs était piquante (...)». (DURAS, 1824)

25 Original: “Je ne connaissais encore aucun de ces mouvements violents de l’âme.” (DURAS, 1824)

pelo recrudescimento de uma imagem negativa da personagem para uma parcela dos aristocratas com quem a jovem entrava em contato na casa de sua protetora. Depois dos eventos da Revolução Francesa e Haitiana, Ourika passaria a ser observada como uma figura indesejável pelos amigos de sua protetora. Como observa a narradora, ainda que não lhe fosse dito diretamente, ela conseguia sentir os olhares e o descontentamento dos aristocratas brancos que entravam em contato com ela. Se antes o exotismo de uma mulher negra vivendo no meio deles era aceitável, quase como uma peça de curiosidade ornamental que pode performar uma Comba e dar aos seus espectadores brancos a ideia do que seria próprio de corpos negros em movimento, a partir dos eventos revolucionários, não é mais desejável ver uma pessoa negra em nenhuma instância. Antes, quando estourara a revolução haitiana, Ourika havia se identificado como integrante da ‘raça’ revolucionária, mas depois de analisar seus resultados, lamenta o fato de a revolução ter acontecido, pois ela criava uma mácula ainda maior sobre todos os negros que viviam no ocidente.

Contudo, é importante sublinhar o tom no qual surge essa voz dentro da narrativa, que tende à causa e à defesa de homens e mulheres brancos. Assim como ocorre em **Bug-Jargal**, essa é uma voz que se insere no discurso dos personagens negros criados por escritores brancos. No romance hugoano, Bug-Jargal questionaria Jean Biassou sobre a necessidade de os negros causarem todas as atrocidades contra os brancos, algo que os arrastava ‘a ferocidade’. Esse tipo de crítica é recorrente entre essas histórias consideradas abolicionistas e que foram escritas por homens ou mulheres brancos durante todo o século XIX. Ainda que, dentro de suas particularidades narrativas, se posicionassem contra as violências da escravidão, não conseguiam olhar para a violência causada pelos proprietários

brancos com o mesmo teor reprovativo. Enquanto negros revoltosos são vistos como pessoas exacerbadamente violentas, a violência branca é paternalisticamente criticada.

Tanto em **Bug-Jargal** quanto em **Ourika** é o fantasma da mestiçagem que ocasiona a revolução. Detentora de uma escrita concisa, Madame Duras consegue abordar vários aspectos políticos da época revolucionária com notável destreza em poucas palavras. Uma leitura atenta nos mostra que quando Ourika discorre sobre os momentos revolucionários, ela não estava se referindo apenas aos acontecimentos que estavam se passando na colônia. Ela também aludia aos ‘homens de cor’ que haviam se mobilizado para tentar adquirir direitos na metrópole entre os anos de 1789 e 1791.

O clima de contenda durante os primeiros meses da revolução francesa, com relação aos direitos de afrodescendentes nas colônias, é intenso. Durante o século XVIII, o poder aquisitivo de mestiços havia crescido consideravelmente na colônia de São Domingos, assim como as medidas restritivas para se evitar que afrodescendentes adquirissem os mesmos direitos que os brancos (DUBOIS, 2004). As declarações da Revolução Francesa pela propagação da liberdade, igualdade e fraternidade são usadas por esse grupo que começa a se mobilizar em busca de apoio na metrópole para que pessoas de cor livres fossem reconhecidas pela colônia e tivessem direitos iguais aos brancos. A resposta de brancos conservadores é imediata, os quais começam a fazer uma forte propaganda negativa, aventando os perigos coloniais de controle escravo caso a sociedade francesa apoiasse que afrodescendentes livres adquirissem os mesmos direitos que os brancos (GAUTHIER, 2007). O argumento era que se dando direitos às pessoas de cor livres em pouco tempo eles perderiam o controle dos escravos, que muitas vezes tinham relações familiares com os mestiços libertos

ou nascidos livres. É a partir dos resultados dessa contenda que se iniciam as primeiras rebeliões na colônia de São Domingos (JAMES, 2010), o que cria, na mentalidade europeia, a ideia de que teria sido por conta da irresponsabilidade dos mestiços em busca de igualdade com os brancos que a revolução havia começado.

Quando a jovem diz que a revolução, por um breve momento, “fez nascer em seu coração alguma esperança” é muito mais provável que ela estivesse se referindo a este movimento pela igualdade dos homens de cor dentro da metrópole do que aos acontecimentos posteriores da colônia. É também contra esse grupo, de brancos e afrodescendentes, que a narradora se coloca contra ao sentenciar que havia percebido “a pequenez de seus caracteres” que a havia enganado como filantropia.<sup>26</sup> Assim, se a cor a conecta ao mesmo tempo aos revolucionários e aos afrodescendentes livres, a identidade de Ourika como pessoa é nitidamente demarcada pelo espaço aristocrático. Ourika se identifica com a luta por direitos dos homens de cor instruídos que estão na metrópole em busca de igualdade, mas ao mesmo tempo se recusa a legitimar essa luta. A jovem se sente uma aristocrata e por isso “a cor [lhe] parece como o signo de [sua] reprovação, era ela que a separava de todos os seres de sua *espécie*” (DURAS, 1824, grifo meu). A palavra ‘espécie’ surge aqui para designar a aristocracia no meio da qual Ourika fora criada. Desta maneira, ao se considerar da espécie aristocrática, mas com a cor da pele escura, Ourika passava a não ter espaço no mundo já que em seu próprio discurso ela se posicionava contra os direitos dos afrodescendentes livres.

A conclusão da narrativa de Madame Duras é melancólica, já que Ourika não encontra seu lugar no mundo, enclausura-se em um convento

---

26 Original : “(...) j’apercevais les ridicules de ces personnages qui voulaient maîtriser les événements; je jugeais les petitesse de leurs caractères, je devinais leurs vues secrètes ; bientôt leur fausse philanthropie cessa de m’abuser, et je renonçai à l’espérance, en voyant qu’il resterait encore assez de mépris pour moi au milieu de tant d’adversités” (DURAS, 1824).



e morre sozinha. Há também um tom duvidoso quanto às vantagens da educação que a jovem recebera. Em mais de um momento ela lamenta ter sido resgatada da ‘barbárie’ por sua protetora francesa. Ao ser retirada do convívio com os seus, ela perde a oportunidade de constituir uma família, já que a autora não cogita o casamento interracial e, como dito, o texto é contra a luta por igualdade de direitos dos afrodescendentes. Mais uma vez, tanto Ourika quanto Bug-Jargal se apaixonam por pessoas brancas, mas sequer chegam a cogitar a possibilidade de concretização desse amor.

Falar de relacionamento interracial era um ‘tabu’ para a época, ainda que não fosse tão impossível assim que esses letrados brancos conhecessem, ainda que apenas de passagem, a história de um ou outro casal interracial vivendo na França ou em outros países europeus. Na Inglaterra, por exemplo, Gustavus Vassa, o primeiro africano a escrever uma narrativa sobre sua vida, era casado com uma mulher branca; na Áustria, Soliman foi outro homem de origem africana que se casou com uma mulher branca e aristocrata durante esse mesmo período (PRASAD, 2012). Todo o movimento afrodescendente durante a época revolucionária prova que era muito mais comum a presença de mestiços na Europa do que costumamos considerar.

Esse grupo de apoio aos afrodescendentes mostra também que existia uma abertura, ainda que pequena, para a defesa da igualdade e liberdade generalizadas. Escritores como Victor Hugo e Claire Duras se posicionaram, com essas histórias, claramente no meio do caminho entre os determinados conservadores e os liberais, que de fato acabaram perdendo espaço, depois dos resultados da Revolução Haitiana. Isso não significa dizer que não tenha aparecido, em algumas construções literárias, uma vertente mais liberal para a representação africana e afrodescendente. Em 1826, outra autora francesa, Sophie Doin, criara

mais uma versão do que poderia ser o negro literário em seu lugar como revolucionário. Estes contos de Sophie Doin estão em profundo diálogo com as narrativas de Hugo e Duras, sendo, inclusive, possível lê-los como uma resposta para as obras dos dois colegas mais famosos do que ela.

O conto *Blanche et Noir* (DOIN, 2002) conta a história de Domingos e Pauline e segue o mesmo mote criado por Duras da criança negra que fora adotada pela família patriarcal. A diferença, neste caso, é que a história, assim como a de Victor Hugo, se passa no próprio Haiti. Nesse contexto histórico, faz menos sentido que uma criança negra dentro de uma fazenda escravocrata fosse atrair a atenção de sua senhora, do que uma criança negra enviada para a metrópole – como no caso de Ourika. Seja como for, Domingos, aos seis anos de idade, cai nas graças de sua senhora e passa a ser um protegido da casa. Assim como Ourika, ele tem a oportunidade de se educar. Contudo, ao contrário da jovem francesa, não era possível que ele fosse afastado do convívio com os demais negros – todos eles escravos – da fazenda na qual vivia.

Quando os primeiros sinais de descontentamento racial começam a surgir na colônia, Domingos compartilha os sentimentos de seus companheiros, ainda que esteja atado por laços afetivos à família do patriarca que o criara como se fosse um filho. Mesmo com todas as vantagens que recebe, ele tem o desejo de ser livre. Logo ele percebe que o que falta aos demais negros é alcançar alguma educação, o que tenta oferecer a eles, mas, quando descoberto, é proibido pelo seu senhor. Como observa o narrador, em terceira pessoa: “A cultura do pensamento engrandece o homem” (DOIN, 2002, p. 89).

O avanço da crise rumo a revolução faz Domingos se aproximar cada vez mais dos ideais revolucionários até que em determinado momento ele simplesmente decide se juntar à revolução. Não tem

nenhum sofrimento envolvido; ele não estava sendo maltratado pela família de criação; não são os outros escravos que clamam por um líder como em **Bug-Jargal** – é a autoidentificação do personagem que o envia para junto das tropas revolucionárias. Algum tempo depois, durante uma batalha, o jovem se depara com seu antigo senhor (a quem ele tinha um apego paternal). Ele salva o seu antigo senhor, mas este por estar muito ferido acaba morrendo em seus braços. Para concluir, Pauline, a jovem filha de seu antigo mestre (e vale observar, aristocrata), escolhe viver ao lado de Domingos. Mais uma vez, Pauline não é obrigada pelas circunstâncias. Na verdade, ela teve a possibilidade de embarcar com Léopold (o pretendente que seu pai havia selecionado para se casar com ela) para Paris, mas a moça decide permanecer na ilha com o homem que ela realmente amava. Observa-se aqui que a equivalência entre os nomes aristocráticos escolhido por Hugo e depois por Doin possivelmente não se tratou de mera coincidência.

O segundo conto *Noire et Blanc* (DOIN, 2002) conta agora a história de Nelzi, uma jovem negra, e Charles de Méricourt, um jovem aristocrata.<sup>27</sup> Mais uma vez o que temos é uma mistura de **Bug-Jargal** e **Ourika**. Charles (mesmo nome do homem que Ourika amava) é um aristocrata empobrecido que se muda para a colônia de São Domingos por conta da riqueza de seu tio. Órfão, ele já era herdeiro de um grande nome, apesar de a família não possuir fortuna. Léopold d'Auverney, em **Bug-Jargal**, é também herdeiro da riqueza de um tio. Nelzi, durante a revolução, consegue salvar Charles e foge com ele para os Estados Unidos. A história deixa implícito que os dois passaram a viver em uma união informal enquanto moravam na América. Vale lembrar que uniões interracialis eram proibidas nos Estados Unidos deste período (SCOTT & HÉBRARD, 2014).

---

<sup>27</sup> Vale observar que a preposição ‘de’ em nome de família na França do Antigo Regime indicava que a pessoa integrava a aristocracia.

Charles ilustra Nelzi servindo como seu professor e lhe ensinando questões sobre ciências naturais e artes as quais ela aprende com interesse e inteligência. Charles, no entanto, tem a possibilidade de voltar para França e adquirir parte da fortuna de seu tio como herdeiro. Ao chegar na França ele descobre que precisaria se casar e abandonar Nelzi. Contudo, depois de algumas reviravoltas, Nelzi adquire uma protetora entre a aristocracia que ajuda os dois a se casarem, saída um tanto mirabolante, já que aristocratas que se casassem com pessoas de cor perderiam o título. De todo modo, Sophie Doin demonstra que tem um ponto a defender e uma resposta a dar para as mais famosas histórias francesas com personagens africanos do período. Ainda que os romances **Bug-Jargal** e **Ourika** sejam histórias melhor desenvolvidas do ponto de vista literário, personagens como Domingos e Pauline, Nelzi e Charles são os únicos que conseguem romper barreiras sociais e tabus da própria época e pôr em questão a impossibilidade do casamento interracial.

Nos Estados Unidos, a Revolução do Haiti também teve um impacto considerável na mentalidade imagética dos escritores da primeira metade do século XIX (DAUT, 2015; FANNING, 2015). Enquanto os proprietários temiam a possibilidade de os escravos se revoltarem, os afro-americanos livres se inspiravam na luta haitiana para alimentarem sua própria causa. Não por acaso, a primeira narrativa escrita por um afro-americano deu ao Haiti seu cenário narrativo. Em 1828, *Theresa, a haytien tale* saíria em capítulos no **Freedom's Journal**. Publicado semanalmente, o jornal havia sido criado apenas um ano antes e era exatamente o primeiro jornal editado por afro-americanos dos Estados Unidos (BACON, 2003). Com uma pauta claramente abolicionista, o **Freedom's Journal** se declarava incentivador de todos os homens de cor que quisessem publicar seus textos. Ainda que não exclusivamente

escrito por homens negros, o jornal sempre demarcava se o texto havia sido escrito por um colaborador de cor (FOSTER, 2006).

*Theresa, the haytien tale* abre instigantes problemáticas sobre a transatlântica representatividade negra. Escrito de forma seriada no jornal, o conto narra a história de três mulheres haitianas, uma mãe e duas filhas, que no decorrer da revolução ficam desamparadas de uma proteção masculina e precisam decidir onde se proteger. A mãe, Paulina, decide levar as filhas ao interior onde ela havia crescido. Para isso, Paulina se disfarça de capitão do exército francês e conduz as duas moças como prisioneiras pelas estradas do país. No caminho, Paulina acaba se deparando com homens do exército e cumpre bem o seu papel ao ludibriá-los de sua verdadeira identidade. Ainda assim, a todo tempo o narrador nos lembra da morte cruel que Paulina e suas filhas sofreriam se fossem descobertas.

Escrita apenas dois anos depois do romance de Victor Hugo, a representação negra que encontramos neste conto é completamente outra da representação feita pelo autor francês. Neste pequeno resumo um detalhe salta aos olhos: Paulina se passa por um integrante do exército francês. Como bem propôs Daut (2015), isso nos faz imaginar que ela era clara o suficiente para se passar por um francês, enquanto as filhas, talvez mais escuras, não conseguissem se adequar a essa representação. Outro fato é que em momento nenhum o texto se refere à cor ou à raça de seus personagens. A interpretação racial só poderia ser feita a partir do conhecimento prévio do que havia sido a Revolução do Haiti e de qual era o grupo que estava contra os franceses, já que a narrativa afirma que as três mulheres estavam do lado dos revolucionários. Além disso, o conto não põe a questão racial em debate como um problema de cor, ele na verdade estava trabalhando a questão da Revolução Haitiana como um problema de nacionalidade.

Primeiramente, devemos notar que entre as histórias aqui selecionadas, *Theresa: the haytien tale* é a única que trabalha com protagonistas afrodescendentes, declaradamente mestiços, sem que haja nenhum problema com essa característica. Paulina apesar de ter a pele mais clara definitivamente não se considera branca; a sua identidade é recorrentemente demarcada como herdeira dos revolucionários, ou seja, de matriz africana. Tanto ela quanto suas filhas são o resultado de um sistema colonial que inevitavelmente se tornava propício para a mestiçagem e, como consequência, teria pessoas com os mais variados tons de pele integrando sua estrutura social. Ter a pele mais clara e eventualmente ser considerado quase-branco não significava, para um afrodescendente, a possibilidade de ser sempre considerado como uma pessoa branca europeia. Afrodescendentes de pele mais clara conviviam com essa variação na forma como suas identidades poderiam ser lidas por brancos diariamente (SCOTT & HÉBRARD, 2014; JACOBS, 2017). O medo que Paulina sente ao se deparar com homens do exército francês deixa implícita essa questão da identidade mestiça que possivelmente era compreendida pelos leitores afro-americanos da época de forma imediata. A possibilidade de Paulina ser lida como branca ‘ou’ como negra pelos soldados seria um elemento narrativo de suspense para o contexto da sociedade norte-americana.

No fundo, *Theresa* coloca em discussão a participação de pessoas comuns em uma revolução. Ela problematiza a escolha da revolução como um determinante da vida das pessoas que estivessem envolvidas, mesmo indiretamente, com a causa dos rebeldes. Paulina e suas filhas eram três mulheres que nunca haviam pegado em armas e não participavam de nenhum dos exércitos revolucionários, mas por serem afrodescendentes, vivendo no Haiti, precisavam se posicionar politicamente e tomar atitudes em prol dos seus. Em relação a **Bug-**

**Jargal**, no qual Victor Hugo se baseia em fontes documentais para construir um Haiti histórico, em *Theresa* o Haiti é apenas o modelo ideal para o escritor abordar a agência negra na luta pela própria liberdade. O conto faz exatamente aquilo que os proprietários americanos tinham medo: fomenta os homens de cor dos Estados Unidos para a luta em busca da nação que desejavam.

Como mostra Rebecca Scott e Jean Hébrard (2014), construir um país que possibilitasse maiores direitos aos homens de cor era uma questão essencial para os afro-americanos, principalmente para aqueles que eram livres. Com uma série de restrições e impedimentos raciais empregados pela lei, a vida nos Estados Unidos poderia ser um lugar de possibilidades e frustrações. O Haiti era para os homens de cor um exemplo de luta e conquista, mas para muitos os EUA eram o lugar que – pelo menos até a Guerra de Secessão – valia a pena tentar transformar.

Como pode-se perceber a questão do tom de pele surge como um dado importante na literatura que buscava criar uma representação negra tanto na França quanto nos EUA no começo do século XIX. O impacto da mestiçagem era essencial nas sociedades da metrópole e da colônia, já que ambas responderiam ao impacto do tráfico, ainda que em níveis diferentes. Pensar como essas imagens começaram a ser construídas num contexto transatlântico pode nos ajudar na reflexão de continuidades e rupturas na imagem do negro que afeta não apenas o espaço literário, mas também o lugar social ocupado por eles.

## Referências

BACON, Jacqueline. The history of Freedom's Journal: a study in empowerment and community. In: **The Journal of African American History**. Vol. 88, nº1, winter 2003.

BONGIE, Chris. Victor Hugo and “The Cause of Humanity”. In: **The translator**, v.11, n.1, 2005.

CHARARA, Youmna (text). Fictions coloniales du XVIIIe siècle. Paris: Harmattan, 2005.

CLAVIN, Matthew. **Toussaint Louverture and the American Civil War: The promise and peril of a second Haitian Revolution**. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2011 [e-book].

COHEN, William B. **The French Encounter with Africans: White response to Blacks, 1530-1880**. Bloomington, IN: Indiana University, 2003.

CURTIN, Philip. **The Image of Africa: British Ideas and Action, 1780-1850**. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1964.

DAUT, Marlene. **Tropics of Haiti: race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World, 1789-1865**. Liverpool: Liverpool University, 2015.

DOIN, Sophie. **La famille noire – suivre de trois nouvelles blanches et noires**. Paris: L'Harmattan, 2002.

DUBOIS, Laurent. **Avengers of the New World: the story of the Haitian Revolution**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

DURAS, Claire de. **Ourika**. [1824] Versão disponível em: [http://slavery.uga.edu/texts/literary\\_works/ourikafrench.pdf](http://slavery.uga.edu/texts/literary_works/ourikafrench.pdf) Acessado: 10/07/2019.

FANNING, Sara. **Caribbean Crossing: African Americans and the Haitian Emigration Movement**. New York: New York University, 2015.



FREDRICKSON, George. **The black image in the white mind**: the debate on Afro-American character and destiny, 1817-1914. Hanover: University Press of New England, 1987.

FOSTER, Frances. How do you solve a problem like Theresa? In: **African American Review**, v.40, n.4, 2006.

GAUTHIER, Florence. **L'aristocratie de l'épiderme**: le combat de la Société des Citoyens de Couleur (1789-1791). Paris: CNRS éditions, 2007.

GEGGUS, David. (org) **The impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World**. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

HUGO, Victor. **Bug-Jargal**. Paris: Urbain Canel, 1826.

JACOBS, Harriet. **Incidentes na vida de uma garota escrava**. São Paulo: Aetia, 2017.

JAMES, C. L. R. **Os jacobinos negros – Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

KADISH, Doris. The Black Terror: Women's Responses to Slave Revolts in Haiti. In: **The French Review**, v.68, n.4, 1995. pp.668-680.

\_\_\_\_\_. Haiti and Abolitionism in 1825: The Example of Sophie Doin. In: **Yale French Studies**, n.107, The Haiti Issue: 1804 and Nineteenth-Century French Studies (2005), pp.108-130.

MILLER, Christopher. **The French Atlantic Triangle – literature and culture of the slave trade**. Durham & London: Duke University Press, 2008.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, M. L. E. **Descriptions topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue**. 1797.

PRASAD, Pratima. The Black Aristocrat in Ourika: Outliving an Idea. In: **Lingua Romana**, v.11, issue 1, 2012.

VARIKAS, Eleni. **A escória do mundo**: figuras do pária. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

ROBB, Graham. **Victor Hugo: a biography**. London: Picador, 1997.

SCOTT, Rebecca; HÉBRARD, Jean. **Provas de liberdade**: uma odisseia atlântica na era da emancipação. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SIDBURY, James. **Becoming African in America**: Race and Nation in the Early Black Atlantic. Oxford: University of Oxford, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além dos choques das civilizações. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

REPRESENTAÇÕES DO  
ORIENTAL NA LITERATURA DE  
PINHEIRO CHAGAS E CAMILO  
CASTELO BRANCO<sup>28</sup>

José Carvalho Vanzelli<sup>29</sup>

---

28 Parte deste ensaio e suas ideias foram desenvolvidas e estão presentes em minha tese de doutorado **Entre o passado e o presente**: um estudo do Orientalismo Literário Português na segunda metade do século XIX (2020), realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

29 Doutor em Letras pelo PPGECLLP da Universidade de São Paulo (2020). Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português (CPCP), USP, ao Grupo Eça (GE), USP, e ao Grupo de Pesquisa Cenáculo: fluxos e afluxos da Geração de 70, UEL. E-mail: [vanzelli.jose@gmail.com](mailto:vanzelli.jose@gmail.com).

Representações do Oriente e dos orientais estão presentes na literatura portuguesa desde o século XVI, período em que Portugal estabeleceu suas primeiras colônias no continente asiático. Embora em alguns períodos – como, por exemplo, o século XVIII – essas figurações sejam menos comuns do que na literatura do Quinhentos e da primeira metade do Seiscentos, o Oriente em momento algum deixa de ser representado pelos escritos de Portugal. Afinal, o Leste é uma região que está intrinsecamente ligada à memória coletiva lusitana. Como afirma o historiador António Manuel Hespanha (1999, p. 15):

A história portuguesa – e mais ainda, a sua vulgata escolar – está cheia de gestas orientais ligadas às épocas de esplendor de Portugal, como se Portugal quando não esteve no Oriente, tivesse estado na miséria e na mesquinhez. [...] Foi no Oriente que se fizeram nossos santos e os nossos heróis. [...] Foi no Oriente que o nosso Império começou e é nele que, em 1999, ele irá acabar.

Na segunda metade do século XIX, o Oriente volta a estar em voga nas Letras de Portugal em um movimento duplo. Por um lado, surge como uma espécie de eco das representações orientais nas artes de outros países europeus, como França, Alemanha e Inglaterra, que ‘redescobrem’ o Oriente (seja o mundo árabe, seja os povos do Extremo Oriente) a partir do final do século XVIII. Estas imagens, que trazem ao cenário literário lusitano os paradigmas estéticos e gnosiológicos de outros orientalismos da Europa, são significativas nas produções literárias dos autores da chamada Geração de 70, especialmente Eça de Queirós e Antero de Quental (HESPANHA, 1999, p. 26).

Por outro lado, o orientalismo português oitocentista traz um reavivamento do império lusitano do século XVI. O século XIX foi, de acordo com Eduardo Lourenço (2009, p. 30), “[um] século de existência

nacional traumatizada”, em que diversos acontecimentos<sup>30</sup> “irão abalar a ‘grandeza arquétipa’ do país enquanto nação ‘colonizadora por excelência’, dando lugar a um verdadeiro ‘problema de imagem’” (MACHADO, 2018, p. 146). Tais fatos fazem com o que a segunda metade do século XIX seja repleta de eventos cívicos que resgatam figuras e episódios do passado luso na Ásia. Neste cenário, destacam-se as comemorações do tricentenário da morte de Luís de Camões (1880) e as celebrações do quarto centenário da chegada de Vasco da Gama às Índias (1898). Assim, rememorar o império português da época das Grandes Navegações surge como um elemento importante para o orientalismo português. Por certo, pode-se afirmar que esse caráter duplo, isto é, ser caracterizado tanto por um movimento intelectual e artístico vindo dos centros hegemônicos do continente quanto por essa recordação de um passado nacional na Ásia, fazendo-o, assim, cada vez mais presente na memória coletiva lusitana, é o que singulariza o orientalismo de Portugal dos outros orientalismos exercidos no restante do continente europeu.

O movimento de resgate de imagens do Oriente Português do Quinhentos repercute na literatura. No entanto, é interessante notar que este império lusitano de antanho nem sempre é (re)criado com fins enaltecedores ou como parte de uma ‘febre patriótica’ que se verifica em produções literárias do período. De fato, pode-se dizer que o Oriente e os orientais têm suas representações moldadas de acordo com a(s) mensagem(ns) que cada escritor queria transmitir para seu público leitor.

Para exemplificar o que estamos a afirmar, nos propomos a examinar algumas figurações dos orientais em trechos de obras ficcionais de dois importantes escritores do período: Manuel Pinheiro Chagas (1842-

---

30 Como exemplos dos “traumas” do Portugal oitocentista, podemos citar as invasões napoleônicas em 1807, com a consecutiva fuga da família Real ao Rio de Janeiro; a Revolução Liberal em 1820 e a guerra civil (1828-1832); a independência do Brasil, até então a principal fonte de recursos do reino, em 1822; o estremecimento das relações com a Inglaterra, o mais antigo aliado de Portugal; e o *Ultimatum* inglês de 1890.

1894) e Camilo Castelo Branco (1825-1890). Devido às limitações que um trabalho desta natureza nos dá, não poderemos analisar extensivamente as obras desses dois escritores. Entretanto, cremos que o exame de algumas cenas-chave de seus romances nos permite ilustrar adequadamente os diferentes modos como os orientais surgem nessa literatura que resgata a Ásia Portuguesa do século XVI.

Comparar Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco nos parece apropriado, uma vez que eles não só dividiam o mesmo mercado literário (OLIVEIRA, 2005, p. 141), como eram, na segunda metade do século XIX, dois dos escritores mais consumidos pelo público da época (HOMEM, 2012, p. 69-70). Portanto, ambos gozavam de alta popularidade entre os leitores portugueses. Ainda, suas representações do Oriente, além de, como afirmamos, recriar a mesma época (século XVI), reelaboram o mesmo local (a Índia Portuguesa, especialmente Goa).

Soma-se, ainda, o fato de que nenhum desses autores teve um contato direto com o Oriente, utilizando-se de textos de cronistas quinhentistas e seiscentistas como fonte para suas recriações. Ou seja, eles constroem o que Braga (2019, p. 85) chama de “um Oriente em segundo grau”, uma vez que se valem da visão de outros portugueses para enxergar o Leste. Neste cenário, se destaca a obra **Lendas da Índia** (1858-1866), de Gaspar Correia, fonte bibliográfica declarada de ambos os autores. Portanto, notam-se diversos pontos coincidentes na elaboração de seus textos, o que nos permite evidenciar as diferenças das representações do Outro oriental em suas respectivas literaturas.

Centrando-nos primeiramente em Pinheiro Chagas, é importante pontuar que, além de escritor, o intelectual foi também um importante político de sua época, atuando como Ministro da Marinha e do Ultramar entre os anos de 1883 e 1886. Esteve diretamente ligado, portanto, à execução do famoso Mapa cor-de-rosa, que pode ser resumido como uma

tentativa de juntar as províncias ultramarinas de Angola e Moçambique, criando uma faixa de influência portuguesa que fosse da costa oeste à costa leste do continente africano<sup>31</sup>. Tal investida, por ir de encontro com as ambições britânicas na África, culminou no *Ultimatum* inglês de 1890, época em que Chagas, já fora de seu cargo no ministério, escreve três romances históricos no breve período de três anos (1890-1892), todos com seus enredos desenvolvidos na Índia portuguesa do século XVI. Portanto, pode-se entender que as representações do Oriente de Chagas correspondem a uma espécie de ‘resposta’ ao *Ultimatum* britânico (GANDRA, 2012, p. 185) do qual o autor, direta ou indiretamente, contribuiu para acontecer com seu trabalho político. Estes romances, **A Marquiza das Índias** (1890), **A Joia do Vice-rei** (1890) e **Naufrágio de Vicente Sodré** (1892), trazem significativas cenas para nossos propósitos. Vejamos três delas.

Em **A Marquiza da Índia**, um romance de equívocos inspirado nas comédias do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca (MARQUES, 2012, p. 257), o segundo capítulo se inicia com uma descrição da cidade de Goa do ano de 1533. Dentro da conjuntura do romance, esta exposição pouco influencia no enredo. Antes, tem a função de ambientar o leitor e trazer a ‘cor local’ que caracteriza os romances históricos tradicionais. Goa é descrita como uma cidade “opulenta e magnífica, [...] coberta de edifícios majestosos” (CHAGAS, 1890, p. 17). O narrador imprime a ideia de um lugar movimentado e, principalmente, acolhedor a todos os povos:

---

31 É importante frisar que o projeto colonial português no século XIX é voltado à ocupação efetiva de seus territórios em África e não ao Oriente, como fora no Quinhentos. Não obstante tal fato – que, entre outros motivos, buscava manter Portugal no cenário colonialista e imperialista do Velho Continente, principalmente após a divisão do território africano realizado unilateralmente pelas nações europeias na Conferência de Berlim (1884-1885) –, na literatura, será o Oriente que irá surgir como um discurso-símbolo legitimador dessas ambições políticas. Em outras palavras, será uma tentativa de mostrar que a África corresponde, no século XIX, ao que o Oriente foi para o colonialismo português de outrora. Ou, como afirma Fernando Catroga (1999, p. 227), parte da literatura da época “celebra a Índia para defender África”.

Em terra o movimento é enorme, e os diversos ruídos que se evolvem da cidade formam um concerto festivo que alegra os ouvidos. Repicam os sinos das igrejas, já numerosas; ouve-se o estrondo dos martelos, dos machados, nos estaleiros, onde se estão construindo e reparando os navios, a ponto que se julgaria o passeante na Ribeira das Naus de Lisboa, se os elefantes, passando gravemente carregados de madeira, não dessem de novo e bem frisantemente à cena o seu aspecto oriental. É grande e variegado o movimento das ruas. Ouve-se o galope dos cavalos, o pregão dos vendedores, e veem-se transitar homens de mil raças diversas, e de mil aspectos diferentíssimos. (CHAGAS, 1890, p. 18).

Nota-se, portanto, uma Goa cosmopolita que só se diferencia da capital da Metrópole por alguns aspectos paisagísticos que se encaixam dentro de um imaginário ocidental do Oriente. Nas palavras do próprio romance, “um quadro cheio de movimento e de luz, que se desenhava n’uma pitoresca moldura de cores bem pujantes por entre as mangueiras e as palmeiras” (CHAGAS, 1890, p. 27).

O narrador passa a descrever algumas dessas “mil raças diversas” que caminham pelas ruas da Goa portuguesa:

Os mercadores persas de Ormuz, vestidos com riquíssimas cabayas, que vinham vender a Goa os seus magníficos cavalos, cuja rendimento constituía uma das mais avultadas receitas da alfandega portuguesa, cruzavam-se com os mahrattas semi-nus e com os árabes envoltos nos albornozes brancos e de lá grosseira, que vinham dos portos do Mar Vermelho, trazidos por alguma nau do Estreito; os baneanes vestidos com as suas camizas de seda trazendo no alto da cabeça os seus turbantes, encontravam-se com os fidalgos portugueses, que passavam a galope, trajando



seda também, mas seda cortada pelos modelos da corte de Carlos V, que dava o tom n'esse tempo; alguns brahmanes, vestidos de algodão de uma brancura que cegava, olhavam de modo desconfiado para os hábitos pardos ou negros dos monges, como os fanáticos yoghis, quasi nus, com as carnes em sangue, com os longos e sujos cabelos a moldurarem-lhes as faces lívidas e encovadas, olhavam ferozmente para os frades mendicantes, que passavam de pés descalços, yoghis do catholicismo, menos desprendidos contudo, do que seus colegas do brahmanismo, das delicias mundanas. (CHAGAS, 1890, p. 18-19).

É interessante a descrição que o narrador apresenta da cidade. Uma primeira leitura do trecho transmite a sensação de Goa enquanto espaço geográfico de coexistência pacífica entre todos os povos que ali vão mercadejar. Entretanto, quando observado com maior cuidado, percebe-se o tratamento que o narrador dá às “mil raças” que por ali transitam. Por exemplo, os fidalgos portugueses são os que “passam a galope”, que, em chave metafórica de leitura, pode-se interpretar como uma demarcação de superioridade ocidental em meio às outras ‘raças’, todas vindas de algum Oriente. Em outras palavras, ao colocar os portugueses como os únicos que aparentam transitar em cima de cavalos, parece que há um reforço de que são eles os verdadeiros senhores daquelas terras, implementando, assim, uma hierarquia na cena. Chama a atenção, ainda, a descrição dos indianos. Em momento anterior, o narrador dissera: “[...] passam as fustas finas e ligeiras, carregadas de soldados, as tonas, as almadias, as champanas carregadas de provisões e tripuladas pelos marinheiros indígenas quasi nus, cujos corpos bronzeados luzem ao sol como estatuas em movimento” (CHAGAS, 1890, p. 17). Marinheiros, mahrattas e yoghis, alguns representantes dos nativos indianos que circulam pela capital portuguesa do Oriente, são constantemente caracterizados pela ausência de vestimenta

que, ainda numa interpretação simbólica, pode ser entendida como uma caracterização redutora, uma vez que contrasta com toda a opulência dos comerciantes e fidalgos. A visão dos marinheiros como “estátuas em movimento”, comparando-os, portanto, a objetos que costumam ser observados, confere uma imagem de “museu vivo” (CATROGA, 1999, p. 203) ao local, visão comum em torno da Índia (CATROGA, 2009, p. 207) na sociedade europeia. Vale destacar, ainda, que os cabelos longos e sujos dos yoghis apenas reforçam uma imagem negativa que, por contraste, enaltece os portugueses.

A descrição segue com a inserção do “elemento feminino” a “esta multidão variada” (CHAGAS, 1890, p. 19). Breve, o narrador descreve principalmente as “mestiças solteiras”, “o *demi-monde* goano”, “cuja voluptuosa languidez fazia mais estragos nas fileiras portuguesas do que a artilharia dos Rumes” (CHAGAS, 1890, p. 20). Essa imagem de sensualidade da mulher oriental – mais uma visão tipicamente orientalista (LIMA, 1997), no sentido que Edward Said concede ao termo em seu famoso **Orientalismo** (2008 [1978]) –, que, não raro, abarca mulheres espanholas de regiões de forte influência árabe, como a Andaluzia, se contrasta com as “esposas, em geral pouquíssimo virtuosas d’aquelles casados de Goa, que Affonso de Albuquerque estabeleceu na cidade” (CHAGAS, 1890, p. 20). Portanto, uma imagem que vai ao encontro de um imaginário corrente na Europa oitocentista em torno da mulher oriental<sup>32</sup>.

No mesmo ano de 1890, é publicada a primeira edição do romance histórico **A Joia do Vice-rei**, que narra episódios da vida do primeiro vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida, e sua relação com seu filho, D. Lourenço, a ‘joia’ que dá título ao livro.

No capítulo X do romance, o narrador relata a tentativa dos portugueses de construir uma fortaleza em Cochim, a mando do governo

---

32 Para exames mais detalhados das figurações da mulher oriental, especialmente a de origem árabe, cf. LIMA, 1997; ALVES, 2010, p. 18.

de Lisboa. No entanto, a autorização do rajá desse território era difícil, uma vez que tal construção feria as tradições locais. Segundo o narrador: “uma cobertura de telha era em Cochim privilégio exclusivo dos templos, e o próprio rajá não tinha os seus paços assim cobertos” (CHAGAS, 1912, p. 107-108). D. Francisco de Almeida ignora as crenças locais. Para realizar seu plano, tenta enganar o líder indiano colocando fogo nas próprias casas onde os portugueses se abrigavam e relatando que os incêndios eram causados por conta de ataques dos mouros. Com isso, tentava convencer o rajá de Cochim a conceder a construção da fortaleza para que os portugueses pudessem ficar em maior segurança. Não obtendo êxito na empreitada, surge a figura de D. Lourenço, por quem o rajá e, principalmente, o sobrinho deste possuem grande afeto. O narrador passa, então, a descrever a cena em que D. Lourenço convence o sobrinho do rajá para que a autorização para a construção da fortaleza fosse dada:

Devia ser um espetáculo gracioso ver, debaixo da ramada que havia à porta da tranqueira, os dois moços sentados, o sobrinho do rajá de Cochim com a cabeça recostada no ombro do seu amigo, com o braço a enlaçar-lhe a cintura, como que a pedir-lhe proteção e amparo, e D. Lourenço, um pouco desdenhoso talvez no fundo da sua consciência, mas afável e acariciador, contando maravilhas da Europa ao príncipe atento, e aproveitando o ensejo para lhe falar também nas belezas da religião cristã. (CHAGAS, 1912, p. 109).

A posição de cada um dos dois jovens retratados na cena expõe metonimicamente a relação Portugal-Índia dentro do contexto do romance e da literatura de Chagas de um modo geral. O sobrinho do rajá de Cochim apoia-se em Lourenço “como que a pedir-lhe proteção e amparo” (CHAGAS, 1912, p. 109), colocando-se em uma posição subalterna. Aparece ali como um ser mais fraco que deseja a tutela de seu amigo do

Ocidente. Este quadro se mostra mais acentuado quando D. Lourenço, não conseguindo convencer o jovem indiano, chama-o de preconceituoso e ameaça retirar-se magoado:

– Lourenço, [...] [i]maginas que essa recusa é um capricho de meu tio, e não sabes que ela se funda nas nossas tradições mais sagradas, nos nossos ritos mais solenes!

– Não; [...]. Mas ao menos sairei desta terra, onde um príncipe, que se diz meu amigo devotado, não tem ânimo de afrontar os preconceitos do seu povo para me salvar a mim de um perigo certo, de morte quase inevitável.

E deu dois passos para se retirar.

O príncipe correu a ele aflito e perturbado.

– És injusto, Lourenço! disse quase a meia voz. Mas, já que tanto empenho tens em que se construa a fortaleza, juro-te que antes perderei o trono, a casta ou a própria vida, do que deixarei que tu partas, levando contra mim no coração um ressentimento. Dentro de oito dias, meu tio dará licença para se construir a fortaleza.

E assim foi. (CHAGAS, 1912, p. 111-112).

A postura de D. Lourenço, ao cobrar que seu amigo passe por cima de suas tradições – considerando-o um falso amigo e acusando-o de preconceito contra seu povo – e ao lograr, através desse artifício, a autorização para a construção da fortaleza reforça uma hierarquização de culturas em que a portuguesa se torna mais importante e prioritária em relação à indiana. É significativo que a própria personagem indiana corrobore tal visão de mundo. Ainda, a posição subalterna como a que se coloca o sobrinho, cedendo aos caprichos do jovem português, enfatiza uma outra imagem que aparece em momento anterior no romance.

No capítulo VI, quando o narrador de Chagas nos apresenta pela

primeira vez o rajá de Cochim e tece comentários sobre a recepção que os árabes do subcontinente indiano deram aos portugueses recém-aportados, é dito pelo narrador:

Quando apareceu Pedro Alvares Cabral, já então com mais poderosa esquadra, quando Vasco da Gama voltou, quando Duarte Pacheco se estabeleceu solidamente em Cochim e mostrou àqueles débeis filhos das terras do Oriente o que eram a bravura e a arte militar dos povos ocidentais, os árabes principiaram a perceber que não tinham diante de si apenas uns concorrentes desprezíveis como ao princípio supunham, mas uns rivais formidáveis que ameaçavam cortar-lhes o comércio com a Europa. (CHAGAS, 1912, p. 55-56).

A expressão “débeis filhos das terras do Oriente” parece-nos se referir menos aos muçulmanos – que, de um modo geral, são os principais rivais dos portugueses em sua empreitada expansionista – do que aos indianos. Afinal, diz o narrador: “vejamos bem que os nossos grandes inimigos não eram nem podiam ser os índios. Já se conhecia bastante essa raça na Europa para se saber que era uma raça condenada a estar sempre sujeita a jugo alheio” (CHAGAS, 1912, p. 57). A postura do narrador (e do autor), portanto, está pautada por uma ordenação ‘natural’ das raças em que a indiana está fadada a servir e ser subjugada.

Em outras palavras, é uma visão civilizatória em que, sendo a raça indiana ‘fraca’ e ‘frágil’, se naturaliza a posição de subserviência que o sobrinho do rajá tem em relação a D. Lourenço, seja através do modo como o abraça (“como que a pedir-lhe proteção e amparo”), seja pelo modo como passa por cima de suas tradições para que se permita a construção de uma fortaleza portuguesa em seu território. Tal leitura faz-nos entender outros episódios do romance, como a proclamação do rajá de Cochim como imperador de Malabar, que é feita e válida apenas após a

palavra do vice-rei portugueses (CHAGAS, 1912, p. 73-74).

Voltando ao diálogo entre D. Lourenço e o sobrinho do rajá de Cochim, no capítulo X, vale notar a aproximação que o narrador faz das lendas e das religiões da Índia com as portuguesas. Enquanto D. Lourenço relata “também [as] belezas da religião cristã” (CHAGAS, 1912, p. 109), o jovem indiano “contava-lhe em troca [...] as lendas prodigiosas do *Ramáyana* e do *Mahabárata*, e alguns dos contos do *Pancha-Tantra*, onde com surpresa encontrava D. Lourenço as mesmas histórias com que a sua ama o embalara no berço” (CHAGAS, 1912, p. 109-110). É interessante a comparação que o narrador apresenta das lendas indianas e das histórias portuguesas. Adiante, o sobrinho do rajá apresenta uma história<sup>33</sup> que é redarguida por D. Lourenço com as palavras: “essa história conheço-a eu” (CHAGAS, 1912 p. 110). Conta-lhe, então, “o caso tão bem narrado por Gil Vicente em seu auto” (CHAGAS, 1912, p. 110). Ao final, “os dois amigos ficaram um instante pasmados, sem poderem perceber estas relações misteriosas que faziam com que a imaginação popular fantasiasse os mesmos contos a tantas mil léguas de distância, e em tão diversas raças” (CHAGAS, 1912, p. 111).

A equiparação das histórias contrasta com a posição hierarquizante que o narrador expõe, em outros momentos, das culturas de Índia e Portugal. Aqui, não se vê uma posição de superioridade a nenhum lado da relação, o que não acontecerá em quadro mais ou menos semelhante exposto em **Naufração de Vicente Sodré**, publicado dois anos após **A Joia do Vice-Rei**.

---

33 “Era uma vez um brâmane, mas tão pobre, tão pobre, que obter uma vez uma jarra cheia de farinha foi para ele o mesmo que para ti seria ver os rajás de Narsinga e de Galeonda trazerem-te aí todos os diamantes e todas as pérolas do seu reino. Com a jarra ao ombro voltava sonhando mil grandezas. Venderia a farinha, e com o dinheiro que em troca obtivesse tais coisas iria fazendo que não tardaria a alcançar extraordinária opulência, e, quando mais brilhante lhe aparecia o futuro, cai a jarra, entorna-se a farinha, mistura-se com a terra, e aí ficaram perdidos de vez todos os devaneios do pobre brâmane” (CHAGAS, 1912, p. 110).

Ao longo do capítulo IV do romance de 1892, que tem seu enredo desenvolvido em 1505, narra-se o momento da partida da segunda esquadra liderada por Vasco da Gama a caminho das Índias. Momentos antes da partida, o narrador expõe a conversa entre um indiano convertido ao catolicismo, levado a Portugal por Pedro Álvares Cabral, e o capitão da armada que parte. Esta personagem oriental fora identificada como “um naire de Cochim” (CHAGAS, 1894, p. 8) no capítulo primeiro do romance e, até seu batismo, no capítulo IV (CHAGAS, 1894, p. 36-37), permanece sem nome. Assume, após sua conversão oficial, a alcunha de D. Manuel. Este detalhe é significativo, uma vez que a ausência de nome da personagem – tal como o sobrinho do rajá em **A Joia do Vice-rei** – contribui para a caracterização da figura do indiano como subalterna.

O “naire”, no primeiro capítulo, não é caracterizado como um indiano “quasi nu”, como se via em **A Marquiza das Índia**, mas com uma vestimenta luxuosa, o que, a princípio, denota ser uma pessoa de uma classe de prestígio. Advir de um alto estrato social, no entanto, não faz com que suas características de fragilidade, ignorância e submissão sejam atenuadas. Tendo sido levado a Portugal, o indiano teve que se converter à fé cristã. Para tanto, é catequisado pelo Bispo Calçadilha. Neste momento, o narrador apresenta aproximações, tal como fizera em **A Joia do Vice-rei**, entre as religiões de Portugal e da Índia:

No momento em que entramos é o jovem indiano que fala com a sua voz pausada e grave.

– Cristo, diz ele! Sim! sim! adoramo-lo. Krishna! Krishna!... É uma encarnação de Vichnu.

– Não! não! interrompeu Calçadilha... Chamai-lhe Krishna embora... É a vossa língua, que adultera o nome sagrado de Cristo... Mas é o Deus Filho que se incarna, o Deus que faz parte da Trindade sublime, Padre, Filho e Espírito-Santo!

– Sim! sim! A Trindade! Brahma, Vichnu, Siva...

Sim! sim! a Trindade! É Vichnu que se incarna mil vezes, em mil formas, em tartaruga, em peixe, em leão, em javali, em anão, em Rama, em Buda, em Krishna.

– Que horrores estais dizendo, desgraçado! O Cristo é a encarnação de Deus Filho no ventre puríssimo da Virgem Maria...

– Sim! sim! interrompeu com exaltação o indiano, Krishna incarnou-se no ventre de uma mulher! [...] (CHAGAS, 1894, p. 33-34).

Os argumentos do indiano e a indignação do bispo dialogam com o espanto que D. Lourenço e o sobrinho do rajá tiveram ao perceber as ‘relações misteriosas’ que uniam o imaginário popular do Ocidente e do Oriente. Entretanto, em **Naufrágio de Vicente Sodré**, a comparação entre as fés não fica apenas no campo das coincidências. Após algumas páginas de diálogo em que insiste em ver Cristo como Krishna, o indiano finalmente é convencido pelo bispo das diferenças entre as crenças e sentença:

Quero batizar-me [...]. Pelo que ouvi de vossa religião, pelo que dizeis da Trindade, por esse nome de Cristo que me soava aos ouvidos como um eco bendito do nosso Krishna, do nosso deus azul, julguei que todos éreis nossos irmãos na crença, que adoráveis Vichnu numa outra encarnação, se não ou por acaso o vosso Cristo exatamente o nosso Krishna. Os vossos padres eram como os nossos brâmanes os conhecedores da divina ciência, e os vossos guerreiros lembravam-nos a raça militante dos xátrias. Ao chegar a Lisboa, espantei-me de ver que não havia párias, que os mais humildes podiam beijar a mão d’El-rei, mas entendi que os párias viviam nos campos, talvez, e que não ousavam entrar na cidade para não respirarem os mesmos ares que os nobres respiravam. Vejo porém pelo que me dizeis que, apesar de tantas estranhas semelhanças, a vossa religião é muito diferente da nossa, que é outra a vossa sociedade, que não tendes castas, e que o vosso Cristo, diante de quem reis e



brâmanes se curvam, era verdadeiramente um pária, ou pelo menos, com os párias tratava, aos párias dava a preferência. (CHAGAS, 1894, p. 36).

O reconhecimento por parte do indiano de que a cultura lusitana não tem castas e que “os humildes podiam beijar a mão d’El-rei” acaba por desenhar a sociedade portuguesa como um lugar melhor e mais justo para se viver. Reforça, assim, uma relação de superioridade-inferioridade entre Portugal e Índia, sendo o primeiro reino o proeminente na relação.

Neste momento da novela, o indiano afirma: “É melhor a vossa conceção da vida e do mundo? Não o sei” (CHAGAS, 1894, p. 36). Entretanto, páginas adiante, já tendo se convertido e atendendo pelo nome de D. Manuel, o indiano aconselha Vasco da Gama que parte com sua esquadra:

Senhor, n’aquelle vasto Indostão há uma raça dócil, afável, meiga, sem grande força de espirito, mas afectuosa e fácil de se prender àquelles que sabem fazer-se amar. É a raça dos meus patrícios, é a raça, pôde dizer-se, dos verdadeiros e dos legítimos senhores do Indostão. A sua religião, debaixo de um aspecto estranho, é perfeitamente irmã da vossa... da nossa, quero dizer. Tão irmã, que em Cochim se imaginou que era a mesma, que o vosso Christo não era senão o nosso Krishna ou que pelo menos não era senão mais uma das numerosas incarnações de Vichnú, um Buddha do occidente, que a vossa Trindade não era senão a Trimourti das nossas crenças, Brahma o Padre, Vichnú o Filho, Siva o Espirito Santo. Enganei-me. A religião é diversa, e mais santa de certo a christã, mais própria para, à sombra d’ella a humanidade se desenvolver, religião que não tem por ideal o nirvana, nem por doutrina a convicção de que tudo são aparências fugazes. O christianismo é, bem o sinto, a religião dos vencedores, o brahmanismo a dos eternos vencidos. (CHAGAS, 1894, p. 38).

Aqui, a personagem indiana explicita a relação hierárquica entre os povos e admite uma superioridade portuguesa. Expõe também uma imagem de fragilidade oriental que não só deseja, mas ‘precisa’ dessa proteção ocidental. Afinal, segundo suas palavras, os cristãos são os “vencedores”, enquanto aos indianos cabe a sina de serem “os eternos vencidos”. Antes do adeus ao navegador português, o indiano conclui: “Os meus irmãos de raça precisam de tutor. Sede-o vós, portugueses! E fundareis no Oriente um vasto, um colossal, um indestrutível império” (CHAGAS, 1894, p. 39). Embora não possamos desenvolver aqui, vale apontar que as afirmações do indiano D. Manuel de **Naufração de Vicente Sodré** nos recordam diversos pontos da análise que Edward Said (2011) faz do romance **Kim** (1901) de Rudyard Kipling (1865-1936) em sua obra **Cultura e Imperialismo**<sup>34</sup>.

Portanto, vê-se que, numa visada geral, a constru o do oriental em Pinheiro Chagas busca defender uma posi o assumidamente colonialista que pode ser lida como uma defesa de uma política colonial empreendida, no século XIX, pelo próprio autor enquanto político. Em outras palavras, parece tentar justificar, através da imagem dos portugueses enquanto superiores – imagem essa corroborada pelas personagens indianas –, políticas como o Mapa cor-de-rosa, impulsionado também pelo autor, e resgatando a imagem de Portugal enquanto na o ‘colonizadora por excelência’.

Não podemos nos equivocar e ver esses textos de Chagas como meramente acríticos ou apologeticos. Há, por certo, nesses escritos, uma distin o entre ‘bons’ e ‘maus’ portugueses. Esses últimos são severamente criticados pelo autor e são responsabilizados pela posi o não hegemônica de Portugal no cenário europeu oitocentista. Portanto, enaltecer a superioridade dos ‘bons portugueses’ (como Vasco da Gama, D. Lourenço ou D. Francisco de Almeida) faz com que os portugueses possuíssem

---

34 Cf. SAID, 2011, p. 218-261.

‘modelos’ a serem seguidos num período em que a autoimagem lusitana havia sido fortemente abalada pelo *Ultimatum*. Logo, a construção dos orientais enquanto fracos e subalternos fazia com que Chagas transmitisse não apenas suas ideias políticas, mas buscase mostrar a seu público leitor a sua visão em torno do império português do passado e de sua contemporaneidade. Bastante distinto será o olhar proposto por Camilo Castelo Branco em seus romances.

O Oriente não é um tema comum na literatura camiliana. Ele empreende reconstruções da Ásia Portuguesa do século XVI, até onde sabemos, em apenas duas ficções e dois textos não ficcionais<sup>35</sup>. Centrando-nos apenas na ficção camiliana, encontram-se construções do Oriente no capítulo *nono casamento* do romance **Doze Casamentos Felizes**<sup>36</sup> (1861) e no romance histórico **O Senhor do Paço de Ninães** (1867). Veremos como o Outro oriental surge em excertos desses dois textos.

A começar pelo texto de 1861, vemos que o *nono casamento* conta a história de um casamento entre uma princesa indiana de origem moura e um fidalgo português. É dividido em quatro partes. A primeira corresponde a uma contextualização histórica feita pelo narrador. Abre-se o texto com as seguintes palavras:

---

35 Esses dois textos foram publicados no ano de 1880. O primeiro, intitulado **Tragédias da Índia**, veio a lume no segundo volume de **Sentimento e História**, mesma publicação em que saiu o romance **A Corja**. Já o segundo texto tem por título “Luiz de Camões” e inicialmente foi um prefácio redigido por Camilo à sétima edição do poema **Camões** de Almeida Garrett. Em 1886 esse texto foi revisado e coligido à obra **Bohemia do Espírito**.

36 Este romance, como o título já anuncia, conta histórias de doze matrimônios supostamente felizes. Cada capítulo corresponde à história de um casamento. Os enredos se passam em locais e/ou épocas distintas, o que faz com que não se estejam relacionados diretamente entre si. Assim, cada capítulo pode ser lido de modo independente dos demais. Por tal motivo, cada capítulo pode ser visto como um conto. Uma vez que nos centraremos apenas no *nono casamento*, que é o único que se passa no Oriente e no século XVI, denominaremos esse capítulo também como “conto”. Vale frisar que o próprio autor assim designava cada uma das histórias que compõem seu romance (MARTINS, 2010, p. 65).

Em 1557, vizo-reinava na Índia Martim Afonso de Sousa, antecessor de D. João de Castro.

Naquele tempo, os mouros do reino de Balagate, acaudilhados por Acedacan, o mais grado da corte do Idalxá, amotinaram-se, conclamando rei o príncipe Meale, que vivia desterrado em Cambaia, por sentença do usurpador, sobrinho dele. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1089).

O “enfadoso exórdio deste romancinho” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1091), conforme o narrador chama posteriormente a primeira parte do conto, justifica ao leitor o motivo de residir na Goa portuguesa do século XVI uma família moura. Assim, conta-se brevemente que o rei Meale de Balagate, não obtendo êxito em reaver o trono que seu sobrinho havia se apossado – mesmo com uma suposta ajuda lusitana na empreitada –, termina por viver em Goa, sob a proteção de Martim Afonso (1490-1564), vice-rei da Índia Portuguesa. No entanto, parece-nos que muito além de uma mera descrição da conjuntura que cerca a narrativa, essa primeira parte traz informações importantes do modo como Camilo Castelo Branco lia o Oriente português. Por exemplo, é interessante observar o papel que o narrador atribui aos seus concidadãos na contenda envolvendo os mouros do reino de Balagate.

Inicialmente, de acordo com o narrador, o vice-rei da Índia Portuguesa aceita receber e auxiliar o rei Meale em sua aspiração ao trono mediante às “vantagens que adviriam às possessões portuguesas, se o governador recebesse em Goa o príncipe mouro” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1089). Entretanto, no parágrafo seguinte, já é dito: “O Idalxá, cômico da proteção, negociou com os portugueses residentes na corte dele a deslealdade do vizo-rei, oferecendo, em troca do príncipe, as terras de Salsete e Bardês” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1089). Expõe-se assim que, se, por um lado, os portugueses negociavam uma

ajuda com Meale, por outro, também tratavam com o rival uma traição ao rei mouro. Um caráter de deslealdade é atribuído aos governantes portugueses na Ásia, característica que perdurará em outros retratos camilianos do Oriente português.

O destaque à hipocrisia portuguesa não se encerra nessas palavras. A cada parágrafo que forma a pequena contextualização para o “casamento feliz”, o narrador continua construindo e adensando seu retrato dos administradores portugueses na Índia. Diz-se, a seguir:

Debatida foi em conselho a infamante proposta. «Era muito indigna a entrega da fidelidade portuguesa», diz o cronista Francisco de Sousa, «e assim se acordaram em que o Idalxá largasse as terras prometidas e o governador pusesse o Meale em parte onde não pudesse ocasionar receios». Conchavou-se o mouro, entregando Salsete e Bardês, com o seu rendimento anual de cinquenta mil cruzados. O governador, porém, velhaqueando com a mestria em que primaram na Ásia os Portugueses, andava com o príncipe de passeio entre Goa e Cananor, ameaçando assim, segunda vez desleal, a seguridade do rei intruso. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1089).

Se num primeiro momento Martim Afonso fora desleal com o príncipe que prometera ajudar, no momento seguinte, trai a confiança do Idalxá inimigo de Meale, a quem prometera segurança ao reino em troca das terras de Salsete e Bardês, já pagas pelo mouro. Portanto, para o narrador, o vice-rei da Índia portuguesa é desleal com todos aqueles com que negocia, não demonstrando a menor simpatia pelas atitudes da administração lusitana no Oriente. Deste modo, o narrador camiliano do *nono casamento*, nos primeiros parágrafos de sua construção do Oriente português, já vai de encontro ao imaginário glorioso que o Leste possuía na memória coletiva portuguesa.

A primeira parte da narrativa avança com mais uma exposição por parte do narrador do caráter pérfido de Martim Afonso e de seus conterrâneos na Ásia. Ao perceber que os portugueses não cumpriam com sua palavra, o Idalxá manda prender os lusitanos presentes em seu território. Para libertá-los, o governador da Índia Portuguesa promete “enviar o Meale para Malaca, o que nunca fez” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1090), ficando, assim o rei mouro residindo em Goa.

O preâmbulo supostamente se insere no romance para apenas justificar os motivos por que residia uma família moura no território português. Por isso, o narrador camiliano poderia terminar sua introdução ali. No entanto, opta por colocar mais algumas: “De muitas destas proezas nos herdaram nossos avós a glória. A opulência, auferida delas, essa sumiu-se, tocada pelo dedo da Providência” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1090). Destaca-se aqui o caráter irônico que o termo ‘proezas’ é empregado, mostrando que toda a ‘glória’ com que, no inconsciente coletivo português, se vê o século XVI, na verdade, para o narrador, nada possui de esplendoroso.

Portanto, o que se vê na primeira parte do *nono casamento* é uma imagem extremamente crítica aos ‘heróis’ da Ásia Portuguesa. Os orientais que ali aparecem são constantemente ludibriados pelo governador lusitano. Assim, diferentemente de Chagas, para Camilo, não há ‘bons portugueses’ na Ásia quinhentista. No entanto, entre si, esses orientais também possuem caracterizações negativas, uma vez que suas relações internas são marcadas por traições constantes. Portanto, vê-se um cenário em que tanto orientais como ocidentais são descritos com qualidades negativas. Podem, assim, ser equiparados por seus deméritos, embora a crítica mais forte do narrador recaia sobre seus conterrâneos.

A narrativa do casamento (parte II do conto) se inicia com a descrição da protagonista da história, a filha do príncipe Meale. Diz o narrador:

Tinha uma filha o príncipe sarraceno. Seria linda ela? Ai!, se linda! Como não seria linda, se era agarena e princesa? Donzela de galharda presença e subtil engenho, a diz o jesuíta croniqueiro. E o mais que podia dizer o santo varão. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1091).

A caracterização da protagonista, inicialmente, parece construir uma típica personagem romântica. No entanto, enxergamos diversos pontos que podem ser lidos como irônicos. Afinal, quando o narrador afirma, por exemplo, “como não seria linda, se era agarena e princesa?” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1091), nada mais está fazendo do que ironizar a imagem da mulher oriental tão difundida no imaginário europeu e português da época.

É interessante notar que a filha de Meale, enquanto moura, não possui nome. É dito na novela:

Que nome tinha a moura não reza o padre.  
Seria Leila, como a de Giaour?  
Zuleika, como a filha de Giaffir?  
Medora ou Gulnara, como as infaustas amantes  
de Conrad?  
Záira ou Alzira, como as espirituais criações de  
Voltaire?  
Não se sabe. Devia de ter um nome de musical  
sonido, um nome daqueles muitos que, só no Oriente,  
articulam lábios aromatizados pelo incenso do nardo e  
do beijoim. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1091).

Aqui, para além da continuação da caracterização irônica e estereotipada da filha do rei mouro, vê-se que não é dado nome à personagem que o narrador recria. A personagem só ganha a alcunha de Maria de Além-Mar após passar pelo batismo cristão para a realização de seu casamento com o português Jorge Toscano. No entanto, diferentemente dos romances de Pinheiro Chagas, não é o narrador que não dá nome à princesa quando muçulmana. Diz o conto: “Que nome tinha a moura

não reza o padre” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1091). Este padre a quem o narrador se refere é o cronista jesuíta Francisco de Sousa (1649-1712), cuja obra **Oriente Conquistado** (1710) aparece explicitamente citada como uma das fontes bibliográficas para elaboração do texto. Assim, baseando-se em informações do relato de Sousa para contar seu ‘romancinho’, o narrador nos revela que quem nomeia a moura apenas após o batismo é o padre seiscentista. Evidencia, assim, a visão ocidental em relação a esse Outro oriental que, enquanto mouro, não é sequer nomeado. Conscientemente ou não, o que o narrador nos expõe é uma das características que, mais de um século mais tarde, Said (2008; 2011) notará em diversas obras literárias ocidentais tanto em **Orientalismo** como em **Cultura e Imperialismo**.

Avançando no conto, o narrador camiliano do *nono casamento* logo expõe que a família moura possuía como vizinha D. Maria Toscano, “matrona de grandes partes e muito fervor em reconduzir ao coro dos serafins a formosíssima princesa, que se lhe afigurava a ela um anjo desgarrado” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1092). D. Maria Toscano tentava converter a jovem moura ao cristianismo, mas “de ver é que o fogo do Espírito Santo não entrou muito adentro no coração da moura, senão a Sr<sup>a</sup> D. Maria Toscana argumentaria com razões teológicas de força, e tais que as fábricas do profeta de Medina não embicassem nas claríssimas verdades do nosso dogma” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1092). Então, se expõe a verdadeira razão pela qual a princesa deseja seu batismo:

Tinha a fidalga goana um irmão, capitão de Cananor, chamado Jorge Toscano. Mui gentil de sua presença devia ser o moço, que operou no ânimo revel da sarracena a mudança religiosa que o doutor angélico e o argutíssimo Scoto não vingariam com a sua formidável dialéctica. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1092).



Revela-se, assim, que a real motivação da conversão da futura Maria de Além-Mar ao cristianismo é o irmão de D. Maria Toscana. Desmonta-se todo o discurso religioso de um amor sincero à fé em Jesus Cristo presente no texto de Sousa. Os desejos da princesa moura eram bastante mundanos e a conversão religiosa se configurava apenas como uma etapa burocrática para se cumprir a união com Jorge.

O caráter mundano com que a moura vê sua conversão religiosa ironiza não apenas os relatos oficiais da Ásia portuguesa, mas também a política de conversão religiosa que foi um dos pilares da expansão colonial portuguesa na Ásia. Em momento posterior do conto, o narrador nos relata a tentativa de fuga da jovem moura para o batismo, capitaneada por D. Maria Toscano e suas três “intrépidas matronas de Diu” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1095). As portuguesas, ao tentar levar a jovem princesa embora, são flagradas pelos habitantes da casa moura. Ali começa uma burlesca briga entre as lusitanas e uma “caterva de mouras” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1095) composta pela rainha de Balagate e damas da corte, momento este chamado pelo narrador de “cena cómica” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1095).

Esta parte do conto, além de reforçar outras imagens expostas pelo narrador em momentos anteriores, mostra um embate entre ocidentais e orientais, em que a violência e a incompreensão mútua se evidenciam. Assim, mais uma vez, portugueses e mouros são postos em um mesmo patamar, em que não há elogios. Da pena camiliana, percebe-se tons fortemente críticos e, principalmente, irônicos a ambos os lados dessa contenda.

No final do conto, a moura se batiza, recebe a alcunha de Maria de Além-Mar e se casa com o fidalgo português. O que poderia ser uma metáfora de uma conquista portuguesa em relação ao oriental se torna, nesse texto camiliano, apenas mais um motivo para críticas aos administradores

portugueses na Ásia. Afinal, o narrador destaca negativamente as pompas e os gastos excessivos da cerimônia de batismo e do casamento, denunciando, assim, a má administração da colônia lusitana (CASTELO BRANCO, 1988, p. 1097). Portanto, o que se vê constantemente são características negativas. Os portugueses na Ásia de Camilo são desleais, violentos e perdulários. Os orientais, embora de caracterização bem menor, não aparecem de modo mais positivo.

Imagens mais ou menos semelhantes são vistas em **O Senhor do Paço de Ninães**. Embora não tenha personagens orientais, sendo estes apenas referidos em conversas dos portugueses, as representações desse Outro empreendidas no romance são significativas.

Nesta ficção, encontramos, em momento já avançado do texto, a personagem Rui Gomes de Azevedo a vagar pela Ásia, primeiramente como mercador e, posteriormente, na qualidade de leigo. Rui partira ao continente asiático após ter voltado da batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. No Oriente, o protagonista, filho de um soldado do reino português na Índia (CASTELO BRANCO, 2007, p. 39), se decepciona a cada instante com a colônia e com os colonos que encontra. Enxerga criticamente a todo instante tanto a violência com que os seus conterrâneos subjugavam os povos nativos que encontravam quanto a política de expansão religiosa executada na Ásia. É significativa a cena em que Rui encontra um ex-combatente de Alcácer Quibir, Diogo das Póvoas, que, após a derrota no areal marroquino, se tornara um frei dominicano. No diálogo que surge no capítulo XXIII do romance, Diogo se prepara para adentrar a China em uma missão catequizadora, onde “era como certa a morte lá dentro” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 214). Neste momento, questiona Rui:

E porque vais tu morrer? Eu passei por meio de regiões e povos que não sabem da nossa fé, e vão assim

como tu de rosto sereno ao martírio e levam a certeza do triunfo no céu. Quem lhes ensinou o sacrifício do sangue? O aniquilarem-se na morte que a si mesmo se dão ou recebem dos verdugos de outra fé? Pensei nisto no fundo da minha solidão e estremei de horror das minhas dúvidas. Pareceu-me que é mais prestadio aos homens sofrer por eles do que morrer por Cristo. Há que anos me deixaste? Fui mundo além com as mãos cheias de benefícios: dava saúde aos enfermos; e, quando eles me queriam adorar, eu apontava-lhes o céu, e os resgatados das angústias do corpo entendiam-me e sabiam que eu os mandava agradecer ao Criador do bem que receberam de minhas mãos. Se eu lhes pregasse o Evangelho de Jesus, em vez de lhes ministrar linimentos à dor, matar-me-iam, e comigo se acabaria a força do homem e os dons da caridade ensinados pela minha religião... Jesus Cristo não queria que tu e eu ensinássemos primeiro a caridade e depois o nome de seu divino propagador? O sangue como tu vais derramá-lo não regará árvore de justiça e misericórdia e amor entre os teus algozes. [...]; descí das montanhas, onde orava e comia raízes, e lia os Evangelhos, bálsamos da alma, e uns livros que me aliviavam as dores do corpo e retardavam a morte. Desci, falei, achei-me cercado de bons, desgraçados todos porque todos sofriam; e figurou-se-me que Deus me dizia “Aí tens irmãos; são almas que eu fiz; estão feitas; não lhas refaças. Sofrem porque sabem menos que tu; comem a erva que os mata e desprezam a que os aviventara, se a conhecessem. Mostra-lha. A caridade é isso [...].” A tua morte que prova aos verdugos, Diogo? (CASTELO BRANCO, 2007, p. 215-216).

A longa consideração de Rui mostra que

o romancista defende a comunhão entre a humanidade, independentemente de sua religião. Para Rui, filipinos e chineses também são irmãos, que merecem ser antes ajudados, e não convencidos à força a aceitar a fé cristã

[...]. Ao contrário, nas palavras do personagem, os cristãos é que precisam do cristianismo. (PAVANELO, 2017, p. 245).

Portanto, aqui surge uma outra imagem dos orientais. Neste trecho, os nativos da Ásia são vistos como vítimas da política religiosa portuguesa. Anteriormente no romance, imagem parecida havia sido mostrada pelo narrador, mas dessa vez evidenciava-se a crueldade da personagem D. Jerônimo – primo de Rui e também um ex-combatente de Alcácer-Quibir, que se tornara capitão-mor português no Ceilão. Sobre a índole belicosa de D. Jerônimo, é dito:

Orça pelo incrível a crueldade do capitão-mor. Um escritor português, já nascido ao tempo em que o primo de Rui Gomes governava Ceilão e já homem quando ele morreu, conta que D. Jerónimo de Azevedo, ébrio das fumaças de vencedor, obrigava as indianas a triturarem seus filhos em almofarizes; depois do que, as estrangulava por mão de seus verdugos. Mandava cravejar lanças em crianças e pô-las ao alto; e, se as criancinhas agonizavam gementes, dizia que *ouvisse o cantar daqueles galos*, aludindo ao poleiro e aos gentios que se chamavam *Galas*. Mandava despenhar da ponte de Malvana os rebeldes às fauces dos jacarés que os esperavam: e tão vezadas andavam as feras deste cevo, que, à costumada senha de um assobio, emergiam as cabeças e abriam as bocas debaixo da ponte”. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179, grifo do autor).

Portanto, seja através da violência física, seja através de uma violência moral (religiosa), os orientais surgem como padecentes de uma política extremamente bárbara do colonizador ocidental. Não é surpreendente, portanto, quando Rui diz explicitamente: “Diz a estes *selvagens do ocidente* que deixem ao índio a sua cabana, que é um

testemunho vivo de que Deus deu ao que a tem uns palmos de terra e ciência de cultivá-la, e a paga do suor que lhes cai da face de sol a sol” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 217, grifo nosso). Neste trecho, o romancista inverte a relação Oriente selvagem *versus* Ocidente civilizado, denunciado por Edward Said (2008) em **Orientalismo**, em voga no século XVI, no século XIX e, de certo modo, ainda nos nossos dias.

Em **O Senhor do Paço de Ninães**, há momentos em que os povos orientais surgem tão violentos quanto os ocidentais. Um significativo exemplo é o castigo dado ao português Filipe de Brito de Nicote pelos governantes do reino de Pegu<sup>37</sup>. No entanto, o rei de Pegu trata cruelmente o português após uma traição do navegador europeu que, tendo recebido um cargo de confiança por parte do monarca, dá um golpe de estado e cede o reino oriental à coroa portuguesa. Portanto, se há, por certo, uma demonstração de violência e perversidade por parte dos orientais, esta só se manifesta devido a alguma vilania anterior realizada pelos portugueses. Assim, o oriental é caracterizado como “tão selvagem como o português” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 212), em que, mais uma vez, o ocidental surge como o bárbaro da relação Ocidente-Oriente. Logo, ‘português’ é visto como uma caracterização negativa.

Em vista disso, percebemos que, nesse romance camiliano, os povos orientais podem ser tão violentos quanto os ocidentais, mas se tratados com respeito, como ‘irmãos’ ou como ‘iguais’, não há conflito e prevalece uma relação harmônica entre os povos.

Deste modo, numa visada geral das representações do Outro oriental na ficção camiliana, nota-se que estes surgem como vítimas das políticas expansionistas portuguesas. Portanto, são o contraponto fundamental para a crítica que o autor almeja: uma leitura da atuação

---

37 Cf. capítulo XXII do romance.

portuguesa na Ásia que vai de encontro com o imaginário coletivo de seu país. De fato, Camilo Castelo Branco em suas reconstruções históricas – sejam elas ficcionais ou não ficcionais – parece sempre objetivar imagens que desconstroem o imaginário comum, levando inevitavelmente seu leitor à reflexão. Assim, reescreve episódios históricos cristalizados como esplendorosos da História portuguesa, ressignificando figuras e ‘verdades’ históricas. Neste cenário, entende-se não apenas a escolha da época retratada, mas, principalmente, o tom fortemente crítico que se nota na leitura camiliana em relação à presença portuguesa na Ásia.

Embora, infelizmente, tenhamos passado por trechos e cenas de obras de modo bastante breve, por vezes deixando de examinar os textos com a minúcia que merecem, cremos que pudemos exemplificar como as representações do oriental surgem de modo contrastante nas literaturas de Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas. Ainda, cremos ter ficado claro como essas representações são fundamentais para referendar as leituras críticas de cada um dos escritores. Afinal, se Pinheiro Chagas tinha por objetivo destacar uma imagem de Portugal enquanto nação colonizadora, justificando a política colonialista empreendida em África ao longo da segunda metade do século – e, nesse cenário, uma imagem dos orientais enquanto fracos, ingênuos, submissos e como povos que *precisam* da proteção portuguesa se adequa a esse propósito –, Camilo, em caminho oposto, busca empreender uma revisão crítica da História nacional, relativizando figuras e períodos que, na memória coletiva lusitana eram vistos como gloriosos e áureos. Assim, representar os orientais como pacíficos, ‘irmãos’, vítimas de crueldades físicas e morais dos ocidentais ou, no máximo, como “tão selvage[ns] como o português” contribui para a reflexão crítica que o autor de **Amor de**

**Perdição** parece querer proporcionar a seus leitores.

Se recordamos que ambos os autores partem de um mesmo local de fala, representam a mesma época e se utilizam de fontes semelhantes para suas construções orientais, percebe-se a complexidade com que o Oriente e, conseqüentemente, seus povos eram lidos pela intelectualidade portuguesa da época, mesmo por aqueles autores que, tal como Chagas e Camilo, tinham suas preocupações voltadas principalmente a seu país. Afinal, em ambos os casos o Outro oriental surge como chave de leitura crítica que os autores empreendiam de sua terra, seu continente e seu tempo.

Atentar para os contrastes e a pluralidade de representações que esse Outro oriental possui na literatura portuguesa oitocentista, muitas vezes vista pela crítica como uniforme, apenas ressalta a riqueza do orientalismo português e a necessidade de se olhar com maior cuidado para as produções dessa época.

## Referências

ALVES, Carla Carvalho. **Figurações do mouro na Literatura Portuguesa: o lado errado do marenostro?** Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. 235f. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29112010-142421/publico/2010\\_CarlaCarvalhoAlves.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29112010-142421/publico/2010_CarlaCarvalhoAlves.pdf). Acesso em: 14 maio. 2019.

BRAGA, Duarte Drumond. **As Índias Espirituais: Fernando Pessoa e o orientalismo português.** Lisboa: Tinta da China, 2019.

CASTELO BRANCO, Camilo. Doze Casamentos Felizes. In: **Obras Completas.** v. VIII. Porto: Lello & Irmão, 1988. p. 969-1150.

CASTELO BRANCO, Camilo. **O Senhor do Paço de Ninães**. Porto: Edições Caixotim, 2007.

CATROGA, Fernando. A História começou a Oriente. In: RODRIGUES, Ana Maria (Coord.). **O Orientalismo em Portugal**. Porto: Edifício da Alfândega, 1999. p. 197-232.

CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**. Coimbra: Almedina, 2009.

CORREIA, Gaspar. **Lendas da Índia**. 8 v. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858-1866. Disponível em: <http://purl.pt/12121>. Acesso em: 23 abril 2020.

CHAGAS, Pinheiro. **A Marqueza das Índias**. Lisboa: José Augusto Gaspar de Lemos Editor, 1890.

CHAGAS, Pinheiro. **Naufrágio de Vicente Sodré**. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira Editor, 1894.

CHAGAS, Pinheiro. **A Joia do Vice-rei**. 2. ed. Lisboa: Livraria Antonio Maria Pereira, 1912.

GANDRA, Jane Adriane. **Pinheiro Chagas, um escritor olvidado**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. 206 f. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25102012-125315/publico/2012\\_JaneAdrianeGandra\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25102012-125315/publico/2012_JaneAdrianeGandra_VCorr.pdf) Acesso em: 11 março. 2019.

HESPANHA, António Manuel. O Orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX). In: RODRIGUES, Ana Maria (Coord.). **O Orientalismo em Portugal**. Porto: Edifício da Alfândega, 1999. p. 15-37.

HOMEM, António Pedro Barbas. **Manuel Pinheiro Chagas: 1842-1895 – Uma Biografia**. Lisboa: Assembleia da República, 2012.



LIMA, Isabel Pires de. Os Orientes de Eça de Queirós. **Semear**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, p.81-95, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**: Psicanálise mítica do destino português. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

MACHADO, Everton V. **O Orientalismo português e as Jornadas de Tomás Ribeiro**: caracterização de um problema. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

MARQUES, Ana Maria dos Santos. **O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista**. Porto: Edições Afrontamento e Centro Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2012.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Retórica contida do desejo em Doze Casamentos Felizes de Camilo Castelo Branco. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; MARTINS, José Cândido de Oliveira (Org.). **Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco**. Guimarães: Opera Ominia, 2010. p. 55-95.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). **Literatura Portuguesa Aquém-mar**. Campinas: Editora Komedi, 2005. p. 135-147.

PAVANELO, Luciene Marie. Por uma recusa do nacionalismo: reflexões sobre o romance histórico camiliano. In: MOREIRA, Fernando; RIBEIRO, Orquídea; PIMENTA, Susana (Org.). **Camilo: o homem, o génio e o tempo**. Bruxelas: Orfeu, 2017. p. 239-248.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOUSA, Francisco de. **Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos padres da Companhia de Jesus da província de Goa**. 2 vol. Lisboa: Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1710. Disponível em: <http://purl.pt/26214>. Acesso em: 23 abril 2020.

O BRASIL EM ELIZABETH  
BISHOP: ALTERIDADE,  
EXOTIZAÇÃO E  
SUBALTERNIZAÇÃO<sup>38</sup>

Tiago Silva<sup>39</sup>

---

38 As discussões presentes neste ensaio são o aprofundamento de um assunto pouco explorado em meu livro **O Não-Lugar em Elizabeth Bishop**, resultante do meu trabalho de doutoramento.

39 Professor de Inglês do Instituto Federal de Sergipe, Campus Estância (IFS). Pós-doutorando no PPGL/UFS. Doutor em Letras, Teoria da Literatura, pelo PPGL/UFPE (2018). Pesquisador associado ao Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO), UEPB/UFPG, e ao Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem (GETELL), do IFS.

“Minha perspectiva é pessimista. Eu acho que nós ainda somos bárbaros, bárbaros que cometem uma centena de indecências e crueldades a cada dia de nossas vidas, que possivelmente somente em eras futuras serão possíveis de ver”<sup>40</sup> Elizabeth Bishop (2011x, p. 416-417, tradução nossa).

Desde suas primeiras publicações, Elizabeth Bishop representa o outro, reconstruindo não somente subjetividades, mas também lugares no mundo, através de um olhar de observador, eurocentrado, notadamente estrangeiro e afastado. De seu trabalho, portanto, emergem fragmentos de diferentes partes do mundo e diferentes pessoas, tracejando uma cartografia de suas viagens e de seu trânsito, desenhando itinerários que vão de Key West, na Flórida, EUA, a Paris, na França, do Rio de Janeiro e Ouro Preto até Santarém, no Brasil, para citar alguns lugares pelos quais passou. No caso do Brasil, particularmente, durante as décadas de 1950 e 1960, a poeta escreveu poemas e cartas que fazem desse lugar e de sua gente aspectos importantes de seu trabalho.

O livro **Questões de Viagem**, publicado em 1965, tem uma seção inteira de poemas, chamada de *Brazil*, dedicados a reconstruir fragmentos dessa espacialidade. Além de aparecer nessa obra, o Brasil aparece também em poemas publicados em outros livros. Na década de 1962, inclusive, com recursos do projeto *Life World Library*, da **Time-Life Magazine**, a poeta lança um livro chamado **Brazil**, posteriormente ‘rejeitado’ pela autora por ter sido fortemente editado pela revista. Além disso, o livro **Uma Arte: As Cartas de Elizabeth Bishop** reúne quase trezentas páginas de textos em que o Brasil figura como cenário

---

40 My outlook is pessimistic. I think we are still barbarians, barbarians who commit a hundred indecencies and cruelties every day of our lives, as just possibly future ages may be able to see.

ou como uma importante personagem, tornando essa espacialidade um ponto fulcral de seus escritos.

Esse olhar sobre o lugar do Outro e sobre sua alteridade repercute um interesse também na forma como ele vive, no seu jeito de ser, promovendo um movimento de incursão, que adentra e reconstrói, lentamente, a intimidade de outros lugares, outras gramáticas sociais, erguendo e projetando sobre o espaço e sobre o sujeito observados não somente belezas, mas também etnocentrismo e preconceito, um tipo de violência que, ao longo do tempo, construiu e constrói o mundo.

Neste ensaio, penso as representações que a poeta fez do Brasil, notadamente da casa onde morou em Petrópolis, entrecruzando literatura e registros biográficos, para apreender o *topos* que emerge de seu trabalho poético e de suas anotações, descortinando, assim, um país espantoso, simultaneamente fantástico e assombroso, tecido com natureza espetacular, belezas, perigos, desumanidades e uma série de outras características maravilhosas e terríveis, unificadas na construção de um lugar complexo, habitado por moradores quase-encantados, frequentemente destituídos de humanidade, vistos como caricaturas, relíquias da extraordinária *Terra Brasilis*, uma espacialidade, modernamente barroca, onde nada tem somente um lado.

O espaço desenhado em seus textos é marcado por relações nas quais o Outro é visto como mais um elemento inusitado e exótico da paisagem, o que transforma tanto seus registros literários quanto suas anotações biográficas, suas cartas principalmente, em evidências do “drama da relação”, como diria Édouard Glissant (2005, p. 30), da colisão entre diferentes. Ou, como diria Gloria Anzaldúa (1987), no prefácio de seu **Bordelands/La Frontera**, em uma fronteira, um tipo de relação que existe onde duas ou mais culturas e/ou classes sociais se encontram, onde pessoas de diferentes raças ocupam um mesmo território, onde o espaço

entre indivíduos encolhe com a intimidade.

Segundo Grada Kilomba (2019), em seu **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano, pode-se dizer que a construção de um lugar e de uma gente imaginada – e por analogia, a construção de um Brasil e de uma gente brasileira na literatura –, se dá através de projeções de um sujeito hegemônico, que lança para fora de si partes cindidas de sua psiquê, criando o ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘Eu’ (self). Nesse processo, “somente uma parte do ego – a parte ‘boa’, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘eu’ e o resto – a parte ‘má’, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o ‘Outra/o’ como algo externo” (KILOMBA, 2019, p. 36-37), criando sujeitos que, mesmo amáveis e simpáticos, são vistos como inaptos para o ‘mundo civilizado’. A acumulação de imagens como as produzidas por Elizabeth Bishop sedimentou estereótipos e estabeleceu uma diferença, ocidentalizando nosso território e suas diversas populações através de representações simbolicamente violentas que definiram e definem lugares subalternizados para tudo aquilo/aquele que não é europeu.

Este ensaio está organizado em duas partes distintas. Na primeira delas, “A Casa de Samambaia e a espacialidade Brasil”, observo como a poeta reconstrói literariamente a casa em que viveu, em Petrópolis, no então Estado da Guanabara, deixando transbordar tensões e simultaneidades que marcam o espaço brasileiro. Em representações de sua casa modernista, notadamente nos poemas *Canção para a Estação da Chuva*<sup>41</sup> e *Tempestade Elétrica*<sup>42</sup>, a poeta entrelaça natureza, sonho, belezas naturais e vestígios de uma série de conflitos, como seus elementos estruturantes, deixando transparecer certo mal-estar – a sensação de que há alguma coisa errada, prestes a explodir ou expulsá-la do conforto. Na segunda parte, “O Outro-brasileiro: exotização e subalternização”, investigo como a poeta reproduz

---

41 Song for the Rainy Season

42 Electrical Storm

uma visão de mundo eurocêntrica, anglo-centrada, que autoriza e justifica a exploração de indivíduos em condição de vulnerabilidade, pauperizados ao longo de nosso processo histórico de formação, plasmando uma colonialidade, não somente em relação ao poder cultural hegemônico, mas verificada também, internamente, nas relações de exploração do trabalho no nosso país. Para tanto, observo as representações que a poeta fez de seus empregados, dos empregados de sua companheira, Lota de Macedo Soares, demonstrando que seus textos reforçam padrões subalternizantes de alguns brasileiros, do povo simples, trabalhador, deslegitimando suas demandas por direitos e dignidade, minimizando sua exploração através de sua desumanização. Essa estratégia colonizadora figurada em seus poemas, obviamente, não foi inventada pela poeta, que corporifica, reproduz e viabiliza sua apreensão, fazendo ecoar modos e táticas que são socialmente produzidos e empregados para ver e viver no mundo, ressaltaria Fanon (2008).

### **A Casa de Samambaia e a Espacialidade Brasil**

Em 1951, Elizabeth Bishop embarca em uma viagem rumo à Terra do Fogo, Patagônia. Depois de desembarcar em Santos, seguir de trem para São Paulo, onde passa alguns dias, a poeta parte para o Rio de Janeiro. Lá, Bishop reencontra uma amiga dos tempos em que estudou no *Vassar College*, em Nova Iorque, e sua então companheira Lota de Macedo Soares, por quem é recebida na cidade. No Rio, a poeta é convidada a conhecer uma casa ainda em construção na região serrana do estado, onde, depois de comer um caju, tem uma reação alérgica que a põe de cama e a impossibilita de seguir viagem. Em entrevistas, a poeta conta essa anedota como a razão pela qual ficou no país, demonstrando que sua instalação no hemisfério

sul do globo foi ocasional. Enquanto se recupera, Elizabeth e Lota iniciam uma relação amorosa, que dura quase duas décadas. Em representações literárias e escritos biográficos, nos quais tenta reconstruir fragmentos do Brasil, Bishop desenha uma ordem tácita de distribuição das coisas e pessoas, revelando sua apreensão dessa nova espacialidade, deixando emergir um cronótopo<sup>43</sup>, misturando tempo e espaço, indissociavelmente, na criação de um lugar imaginário que é, antes de tudo, fruto de uma perspectiva relacional, uma posição localizada no mundo, demonstrando como é estar no Brasil, evidenciando uma gramática social brasileira.

Em seu esforço de reconstrução literária do país, conforme Luís Alberto Brandão (2013, p. 34), em seu **Teorias do Espaço Literário**, pode-se dizer que a poeta repete uma realidade pelo efeito de seu imaginário, ou, como explica, concretiza “um imaginário que traduz elementos da realidade” sem nela, no entanto, se esgotar. Em outros termos, Bishop conforma uma realidade espacial, através de uma empiria, de seu conhecido método de observação dos detalhes, plasmando um lugar que existe, sobretudo, em sua perspectiva, já que se constitui a partir de sua imaginação. Em *Canção da estação das chuvas*<sup>44</sup> (BISHOP, 2011, p. 99, tradução nossa), publicado em **Questões de Viagem**, por exemplo, Bishop descreve a casa em Samambaia como um lugar no qual pousam corujas e brotam bromélias, negras de sangue, e líquens: “Escondida, Escondida, / no alto da névoa, / a casa onde moramos / sob a rocha magnética / montada na chuva, no arco-íris”<sup>45</sup>. Como seres simbióticos, a casa na serra está em

---

43 O conceito de cronótopo foi, primeiramente, empregado pelo russo Mikhail Bakhtin, no estudo monográfico intitulado *Forms of time and of the chronotope in the novel*, concluído em 1937-1938, para enfatizar a inseparabilidade do tempo e do espaço nas representações literárias, sugerindo um diálogo entre literatura e história. Mais informações sobre esse conceito podem ser encontradas no E-Dicionário de Termos Literários, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo/>. Acesso em 28 de maio de 2020.

44 Song for the Rainy Season

45 Hidden, oh hidden / in the high fog / the house we live in, / beneath the magnetic rock,



associação com o meio, escondida na névoa, na chuva, em cima do arco-íris; vizinha de cascatas, e quase não tem paredes: “[...] o vapor / sobe a camada espessa / sem esforço, vira-se para trás, / e segura a ambos, casa e pedra / em uma nuvem íntima.”<sup>46</sup> (BISHOP, 2011, p. 99). Porosa, privada, e sedutora, a casa vive “em uma obscura era / das águas”<sup>47</sup> (BISHOP, 2011, p. 99), misturada à mata, em uma só nuvem de vapor, um elo onde natureza e arquitetura se tocam.

Esta casa na serra foi planejada pelo arquiteto Sérgio Bernardes, em 1951, e levou três anos para ficar pronta, período em que a poeta viveu no lugar. Em 07 de fevereiro de 1952, em carta para seus amigos Ilse e Kit Barker, publicada no livro **Uma Arte**: As cartas de Elizabeth Bishop<sup>48</sup>, Bishop (2012, p. 240, tradução de Paulo Henriques Britto) descreve a região e sua nova morada, apresentando detalhes históricos, sociais e geográficos que chamaram sua atenção, como o fato de Petrópolis ser um tipo de balneário de verão para os cariocas ricos desde o tempo do imperador, localizado nas proximidades da, então, capital do país. Na serra fluminense, Lota havia herdado de seu pai um enorme terreno e estava construindo “uma casa moderna, grande e sofisticada,” encostada numa pedra grande de “granito negro ao lado de uma cascata – o lugar não podia ser menos prático,” diz Bishop (BISHOP, 2012, p. 240). Apesar de perceber este cenário como um espaço paradisíaco, naturalmente exuberante, no poema já citado, a casa é somente “a casa onde moramos”<sup>49</sup>, evidenciando que não há completo aterramento, mas

---

/rain-, rainbow-ridden

46 [...] Vapor / climbs up the thick growth / effortlessly, turns back / holding them both, / house and rock, / in a private cloud.

47 In a dim age / of water

48 Em inglês, as cartas de Elizabeth Bishop (1995) foram publicadas no livro **One Art**: Letters, Selected and Edited by Robert Giroux, de onde transcrevo as versões originais das traduções citadas.

49 the house we live in

uma tentativa de fixação, na qual a enunciadora se coloca em relação com um canto de mundo, deserto, em certo sentido, conecta-se com ele e, por ele, é levemente absorvida, num fluxo em que o tempo parece suspenso, criando um presente estático e imaginário.

A casa, nas quatro primeiras estrofes do poema, é um cenário, um espaço vazio, não preenchido por relações humanas, tomado pelas sensações do sujeito enunciativo. A casa é aberta para o orvalho, para a alvorada, para a fauna da serra e até para o mofo que, na parede, desenha um mapa disforme. Na penúltima estrofe, no entanto, através do imperativo “alegra-te”<sup>50</sup> (BISHOP, 2011, p. 100), a poeta sugere que a melancolia preenche aquele espaço. Esse sentimento é reforçado pela certeza de que a era das águas, a estação das chuvas, será, brevemente, interrompida pelo verão que matará ou intimidará a maior parte da vida enevoadada na serra. A certeza de que seu paraíso terá fim paira na atmosfera úmida, lembrando que o tempo passa e que tudo é transitório. E que, em breve, não haverá mais arco-íris, chuva, nem neblina, e a fauna que por hora ali vive migrará para outras partes.

Nesse recanto esvaziado do Brasil, obviamente, a poeta está em relação com outras partes do espaço. Bishop sente falta das estações do ano, e do clima do lugar que deixou, explica em carta para Loren MacIver, em 21 de março de 1953: “Vi no *Times* uma foto de pessoas sentadas ao ar livre no jardim zoológico e confesso que senti um bocado de saudade da primavera aí no Hemisfério Norte – até mesmo de Nova Iorque.”<sup>51</sup> (BISHOP, 2012, p. 263). Apesar da saudade eventual, a poeta prefere admirar essas coisas nos quadros da amiga, argumenta na carta. Em Samambaia, na execução de suas tarefas, Bishop é acompanhada por bichos, às vezes selvagens: “tenho que me levantar no meio da noite (está

---

50 rejoice

51 I saw a picture in the Times of people sitting outdoors at the zoo & must say it made me quite homesick for Northern spring – & even New York.

um frio de rachar), acender o lampião a álcool etc. É muito pitoresco, e tem uma coruja que pousa perto da janela todas as noites e fica observando meus preparativos, mas já não aguento mais isso.”<sup>52</sup> (BISHOP, 2012, p. 246).

Mais adiante, na mesma carta, a poeta afirma: “Há tantos camundongos por aqui que comentei que queria arranjar um gato, e o comerciante de animais que me deu o tucano foi logo perguntando: ‘Ah – a senhora gostaria de ter um casal de siameses? Estou importando duzentos.’”<sup>53</sup> (BISHOP, 2012, p. 247). Ironicamente, a poeta dispara: “Pelo visto, logo vou conseguir realizar meu desejo – nesta terra os desejos se realizam tão depressa que a gente quase chega a ter medo de desejar alguma coisa”<sup>54</sup> (BISHOP, 2012, p. 247). Os recortes desta carta sugerem que a poeta, por um lado, percebe Samambaia como um espaço encantado, no sentido mais positivo do termo, apresentando, em suas descrições, semelhanças entre eles e fábulas e filmes infantis. Por outro, eles revelam certo enfado com a realidade experimentada, e a certeza, talvez, que seu refúgio paradisíaco será, em breve, atacado – há uma ameaça pairando no ar.

Talvez, por isso, no poema *Tempestade Elétrica*<sup>55</sup> (BISHOP, 2011, p. 98, tradução nossa), também publicado no livro **Questões de Viagem**, o eu poético escute um “*Cra-aack!*,” o som de um raio, rasgando o céu de cima a baixo, “seco e claro,”<sup>56</sup> e “a casa foi realmente atingida”<sup>57</sup>,

---

52 have to get up in the middle of the night (it’s freezing cold), light a lamp, light an alcohol lamp, etc. It is very picturesque and there is an owl who sits outside the window every night and watches the proceedings, but I’ awfully sick of it.

53 There are so many mice that I said I wanted to get a cat and the animal dealer who gave me the toucan immediately said, ‘Oh – would you like a pair of Siamese? I’m importing 200.

54 So I guess I shall have them soon – wishes seem to come true here at such a rate one is almost afraid to make them any more.

55 Electrical Storm

56 dry and light

57 the house was really stuck

destruindo sua harmonia. Nos versos seguintes, o eu poético descreve o incidente, sugerindo que a casa tilintou como se fosse um copo metálico, expulsando o gato Tobias do quintal. Os trovões que cortam o céu são íntimos e rancorosos como filhos de vizinho, batendo e derrubando o telhado, em flashes cor de rosa, e depois atacam a casa com granizo – “o maior tamanho de pérolas artificiais”<sup>58</sup> (BISHOP, 2011, p. 98, tradução nossa); caídos no chão, os granizos formam montinhos que se derretem, em tons branco-morto, branco-cera, frio, “no chão vermelho até bem depois do nascer do sol.”<sup>59</sup>; no escuro, o gato Tobias fica nos lençóis, mornos, e “as quaresmeiras derramam todas as suas pétalas: / molhadas, presas, roxas, entre as pérolas mortas”<sup>60</sup> (BISHOP, 2011, p. 98, tradução nossa), tudo isso indiciando simultaneidade e multiplicidade de acontecimentos externos ameaçadores e muito próximos.

Brandão (2013), em análise do pensamento de David Harvey, advoga que, na modernidade, notadamente na segunda metade do século passado, o espaço passa a ser experimentado de modo disruptivo. Ou seja, por um lado se constata “a tentativa de constituir e preservar lugares de identificação, e, por outro, a progressiva abstratização e virtualização dos espaços, sobretudo os de natureza pública” (BRANDÃO, 2013, p. 19), o que promove uma invasão do espaço privado, da casa, pelo tempo e pela geografia, fragilizando os espaços íntimos, a casa, por exemplo, transformando-os em espacialidades de simultaneidades, em espacialidades em choque, onde interno e externo se entrecruzam. Embora nos dois poemas em destaque, Bishop represente, sobretudo, o espaço privado, o espaço de sua intimidade, a partir deles, pode-se perceber que há, dentro da casa, um tipo de vazio, uma ausência de pessoas. Esse despovoamento

---

58 the biggest size of artificial pearls.

59 on the red ground until well after sunrise.

60 The lent trees had shed all their petals: / wet, stuck, purple, among the dead-eye pearls.

revela, por um lado, um desinteresse nas práticas e nos modos do brasileiro, que obviamente existiam ali. A experiência do Brasil, nesse sentido, é um ruído, uma ameaça externa à intimidade – filhos rancorosos de vizinhos, um som ao redor, que permeia o cotidiano.

Esse vazio revela, por outro lado, que, no Brasil, a poeta ocupa uma posição materialmente abastada, muito confortável, fortemente relacionada à ‘colonialidade do poder’, um termo proposto por Walter Mignolo (2002), em seu **Histórias Locais/Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Esse despovoamento, portanto, é resultante de uma condição social forjada a partir da diferença colonial (MIGNOLO, 2002), que lhe garante um espaço íntimo ampliado, raramente disponível para o habitante local.

Nos dois poemas analisados, a natureza se une dramaticamente num todo conturbado, colorido, em interseções que parecem parafrasear a própria ideia do país, sugerindo um êxtase no mundo – um carnaval de cores e acontecimentos. Por entre elementos luxuriosos da paisagem e da vivência cotidiana quase-encantada, percebe-se, principalmente em *Canção da Estação das Chuvas*, o rumor de um tempo inseguro, pairando nos espaços íntimos, invadindo o paraíso. A casa de Samambaia é, portanto, um espaço aberto, como a poeta sugere no primeiro poema; permeado por diferentes fluxos de tempo e espacialidades, por lembranças de outros lugares, por conexões com a natureza, por seus sentimentos íntimos e, também, por conflitos sociais com os quais a poeta, mesmo afastada, está conectada por essa localização espacial.

A casa resulta, dessa forma, em uma metonímia do espaço Brasil visto de cima, um retrato em três por quatro que encerra em si os conflitos sociais e históricos nos quais está sustentado e nos quais se dissolve, parodiando a experiência de se estar e viver no país – um lugar onde, nos espaços privilegiados, há, constantemente, ruídos

ameaçadores vindos de fora.

Os textos analisados na próxima seção, que também discute representações de Samambaia, revelam esta interface e evidenciam a exploração por detrás da cordialidade, a casa grande e a senzala colidindo, em termos freyrianos, ou a elite e a ralé se chocando, nos moldes de Jessé Souza (2009). Assim, por baixo de construções contemporâneas, nessa espacialidade, práticas antigas e terríveis ainda funcionam, atualizam-se, ocupando, animando, vivificando a paisagem, fazendo com que quase tudo, exceto a relação desigual e desumanizante entre o Eu e o Outro, que permeia as relações sociais no país, sucumba.

### **O outro-brasileiro: exotização e subalternização**

Em textos que antecedem a publicação de *Canção da estação das chuvas*, durante o processo de construção da casa de Samambaia, quanto mais se concretiza, quanto mais preenchida por relações humanas, mais ameaçado o lugar parece, inclusive por embates que emergem na relação entre classes sociais no Brasil, revelando conflitos mais amplos de nossa espacialidade. Elizabeth Bishop sabia disso, como evidencia a carta escrita para Kit e Ilse Barker, em 08 de outubro de 1953: “Vocês deviam ver nosso ‘quintal’ agora – três carros ingleses estacionados, todos de primeira, e não entendo por que os trabalhadores da obra não matam a gente por sermos capitalistas pútridas.”<sup>61</sup> (BISHOP, 2012, p. 291). Esta anotação é, ao mesmo tempo, cruel e irônica, porque embora demonstre a desigualdade, defende implicitamente a passividade dos pobres/dos colonizados, reafirmando o lugar dos detentores de poder. A clareza com que via sua posição privilegiada no Brasil soma-se a outras pressões macrossociais

---

61 You should see our “yard” now – three English cars, all the finest, sitting in it, and why the workmen on the house don’t murder us all as dirty capitalists I don’t know.

existentes, produzindo fissuras que começam a provocar um adensamento da atmosfera doméstica, motivando planos de deslocamentos do casal:

A gente viajaria, por mais absurdo que pareça, para economizar dinheiro. O preço da comida aqui aumentou cerca de 300% desde que vim pra cá – fala-se em revolução – mais uma vez – e não sei como os pobres conseguem sobreviver. Aqui, alimentar três ou quatro criados – e eles aproveitam o privilégio ao máximo, coitados –, além de nós duas, está custando uma fortuna à Lota. Ela podia alugar essa casa enquanto ela ainda está vazia e semi-inacabada, de modo que o inquilino não conseguiria fazer muito estrago, e alugar o apartamento do Rio [...] <sup>62</sup> (BISHOP, 2012, p. 296).

No período em que escreveu esta carta para Pearl Kazin, em 1953, o Brasil saíra recentemente do Estado Novo e vivia um novo Governo de Getúlio Vargas, que fora, dessa vez, eleito democraticamente. Sob o comando de Vargas, o país foi atingido por intempéries políticas, sociais e econômicas, agravadas pela divisão e polarização da população em torno de dois projetos de desenvolvimento. Segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015), no livro **Brasil: Uma Biografia**, o projeto nacionalista de Vargas implicou em uma série de custos políticos, que foram ampliados pela suspensão dos investimentos estadunidenses no país e pela cobrança de suas dívidas junto ao Banco Mundial, desencadeando, internamente, o aumento da inflação, a queda dos salários, o aumento do gasto público, o aumento do custo de vida e crescentes protestos de trabalhadores que, insatisfeitos com as condições gerais de existência, passam a realizar ações como a Marcha das Panelas Vazias e a Greve

---

62 We'd be going, idiotic as it sounds, to save money. Food has gone up about three hundred percent since I've been living here – there is talk of a revolution – again – and I don't know how the poor are managing to keep alive. Here, feeding three or four servants – and they make the most of the privilege, poor things – besides ourselves, is costing Lota a fortune. She could rent this house while it is still bare enough and unfinished enough to rent without anyone's doing much damage, and rent the Rio apt. ...

dos Trezentos Mil, que levaram milhares de pessoas às ruas das grandes cidades. Nesse contexto, a casa em Petrópolis vai sendo invadida por uma série de problemas práticos, de choques, de questões cotidianas e político-sociais que minam sua estabilidade, fazendo a quimera da poeta, gradualmente, desmoronar-se.

Construída, inicialmente, como uma espécie de paraíso perdido, num alto de uma serra acolhedora e isolada, a casa ganha, em outros textos, diversas nuances, adquirindo atributos associáveis às dinâmicas do espaço macrossocial do país. Empenhada em sua tarefa de reconstruir, literariamente, o Brasil e sua gente, a poeta estadunidense se choca contra essa nova espacialidade, plasmando, em seus textos, o sujeito brasileiro como um outro subordinado e exótico (KILOMBA, 2019), habitante de seu mundo fantasioso, construído a partir de observações da realidade, mas também a partir de sua imaginação. Nesse processo, o brasileiro da classe trabalhadora, explorado e pauperizado, é retratado como se estivesse, por inaptidão para a modernidade, amarrado a um passado triste, fadado à pobreza. Esse modo de nos representar esconde as razões da precariedade de nossa espacialidade – a intensa expropriação.

Em *Manuelzinho*, por exemplo, publicado em 1965, também no livro **Questões de Viagem**, no qual marca na epígrafe que a voz enunciativa é a voz de uma amiga, Lota de Macedo Soares, provavelmente, como sugere em carta mencionada por Brett C. Millier (1993), em **Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It**, Bishop representa um conflito tipicamente brasileiro. No texto, ela descreve o “pior hortelão desde Caim” (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa), meio posseiro, meio arrendatário, mas que nunca paga aluguel; Manuelzinho é “um tipo de herança”<sup>63</sup>; um homem branco com pouco mais de trinta anos cuja tarefa é fornecer vegetais para sua interlocutora:

---

63 a sort of inheritance



“mas não faz; ou não fará; ou não quer fazê-lo”<sup>64</sup> (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa). No alto do morro, as hortas tortas de Manuelzinho são festas para os olhos, cheias de canteiros rodeados de repolhos, preenchidos com cravos vermelhos, misturados com pés de alface e com pés de escudinha, que, inevitavelmente, sucumbem ao ataque da saúva, ou à chuva torrencial: “e a coisa toda é arruinada de novo / e eu te compro outros quilos de sementes, / importadas, garantidas, / e você, eventualmente, me traz / uma cenoura mística de três pernas, / ou um jerimum ‘maior que um bebê’.”<sup>65</sup> (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa). A lógica de organização das hortas, o *modus operandi*, e as verduras de Manuelzinho parecem incompatíveis com as expectativas da voz enunciativa que espera resultados previsíveis, cientificamente testados. O hortelão, no entanto, inverte a previsibilidade e deforma a certeza, produzindo vegetais que em nada correspondem ao ideal preestabelecido por sua patroa.

Como se nota no poema, a relação entre a voz enunciativa e Manuelzinho repercute relações profundas, construídas ao longo do tempo, muito antes do evento representado: “Eu vejo você na chuva, / caminhando, leve, de pés descalços, / subindo os caminhos íngremes que você fez – / ou que seu pai e seu avô fizeram – / por toda a minha propriedade, / com sua cabeça e costas dentro / de um saco de estopa encharcado”<sup>66</sup> (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa). Absurdamente, quem cansa não é o hortelão, mas a proprietária das terras que enuncia: “e eu sinto que eu não posso aguentar / nem mais um minuto; então, /

---

64 but you don't; or you won't; or you can't.

65 and the whole thing's ruined again / and I buy you more pounds of seeds, / imported, guaranteed, / and eventually you bring me / a mystic three-legged carrot, / or a pumpkin “bigger than the baby.”

66 I watch you through the rain, / trotting, light, on bare feet, / up the steep paths you have made – or your father and grandfather made – all over my property, / with your head and back inside / a sodden burlap bag

dentro de casa, do lado do fogão, / continuo lendo um livro”<sup>67</sup> (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa), banalizando a situação instalada no quintal de sua casa.

Manuelzinho é acusado de roubar os fios do telefone; ele, ou outro alguém. É acusado, ainda, de passar fome e de fazer seu cavalo, seu cachorro e sua família passarem fome no meio da fatura, comendo somente hastes de repolho cozidas. O enunciador lembra que, uma vez, gritou tão alto com ele que o seu chapéu voou. Exasperado, ele desapareceu em seus tamancos. Manuelzinho some ao ouvir a palavra batatas para transformar-se em príncipe em outro lugar. Atingido por todo tipo de eventualidade, nem a morte de seu pai é um fato concreto para ele: “[...] eu não acho que ele tá morto! / Eu olho pra ele. Ele tá frio. / Eles tão enterrando ele hoje. / Mas sabe como é, eu não acho que ele tá morto.”<sup>68</sup> (BISHOP, 2011, p. 95). A voz enunciativa lhe dá dinheiro para o funeral, mas Manuelzinho, para deleite dos amigos, aluga um ônibus para levá-los ao enterro. Cansada, a enunciativa lhe dá mais dinheiro e escuta, em retribuição, que o hortelão reza por ela todas as noites. Depois, Manuelzinho, que mesmo trabalhando não atravessa a precariedade em que é colocado e vive, retorna com o chapéu na mão, tremendo e fungando, com cara de coitado, “tão imprevidente quanto a alvorada”<sup>69</sup> (BISHOP, 2011, p. 95).

A mesma cena se repete, indicando que ele revive sistematicamente essa situação. Algumas vezes, ele aparece para acertar as contas, para extinguir aquela relação trabalhista confusa: “com dois cadernos de notas, / um com flores na capa, / o outro com um camelo”<sup>70</sup> (BISHOP,

---

67 and feel I can't endure it / another minute; then, / indoors, beside the stove, / keep on reading a book.

68 [...] don't think he's dead! / I look at him. He's cold. / They're burying him today. / But you know, I don't think he's dead

69 improvident as the dawn

70 with two old copybooks, / one with flowers on the cover, / the other with a camel.

2011, p. 95). O eu poético desdenha dos traços do hortelão, de suas letras descuidadas, e do amontoado de zeros que chegam até milhões, revelando que o homem tem pouca ou nenhuma escolaridade. Na cozinha, junto à sua patroa, os dois sonham (Manuelzinho consola-se, quer dizer), que no céu, os mansos herdarão a Terra. Essa mansidão/passividade de Manuelzinho pode ser vista como forma de resistência, já que há um esforço de se fazer escutado, que é, simplesmente, ignorado.

Pelo que está posto no poema, Manuelzinho vive em meação, que é uma forma de exploração, pactuada de forma verbal, normalmente, através da qual um trabalhador rural produz em terra de terceiro em troca de parte da produção. Sua existência naquela propriedade se dá, portanto, enquanto ‘morador’, termo que, no Nordeste do Brasil, refere-se também ao indivíduo que vive e trabalha nas terras de outra pessoa, geralmente um latifundiário, dando-lhe alguns dias de trabalho de sua semana em pagamento. Essa relação, entre o morador-meeiro e a proprietária das terras, atualiza o padrão histórico latifundiário e escravocrata do país. Conforme o texto, não há retribuição salarial, pelo menos não suficiente nem minimamente justa, pelo trabalho que o hortelão desempenha, evidenciando que a posição que ele ocupa é caracterizada, também, por uma espécie de cerceamento de sua liberdade, condição que o impossibilita de se furtar, por falta de recursos, do lugar que, historicamente, tem sido ocupado por sua família. Contemporaneamente, a estratégia representada é um mecanismo típico de submissão de trabalhadores, geralmente pouco letrados e socialmente vulneráveis, a formas ilegais de exploração, em condições análogas à escravidão.

Na estrofe seguinte, o enunciador observa os filhos de Manuelzinho se aproximarem dele, enquanto carregam sacos de açúcar com o almoço do pai. Para o eu lírico, as crianças são como toupeirinhas acima do solo, ou escondidas detrás dos arbustos, animalizadas, portanto, escondem-se como

se fossem caçadas: “como se eu fosse atirar nelas!”<sup>71</sup> (BISHOP, 2011, p. 96). Em seguida, elas se aproximam para pegar laranjas ou um doce qualquer. De casa, o enunciador vê a família toda no alto de um morro: “juntos com Formoso, o burro, / que zurra como uma bomba ressecada / e, de repente, para.”<sup>72</sup> (BISHOP, 2011, p. 96). Eles passam o dia parados, observando o espaço, só descendo à noite, junto com o burro. No caminho de volta, entre eles e o enunciador, “[...] boiam alguns / vaga-lumes grandes, / macios, azulados e lerdos, / a água viva do ar.”<sup>73</sup> (BISHOP, 2011, p. 96). A esposa do hortelão mantém a família vestida com roupas remendadas, remendo sobre remendo. Não se compreende o porquê, mas ele insiste em pintar o topo de seu chapéu, agora, de azul: “Talvez para refletir o sol? / Ou talvez quando você era pequeno, / sua mãe tenha dito, ‘Manuelzinho, / uma coisa: nunca se esqueça / de pintar seu chapéu de palha.”<sup>74</sup> (BISHOP, 2011, p. 97). O eu poético diz já ter feito piada dele com convidados, chamando-o de *Kid* Clorofila, para riso de todos. E, depois, desculpa-se: “Seu incapaz, seu tonto, / Eu amo você demais, / eu acho. Será? / Eu tiro meu chapéu, sem tinta / e figurativo, pra você. / De novo, eu prometo tentar”<sup>75</sup> (BISHOP, 2011, p. 97), ignorando as demandas de Manuelzinho, suas reclamações por direitos e dignidade, reforçando, dessa maneira, sua inépcia e subumanidade.

Bishop desconsidera a violência imbricada nessa relação, optando por reforçar padrões de violência simbólica naturalizados, estruturais e

---

71 as if I were to shoot them!

72 along with Formoso, the donkey, / who brays like a pump gone dry, / then suddenly stops.

73 [...] float a few, / big, soft, pale-blue, / sluggish fireflies, / the jellyfish of the air...

74 Perhaps to reflect the sun? / Or perhaps when you were small, / your mother said, “Manuelzinho, / one thing: be sure you will always / paint your straw hat.

75 You helpless, foolish man, / I love you all I can, / I think. Or do I? / I take off my hat, unpainted / and figurative, to you. / Again I promise to try.

estruturantes no Brasil. Ela representa práticas que, embora não inventadas por ela, determinam um lugar muito específico para o hortelão: aquele de quem se faz, ‘carinhosamente’, piada; aquele de cujos valores se pode desdenhar; aquele de quem é retirada, inclusive, a legitimidade para reclamar dignidade humana e direitos. Manuelzinho é retratado como um tolo, incapaz de cuidar de sua família, inapto para a produção de vegetais, desumano demais para ter um pagamento justo. Desse modo, ele pode ser explorado, receber quase nada em retribuição a seu trabalho, pode ser ridicularizado que, mesmo assim, nada acontece – Manuelzinho é, portanto, desumanizado.

Como nos lembra Lewis R. Gordon (2008, p. 16), no prefácio que escreveu para o livro **Pele Negra, Máscaras Brancas**, Fanon argumenta que o racismo e o colonialismo, sendo este último o nosso foco, forçam a saída de um grupo de pessoas da “relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética.” Manuelzinho faria parte desse grupo de pessoas excluído da relação ética nas interações sociais e, portanto, quase tudo é permitido contra ele, sendo tal licença socialmente “aceita com um zelo sádico” (GORDON, 2008, p. 16) – como um cuidado tirano e, simultaneamente, apresentado como necessário.

Nesse lugar, em Samambaia, outras faces da realidade emergem num contínuo processo de transformação, que plasma, na verdade, a descoberta extraordinária, como diria Santiago (2000, p. 10), de que os “bárbaros não se comportam como tais.” Assim, enquanto Bishop e Lota viajavam, “a cozinheira começou a pintar.”<sup>76</sup> (BISHOP, 2012, p. 247, tradução de Britto). Fato que, para a poeta, prova que “a arte só floresce no ócio, creio eu.”<sup>77</sup> (BISHOP, 1995, p. 247, tradução de Britto). E, continua: “e revelou-se uma pintora primitiva maravilhosa, de modo que daqui a mais

---

76 the cook took up painting

77 art only flourishes in leisure time

algum tempo vamos estar vendendo os quadros dela na *55th Street* e vamos todas ficar ricas.”<sup>78</sup> (BISHOP, 2012, p. 247, tradução de Britto). Logo em seguida, na mesma carta, ela descreve como descobriram essa nova faceta da mulher: “Encontramos uma pintura grande que ela fez na pedra – um pássaro – aproveitando um líquen grande como parte do corpo.”<sup>79</sup> (BISHOP, 2012, p. 247, tradução de Britto). Mesmo reconhecendo o valor estético do trabalho, a poeta projeta nele valores eurocêntricos que estereotipam, não só a atividade artística, como exclusividade de ricos, mas também a nova artista: “Não comentamos muito, com medo de ela acabar pintando as paredes,”<sup>80</sup> acrescentando, em seguida, outro exemplo de visão diminutiva dessa alteridade: “Lota pediu a ela que por favor limpasse a lata de lixo – ela é muito selvagem e muito suja, embora excelente cozinheira – e dez minutos depois encontramos a lata pintada em tons violentos de vermelho, rosa e preto.”<sup>81</sup> (*ibid.*). Alguns dias mais tarde, em carta à médica Anny Baumann, que acabara de ser presenteada com um quadro seu, a poeta, que também pintava, diz:

Pensando bem, eu devia ter mandado uma das pinturas da cozinheira em vez da minha. As dela estão ficando cada vez melhores, e a rivalidade entre nós é intensa – se eu pinto um quadro, ela pinta outro maior e melhor que o meu; se eu cozinho alguma coisa, ela na mesma hora prepara o mesmo prato, só que gastando *todos* os ovos. Acho que ela ainda não sabe que eu escrevo poesia, mas imagino que vai acabar descobrindo. Na verdade, viemos para o Rio mais para ela poder ficar

---

78 and has turned out to be really wonderful primitive, so we shall probably soon start peddling her on 57th St. & making our fortunes.

79 We found a large rock painting she had done – a bird – using a big lichen as part of his body.

80 We are afraid to comment too much for fear she’ll begin on the walls.

81 Lota told her to please clean the garbage pail – she is half-savage and very dirty, although a fine cook – and ten minutes later we found it painted in violent reds and pinks and blacks.

em lua-de-mel com o jardineiro – eles se casaram alguns dias atrás. A atmosfera andava tão carregada que não estávamos mais aguentando, e quando numa noite nos serviu bife com canela em vez de pimentado-reino, resolvemos lhe dar umas férias.<sup>82</sup> (BISHOP, 2012, p. 247, tradução de Britto).

Essas domesticidades, mais do que mera anedota, revelam uma luta de classes implícita, rivalidades, e tensões íntimas, sugerindo que além de uma casa, Bishop reencontrou um paradoxo, definido por Epstein (2006, p. 3, tradução nossa), como “uma mistura de atração e repulsa, fidelidade e inimizade, parte benção, parte albatroz.”<sup>83</sup> Esse composto, para o teórico, marca a literatura americana do período, costurando as relações interpessoais, principalmente, entre poetas, determinando desconfortáveis posições dentro das comunidades literárias, mas, no caso de Bishop, também dentro de sua rede de relações privadas. Como assevera Frantz Fanon (2008, p. 28), esses valores projetados sobre os empregados de sua casa são, culturalmente, sedimentados e inserem-se, também, no imaginário e jeito de existir de todo povo colonizado – aquele no qual se implantou um complexo de inferioridade –, de toda gente retratada, silenciada, através de “um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2008, p. 28), efetivada pelo apagamento de sua originalidade cultural.

---

82 On second thought I realize now I should have sent you one of the cook’s paintings instead of mine. Hers are getting better and better, and the rivalry between us is intense – if I paint a picture she paints a bigger and better one; if I cook something she immediately cooks the same thing, only using *all* the eggs. I don’t think she knows about the poetry yet, but probably that will come. We are really in Rio to give her a honeymoon with a gardener, who she married a few days ago. The atmosphere got so highly charged we couldn’t stand it any more, and when we got cinnamon on the steak one night instead of pepper, we decided to give her a little vacation.

83 a mix of attraction and repulsion, allegiance and enmity, part blessing, part albatross.

## Considerações finais

Em suas representações do espaço-tempo de sua casa em Samambaia, Petrópolis, Elizabeth Bishop articula seu discurso sobre nossa realidade não como parte dele, mas como espectadora e enunciadora hegemônica, como produtora da representação de um espaço exótico, como alguém que pode escolher quais detalhes observar e quais desprezar, já que está afastada, por questões de classe, dos conflitos que normalmente assolam a vida de quem habita o lugar e nele experimenta a vida. Assim, a poeta nos vê através de padrões eurocêntricos, de um lugar de privilégio, rerepresentando imagens que reforçam a subalternidade cultural do país e de sua gente, indo ao encontro de uma tradição que transformou o mundo no que ele é hoje – um lugar marcado por belezas naturais, fauna e flora impressionantes, mas fortemente ocidentalizado, simbolicamente violento, onde quase não há espaço para a diversidade.

Seu discurso, portanto, encerra projeções e representações diminutivas de seu Outro, retomando ferramentas de dominação colonial que vêm sendo empregadas desde os fins do século XV, construindo um arcabouço de saberes e práticas que viabilizam seu aprisionamento simbólico dentro de estereótipos, extremamente comuns, tais como exótico, étnico, pobre, inapto, etc., sempre definindo a alteridade pelo que lhe falta. Longe de terem sido interrompidas, o Ocidente, à medida que constrói a si mesmo, constrói também, de forma dialética, através de mecanismos discursivos, através dessas ferramentas de dominação, o seu Outro, sua exotização e sua etnização, diria Rafael José dos Santos (2013), em seu artigo *O Étnico e O Exótico: notas sobre a representação ocidental da alteridade*, reatualizando todas essas ferramentas e estratégias, como forma de sustentar-se, de manter-se forte e hegemônico.



A poeta, portanto, não está sozinha nessa empreitada, mas posicionada dentro de uma tradição discursiva neocolonial de escritores e antropólogos, de viajantes, de turistas, e hoje *youtubers*, *instagramers*, etc. que, no estreitamento das fronteiras entre o Eu e o Outro, projetam-se no processo de representação da alteridade, utilizando-se de imagens e palavras que, aparentemente inocentes, constituem “uma daquelas categorias de pensamento que transitam no senso comum, inclusive no senso comum científico, entrando naquela ordem de categorias das ciências sociais que utilizamos para pensar o mundo, mas sobre as quais não pensamos” (SANTOS, 2013, p. 636). De tão naturalizadas, essas estratégias, os termos e palavras empregados na representação, raramente, são contestadas ou discutidas, mas somente reatualizados e retransmitidas, mantendo a ordem verticalizada de organização do mundo.

Em Bishop, em sua obra literária e em suas anotações biográficas, essas estratégias e ferramentas etnocêntricas, eurocentradas, são tão intensas que no livro **Feijão Preto e Diamantes**, para desviar dessas questões, Regina Przybycien (2015) avisa que não vai se deter ao aspecto ideológico do discurso da poeta. Contudo, acredito que seja urgente pensar as formas como se lê um povo, uma cultura, um tempo-espaco segundo as categorias simbólicas disponíveis. Como alerta Przybycien (2015, p. 14), “na produção da obra de arte, a cultura e as circunstâncias pessoais se interpenetram, pois o indivíduo existe dentro da teia semiótica que moldou sua percepção de si, seus valores, suas crenças”, sendo, impossível, dessa maneira, separar uma coisa da outra; não se pode ler Elizabeth Bishop sem se pensar sobre seu olhar.

Ampliando um pouco esta afirmação, ocupamos hoje uma rede semiótica ocidentalizada, incorporando valores muito similares de compreensão de si e do outro que determinam, nos textos de Bishop,

lugares distintos para o Outro – brasileiro – e para o Eu, o si mesmo. Como adverte Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 35), esse tipo de percepção da realidade está muito distante de ser exclusividade de sujeitos ocidentais privilegiados: “o etnocentrismo é, como o bom senso – do qual seja talvez apenas a expressão perceptiva –, a coisa do mundo mais bem compartilhada.” Portanto, longe de querer motivar uma cruzada moralista contra a poeta, o que este ensaio pretende é problematizar os termos de uma relação que, historicamente, nos tem sido danosa e que, historicamente, também é reproduzida por nós, internamente, nas nossas relações com os diferentes grupos populacionais do Brasil.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

BISHOP, Elizabeth. **One Art: Elizabeth Bishop**. Letters Selected and Edited by Robert Giroux. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

\_\_\_\_\_. Nova Iorque: Ferrar, Straus and Giroux, 1995. **Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Prose: Elizabeth Bishop**. Nova Iorque: Ferrar, Straus and Giroux, 2011x.

\_\_\_\_\_. **Poems: Elizabeth Bishop**. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 2011.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

EPSTEIN, Andrew. **Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

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

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In: FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLIER, Brett C. **Elizabeth Bishop: life and the memory of it**. Berkeley: University of California Press, 1993.

PRZYBYCIEN, Regina. **Feijão-Preto e Diamantes: O Brasil na obra de Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Rafael José dos. O 'Étnico' e o 'Exótico': Notas Sobre a Representação Ocidental da Alteridade. In: **Revista Rosa dos Ventos**, pp. 635-643, out-dez, 2013. Disponível em: [http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/2327/pdf\\_204](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/2327/pdf_204). Acesso em 11 de março de 2020.

SCHWARCZ, Lilia. M. e STARLING, Heloisa. M. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Tiago. **O Não-lugar em Elizabeth Bishop**. Aracaju: EDIFS, 2019.

SOUZA, Jessé. **A Ralé Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

**A DOENÇA DO OUTRO:  
HIV E ALTERIDADE NA  
FICÇÃO BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA**

**Juliana Krapp<sup>84</sup>**

---

84 Jornalista do Instituto de Comunicação e Informação em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (ICICT/FIOCRUZ), Doutora em Literatura Brasileira pelo PPGL/UERJ (2019). Contato: [julianakrapp@gmail.com](mailto:julianakrapp@gmail.com).

“Era um pequeno amarelo, feio, desmazelado, carne balofa, olhos mortos, barriga muito grande e pernas muito finas. Vivia silencioso, boca aberta, cochilando nos bancos, com um eterno ar de cansaço, como se a vida lhe fosse um grande sacrifício” (CORRÊA, 1992, n.p.). Eis Pata-Choca, personagem secundário de **Cazuza**, de Viriato Corrêa (1992, [1938]). Lançado ainda nos anos 1930, o livro infanto-juvenil prosseguiu sendo reeditado por décadas, fazendo chegar a diferentes gerações a vida de um povoado ribeirinho no interior do Maranhão.

Pata-Choca é o garoto mais atrasado de uma escola onde castigos físicos são frequentes. Não consegue refrear o ímpeto de comer terra. Talvez já tenha 10 anos, mas seu parco desenvolvimento faz com que pareça ter, no máximo, cinco. Em casa, é espancado pelo pai, como punição por sua suposta preguiça; na escola, é alvo não só da palmatória, mas também de outras humilhações, como ter de usar orelhas de burro feitas de papel. Certo dia, um médico aporta por acaso no povoado, enquanto seu barco a vapor é reabastecido. Era um doutor à imagem e semelhança de vários outros que desde o naturalismo frequentam, com sua autoridade e sapiência tranquilas, as páginas da ficção brasileira: “(...) já grisalho, de suíças, olhos doces e um ar que inspirava confiança desde o primeiro momento”. Ao pousar os olhos sobre Pata-Choca, o menino tristonho que se esgueirava pelas paredes, o médico ficou alarmado, e quis ver seu pai. Diante dele e de outros moradores, todos espantados, explicou que o problema da criança não era preguiça ou rebeldia, mas sim uma doença provocada pelos vermes.

A representação da verminose aguda de Pata-Choca é indício de um aspecto muito marcante não apenas nas artes, mas no ideário da época. “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, já acusava Macunaíma (ANDRADE, 1988 [1928]). Eram tempos de uma espécie de redescoberta’ do Brasil. Em 1912, os cientistas Arthur Neiva e Belisário Penna embarcaram numa expedição de sete meses pela Bahia, Pernambuco,

Piauí e Goiás, na mais célebre da série de viagens científicas que traziam, aos centros urbanos, notícias de um ‘brasileiro-outro’. Elites intelectuais e políticas mobilizavam-se para curar um país que julgavam doente. Emergia, com força, uma tomada de consciência do subdesenvolvimento. Mas, também, a construção de uma identidade nacional pautada pela ideia de doença.

Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, representava um morador rural preguiçoso e avesso ao trabalho. Depois das expedições científicas que flagraram um país marcado pelas doenças da miséria, o próprio Monteiro Lobato tratou de dar-lhe novas feições. Jeca não seria meramente preguiçoso, e sim mais uma vítima dessas doenças. Curado, tornou-se um trabalhador tão empenhado que fez fortuna e pôde virar ele próprio um próspero fazendeiro (LIMA e HOCHMAN, 2000). Higienizar e sanar, afinal, compunham um projeto não apenas em prol da modernidade, mas também do adestramento de corpos e comportamentos. Corpos saudáveis – corpos como o de Jeca Tatu – eram corpos para o trabalho.

Mas, talvez, valha a pena voltar um pouco mais no tempo: à segunda metade do século XIX, quando doutores passaram a frequentar cada vez mais a ficção produzida no país. A ideia de uma literatura brasileira, vale lembrar, foi se consolidando à medida em que a própria medicina se legitimava como autoridade nas práticas de cura, enquanto outros tipos de saberes e artes associadas à saúde eram coibidas. Dentro dos romances, multiplicavam-se casos de doenças repentinas e avassaladoras. Histórias de alcova. Mulheres com sintomas de ‘histeria’. Médicos somavam-se aos leitões no interior das casas, injetando disciplina e domando as paixões, para restabelecer a ordem com sua autoridade bondosa.

O modelo naturalista foi se infiltrando na arte literária nacional, inspirada nas letras francesas, mas não exatamente como cópia, e sim como aquilo que Flora Süssekind (1984) chama ‘palimpsesto ideológico’.

Reflexo de uma sociedade que via crescer rapidamente uma pequena burguesia urbana, contrastante com a elite de senhores de terra que mantinha o poder até então. A aliança entre naturalismo e cientificismo serviria como espécie de linguagem para essa camada, em busca de maior influência social e política. Compunha, em si, uma espécie de coro de homens do lado da força e da moral, homens que se acreditavam com autoridade para interpretar comportamentos que julgavam deterministas e hereditários – e, com seu trabalho, modificá-los. Homens que sustentavam o projeto de tratar e reduzir as paixões.

Não eram apenas as paixões, no entanto, que deveriam ser domadas por esse projeto de autoridade. Havia elas, as ‘classes perigosas’, ou seja, as classes pobres – que, como explica o historiador Sidney Chalhoub (1996), foram usadas pela ideologia higienista como expressões para retratar a mesma “realidade” (aspas do autor), integrando toda uma forma de conceber a gestão das diferenças sociais no país. Ou seja, na crença de que essa gestão deveria ser feita por critérios unicamente técnicos ou científicos, por uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais. Um tipo de pensamento que, aliás, nunca se ausentou de todo da mentalidade das elites no país, e parece recrudescer na atualidade.

O naturalismo do século XIX foi, evidentemente, cedendo espaço a outros tons na ficção das décadas seguintes – e mesmo a outros matizes naturalistas – no panorama tão plural de arte literária que têm se desenhado no país, desde então. O que porém esse imaginário sobre a doença e a saúde, construído sobre um projeto em que médicos e escritores se mesclavam na busca por diagnosticar um país às voltas com tantas fissuras, pode ter legado ao presente? O que a ficção de hoje, com suas representações sobre doença (e seus apagamentos), pode nos dizer sobre a tensão entre identidade e alteridade – tensão que pulsa desde um passado que, em suas segregações e genocídios, ainda é muito presente?



Pata-Choca é o primeiro personagem citado em minha tese de doutorado (KRAPP, 2019), da qual adaptei um dos capítulos para dar origem a este artigo. Pata-Choca foi eleito para abri-la, dentre tantos outros exemplos, pelo que representa à minha própria trajetória pessoal. Foi lendo **Cazuza**, ainda criança, que a ideia de ‘alteridade’, nascida dentro de um livro, me inquietou pela primeira vez.

Insondável em sua apatia, alheio ao mundo. Afetado por uma doença que, para a criança de centro urbano que eu era, parecia impossível. Angustiavam-me menos as humilhações e castigos, talvez, do que a falta de vida, o esmaecimento que a doença lhe provocava. Eu pensava no desperdício de sua infância. Tentava imaginar por onde poderia passear a imaginação do menino, por quais tipos de lugares sombrios e silenciosos. Teria ele a noção de ser um ‘diferente’? Se sim, por que não tomava providências? Por que não dizia ao pai, ao professor, aos amigos, que se sentia mal? No fundo, a aguda verminose de Pata-Choca me inquietava tanto porque insinuava a defasagem que sempre haveria de existir entre mim e ele, entre mim e os outros. A doença, afinal, o ‘apagava’.

Só anos mais tarde pude enfim atinar para o quanto o Brasil ainda está repleto de Pata-Chocas. Crianças tornadas apáticas pela doença, pela miséria, pela falta de condições básicas de vida. Crianças que, no entanto, pareciam cada vez mais ausentes nos livros que prossegui lendo, desde então. Parecia cada vez mais difícil descobrir o que se passava pela cabeça de Pata-Choca quando, o olhar perdido e a mente cansada a repousar num lugar distante, lhe impunham as orelhas de burro. Onde estão, na ficção brasileira contemporânea, as crianças que sofrem de ancilostomose? Onde está o ‘Outro’ que padece de doença de Chagas e leishmaniose, de malária e de tuberculose, agravos ainda tão frequentes em nosso país? De fome, de contaminação por resíduos tóxicos, de exposição precoce ao trabalho excessivo? Foi a escassez de Pata-Chocas na ficção brasileira de nossos

tempos a fagulha que incitou minha pesquisa de doutorado.

A doença é, ao mesmo tempo, a mais íntima e a mais social das coisas, diz Marc Augé (1984, apud HERZLICH, 2004). Não há sociedade onde a doença não tenha uma dimensão social; ao mesmo tempo, a doença é a mais íntima das realidades. Tentar exprimir o que é essencialmente subjetivo – a experiência do sofrimento – na busca por torná-lo comum: compartilhado, coletivo, social. Eis o que é, afinal, o movimento no cerne do que entendemos por ‘doença’, essa ideia cujos sentidos não são jamais cristalizados, mas sim configurados social, cultural e historicamente.

Talvez, por isso, a doença seja um prisma valioso para encarar um dos grandes impasses da arte literária. O que a doença revela sobre a experiência de ser Outro? O que ela pode nos dizer sobre a tensão entre identidade e alteridade? Como nós, autores, podemos lidar com essa trama de experiências forjadas pela doença e pela violência – uma experiência-outra, porém? Como alcançar e narrar a dor do outro?

Literatura é saúde, diz Deleuze (2004), evocando como a tarefa do escritor é, sempre, um empreendimento de saúde. Não uma saúde grandiosa, de ferro, imbatível, mas sim aquela suficiente para preservar o ímpeto por estar sempre em devir, a disposição por evocar os “povos menores”, “bastardos”, aqueles que não param de se agitar sob as dominações, “de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona” (DELEUZE, 2014, p. 14-15). O que as manifestações da doença, dentro da ficção, podem indicar sobre a ‘saúde’ dos escritores brasileiros, a sua argúcia em se avizinhar do devir-revolucionário de nossos ‘bastardos’?

Narrar a doença requer, especialmente no Brasil, pois, o desafio de admitir a tensão e a implicação entre alteridade e identidade. Nossa literatura, enquanto discurso, habita um entrelugar (SANTIAGO, 2000). Perdura entre a obediência e a rebelião, tensionada entre a vontade de pureza e a vivência da mestiçagem. Viceja no misterioso interstício entre o

não ser e o ser outro. O Outro ‘de fora’: o molde europeu, sua sanha pela ordem e pela higiene. O Outro ‘de dentro’: este brasileiro doente que se dá a ver nos relatos das expedições científicas do começo do século XX. Este brasileiro cujo corpo, tão chaga quanto desejo, tão padecimento quanto potência, tão sujidade quanto imanência ao fluxo purificador das águas ribeirinhas, parece assombrar a ficção feita por homens e mulheres que os veem e se sentem na obrigação de narrá-los, mas sabem que não poderão alcançá-lo. Nossa literatura, afinal, mesmo quando lança seu olhar sobre esse ‘Outro’, tem sido erigida quase que exclusivamente pela perspectiva das classes dominantes.

É ficção forjada num país periférico, que atravessou o século XX enlaçado ao epíteto do subdesenvolvimento, enquanto se empenhava num afã modernizador incapaz de breçar ou de admitir em sua inteireza o incessante retorno da violência recalcada nas hierarquias entre civilização e barbárie, sujeito colonialista e colonizado. É arte feita num lugar onde a suposta dependência cultural frente aos países hegemônicos manteve-se pauta acesa no percurso crítico de nossos intérpretes – pauta que, mesmo que por algumas vezes revista e rasurada, nunca deixou de transparecer o rastro de mal-estar intrínseco a sua dialética.

Implica encarar, também, as peculiaridades e a contundência de nossa segregação social e racial, e as formas com as quais a ficção buscou flagrá-las: os efeitos da colonização sobre os corpos, com sua brutal hierarquização. A objetificação dos corpos pobres – e sobretudo dos corpos em diáspora –, e a lógica dominante, dizimadora e domesticadora que busca promover o desencantamento desses corpos (SIMAS; RUFINO, 2018). Mas, também, as dinâmicas de drible e ginga, esquiva e rasteira que se entrelaçam: potências do corpo que se inscrevem no campo do imprevisível. Implica considerar o fato de que estamos debruçados inteiros sobre o Atlântico, esta grande encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018).

A doença parece passear pela ficção brasileira como imagem de uma frequente tensão entre o buscar e o apagar o outro, obedecer e transgredir o ideário de modernidade conservadora calcada na divisão do trabalho, a sanha de representação e sua impossibilidade, o apascentar e o distinguir. A homogeneização de subjetividades que, tão plurais, acabam acachapadas numa massa de doentes sem identidade e, ao mesmo tempo, os fulgores de rebeldia dessas subjetividades em recalque – Riobaldo indagando, a respeito de seu encontro com o menino-Diadorim, encontro ao acaso que só foi possível ao pagar promessa após se curar de doença grave: “Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (ROSA, 2019, p. 84).

“O escritor”, dizia Barthes (...), “é o que fala no lugar do outro”, lembra Regina Dalcastagnè (2012, n.p.):

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde.

Um silêncio que é, muitas e muitas vezes, um apagamento. Mas também um silêncio que, em raros momentos, consegue se mostrar por meio da arte brasileira não exatamente para desentranhar de si as vozes ocultas, mas antes como vestígio, elemento provocante que excita a ambiguidade e o desconforto no cerne do que é, em literatura, potência.

## **Latências e vigilâncias**

Mais de um século depois da mais célebre expedição científica a descrever as doenças e misérias pelo interior do país, lançando luz a ‘brasileiros-Outros’, como a arte literária tem lidado com os hiatos e torções

no exercício de se haver com o Outro? Como a experiência da doença se revela na ficção brasileira do presente – e o que suas aparições e ausências revelam sobre a saúde, no sentido deleuziano, de nossos autores?

Doenças associadas à pobreza ainda afetam a vida de grande fatia da população brasileira, com algumas das piores taxas da América Latina. E, ainda assim, permanecem algo invisíveis, apagadas nos discursos midiáticos e políticos. Não à toa, muitas delas pertencem ao rol das chamadas ‘doenças negligenciadas’, agravos que se aproveitam da fragilidade social e econômica, integrando um ciclo vicioso em relação à miséria. Nada menos que 26 milhões de brasileiros ainda vivem sob o risco de contrair doenças negligenciadas (BRASIL, 2018).

Mas, numa mirada pela ficção brasileira do século XXI, podemos constatar que os personagens padecem sobretudo em decorrência de tumores e cânceres, doenças crônicas (em especial as raras), infartos e AVCs, vírus HIV (ou ao menos a ameaça de seu contágio), dependência química, Alzheimer, transtornos psíquicos como depressão e esquizofrenia. Podemos observar que doenças infectocontagiosas relacionadas à pobreza<sup>85</sup> praticamente não aparecem na prosa elaborada pelos autores nacionais, nos últimos anos. Há exceções, claro, como o conto *Qohélet*, de Ronaldo Correia de Brito (2005), em que o protagonista é tratado num sanatório para tuberculosos. No mais, as doenças relacionadas à pobreza são citadas apenas muito brevemente, de passagem.

Em geral, um panorama de nossa arte literária contemporânea poderia fazer crer que não há, no país, o perdurar de agravos tão associados

---

85 Apesar de o HIV ser, no panorama global, uma questão de saúde muito relacionada à pobreza, sabemos que, no Brasil, a sua ocorrência é bastante pulverizada entre as classes sociais e econômicas. A presença do vírus está crescendo entre populações mais vulneráveis, como têm mostrado os boletins epidemiológicos mais recentes. Ainda assim, não podemos afirmar que seja, no Brasil, uma doença associada às condições de vida das classes mais desfavorecidas. Sua presença ainda é marcante entre a classe de escolaridade mais alta.

às iniquidades sociais, como doença de Chagas, hanseníase, dengue e a própria tuberculose. Ou, dito de outra forma, as representações de doenças crônicas, de tumores, de transtornos mentais e de males súbitos não transmissíveis são muito mais comuns do que as de afecções associadas às condições precárias de vida.

Soaria ingênuo, claro, reivindicar alguma surpresa com isso. Sabemos que o campo literário brasileiro ainda é bastante homogêneo, dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores dos grandes centros urbanos, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, e que se relacionam também com outros espaços privilegiados de discurso, como o meio jornalístico e acadêmico (DALCASTAGNÈ, 2012).

Para este artigo, optei por abordar obras em que a temática HIV/aids componha a trama. Primeiramente, porque, dentre os livros contemporâneos nos quais questões de saúde tenham alguma centralidade, este é um dos temas mais recorrentes. Em segundo lugar porque “a aids é sempre a doença do outro”, como afirma um dos personagens do documentário **Carta para Além dos Muros** (2019)<sup>86</sup>.

Na ficção brasileira do século XXI, há ao menos três romances nos quais o HIV tem papel importante. Nos três, porém, as consequências da presença do vírus, em sua dimensão orgânica, não compõem a narrativa. Em nenhum deles, trata-se de uma história narrada pelo viés de uma pessoa vivendo a experiência de ter o HIV, ou sofrendo os efeitos da aids em seu corpo. Assim, apesar de ser um dos temas do campo saúde-doença com mais ocorrências em nossa ficção atual<sup>87</sup>, é em geral exposto apenas

---

86 **Carta para além dos muros**. Direção: André Canto. Roteiro: André Canto, Gabriel Estrela, Gustavo Menezes e Ricardo Farias. Fotografia Carlos Baliú. Descoloniza Filmes, 2019.

87 Em minha tese de doutorado, não trabalhei com parâmetros quantitativos. Porém, afirmo que o HIV é um dos temas do campo saúde-doença mais presentes na literatura brasileira do século XXI porque, além dos três romances analisados neste artigo, é tema de contos — como *Três apitos*, de Marcelo Moutinho (In: MOUTINHO, Marcelo. **Ferru-**

de soslaio, sem assumir o centro do foco narrativo enquanto experiência subjetiva.

Vejamos, por exemplo, **Nossos ossos**, de Marcelino Freire (2013), que descreve a saga do dramaturgo Heleno para restituir à família o corpo de um ‘boy’ assassinado, seu ex-amante. Em meio à descrição dos arranjos que precisa fazer para chegar a esse objetivo e das reminiscências que se infiltram em seu discurso, surgem indícios de que tenha alguma doença, como o puxão das unhas do gato a lembrá-lo de tomar os remédios (FREIRE, 2013, p. 24). Só à página 73, porém, é que o diagnóstico vem à tona, numa única dupla de parágrafos:

Por falar nisto, Heleno, ano retrasado, foi ao médico, depois dos exames feitos, o diagnóstico, cuidadoso, para que não houvesse pânico, o tratamento é possível, saiba, já há alguns coquetéis importados, conheço casos em que os pacientes até hoje não desenvolveram a doença, creia, existe esperança, é preciso paciência, vontade de lutar, viver, o senhor, Sr. Heleno, é portador do vírus HIV. (FREIRE, 2013, p. 73).

O parágrafo seguinte mistura, num procedimento muito típico da obra de Marcelino Freire, a memória da voz de seu pai, que lhe chama de guerreiro, a voz do médico, garantindo o sigilo do diagnóstico, e a do próprio Heleno, assegurando que fará o tratamento. O impacto do vírus em sua vida só vai reaparecer, e de forma bastante contundente, nos capítulos finais do livro. Em todo o decorrer da narrativa, sua presença é não mais que uma insinuação.

---

**gem**. Rio de Janeiro: Record, 2017), ou *Filho do puto*, de Marcelino Freire (In: FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. Vale lembrar também que dezenas de autores participaram da coletânea **Tente entender o que tento dizer: poesia + HIV/AIDS** (MELLO, Ramon Nunes (org.)). **Tente entender o que tento dizer: poesia + HIV/AIDS**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018).

Em **Paraíso**, de Tatiana Salem Levy (2014), Ana é uma escritora que parte para um retiro na serra enquanto espera o período necessário para fazer o exame que vai atestar se contraiu ou não o HIV, após fazer sexo desprotegida. A doença em si não está presente, não comparece de fato à trama. É, apenas, espectro, ameaça que faz vibrar, em Ana, a caixa de memórias que acaba vindo à tona no decorrer da narrativa.

Outro romance onde aparece o vírus é **O tribunal da quinta-feira**, de Michel Laub (2016). A trajetória da epidemia de HIV é o fio condutor da narrativa feita em primeira pessoa por José Victor, um publicitário de 43 anos que, com o casamento em crise, apaixona-se por uma colega de trabalho de apenas 20 anos. O protagonista-narrador mantém uma amizade de décadas com Walter, outro publicitário. Uma amizade marcada pela descontração e pela ironia na troca de mensagens e de papos *on-line*, com direito a muita escatologia, confissões e análises politicamente incorretas de situações do dia a dia. Teca, ex-mulher de José Victor, acaba tendo acesso a algumas dessas mensagens, e, horrorizada, decide torná-las públicas. O publicitário é então alvo do tipo de julgamento moral que tem tomado de assalto as relações contemporâneas. Mas, ao lançar na internet o teor das mensagens íntimas do ex-marido, Teca também aproveita para fazer uma revelação, desta vez direcionada apenas a José Victor. Ela fizera sexo com Walter, sem usar preservativo, algum tempo antes de se casarem. Walter tem HIV – é o que acaba, também, vindo à tona. Isso instaura a dúvida no narrador, e a trama se encerra com os instantes seguintes aos do resultado do exame (sem, no entanto, revelar seu teor).

Mais uma vez, não é a doença em si, não é a doença como experiência que está em foco. A presença do vírus HIV no organismo de Walter – e a hipótese de que esteja também no de José Victor – só integra a trama como ameaça, ensejo para a intriga, recorte para acusar a hipocrisia e a ambiguidade dos julgamentos morais de nossos tempos,



exacerbados pelas redes sociais. Em **O tribunal da quinta-feira**, o HIV tem um papel muito mais marcante que nos outros três romances; mas é o HIV em sua face social e cultural, indício das transformações da sociedade desde que a epidemia veio à tona, nos anos 1980. Não é, de forma alguma, a literatura encenando a vivência pessoal de uma pessoa com a infecção.

Observando esses três romances, nos quais o vírus HIV parece se imiscuir apenas como uma sombra, não é difícil reparar em demais semelhanças. Ana é escritora; Heleno, dramaturgo; José Victor, publicitário. Ou seja, são todos ligados a atividades de cunho criativo. Os três integram a chamada classe média alta (embora Heleno se distinga dos outros dois por ser um imigrante vindo do Nordeste e pelo passado em condições precárias de vida). Pertencem à elite intelectual. Vivem no Rio ou em São Paulo. Experimentam uma ‘travessia’. Ana, recolhida à serra durante o tempo necessário para fazer um exame que a aflige, confronta-se com traumas do passado numa espécie de purificação que a liberta para se aventurar em novos encontros amorosos e para assumir sua própria face na obra literária que, há tempos, tenta terminar de escrever. Heleno empreende um reencontro com o passado enquanto cuida dos trâmites para liberar o corpo do ex-amante e efetua a viagem rumo à longínqua cidade de Poço do Boi, onde irá entregá-lo à família. José Victor livra-se, aos poucos, dos contornos hipócritas da rotina burguesa na capital paulista, a vida vigiada e julgada todo o tempo, e assume a imprevisibilidade como elemento-chave para a desejada sensação de bem-estar que parece alcançar ao fim do livro. Nos três casos, o tempo da narrativa não é linear; reminiscências se infiltram, o passado é revisto. A trama serpeia por períodos distintos.

Além disso, em todos os três, a doença parece assumir os meandros de uma relação tensa com a alteridade, ceder espaço

para revelar a insígnia de uma dívida, incomunicabilidade ou hiato irreparável com relação ao Outro. Ana, personagem de **Paraíso**, vê-se às voltas com a maldição que uma escrava negra rogara às mulheres de sua família, ao ser castigada com uma morte violenta. Ela tenta transformar a maldição em mote para a escritura de seu romance. Mas, confrontada pela possibilidade de ter contraído o HIV, descobre-se incapaz de reconstituir a história terrível do assassinato da serva condenada. É, pois, uma autora sem ‘imaginação’, que fracassa ao tentar fabular tramas que não sejam baseadas em sua própria experiência. E, no entanto, pressente a presença assustadora, espectral, da escrava do passado, que, rejeitada como personagem, lhe ameaça: se não escrever a sua história, o teste para o HIV dará positivo.

Com Heleno, de **Nossos ossos**, o que se dá é um exercício de ‘dramaturgia’. Autor de teatro, encena como ninguém; aprendeu a demonstrar serenidade e concentração, a revestir-se de uma casca de invencibilidade e força. “(...) O pensamento calmo, apreendido em toda uma vida devotada ao teatro, me afasta do horror, a realidade, pelo menos publicamente, não me fere nem me abala” (2013, p. 19). O público — ou seja, o Outro, os Outros — não é capaz de acessar o que se passa na interioridade do dramaturgo. Os Outros são os demais personagens da história (michês e trabalhadores do necrotério e da casa funerária, porteiros e garotos de recado), mas também o pai e irmãos, o ex-namorado que o convence a migrar para São Paulo e, depois, o rejeita. Por isso, o silêncio sobre o HIV, que perdura durante todo o livro, acaba ressoando intensamente, ganhando relevo em destaque com o tom verborrágico, a prosa lírica e solta que reproduz a cadência das palavras faladas, em emaranhados de vozes que representam a dicção tão própria de Marcelino Freire. O silêncio sobre o HIV, em **Nossos ossos**, denuncia a difícil relação de Heleno com essa Outridade. Também ele, afinal, vive

o balanceio entre “não ser e ser Outro”. Saiu de Sertânia, deixando para trás a infância miserável; conquistou uma carreira sólida em São Paulo, transformou-se num homem bem-sucedido, que circula por onde queira com desenvoltura. E, no entanto, não pode se desvencilhar da condição de imigrante: “São Paulo me expulsou e me acolheu assim que eu cheguei.” (FREIRE, 2013, p. 46). Não consegue ultrapassar a rejeição de Carlos, o namorado que o convencera a sair do Nordeste, anos atrás. Mas não consegue, também, estabelecer uma relação mais sólida com nenhuma outra pessoa: “(...) eu vivi só umas aventurinhas, falei, me acostumei a ficar quieto, na minha” (FREIRE, 2013, p. 47).

Em **O tribunal da quinta-feira**, a dicotomia entre público e privado, tão complexa em nossos dias, margeia a relação de José Victor com Walter, um Outro que é, no entanto, o seu ‘duplo’. Aquele que é seu semelhante, mas não idêntico. “Ele tem quarenta e três anos como eu. Ele é publicitário como eu. Posso falar da família dele, de onde ele nasceu e de como nos conhecemos, das pessoas que estiveram ao redor dele e ao meu redor nas últimas quatro décadas” (LAUB, 2016, p. 9). Não pode falar, no entanto, da experiência de ser homossexual, e de ter contraído um vírus estigmatizante como o HIV. José Victor não pode falar por Walter, aquele que tem uma história parecida com a sua, mas que está do lado de lá da sorologia; que preserva, como ele, a imagem de um homem bem-sucedido e privilegiado, mas que circula simultaneamente por um estar-à-margem, mantendo uma vida secreta de idas a saunas gay e de comportamento sexual que seria visto com escândalo se confrontado pelo olhar falsamente plural da elite cultural paulistana. Não à toa, a narrativa de **O tribunal**.. recorre sempre à imbricação das duas trajetórias, a de Walter e a de José Victor, como duas veredas que se bifurcam e se reencontram, e então voltam a se bifurcar. Mas não é só com relação a Walter que a ameaça da doença lança luz aos hiatos e às torções no exercício de se haver com o Outro, com o

‘diferente’. A alteridade é um tema a permear todo o romance. É, talvez, o seu cerne. Inclusive porque o HIV é um vírus que tem forte ligação com a ideia de ‘Outridade’ e pertencimento, intolerância e marginalização.

A história do enfrentamento do HIV no Brasil é feita de muitas contradições. Nosso país teve um papel muito importante no combate ao vírus, não apenas em âmbito nacional. Ao adotar uma política de distribuição gratuita de medicamentos, em meados dos anos 1990, revolucionou o tratamento e ajudou a reduzir a velocidade de disseminação da epidemia mundial. Foi o primeiro país em desenvolvimento (e o terceiro no mundo todo) a instituir a terapia antirretroviral (à época, o chamado ‘coquetel’, que hoje pode ser resumido num único comprimido diário), em larga escala e a custo zero para os pacientes.

Ao mesmo tempo, todo o pioneirismo do país, na prevenção e no tratamento de pessoas com o vírus, tem disputado espaço permanentemente com o poder de forças conservadoras, que evocam moralismos típicos de nossa cultura enquanto minam iniciativas mais plurais na resposta à infecção. O descalabro deste ideário é tão grande que no clássico ensaio de Susan Sontag sobre a aids, de 1989, ela evoca a fala de dois religiosos brasileiros para ilustrar a exploração moralista da doença: os então cardeais-arcebispos de Brasília e do Rio de Janeiro, d. José Falcão e d. Eugênio Sales, para quem a aids seria, respectivamente, “consequência da decadência moral” e um “castigo de Deus”, uma “vingança da natureza”. Três décadas depois, esse tipo de discurso, que nunca foi de todo abandonado, ganha novo vigor com a guinada conservadora que se lançou sobre o país. Pouco antes de assumir o ministério da Saúde, no governo do presidente Jair Bolsonaro, em 2019, Luiz Henrique Mandetta afirmou ter ressalvas quanto à condução que o Brasil faz de ações contra o HIV. Acusando uma “banalização da doença”, defendeu que conversas sobre sexualidade, como aquelas envolvendo métodos de proteção contra

doenças sexualmente transmissíveis, devem ser abordadas pelas famílias, e não pela escola ou pelo governo<sup>88</sup>.

É justamente o caráter contraditório dos discursos, nos espaços de enunciação da elite cultural do país, que emerge como a força motriz de **O tribunal da quinta-feira**. Não que seus personagens se assemelhem aos políticos conservadores que, no Brasil contemporâneo, recorrem ao Evangelho para estimular costumes opressores e discriminatórios. Longe disso. Os personagens de Laub são progressistas, cultos, conscientes de seus privilégios. O que, no entanto, não os torna menos rígidos quando confrontados com situações que põem à prova sua capacidade de observar, de forma complexa, posturas e opiniões diferentes das suas.

Teca, a ex-mulher de José Victor, é talvez a personagem que melhor ilustre essa contradição. Arquiteta, filha de pais também arquitetos, cultiva em seu apartamento de solteira uma estante de livros de “curadoria atenta, os clássicos da área dela e também de arte e fotografia, alguns (...) em francês, outros em inglês, alguma ficção, alguns volumes de quadrinhos, tudo convenientemente arrumado e convenientemente bagunçado para repararmos que a dona da casa usa e conhece o que está ali” (LAUB, 2016, p. 20). É alguém que “não riria de cenas de cambalhotas ou tortas na cara” (ibidem, p. 22). Que “tem uma vitrola dessas que voltaram à moda e tocam MPB vagamente irônica em volume baixo” (ibidem, p. 35). A família de Teca tem uma chácara no Litoral Norte paulista, uma propriedade confortável onde gostam de receber amigos, e onde os próprios donos preparam o suco de melancia, beterraba e gengibre que servem aos hóspedes. Há toda uma “pornografia da virtude” (LAUB, 2016, p. 36), como nomeia o narrador. A exploração vulgar, obscena, de um rol de supostos atributos que se

---

88 CISCATI, Rafael. Desafio para novo governo, políticas de combate ao HIV preocupam especialistas. *O Globo*, versão on-line. Notícia publicada em 25/11/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/desafio-para-novo-governo-politicas-de-combate-ao-hiv-preocupam-especialistas-23258763>. Acesso em 20 de maio de 2020.

atrela aos avatares da vida contemporânea, em sua busca compulsiva pela exposição pública do espaço privado, pela ‘estetização do eu’, pela construção de uma imagem individual que se adeque, ou, melhor dizendo, se sujeite, às ‘normas’ de uma comunidade.

Ante uma revisão da abordagem foucaultiana da biopolítica, o filósofo italiano Roberto Esposito cunhou a ideia de “paradigma imunitário” para se referir à “proteção negativa da vida” que viceja sob a forma de “imunidade” a reger o pensamento político moderno (ESPOSITO, 2010). Ele associa os conceitos de *communitas* e de *immunitas*, ou seja, comunidade e imunidade. No caso do primeiro, temos a imposição de uma dívida, uma obrigação ou um dever com relação ao Outro. A comunidade seria o lugar de um compromisso com esse ‘Outro’, baseado não na estabilidade da posse ou em uma comunhão na identificação, mas sim numa cumplicidade pela anulação da própria subjetividade, num tipo de pacto que impede a realização plena dos indivíduos.

Já a imunidade “confere ao sujeito, tanto individual quanto coletivo, um domínio do próprio que é capaz de proteger sua identidade do risco e do perigo representados pelo contato com o outro” (MIRANDA, 2018, n.p.). Mas não sem consequências, claro. A imunidade interrompe o sistema de reciprocidade, isenta da dívida as existências individuais. Porém, à semelhança do que ocorre em nosso corpo quando imunizado por alguma vacina, o sistema imunitário enquanto política e modo de vida em grupo introjeta a modalidade negativa do próprio oposto. O corpo se torna resistente e imune não pela ausência do agente patológico que poderia destruí-lo, mas sim pela inclusão deste próprio agente, agora elemento ‘anulado’ e ‘excluído’, no corpo em questão. Imunizamo-nos contra o perigo de sermos destruídos pela dinâmica da comunidade, mas a violência é exatamente o que retorna dos procedimentos imunitários.

Há um caráter paradoxal, aqui. A proteção implica a ‘normalização’,

a normatização da vida. É a violência (inclusive a da exclusão) que sustenta os aparatos da lei que nos protegemos. Na busca por proteger a vida – imuniza-la –, criam-se dispositivos de poder e de saber que desempenham um papel de contenção na própria potência vital, votada em expandir-se ilimitadamente (ESPOSITO, 2010, p. 76). Ao buscar o horizonte da segurança imunitária, a experiência do homem moderno (e também a do contemporâneo) procura um refúgio de vida nas mesmas potências que impedem o seu desenvolvimento (ESPOSITO, 2010, p. 88).

‘Use filtro solar’, repete o slogan de autoajuda que retorna em várias partes da narrativa de **O tribunal da quinta-feira**. Ante o risco, e a paranoia dele derivada, a vigilância surge sob formatação estética e de consumo. José Victor é condenado pela arena inquisitorial da vigilância contemporânea por ter, dentre outras coisas, traído a mulher com uma jovem de 20 anos. José Victor tem um corpo desejante a conter, um ímpeto de vida que por vezes tenta burlar a contenção imunitária ao seu redor.

**O tribunal da quinta-feira** é menos um livro sobre o HIV do que um livro sobre a paranoia e o medo, sobre a ‘vigilância quanto à contenção’, digamos assim. E é, por isso, um livro também sobre a alteridade, esse conceito especialmente caro se observado pelo prisma da epidemia de HIV. Já no fim dos anos 1980, Susan Sontag (1989) pontuava como a ameaça da aids não apenas reforçou a visão moralista da sexualidade, como também fortalece ainda mais a cultura do interesse próprio, geralmente elogiada com o nome de ‘individualismo’. “O isolamento individual agora recebe mais um estímulo, pois passa a ser considerado como simples medida de prudência” (SONTAG, 1989, n.p.).

O HIV, talvez mais do que outros agentes patológicos, expõe as dimensões renovadas, contemporâneas, desse inevitável enlace entre doença e alteridade. Entre doença, alteridade e narrativa. Alteridade implica risco – um risco que, enquanto sensação, pode parecer maior hoje

do que ontem, se levarmos em conta que as marcas do HIV não estão mais gravadas na pele. Narrar implica riscos – a alteridade espreita, mas não se revela em sua inteireza. Também uma narrativa tenta conter a alteridade: a detém em sua forma, a restringe a uma representação que será, sempre, marcada pela impossibilidade de alcançá-la plenamente. A comunidade protege, imuniza, constrói muros, concretos ou simbólicos, para isolar a identidade e a diversidade dos que vivem sob sua égide, ao mesmo tempo em que impede que a potência de vida, com seus desvios e impulsos rizomáticos, com sua originalidade, se espraie, selvagem e errática. O vírus, latente e insidioso, torna-se então ele próprio metáfora do que se passa em subjetividades inibidas, que não se dão a ver. E que parecem tão difíceis de narrar.

Os narradores de Laub, neste ou em outros romances, não se abrem a hesitações, não há experimentalismos no uso da linguagem. Mas há, por outro lado, o ritmo fragmentado, o texto de superfície quebrada em pequenos pedaços que é uma marca tão própria do autor. E há, também, a experiência íntima, narrada de forma objetiva, deixando-se infiltrar por outra narrativa de referência que diz respeito à violência em âmbito mais global, à forma como as sociedades encaram situações-limite ligadas muito intimamente à ideia de alteridade, como o genocídio nazista (tema que perpassa **Diário da queda**, outro livro de Laub) ou a epidemia de HIV.

Trata-se de uma violência que persiste, afinal, como o vírus que provoca a aids, pulsando como uma *latência*. Uma violência que é, também, herança. Está latente na cruzada condenatória que Teca empreende, como vingança, destruindo a reputação de José Victor; está latente nos discursos políticos preconceituosos sobre o HIV, no Brasil de hoje, ecos que ressoam desde o medo das ‘classes perigosas’ na virada do século XIX para o XX. É o tom de familiaridade e de falta de transcendência, a narrativa acolhedora de Laub quem acaba sendo



um instrumento capaz de denunciar essa latência, justamente porque sua fluidez, assumindo uma dicção de tons confortavelmente homogêneos, tramando seu espaço no porto seguro do corriqueiro e, ao mesmo tempo, exibindo uma memória estilhaçada sua e dos outros, desenha com nitidez o privilegiado lugar de enunciação em que se acomoda o próprio narrador – e que é, em geral, também o nosso, o de seus leitores.

## Fantasma e heranças

Além das semelhanças que já aponte, **Paraíso** e **Nossos ossos** têm em comum a presença de espectros, corpos do passado que exigem um trabalho de escavação ou de exumação, e que interagem com os corpos viventes do presente.

No livro de Tatiana Salem Levy, o corpo em questão é o da escrava negra que engravidara do barão de uma fazenda de café em Vassouras, no século XIX. O homem é antepassado de Ana, protagonista do romance. Ao descobrir a traição do marido, a senhora enciumada ordena que a escrava seja enterrada viva. Mas, antes de ser jogada na cova, a negra, que havia sido sacerdotisa e princesa em sua tribo africana, lança uma maldição: durante cinco gerações, as mulheres da família rica seriam infelizes no amor. Ana pertence à quinta geração.

Diferentemente de suas obras anteriores, **Paraíso**, o terceiro romance da autora, não teve boa repercussão crítica. “Um começo espetacular, num romance fraco, com vários problemas, que termina péssimo”<sup>89</sup>, cravou Luís Augusto Fisher, em resenha para a Folha de

---

89 FISCHER, Luís Augusto. “Tatiana Salem Levy erra a mão em livro de poucos elementos”. *Folha de S.Paulo*. Ilustrada. 17/01/2015. Versão on-line. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1576169-tatiana-salem-levy-erra-a-mao-em-livro-de-poucos-elementos.shtml>. Acesso em 21 de maio de 2020.

S.Paulo. “Um romance bastante problemático”<sup>90</sup>, descreveu Moacir Amâncio, para o Estado de S.Paulo.

Para além dos problemas técnicos, nos interessa aqui, porém, o quanto **Paraíso** reflete, de forma exacerbada, os cacoetes que costumam revelar, por sua vez, os efeitos da homogeneidade preponderante entre narradores, protagonistas e autores da ficção brasileira contemporânea, bem como suas dificuldades em lidar com a ideia de alteridade.

Ana, uma escritora brasileira, bem-nascida, refugia-se no sítio de uma amiga. Ela precisa esperar alguns dias para fazer o terceiro exame, a prova final que atestará se foi ou não foi, de fato, infectada pelo HIV. Enquanto espera, tenta se concentrar em escrever um romance histórico, que tem como mote a condenação e a maldição da escrava africana. Acredita que, “se conseguisse decifrar os mistérios que envolviam o passado, ficaria livre das palavras proféticas da sacerdotisa” (LEVY, 2014, p. 12). Para isso, já buscara livros sobre o ciclo do café, percorrera Vassouras e arredores, decepcionara-se ao saber que a antiga fazenda não existia mais. “Os rastros eram poucos, seria quase impossível alcançar a escrava. Acabara desistindo, mas de alguma forma sentia que os fantasmas não haviam partido” (LEVY, 2014, p. 13). Já se percebe, aí, indício de um dos problemas do livro. A protagonista escritora quer ‘alcançar’ a escrava buscando seu rastro justamente no espaço do dominador, seguindo os fios – os livros, a cidade onde fora explorada, as marcas da fazenda – deixados de forma unilateral. A subjetividade violentada da mulher negra acaba solapada de antemão, sob um escrutínio autorreferente. A voz dessa mulher-Outra, a o que se supõe que Ana esteja buscando (embora isso não fique de todo claro, devido inclusive às deficiências do livro), é procurada

---

90 AMANCIO, Moacir. “Novo livro de Tatiana Salem Levy traz temas previsíveis”. *O Estado de S.Paulo*. Cultura. 24/01/2015. Versão on-line. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-novo-livro-de-tatiana-salem-levy-traz-temas-previsiveis,1623985>. Acesso em 21 de maio de 2020.

justamente em seu lugar de não pertencimento, pelo viés de seu martírio, e não de sua identidade.

Mas logo Ana desiste de sua busca. E é a ameaça do HIV que a convence a retomar a escritura do romance, porque acredita à maldição da escrava a possibilidade de ter contraído o vírus. Desse modo, Ana atribui ao HIV o caráter de condenação, castigo, obra de feitiçaria. É a metáfora da doença em sua versão mais simplória. Ter em seu corpo o HIV significaria para ela, logo, ‘ser infeliz no amor’; uma visão estigmatizada e que não é alvo de problematização no decorrer da trama. Nos dias em que permanece enjoada, sofrendo os efeitos colaterais dos medicamentos que tomara nas horas seguintes à relação sexual, “foi notando cada vez mais a presença da escrava. Ouvia seu berro antes de ser coberta pela terra, exigindo conta a minha história” (LEVY, 2014, p. 13).

Então se desdobra um dos muitos clichês do livro. A jovem protagonista acredita que escrever pode ser não apenas terapêutico, arrefecendo sua aflição ante a espera pelo exame, mas também uma forma de redimir a escrava e a si própria, como herdeira simbólica da sinhá e da maldição. A escrita de Ana, ao dar visibilidade à história terrível da escrava, salvaria a si própria de outra história terrível: a de ter contraído o vírus HIV. Um raciocínio não apenas esquemático e ingênuo. Um tipo de lógica que atribui à escrita um caráter de redenção, enquanto atrela à doença (neste caso, aliás, apenas ao vírus, que não necessariamente pode evoluir para a aids) um quadro de horror.

Em seu exílio na serra, enquanto é servida por Rosa, a funcionária doméstica que trabalha para a dona do sítio, Ana recobra-se “da certeza de que precisava dar voz a quem fora silenciado” (LEVY, 2014, p. 20). “Queria que a literatura salvasse, não apenas a si e às mulheres da sua família, mas também àquela princesa” (ibidem, p. 21). “E foi assim, com raiva da escrava e a sua própria raiva, que Ana escreveu” (LEVY, 2014, p. 21).

É Ana, a descendente branca da sinhá que escraviza e mata, quem pode ‘dar voz’ à presença espectral da escrava negra. Em seu autocentramento – que, em análise sobre o romance, Anne Caroline Quiangala chama de “performance de branquitude” (2016, n.p.) – a protagonista de **Paraíso** acaba construindo “imagens ausentes do Outro” (ibidem). Reproduzindo, inconscientemente, a lógica de dominação colonialista. O espectro da escrava negra, afinal, só é autorizado a falar se por intermédio da protagonista branca (e o nariz comprido e o cabelo de Ana, descrito como muito liso, não deixam dúvidas de sua não negritude).

Ana acredita que sua literatura teria o poder de ‘salvar’ a escrava tornada espectro. Mas também acaba comparando o seu medo diante de um diagnóstico positivo para o HIV ao horror vivido por uma mulher negra que foi sequestrada em seu país, torturada numa longa viagem pelo Atlântico, escravizada, violentada sucessivamente pelo seu senhor, enterrada viva, trazida de novo à superfície, mutilada com o corte de sua língua e enterrada novamente, enquanto vê seu filho, ainda uma criança de colo, testemunhar o crime. A raiva de Ana, por ter sido posta em risco numa relação sexual com um soropositivo<sup>91</sup>, acaba situada de forma proporcional à da escrava negra que vivenciou todos esses suplícios, inimagináveis para qualquer um de nós. E, em seu livro em gestação, no livro que se desdobra dentro do livro, a escritora-personagem dá muito mais ênfase às minúcias da tortura sofrida pela escrava (a língua arrancada a sangue frio e servida no jantar do barão da fazenda, por exemplo) do que aos demais elementos que poderiam compor a subjetividade da mulher escravizada.

Por vezes, o romance de Levy parece que vai engendrar algum tipo de problematização quanto à relação do escritor com essas escritas da

---

91 Ao longo da narrativa, algumas tragédias pessoais se acrescentam à biografia de Ana, tais como o assédio do padrasto, no passado, e o estupro de sua mãe, sugerindo que sua raiva não advém somente da possibilidade de ter HIV. Não é, porém, nada semelhante aos suplícios da escrava.

alteridade, sobre seu papel político e à impossibilidade de ser neutro, afinal. Esse esboço de exercício crítico, porém, não vai além de algumas linhas, de um ensaio para algo que não avança. É o que ocorre, por exemplo, numa das ‘aparições’ da escrava morta, dentro de um pesadelo de Ana:

Ouviu com nitidez a sua voz grave. Falava em iorubá, e Ana entendia. Afirmava que escrever sobre a escravidão era mais importante do que contar a história de uma escritora e um artista numa casa de campo. Ela não podia continuar presa ao próprio umbigo. Precisava falar do outro, da formação do Brasil, dos anos que se seguiram à decadência do café, das ditaduras, das revoluções. A história do país era mais importante do que a sua intimidade. O drama da escrava era mais urgente do que o seu. (LEVY, 2014, p. 143).

Seja como for, nas últimas páginas do livro a voz da escrava se apaga definitivamente. E surge um novo ‘fantasma’: o HIV, nomeado, agora, desta forma. A cena final mostra o novo amante de Ana, um artista que também está recluso no sítio, pedindo que ela não vá embora. A protagonista de **Paraíso** também não quer ir, mas enumera os motivos para sua partida: “(...) Precisava fazer o teste. Ter a certeza de que poderia respirar aliviada, matar o fantasma da doença, se livrar da escrava e rir de si mesma” (LEVY, 2014, p. 174). A mesma escrava a quem ela ‘queria dar voz’, agora é de quem ‘quer se livrar’. Seu caráter espectral, fantasmagórico, transfere-se para a possibilidade do HIV. Para que possa se sentir apta a viver uma nova relação amorosa, acredita que precisa “matar o fantasma da doença”. E, eliminando os espectros de um e de outro – do HIV e da escrava, ou seja, de todos esses Outros – vai enfim se entregar ao riso, um elemento diretamente associado, afinal, ao desdém.

Espectros têm sido tema recorrente em avaliações críticas sobre a ficção contemporânea. Leyla Perrone-Moisés (2016) evoca Derrida e seu

**Espectros de Marx** para apontar como a espectrologia estaria na base da própria desconstrução da modernidade literária. A ficção qualificada de ‘pós-moderna’, ainda tão dependente de um passado recente, carregando esse ‘pós’ como um fardo, guarda a melancolia de existir depois de um fim, de ser tardia sem poder tornar-se vanguarda. E então o espectro se infiltra como algo que vem do passado e que “deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto e se dê lugar ao porvir” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151). Não à toa, é grande a quantidade de escritores-fantasmas, figuras célebres do passado que ressurgem em narrativas contemporâneas. O espectro é “uma figura da lei que nos observa, nos vigia, nos olha sem reciprocidade (pois é ele que tem o direito de olhar, não nós), um arquivo que volta e nos interpela” (ibidem, p. 151). Nossas respostas às suas interpelações teriam, então, uma responsabilidade e um alcance político, porque influenciam o futuro.

Renato Cordeiro Gomes (2014) também recorre à espectrologia derridiana, mas sob a clave do rastro residual deixado pela ideia de nação. A interpretação do país e a construção de uma identidade nacional, forjadas nas narrativas fundadoras de dispositivos-chave como a imprensa e os romances, foi deixando, nas últimas décadas, de ser um sistema de significação nas artes e na literatura. A fuga do cenário e dos temas nacionais, afinal, tem sido apontada de forma recorrente nas análises sobre a ficção contemporânea, e se enquadra, por um lado, num movimento global de afrouxamento das identificações com as culturas ancoradas na ideia de Estado-nação, em tempos marcados pelo hibridismo, pelo caráter transnacional dos fluxos simbólicos. Assim, não é nenhuma novidade afirmar que a nação figura cada vez mais ausente na ficção brasileira do presente.

A hipótese de Gomes, porém, é que essa ‘ausência’ pode representar, também, uma ‘herança’. Um legado que se intromete como espectro, aparição fantasmática que nos assombra para reivindicar a sua

própria transformação. São resíduos, rastros do passado que retornam para enfrentar o impasse de representar a nação, assumindo, desta vez, a heterogeneidade, o tempo desigual que pulsa em seu interior, as experiências híbridas de múltiplos grupos sociais e culturais.

Neste sentido, a figura da escrava retornando do século XIX aos nossos tempos, para alertar uma jovem autora de que ‘escrever sobre a escravidão’ é mais importante do que ‘contar a história de uma escritora e um artista numa casa de campo’, não deixa de ser muito simbólica. Assim como a atitude da protagonista em, ao fim, rechaçá-la, e em transpor o papel de espectro para o HIV. Se há um fantasma que Ana prefere encarar, como autora, é o de sua intimidade, e não aquele que retorna do passado, como legado quase insuportável no tipo de violência que reivindica, hoje, ser reinterpretada.

Em **Nossos ossos**, as formas espectrais são mais diversas. A começar pelo título, apontando ao mesmo tempo para uma ossatura e para um ‘nós’, um sentido de coletividade. Ossos fazem intuir ausência: a carne que se decompôs e se desgarrou, que sumiu devorada pela terra, que morreu, deixando nu o arcabouço do corpo. Mas são também o núcleo duro, estrutural, a sustentar a vida vertebrada. É o interior em seu estado mais rígido e perene, incontestável enquanto resto de coisa orgânica. Insistente, em seu atributo de provar que houve vida, mesmo após o apagamento desta.

Na dimensão fantástica do imaginário, fantasmas são diretamente associados a esqueletos, ossadas que se movem e riem – dançam, em alguns casos, fazendo troça com o horror que provocam, e desarticulando a rigidez da morte. No Brasil, ossos também remetem à paisagem do sertão, às caatingas esturricadas em seu tom desértico, pontilhadas de carcaças e demais fósseis animais, humanos, despojos pontudos a reproduzir, em plena secura, algo da geometria, ao mesmo tempo íntima e alienígena, da superfície lunar. “Ossos e seixos transformavam-se às vezes nos entes que

povoavam as moitas, o morro, a serra distante e os bancos de macambira” (RAMOS, 2018 [1938], p. 115), descreve **Vidas secas**.

Neste romance de Marcelino Freire, o primeiro de sua trajetória, tão marcada pelas narrativas breves ou brevíssimas, os ossos do título aludem a coisas várias. Como já vimos, o mote da narrativa é o assassinato de um garoto de programa, um rapaz com quem o protagonista tivera um romance. Há então um corpo, e nenhum parente ou amigo para reivindicá-lo. Heleno, o protagonista, se imbuí da missão de restituí-lo à família, que vive em Poço de Boi, vilarejo pobre do Nordeste, “uma vilinha, pouca coisa” (FREIRE, 2013, p. 114).

A primeira referência aos ossos é, evidentemente, relacionada ao corpo morto que Heleno precisa resgatar e conduzir. E se ele faz isso, se se encarrega de uma tarefa ante a qual não teria nenhuma obrigação, é porque, de certa forma, já há algo espectral que o incita num jogo de, ao mesmo tempo, assombrar, seduzir e reivindicar. Há a própria lembrança da relação com Cícero, o jovem morto, que vai se desvelando aos poucos pela narrativa. Nessa memória, a coincidência de Cícero ter vindo de um vilarejo pobre vizinho a Sertânia, onde crescera Heleno (e onde nasceu o próprio Marcelino Freire, autor do romance, mais um detalhe a provocar a agitação de espectros rondando a narrativa). Há uma identificação de Heleno com Cícero; e, nessa identificação, fica sugerida uma dívida, uma culpa. Heleno migrou do Nordeste pobre para a metrópole. Com seu talento artístico, conseguiu prosperar. Cícero fez o mesmo movimento; também é gay, também circula pelas esquinas onde se dão os encontros; e, no entanto, seu destino é trágico. Heleno sempre teve a dramaturgia – a arte, esse lugar tão relacionado à elite – a seu favor. Cícero nunca foi ao teatro; gosta mesmo é de natação, e sente falta dos banhos de açude em sua terra.



Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados, terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados, sim, tratarei de encontrar seus pais, de colocar uma cruz decente em seu leito, não fugirei da responsabilidade. (FREIRE, 2013, p. 39).

No senso de responsabilidade de Heleno parecem ecoar as vozes dos intelectuais brasileiros do passado, em sua sanha por construir uma ‘literatura engajada’. E, no entanto, o corpo de Heleno também é um corpo a ter experimentado a miséria. Esses ‘terrenos sagrados’ aonde quer enterrar o corpo de Cícero são os mesmos terrenos de sua infância. E é aí que encontramos outra referência aos ossos. Eram eles, afinal, matéria-prima primordial para as brincadeiras de menino no ambiente agreste do interior do país:

Éramos nove irmãos, ao todo, no sertão, a brincadeira era juntar os ossos, de tudo que é animal, e também de humanos, sim, não era raro encontrar o fosso de um crânio zambro, uns caninos intactos. Fazíamos teatro com as vértebras, com os trapézios, lisos e carecas, a gente limpava o que tivesse ficado de pelo e pele, dos restos alheios eram construídos os brinquedos, bolotas de fibras fósseis, nossas rodas, moedas de troca, às vezes eu saía por detrás da cacimba vestido igual a um cangaceiro. (FREIRE, 2013, p. 26).

No prefácio a **Angu de sangue**, primeiro livro de Marcelino Freire (2005), João Alexandre Barbosa já chamava atenção para a importância dos ‘restos’ em sua escrita. Restos enquanto sobras da sociedade de consumo e abundância, que acabam sendo lidos, reinterpretados e reutilizados pelo viés de representantes de segmentos sociais rigidizados pela carência. É o caso, por

exemplo, da catadora de lixo de “Muribeca”, primeiro conto do livro, que já se abre dizendo: “Lixo? Lixo serve pra tudo” (FREIRE, 2005, p. 23).

Mas também as vozes que se embaralham na prosa do autor, em sua singular articulação da técnica do discurso direto com a oralidade, pertencem, afinal, a “personagens que são restos (no sentido literal e no figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele estilhaçado e violento, da experiência urbana” (BARBOSA, 2005, p. 12).

Heleno, de **Nossos ossos**, é exemplo desse estilhaçamento – e do refluxo de restos, herança sempre movente. Desenvolveu sua dramaturgia exatamente a partir dos ossos, despojos de corpos alheios. “(...) Desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça” (FREIRE, 2013, p. 27). Podemos pensar em Deleuze (2004): a escrita em sua saúde invocando um povo bastardo, em devir-revolucionário.

Partindo de uma ficção feita de restos, do sentido de necessidade e de carência, o que Marcelino Freire faz é exhibir pela fala dos personagens um tipo de avesso, que Barbosa chama de ‘alegria’<sup>92</sup>. O crítico enfatiza como, ao usar de forma hábil o discurso direto, o autor evita traços demagógicos de uma denúncia, já que a condição de miséria não se constitui como objeto distanciado, mas sim como “todo um mundo de atividades que se parecem com as humanas e por onde ainda é possível reconhecer a existência de seres que restaram por entre as desigualdades sociais” (BARBOSA, 2005, p. 14). Suas narrativas seriam, mais do que uma denúncia, o “desventrar de uma condição” (ibidem, p. 16).

---

92 Barbosa se refere aos primeiros contos de Marcelino Freire; escreveu o prefácio muitos anos antes da publicação de **Nossos ossos**. Apesar de este primeiro romance do autor pernambucano preservar a mesma estratégia de “desventramento”, eu não descreveria o que emerge disto, aqui, como “alegria”.

Mais tarde, Miguel Conde (2014) vai chamar atenção para o fato de que, na verdade, o que os textos de Marcelino Freire fazem é uma ‘denúncia da denúncia’, ao situar como desautorizados os discursos que, de fora, tentam situar o Outro. “Ao desautorizar os discursos genéricos e o olhar externo, a obra de Marcelino Freire está se afirmando por contraponto como espaço de ‘desventramento’ feito de dentro e, por isso, mais verdadeiro”<sup>93</sup> (CONDE, 2014, p. 112).

Talvez, por isso, o HIV que circula pelo sangue de Heleno – pelo interior, pelo lado do ventre – seja coberto de silêncio. A aids, também ela, se torna uma doença no interior de uma dramaturgia, pura virtualidade e latência, que não poderia, nunca, se realizar e expor-se ao ar, conhecer o exterior. O HIV é, em **Nossos ossos**, símbolo do estilhaçamento, da fratura irreconciliável – a condição intersticial entre não ser e ser outro – que é a vida de quem restou por entre os despojos, a identidade cindida dos que tiveram que, forçosamente, se adaptar a um universo onde os ossos não estão à mostra, em seu espírito ao mesmo tempo lúdico e brutal:

(...) não precisarei virar um vulcão de pele morta, não darei essa alegria para Carlos, ele não me verá definhando, quando isto acontecer estarei de volta a Sertânia, a minha vontade é viver o fim da vida na casa em que meu pai morou, bem ao lado ficava o largo em que eu e meus irmãos caçávamos dinossauros, restos de civilização, tribos inteiras, como a do índio que vi, longe das suas origens, em decomposição. (FREIRE, 2013, p. 110).

A figura do índio, como um fantasma, aparece mais de uma vez no romance de Freire. Foi o primeiro “michê” com quem o protagonista saiu, “por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara

---

93 A ideia de “verdadeiro” é alvo de problematização no decorrer do artigo de Conde, mas não iremos nos deter nisso.

de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo, sedutor, é sério” (FREIRE, 2013, p. 33). É o homem de feições indígenas quem introduz Heleno ao círculo de prostituição gay de São Paulo, quem o pega ‘na contramão’, tamanha era sua ‘solidão’, e o vai apresentando “a outros rapazes, novinhos, como se fosse ele o chefe de uma junta médica, um cacique que opera milagres, à base de ervas, o dono de uma quadrilha” (ibidem, 2013, p. 34).

Médicos, caciques, bandidos: homens com o poder – ou, melhor dizendo, com o discurso do poder – de deixar viver, de deixar ou de fazer morrer. Homens que trabalham no limiar da violência, em suas múltiplas dimensões. É o mesmo índio que Heleno encontra no final de sua viagem rumo a Poço do Boi e Sertânia. “O índio morreu de aids, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que o vi, sentado, em um dos bares onde paramos” (FREIRE, 2013, p. 108). Agora é, de fato, espectro, “vestia um uniforme, do além” (ibidem, p. 108). O índio, morto pela aids, também se tornou resto, evidência do apuro arqueológico que é o ímpeto a mover Heleno, caçando vida – ou, melhor dizer, morte – desde garoto, cavoucando ossos para encenar seus “desventramentos”.

O HIV, em **Nossos ossos**, é artifício que liga o caráter espectral do michê de feições indígenas, imigrante de destino fracassado, ao intelectual cindido pela experiência da metrópole e a memória do sertão. Irmanam-se em sua espectralidade. São, porém, fantasmas diferentes. Heleno se recusa, afinal, a integrar esse ‘grande hospital’ que é o Brasil dos sertões. Na iminência de que seu vírus se torne doença, opta pelo suicídio. Não quer virar “um vulcão de pele morta” (FREIRE, 2013, p. 110). Não é mais como o índio, que, embora desgarrado de sua terra, pertence efetivamente a um lugar, e pode beber chá mirando a paz no horizonte, nem feliz nem infeliz (ibidem, p. 108).

Talvez não seja coincidência que em **O tribunal da quinta-feira**

e em **Paraíso** o HIV ronde seus protagonistas apenas como ameaça, e que nunca saibamos se contraíram, de fato, o vírus, enquanto seja Heleno, de **Nossos ossos**, o único a ter a infecção em si. As redes de sentidos, as metáforas e os simbolismos associadas ao HIV compõem trama vasta. A forma como esses sentidos incidem sobre diferentes classes sociais, experiências pessoais e locais de pertencimento, porém, não é neutra. Tendo ou não o vírus, José Victor e Ana estão imunes. Já fizeram sua travessia, e dela emergiram inteiros, tomados de nova energia. Heleno, não. Heleno retorna de sua travessia descobrindo-se um fantasma. Também ele, como o ‘boy’ ou o índio, já está morto. É esta a revelação final do romance. Também Heleno torna-se espectro, assombração que dramatiza a partir dos ossos para lembrar os restos que retornam, provocantes. E que reivindicam ser narrados: “(...) Meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento” (FREIRE, 2013, p. 118).

## Referências

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988 [1928]. (Coleção Buriti; 41).

AUGÉ, M. Ordre biologique, ordre social: la maladie forme élémentaire de l'événement. In: AUGÉ, M.; HERZLICH, C. (ed.). **Le sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie**. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1984. p. 35-91. Apud HERZLICH, Claudine. Saúde e doença no início do século XXI: entre a experiência privada e a esfera pública. **Physis**, Rio de Janeiro, v.14, n.2, July/Dec. 2004.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Saúde Brasil 2017**: uma análise da situação de saúde e os desafios para o alcance dos objetivos de desenvolvimento sustentável [recurso eletrônico]. Brasília: Ministério da Saúde, 2018.

BRITO, Ronaldo Correia de. Qohélet. In: **Livro dos homens**: contos. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: Cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 1996.

CONDE, Miguel. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

CORRÊA, Viriato. **Cazuza**. 37. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1992 [foi consultado PDF on-line].

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed.34, 2004.

ESPOSITO, Roberto. **Bios**. Biopolítica e filosofia. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2010.

FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. Herança, espectros, resíduos: Imaginar a nação em tempos heterogêneos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

KRAPP, Juliana. **Carne pequena, heranças: ensaios sobre saúde e doença na ficção brasileira contemporânea** (tese). UERJ, 2019. 217 f.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, Michel. **O tribunal da quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEVY, Tatiana Salem. **Paraíso**. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

LIMA, Nisia Trindade & HOCHMAN, Gilberto, Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso médico-sanitário e interpretação do país. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 5, nº 2, 2000, p. 313-332. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/csc/v5n2/7098.pdf>. Acesso em: 08 de abr. 2018.

MIRANDA, Wander Melo. A pós-crítica e o que vem depois dela [ensaio]. **Suplemento Pernambuco**, edição 149, julho de 2018 (versão digital). Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/2043-a-p%C3%B3s-cr%C3%ADtica-e-o-que-vem-depois-dela.html>. Acesso em: 18 fev. 2018.

NEIVA, Arthur; PENA, Belisário. Viagem científica pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás. In: **Memórias do Instituto Oswaldo Cruz**, v. 8, n. 30, p. 74-224, 1916.

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

QUIANGALA, Anne Caroline. Paraíso de quem? Descolonizando o Paraíso de Tatiana Salem Levy. In: **Grau Zero** - revista de crítica cultural, v. 4, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3335/2203>. Acesso em: 23 jan. 2018.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2018 [1938].

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. 22<sup>a</sup>. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: Ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: as ciências encantadas das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SONTAG, Susan. **Aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Achiamé: Rio de Janeiro, 1984.



**PALOMAR EM UMA  
DISSECAÇÃO DESCRITIVA: O  
QUE SE ESCONDE SOB A PELE  
DO IGUANA?**

**Priscila Linhares Velloni<sup>94</sup>**

---

94 Mestra em Teoria e História Literária pelo PPGL/IEL da Universidade Estadual de Campinas (2020). A pesquisa recebeu apoio financeiro integral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: prill1303@gmail.com.

*“Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato.”*  
Italo Calvino

Em 19 de novembro de 1983, sai do prelo einaudiano *Palomar*, último livro de ficção que Italo Calvino publica em vida. O título é uma clara referência à plataforma californiana sede do telescópio *Hale*, considerado o maior do mundo até o ano de 2016<sup>95</sup>. Dessa denominação se pode inferir que o sentido da visão é central nas breves narrativas calvinianas, nas quais a visualidade da personagem transparece a sua vontade de apreender tudo aquilo que se mostra como fenômeno. Por isso mesmo, *Palomar* demonstra um grande interesse pelas “formas da natureza”, “elementos antropológicos, culturais em sentido amplo”, além de ter a intenção de enfrentar “[...] experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente” (CALVINO, 1994, p. 114).

Essas áreas formam a base ternária sobre a qual o índice do livro está estruturado, em que a posição dos 27 contos<sup>96</sup> designa o que é tratado

---

95 Atualmente, o telescópio chinês *FAST*, inaugurado em 2016 na cidade de Guizhou, ostenta esse título.

96 A coletânea palomariana é composta por escritos inéditos até o momento de sua publicação e de contos previamente publicados em dois jornais italianos de grande circulação: *Corriere della Sera*, em uma coluna intitulada “*L’osservatorio del signor Palomar*” (1975-77) e *La Repubblica* (1979-1983). Calvino fez algumas alterações substanciais nestes textos, inserindo um narrador que media as aventuras do protagonista e, por isso, foi necessário transformar o registro do discurso de primeira para terceira pessoa do discurso. Mesmo assim, *Palomar* ainda continua sendo uma autobiografia, conforme o próprio autor reconhece (CALVINO, 2001b).

em cada um dos textos. A obra literária, seguindo o projeto esquemático pensado por Calvino, conta com três capítulos centrais, intitulados, respectivamente, de: *As férias de Palomar (Le vacanze di Palomar)*, *Palomar na cidade (Palomar in città)* e *Os silêncios de Palomar (I silenzi di Palomar)*. Deles, derivam três subcapítulos, que, por sua vez, são compostos por mais três narrativas protagonizadas pela personagem central que confere a unidade ao volume. É interessante observar que os domínios em foco nunca são tratados de forma isolada, intercambiando-se constantemente. Portanto,

As cifras 1, 2, 3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro.

Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição.

Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa.

Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação. (BARENGHI apud CALVINO, 1994, p. 81).

Por meio dessa segmentação, é possível perceber que o autor trata de questões que cercam o homem contemporâneo através das experiências de Palomar, tratando de seus dilemas e problemas, assim como das relações que estabelece com a cultura, a estrutura social, a política, o pensamento coletivo e individual, e também com a natureza. Com isso, pode-se

identificar dois eixos fortemente alicerçados nesta obra: um entre Homem e Cultura e outro entre Homem e Natureza.

Por isso mesmo, objetos, relações humanas, eventos naturais, formações cósmicas, a fauna e a flora são focos de observação para Palomar, que os descreve minuciosamente. Contudo, os exercícios analíticos, aos quais o protagonista dedica tanto empenho, possuem uma característica particularizante, uma vez que isolam o fato a ser investigado da complexa malha episódica que configura a realidade. À vista disso, percebe-se que não é aleatória a seleção da xilogravura seiscentista “Artista desenhando uma mulher reclinada”, de Albrecht Dürer, para compor a capa da primeira edição do volume. Giorgio Patrizi, em **Il modello della via lattea: la metaletteratura di Calvino**, detalha os elementos que constituem a gravura, relatando que ela:

[...]É dividida na metade por um enlçamento, colocado em cima de uma mesa, que ampara uma espécie de rede quadrada, uma grelha através da qual se pode enxergar. E é através dela que o desenhista observa a mulher, estendida na mesa, reproduzindo em seguida a imagem em uma folha igualmente reticulada, como a tela colocada entre o desenhista e a modelo. Além do mais, um tipo de grande quadrado centimetrado se ergue do plano da mesa em direção ao olho do artista para ajudá-lo a definir, em perspectiva, as medidas e as proporções.<sup>97</sup> (PATRIZI, 1996, p. 131, tradução nossa).

Para entender o mundo, Palomar faz uso da técnica do quadriculado assim como o desenhista presente na tela do artista alemão, desarticulando

---

97 [...] è divisa a metà da una intelaiatura, posta su un tavolo, che sorregge una specie di scacchiera, una griglia attraverso la quale si può guardare. Ed è attraverso di essa che il disegnatore osserva la donna, distesa sul tavolo, ripetendone poi l'immagine su un foglio ugualmente diviso da un reticolato, come il telaio posto tra il disegnatore e la modella. Per di più una sorta di lunga squadra centimetrata si alza dal piano del tavolo fino all'occhio dell'artista per autarlo a definire, in prospettiva, misure e proporzioni.

a realidade em frações destacadas do todo. Em seguida, Palomar, empenhando-se em dar forma ao caos, busca encontrar padrões que possam ser generalizados como princípios fundadores desses fragmentos episódicos. Fica evidente que o protagonista capta o mundo empiricamente, aproximando-se, em suas profundas reflexões, das etapas de um método científico, embasando-as na observação, na comparação e no uso da lógica. Como consequência direta disso,

Houve na vida do senhor Palomar uma época em que sua regra era esta: primeiro, construir um modelo na mente, o mais perfeito, lógico e geométrico possível. Segundo, verificar se tal modelo se adapta aos casos práticos observáveis na experiência; terceiro, proceder às correções necessárias para que modelo e realidade coincidam. [...] Precisava conseguir ter presente por um lado a realidade uniforme e demente da convivência humana, que só gera monstruosidades e desastres, e por outro lado um modelo de organismo social perfeito, desenhado com linhas nitidamente traçadas, retas e círculos e elipses, paralelogramos de forças, diagramas com abscissas e ordenadas. (CALVINO, 1994, p. 97).

Em sua concepção, só assim conseguiria “estender esse conhecimento a todo o universo” (CALVINO, 1994, p. 11), contudo, a incansável busca da personagem em encontrar “O modelo dos modelos” (*Il modello dei modelli*) logo se revela impossível, indicando a existência de uma falha intrínseca ao método. Palomar não consegue encontrar critérios bem fundados nas ocorrências analisadas que sustentem as demais situações da realidade decomposta. Por causa disso, as frações nada mais são do que “[...] as faces de uma realidade sempre fugaz [...]. A complexidade imperscrutável do mundo se resolve em uma multiplicidade, mobilidade e intercambiabilidade desses infinitos elementos, em um emaranhado puro

sinais”<sup>98</sup>, como bem observa Gian Carlo Ferretti, em seu livro **Le capre di Bikini** (1989, p. 149, tradução nossa).

Neste momento, o protagonista entende que há uma necessidade latente de se abrir para a multiplicidade constituinte do mundo ao seu redor para poder atingir “a substancia arenosa de todas as coisas”<sup>99</sup> e de “tocar a estrutura siliciosa da existência”<sup>100</sup> (CALVINO, 2001a, p. 2150, tradução nossa), que tanto almeja alcançar. Para isso, deve se posicionar de forma imparcial frente aos acontecimentos observados, distanciando-se o máximo possível de suas concepções particulares, sentimentos e vivências.

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estendem toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse? Com um pequeno esforço de concentração, Palomar consegue deslocar o mundo dali de frente e colocá-lo debruçado no balcão. Então, fora da janela, que resta? Também lá está o mundo, que para tanto se duplicou em mundo que observa e mundo que é observado. E ele, também chamado “eu”, ou seja, o senhor Palomar? Não será também ele uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo. Para contemplar-se a si mesmo o mundo tem necessidade dos olhos (e dos olhos) do senhor Palomar. (CALVINO, 1994, p. 102).

---

98 [...] le face di una realtà sempre sfuggente [...] La complessità imperscrutabile del mondo si risolve in una molteplicità, mobilità e intercambiabilità di quegli infiniti elementi, in un intrico di puri segni

99 la sostanza sabbiosa di tutte le cose.

100 “toccare la struttura silicea dell’esistenza”

Palomar responde esta pergunta no conto *O mundo contempla o mundo* (*Il mondo guarda il mondo*) ao entender que é impossível desconsiderar a sua subjetividade enquanto indivíduo formado por sua experiência de vida, assim como, de separar a perspectiva humana do objeto de estudo. Mesmo que o protagonista tente, o ‘eu’ é indissociável das relações e compreensões de mundo, entendendo que, tal como ele, a maneira como o humano enxerga a realidade se dá através dos graus de sua miopia. Dessa forma, sempre estará presente o olhar humano e particular do observador, que por si só é um universo completo.

Neste ponto, “poderíamos reconhecer [...] interrogações que acompanharam a constituição da antropologia como ciência. Uma antropologia precisa evitar uma perspectiva ‘humanista’ para alcançar a objetividade de uma ciência da natureza?” (CALVINO, 2007, p. 51). Nesse trecho retirado do texto *O céu, o homem, o elefante* (*Il cielo, l’uomo, l’elefante*)<sup>101</sup>, do livro **Por que ler os clássicos** (*Perché leggere i classici*, 1991), Calvino relativiza a palavra humanista ao colocá-la entre aspas, apontando a difícil tarefa de separar o olhar humano do objeto de estudo pretendido, que interfere em sua objetividade. Dessa forma, Calvino problematiza as perspectivas antropológicas vigentes à época, evidenciando a sua postura contrária a elas. Por essa razão, “Calvino insiste na impossibilidade de remover o sujeito da visão e do conhecimento e de se afastar de uma antropologia de tipo humanista [...]”<sup>102</sup> (LOLLINI, 1997, p. 293, tradução nossa).

Calvino compreende que a ciência está completamente contaminada pela ótica humana, mesmo que reconheça o esforço de anulação que lhe confere certa imparcialidade. Assim, a perspectiva do homem é

---

101 Neste texto, Calvino se propõe a realizar uma análise crítica da obra **História Natural**, de Plínio o Velho.

102 Calvino insiste sull’impossibilità di rimuovere il soggetto della visione e della conoscenza e di uscire da un’antropologia di tipo umanistico

inevitavelmente limitada e o seu conhecimento de mundo é apenas um dos entendimentos possíveis, associados à sua experiência como sujeito inserido em uma sociedade enraizada em uma cultura ocidental. O autor se posiciona na contramão das correntes científicas e filosóficas, que por séculos defendem a autenticidade das certezas que produz. Em sua perspectiva, a visão humana não consegue abarcar a realidade em sua completude, por isso mesmo não pode ser tida como a única e verdadeira. Por essa razão, o autor empenha-se em “[...] fazer a multiplicidade falar e revelar a pluralidade aparentemente escondida dos mundos” (CASTRO, 2007, p. 35) nas tramas palomarianas. E onde estariam os terrenos mais ignotos se não nos abismos da animalidade?

Ao fazer as primeiras considerações a respeito da obra, que identificam suas características basilares e reconhecem a centralidade da figura animal nas narrativas protagonizadas por Palomar, o presente trabalho se propõe examiná-las mais detalhadamente no conto “A ordem dos escamados” (“*L’ordine degli squamati*”). Dessa forma, pretende-se investigar o processo de (auto)reconhecimento que Palomar vivencia ao observar o iguana acondicionado em seu aquário, supondo a partir disso, uma profundidade em potencial nessa criatura completamente desconhecida ao protagonista. A hipótese de leitura deste artigo pretende demonstrar como Palomar concebe a outridade animal em um recorte da natureza inserido no meio urbano.

## **Diorama dos répteis**

“No ‘*Vivarium*’: o fundido esparrame de um lagarto, crucificado na pedra, deslocando-se



O Zoológico de Vincennes, situado no quinto *arrondissement* parisiense, era visitado com certa frequência por Italo Calvino entre os anos de 1967 e 1980, período em que o autor residiu na capital francesa. Nos meandros da década de 1970, este parque entra para o imaginário literário do ‘eremita’<sup>103</sup> italiano, compondo o cenário no qual se passa a trilogia dos contos integrantes do subcapítulo *Palomar no zôo (Palomar allo zoo)*<sup>104</sup>, respectivamente *A corrida das girafas (La corsa delle giraffe)*<sup>105</sup>, *O gorila albino (Il gorilla albino)*<sup>106</sup> e *A ordem dos escamados (L’ordine degli squamati)*<sup>107[13]</sup>. Neste último, que aqui interessa particularmente, Palomar passa longas tardes na ala dos répteis, observando aqueles estranhos animais acondicionados em apertados aquários que pretendem retomar os primórdios da vida no planeta.

---

103 Alusão ao título do livro **Eremita em Paris** (*Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, 1994), de Calvino.

104 Integrante do capítulo *Palomar* na cidade (*Palomar in città*).

105 De acordo com Barenghi, é neste conto que ocorre a primeira aparição pública da personagem do senhor Palomar. O texto foi publicado em primeiro de agosto de 1975, no jornal *Corriere della Sera*, juntamente com “[...] altri due pezzi: ‘Del mordersi la lingua’, perplesso elogio della reticenza assolutamente decisivo per la caratterizzazione di Palomar, e ‘Le brave persone’, che invece tratta d’un tema di attualità politica, poi banita dalla raccolta in volume (il riferimento, implicito, è alla nomina di Benigno Zaccagnini alla segretaria della Democrazia Cristiana)” (BARENGHI apud CALVINO, 2001a, p. 1429).

106 Este segundo conto da trilogia, steso l’11 maggio 1980 (Riflessioni su un gorilla albino), appare su Repubblica il 16 dello stesso mese, con il titolo ‘Visita a un gorilla albino’. Nel passaggio da un’edizione all’altra il testo viene largamente rielaborato” (BARENGHI apud CALVINO, 2001a, p. 1429), no qual, de acordo com as comparações realizadas pelo crítico calviniano, o encontro da personagem com o escritor Juan Carlos Onetti foi completamente excluído na versão deste volume.

107 Pode-se verificar certa indecisão do autor em relação à escolha definitiva do título deste conto, pois “in alcuni indici provvisori è citato come ‘L’era dei rettili” (BARENGHI apud CALVINO, 2001a, p. 1431).

Entre os lagartos ‘anfritiões’<sup>108</sup> do *Jardin des Plantes*, o iguana é a espécie que mais suscita o fascínio do protagonista. Muito atento, ele observa os movimentos rápidos de uma fêmea que corre dentro do expositor com seus filhotes agarrados ao corpo. Enquanto tentava acompanhar com os olhos o caminho percorrido pelo pequeno réptil, repentinamente se ateu à beleza física e à imponência de um macho, que lhe despertou grande curiosidade investigativa:

*O Iguana iguana* é recoberto por uma pele verde como que tecida por minúsculas escamas picotadas. E tem pele em demasia: no pescoço, nas patas forma pregas, bolsa, tufos, como uma roupa que deveria estar aderente ao corpo e em vez disso fica sobrando em toda a parte. Ao longo da espinha dorsal ergue-se uma crista dentada que continua até a cauda; a cauda também é verde até certo ponto, depois quanto mais se alonga mais se descolore e se segmenta em anéis de cores alternadas; marrom-claro e marrom-escuro. Sobre o focinho de escamas verdes, o olho se abre e se fecha, e é esse olho “evoluído”, dotado de olhar, atenção, tristeza, que dá a ideia de que um outro ser se esconde sob aquela aparência de dragão: um animal mais semelhante àqueles nos quais depositamos confiança, uma presença viva menos distante de nós do que parece [...]. (CALVINO, 1994, p. 78).

Ao voltar sua atenção para aquele iguana, Palomar inicia uma dissecação descritiva do corpo do animal prostrado em uma das pedras daquele cubo sinteticamente natural. O protagonista percebe que a pele parece desacertada em relação ao tamanho do corpo, pois sobra com abundância no pescoço e excede nas laterais das patas, dobrando-se sobre si. A grande epiderme esverdeada é recoberta por escamas ajuntadas como peças de um mosaico. A crista dorsal acompanha toda a extensão da coluna,

---

108 Assim nomeados no *site* oficial da instituição (*JARDIN DES PLANTES*, 2018).

prolongando-se numa cauda segmentada em dégradé castanho, variando do marrom mais intenso ao ocre.

Palomar faz uso da terminologia latina própria do discurso científico e, inclusive, adotada pelos jardins zoológicos, a qual representa a maneira como o homem ocidental percebe a natureza. Estas instituições refletem esse mundo racionalizado, ao qual Palomar pertence, e são um resquício organizacional dos acervos animais da Europa setecentista, que seguiam os arranjos taxonômicos elaborados por Carlos Lineu.

A categorização do mundo natural proposta pelo naturalista sueco (reino, filo, classe, ordem, família, gênero, espécie e subespécie)<sup>109</sup> obteve grande prestígio no campo acadêmico, consolidando uma divisão nos estudos biológicos, que os diferencia em botânicos e zoológicos, constituindo-os como “[...] ciências de observação e experimentação que procederam o surgimento dos zoológicos na Europa” (MACIEL, 2016, p.16). Nesse sentido, as instituições que mantêm animais restritos em ambiente sintético funcionariam como laboratórios, proporcionando aos pesquisadores uma análise mais apurada de seus objetos de estudo e um maior controle na manipulação experimental.

No caso particular do zoológico parisiense, quando a exposição animal integrada ao jardim<sup>110</sup> foi aberta à visita pública no ano de 1793, os passantes encontravam os animais distribuídos em celas de acordo com a proximidade que estes tinham com o homem (europeu). Segundo essa

---

109 O pesquisador sueco propõe essa classificação na obra **Systema Naturae** (1735), após ter dividido o mundo natural nas categorias Animal, Vegetal e Mineral. Com isso, “Lineu, que acreditava na continuidade dos seres, [...] propôs que todos os naturalistas adotassem uma nomenclatura única, que identificasse imediatamente a que grupo de espécie pertence e ao mesmo tempo a distinguisse das demais. A nomenclatura lineana foi aos poucos sendo adotada em toda a Europa e persiste até hoje.” (CAMENIETZKI, KURY, 1997, p. 60-61).

110 Essas duas alas dedicadas ao exibicionismo do mundo natural são partes integrantes do *Musée National d’Histoire Naturelle*.

lógica, em uma primeira ala estariam “os mais úteis e mais familiares. Em seguida viriam os animais de mesmo clima e só depois os ‘exóticos’” (CAMENIETZKI; KURY, 1997, p. 61), contrariando a proposta de Lineu. Tal sistemática criada por Georges-Louis Leclerc<sup>111</sup> – também conhecido como conde de Buffon – foi severamente criticada por pesquisadores que a julgavam infundada, pois a associavam a uma desordem organizacional (CAMENIETZKI; KURY, 1997, p. 61).

Mas, afinal, as classificações não resultariam de abstrações da mente humana? Não seriam todas elas sustentadas por frágeis critérios, refletindo a ambição humana de ordenação e controle do mundo natural? Nesse sentido, não seria abusivo afirmar que “Toda classificação implica uma violência simbólica marcada pela vontade de inserir o múltiplo e o disperso dentro de uma ordem desenhada para apreendê-lo e distribuí-lo em categorias sempre mais estreitas do que aquilo que designam” (BRAVO apud MACIEL, 2011, p. 223-24). Os zoológicos são, portanto, grandes bestiários vivos, nos quais os animais são reduzidos a amostras de uma catalogação de espécies.

Lineu tomava como base taxonômica a constituição corpórea dos organismos vivos, ordenados hierarquicamente segundo a presença de tecidos identificadores de seu grau evolutivo. Nessa inflexível escala filogenética, os répteis, vertebrados bem-sucedidos, estariam muito distantes das simples estruturas orgânicas das primeiras formas de vida; com seus pulmões adaptados ao ar e a pele seca, dominavam as áreas terrestres do planeta na Era Mesozoica. Outra característica, que os colocava em posição vantajosa eram seus receptores externos constituídos por aparelhos oculares evoluídos em relação às manchas ocelares dos protozoários, que apenas distinguem luz e sombra. Palomar, absorto na

---

111 Sua proposta classificatória dos seres é fruto de pesquisas realizadas entre os anos de 1749 e 1789, apresentadas na obra **História Natural**, dividida em 44 volumes.

figura do iguana, considera tal asserção como verídica, constatando que, por captar qualquer mínima movimentação, o desenvolvimento desse órgão lhe garante a preservação.

Assim como para Palomar, os olhos vigilantes das criaturas não-humanas também é um tópico de reflexão para John Berger em **A metáfora animal**. Neste texto, o escritor inglês explica que

Os olhos de um animal que observam um homem são desconfiados e atentos. O mesmo animal pode muito bem dirigir o mesmo olhar a outras espécies. Ele não tem um olhar especial para o homem. Nenhuma espécie, salvo o homem, reconhece o olhar desse animal como familiar. Outros animais são refêns do olhar. O homem toma consciência de que está retribuindo o olhar. (BERGER, 2010, p. 7).

De acordo com o autor, o ser humano é a única espécie do reino animal que projeta um olhar diferenciado sobre os demais viventes, posto que as outras criaturas veem os organismos alheios indistintamente. A percepção aguçada é resultante de um longo processo de desenvolvimento da consciência – viabilizado por fatores biológicos condicionantes –, que permitiu ao homem reconhecer-se e diferenciar-se dos outros, suscitando uma curiosidade frente aos que não pertencem à sua espécie. Assim, o homem espia os animais, essa categoria de seres tão estranha a ele, enxergando-os, em sua outridade, como um complexo enigma a ser decifrado.

O autor esclarece o porquê de os animais despertarem tanto interesse nos seres humanos, que pretendem apreender sua estranheza analiticamente. O homem encontrou na diferença um ponto de apoio que daria sustentação à sua superioridade em relação aos demais seres vivos. Sob essa ótica, o círculo dos viventes não-humanos seria constituído

por mecanismos biológicos, entendidos “[...] como autômatos, [que] não têm alma, não têm interioridade ou consciência, e nem exatamente instinto, porque sua conduta não é senão mecânica: é o automatismo corporal da *res extensa*, desprovido de qualquer plasticidade, de qualquer *cogito*” (MARRAS, 2018, p. 231). Dessa maneira, pode-se reivindicar a inteligência racionalista como própria da ontologia humana, consagrando a superioridade da espécie, que autenticava a soberania hegemônica do homem em relação aos demais animais.

Não apenas sobre ela o logocentrismo humanista buscou se sustentar, uma vez que também construiu a sua argumentação forjada em parâmetros antagônicos identificadores da animalidade do animal e da humanidade do homem, tais como “[...] natural/cultural, selvagem/civilizado, biológico/tecnológico, [...] vivente/falante, orgânico/mecânico, desejo/instinto, individual/coletivo etc.” (GIORGI, 2016, p. 9-10).

A contraposição binária, que ainda hoje distingue o homem da natureza, teve início com o processo de individuação, que o retirou do caos indistinto original e, posteriormente, foi adotada pelo discurso especista antropocêntrico. A capacidade inventiva do homem propiciou um progressivo controle do meio natural e, por conseguinte, a construção de um ambiente sintético e civilizado como seu *habitat* – as cidades. Nele, as origens animais foram fortemente negadas por serem associadas à selvageria e à irracionalidade, das quais a humanidade tanto queria se distanciar. Dessa forma, os zoológicos passaram a atuar “[...] como fragmento[s] de vida selvagem incrustado no espaço urbano do qual se aproxima e se distingue, roçando-o e limitando-o. O crescimento da vida urbana distanciou os animais do espaço comum (compartilhado) com os humanos e os confinou a celas onde podiam ser observados pelas massas urbanas” (BRAVO apud MACIEL, 2011, p. 226). Os zoológicos também revelam a curiosidade humana frente à inalcançável compreensão

dos demais seres vivos, assim como, sua insuperável incapacidade de entendê-los.

À vista disso, pode-se afirmar que “[...] foi precisamente pela ligação da animalidade que se forjou uma definição de humano ao longo dos séculos do mundo ocidental, não obstante a espécie humana seja, como se sabe, fundamentalmente animal” (MACIEL, 2016, p. 16). Não se esquecendo disso, o protagonista experimenta um gradativo processo de (auto) reconhecimento de sua condição humana, enquanto indivíduo pertencente a uma sociedade e perpassado por uma animalidade ancestral. Nas reflexões de Palomar, os olhos do iguana dotados de emoções seriam um ponto de aproximação entre a sensibilidade animal e a humana, reavendo os limites dessa fronteira, menos claros e de difícil demarcação, “uma borda que nunca termina de formar-se” (GIORGI, 2016, p. 32). Lançando-se sobre ela, Palomar, que nunca saberá de fato o que é ser um iguana, compartilha de um sentimento que lhe é comum: a tristeza.

Ao notar que o olhar do iguana é capaz de transmitir sentimentos semelhantes aos seus, Palomar constata uma potencial subjetividade no lagarto que não se revela de imediato. Para atingir o âmago do pequeno ser vivo, o protagonista prossegue em sua descrição anatômica:

Depois, outras cristas espinhosas sob o queixo, no pescoço duas placas brancas redondas como as de um aparelho acústico: uma quantidade de acessórios e adinículos, refinamentos e guarnições defensivas, um mostruário de formas disponíveis no reino animal e talvez também em outros reinos, coisas demais para se acharem em cima de um só bicho, que estariam fazendo ali? Servirão para mascarar alguma coisa que nos está olhando lá de dentro? (CALVINO, 1994, p. 78-79).

A papada composta por saliências pontiagudas e grandes escamas,

semelhantes aos equipamentos acústicos, intensificam a complexidade do animal, levando o protagonista a pensar na funcionalidade dos elementos projetados no organismo do iguana. Ao considerar impossível que exista uma utilidade específica para cada um dos apêndices ligados aos membros do animal, Palomar, em tom cômico, aventa a possibilidade de o bicho ser um expositor vivo de uma multiplicidade de órgãos possivelmente existentes na diversidade do meio natural. Sem entender a funcionalidade do arranjo corporal do réptil, ele se questiona sobre a possibilidade daquela carapaça estar encobrindo a criatura de olhos misteriosos, que tanto o atraem. Da região focal realçada pela cor clara da íris, a personagem estende sua percepção ao corpo do animal estático no aquário: a modelagem anatômica irradia a sua robustez, evidenciando os músculos delineados e tonificados de seus braços, mesmo que as patas traseiras não ostentem a mesma potência.

[...] Depois o Varano das savanas, que se esconde nas areias da mesma cor que ele; o teiú ou Tupinambis negro amarelado, quase um caimão; o Cordilo gigante africano de escamas pontudas e espessas como pelo ou folhas, cor do deserto, tão concentrado em seu intento de excluir-se do mundo que se enrosca em um círculo apertando a cauda contra a cabeça. A carapaça verde-cinza em cima e branca embaixo de um cágado imerso na água de um tanque transparente parece mole, carnosa; o focinho pontudo ergue-se como se estivesse de colarinho alto. (CALVINO, 1994, p. 79).

O iguana é um animal nativo de extensões desérticas de países tropicais que, por instinto predatório e de proteção, se camufla sob o solo arenoso do lugar, de igual modo, o réptil tenta se esconder no lago do *vivarium*. Para isso, o animal de aparência pré-histórica enrola-se sobre o seu ventre, unindo o rabo à cabeça. Entretanto, a tentativa de ocultar-se



é falha, uma vez que as paredes de vidro que vedam o recinto permitem que os visitantes do zoológico vejam seu corpo por completo, com a parte superior para fora da água e a região inferior imersa. Aos que por ali passam, o comportamento do pequeno réptil é entendido como natural, no entanto, suas reações aos estímulos externos não condizem com as situações criadas pela realidade sintética na qual está inserido, uma vez que ali não há predadores à espreita. Dessa forma, as interações entre bicho e ambiente ficam desarticuladas, não podendo ser associadas às atitudes costumeiras de um animal solto na natureza<sup>112</sup>.

Isso revela que o universo natural apresenta um funcionamento invisível aos olhos humanos, posto que, recortado, já não é o mesmo, deixando imediatamente de existir. Os jardins que mantêm animais enjaulados pretendem apresentar um fragmento realista do meio natural, desenvolvendo uma precisa engenharia em relação à luminosidade, temperatura, umidade e pressão das celas. Contudo, “[...] a natureza fica inserida numa ordem estranha a ela mesma” (BRAVO apud MACIEL, 2011, p. 223-24), uma vez que possui um funcionamento extra-humano e está rigidamente enquadrada em conceitos e definições irrealis. Logo, Palomar se dá conta de que

---

112 Vale citar a nota que recupera o juízo crítico apresentado por Malamud, em seu livro **Reading zoos** de que: “Zoos are valued because they supposedly offer experience of the animal world’s natural beauty and wealth to people who have little access to the wild. But a cage animal in the heart of a city, perhaps thousands of miles from its habitat, really offers little insight into the natural condition of that species. Whatever ‘awareness’ a zoo visitor reaps, I suggest, is undesirable: rather than fostering an appreciation for animals’ attributes, zoos convince people that we are the imperial species – that we are entitled to trap animals, remove them from their worlds and imprison them within ours [...]. The spectator does not see a zebra in a zoo – a zebra is something that exists on an African plain, not in an urban North American animal collection. People cannot appreciate an animal’s essence when it is displayed in captivity alongside a hundred others with which it does not naturally share living quarters, in an artificial compound that they pay to enter.” (MALAMUD, 1998, p. 1-2).

[...]cada vitrine é um exemplário mínimo, arrancado de uma continuidade natural que poderia também não ter jamais existido, poucos metros cúbicos de atmosfera que engenhos elaborados mantêm a certo grau de temperatura e de umidade. Portanto, cada exemplar desse bestiário antediluviano é mantido vivo artificialmente, quase como se fosse uma hipótese da mente, um produto da imaginação, uma construção da linguagem, uma argumentação paradoxal destinada a demonstrar que o único mundo verdadeiro é o nosso [...]. (CALVINO, 1994, p. 80).

Os homens ocidentais seccionam o *continuum* do mundo natural em pequenas amostragens, sistematizando-o e construindo cenários de acordo com os seus próprios pressupostos. Sendo essa a base ideológica do zoológico, os projetistas e cientistas do mundo natural desenvolvem hipóteses sobre as variáveis climáticas ideais para aplicá-las às jaulas, tentando replicar<sup>113</sup> o bioma original de cada um dos animais. O desconforto causado aos seus habitantes é aparente, sendo inegável admitir que essas metragens cúbicas interessam muito mais aos passantes do que ao próprio morador da jaula, que sente os efeitos da intensa artificialidade do local.

Ao entrar na ala dos répteis, Palomar entende que esse mundo pertence exclusivamente ao imaginário humano, verificando que “[...] entre as infinitas combinações possíveis, só algumas – talvez exatamente as mais incríveis – se fixam, resistem ao fluxo que as dissolve, [...]”; e de repente cada uma dessas formas se torna o centro de um mundo, separada para sempre das outras” (CALVINO, 1994, p. 79). As câmaras de enclaustração

---

113 Em um incansável esforço, os “Zoos try to contextualize, comfortably, natural animals within human culture, and to assert that creatures that are so obviously ‘other’ – caged, fed special diets, identified by signs indicating their unique zoological purview – are nevertheless assimilable. The intent of this attempt at assimilation is to demonstrate the breadth and bounty of our own marvelous possessions.” (MALAMUD, 1998, p. 11).

artificialmente desenvolvidas nunca existiram na natureza, elas derivam de um incisivo intervencionismo humano, que mantém a organicidade do meio em condições extremamente controladas por mecanismos próprios para a sua preservação.

No *vivarium* dos répteis, a iluminação elétrica simula a claridade dos dias e a escuridão das noites, no entanto, sem reproduzir a gradação natural da alvorada ao crepúsculo. Além do mais, o aquecimento e o mormaço geram a atmosfera controlada do salão dos lagartos, desacelerando a respiração do protagonista, que se pergunta se seriam estas as sensações de quem se debruça para fora do humano (CALVINO, 1994). O calor úmido e a luminosidade moderada formularam a circunstância perfeita para Palomar conseguir se supor animal, o que lhe permitiu se aproximar um pouco mais na profundidade do que é ser iguana. Com a postura empática, Palomar enfatiza a multiplicidade com a qual a realidade é formada e que a perspectiva humana é apenas mais uma desse conjunto, por isso não pode ser autenticada como a única verdade. O protagonista vai além, ao expor seus preceitos antiantropocêntricos, advertindo que “[...] além do vidro de cada jaula há um mundo anterior ao homem, ou posterior, para demonstrar que o mundo do homem não é eterno nem único” (CALVINO, 1994, p. 80).

Saturado pelo cheiro peculiar do recinto, o protagonista rapidamente se dirige à saída, atravessando inevitavelmente a câmara dos crocodilos. Conforme passava por ali, Palomar constatava que alguns dos gigantescos répteis estavam estirados ao chão imóveis e que pareciam adormecidos, inclusive os de olhos abertos; enquanto outros, entediados pelo marasmo, se banhavam na tina de água doce. Palomar, sentindo-se ainda mais angustiado, se pergunta o que aqueles animais, pacientes ou desesperados, estariam fazendo ali senão apenas à espera de sua morte. Ele ainda reflete sobre a temporalidade na qual aqueles

crocodilos estariam imersos: se restritos à curta vida de cada indivíduo ou se remeteriam à época em que as imensas porções de terra começaram a se distanciar, formando os continentes como são conhecidos nos dias de hoje. Por fim, Palomar conclui que tentar entender o mundo fora da perspectiva humana é mera suposição especulativa.

## **Considerações finais**

A forma fragmentária como o protagonista enxerga o mundo somada ao seu forte empirismo condizem com a base ideológica da instituição, justificando suas constantes idas ao Jardim Zoológico de Vincennes. Inseridos em uma lógica científica, os animais são exibidos ao público como meras amostras do mundo natural. Sobre eles, recai a concepção de máquina, reduzidos ao material orgânico de que são formados e movidos por estímulos instintivos. Assim, o homem ocidental criou uma sólida barreira que colocava os bichos sob o estatuto de *Outros*, requerendo a inteligência racionalista como exclusividade ontológica da humanidade, pilar no qual o antropocentrismo buscou se firmar, projetando a espécie humana no topo da cadeia evolutiva, legitimando sua hegemonia.

Contudo, a Outridade animal nunca deixou de instigar a curiosidade humana, que jamais conseguirá, de fato, entender quem eles são. Mesmo assim, Palomar consegue suspeitar de uma interioridade do iguana ao se atentar para os olhos do réptil, dotados de estruturas adaptativas que lhes permitem enxergar formas; e, também, por seu olhar manifestar sentimentos, como o de desalento. Palomar, assim, entende que a zona limítrofe entre humanidade e animalidade não é tão clara quanto se supunha, havendo uma região compartilhada, na qual há uma (auto)

identificação, pelo menos da parte humana em relação ao animal, trazendo à tona a ancestralidade comum.

Conforme investiga no que consiste a profundidade do iguana, o protagonista se questiona se a imitação do *habitat* dos lagartos do reptário parisiense o instiga mais do que o próprio animal, uma vez que o ar úmido e a luz amena criariam as condições necessárias para Palomar se imaginar iguana. Ao refletir sobre isso, verifica o quão antinatural é a natureza do zoológico que, por meio de uma engenharia de ponta, apenas simula os biomas daqueles répteis. Aos poucos, percebe que este aparente mundo natural é, na verdade, extremamente sintético e não existe de fato. Os mecanismos de defesa dos animais enjaulados não apresentam a mesma funcionalidade por estarem desambientados e o iguana, ao tentar se ocultar de predadores que não existem, expõe ainda mais seu corpo no recinto de vidro.

Ao passar pela ala dos crocodilos, o protagonista sente uma profunda angústia, pois supõe que eles estão ali apenas esperando a sua morte. Palomar, nesse momento, entende a impossibilidade de conhecer intimamente esses *outros*, visto que não apresentam experiências compartilhadas que permitam um reconhecimento comum. Assim sendo, “[...] os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinam-nos ao mesmo tempo em que nos assombra e desafiam nossa razão” (MACIEL apud MACIEL, 2011, p. 85).

Ao final desse passeio urbano, Palomar conclui que os aquários nos quais os iguanas são mantidos em simulação artificial de biomas naturais, não passam de uma reprodução da “[...] ordem do mundo, seja ela o reflexo do céu das ideias na terra ou a manifestação exterior do segredo da natureza das coisas, da norma oculta no fundo daquilo que existe” (CALVINO, 1994,

p. 79-80). No processo violento de retirada do meio natural, os humanos enjaulam esse grande “Outro antropológico” (MARRAS, 2014, p. 219-20), suprimindo sua necessidade classificatória e a profunda curiosidade de conhecer esse mundo, do qual o homem já não pertence mais.

## Referências

BARENGHI, Mario. In. CALVINO, Italo. **Palomar**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81.

\_\_\_\_\_. Palomar. In. CALVINO, Italo. **Romanzi e racconti**, v II. Edição de Claudio Milanini. Organização de Mario Barengi e Bruno Falchetto. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001a (*Meridiani*), p. 1402-1436.

BERGER, John. Animal como metáfora. In. **Animais Escritos, Suplemento Literário**, Maria Esther Maciel (Org.), Belo Horizonte, n° 1332, set. / out. 2010, p.6-9.

BRAVO, Álvaro Fernández. Desenjaular o animal humano. In. MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. p. 221-243.

CALVINO, Italo. O céu, o homem, o elefante. In. \_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 43-54.

\_\_\_\_\_. **Palomar**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Romanzi e racconti**, v II. Edição de Claudio Milanini. Organização de Mario Barengi e Bruno Falchetto. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001a (*Meridiani*), p. 1402-1436.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller; KURY, Lorelai Brilhante. Ordem e Natureza: Coleções e cultura científica na Europa Moderna. **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 29, 1997, p. 57-85. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=15847&Pesq=>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem**. Brasília: Editora UnB, 2007.

FERRETTI, Gian Carlo. **Le capre di bikini**. Roma: *Editori Riuniti*, 1989.

GIORGI, Gabriel. **Formas Comuns**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

**JARDIN DES PLANTES**. Site oficial. Disponível em: <<http://www.jardindesplantes.net/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

LOLLINI, Massimo. Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino. **Annali d'italianistica**, 15, 1997, p. 283-311. Disponível em: <[https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11424/Calvino\\_Antropologia\\_scrittura.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11424/Calvino_Antropologia_scrittura.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 01 jul. 2019.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

\_\_\_\_\_. Poéticas do Animal. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. p. 85-102.

MALAMUD, Randy. **Reading zoos: representations of animals and captivity**. Nova Iorque: New York University Press, 1998.

MARRAS, Stelio. Por uma antropologia do entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº. 69, 2018, p. 250-266. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10637/showToc>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PATRIZI, Giorgio. Il modello della via lattea: la metaletteratura di Calvino. In. \_\_\_\_\_. **Prose contro il romanzo**. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento Italiano. Nápoles: Liguori Editore, 1996. p. 131-165.



**OUVIR O OUTRO ENQUANTO  
ELE AINDA EXISTE:  
UMA REFLEXÃO SOBRE  
FRONTEIRAS, PAISAGENS E  
ALTERIDADE EM RUY DUARTE  
DE CARVALHO**

**Juliana Campos Alvernaz<sup>114</sup>**

---

114 Mestra em Estudos de Literatura (UFF), doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade - PPGLCC (PUC-Rio). Bolsista Capes. Contato: [jcalvernaz@id.uff.br](mailto:jcalvernaz@id.uff.br).

“Habitó um corpo móvel de paisagens protegidas por clareiras de fartura. Habitó um movimento e a minha pátria é todo o continente de que não sei o fim.”  
(CARVALHO, 2005b, p. 70, grifo do autor)

A epígrafe em tela consiste em um trecho do poema *Primeira proposta para uma noção geográfica*, do escritor, poeta, cineasta, antropólogo e artista plástico angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941 – 2010). Será a partir desse corpo móvel o qual habita o eu poético e, também, o autor-narrador-personagem de suas narrativas – especialmente **As paisagens propícias** (2005) e de **Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta** (2007) – que faço uma reflexão sobre a paisagem e a alteridade.

**As paisagens propícias** é o segundo volume da trilogia *Os filhos de Próspero* – antecedido por **Os papéis do inglês** (2000) e sucedido por **A terceira metade** (2009). Vale situar esse livro na trilogia. Em **Os papéis do inglês**, o autor-narrador parte em uma viagem em busca dos papéis do inglês, Archibald Perkins, personagem principal da narrativa construída aos olhos do leitor. No final do romance, o autor-narrador se depara com novos papéis misturados aos do inglês, os quais seriam os papéis do branco da Namíbia. **As paisagens propícias** se trata, portanto, deste branco da Namíbia: Severo. Ao passo que **Os papéis do inglês** configura-se como um romance um pouco mais curto e de uma viagem única, **As paisagens propícias** constrói-se a partir de muitas viagens e travessias feitas tanto pelo autor-narrador quanto pelo personagem Severo, que também assume a voz narrativa na terceira parte da obra. As travessias são repletas de resgates históricos, digressões políticas e filosóficas – que o autor chama de devaneios fundamentados em dados – além de etnografias para reconstruir e entender as viagens do branco da Namíbia.

Já **Desmedida** consiste em um compêndio de crônicas, como o

próprio autor afirma (CARVALHO, 2010, p. 149), com várias reflexões comparativas entre Angola e Brasil, mesclando paisagens reais e literárias. O conjunto de crônicas e ensaios foi escrito durante a viagem do autor-narrador ao Brasil para visitar, especialmente, os sertões de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, com a fronteira do literário e não-literário atravessada. A dinâmica do relato parte do que o autor leu e viu, e o que ele vê está permeado pelo o que leu. O narrador-viajante, assim, consegue enxergar a partir de sua bagagem literária e sociológica, visto que o imaginário local, neste caso o trajeto pelo Rio São Francisco, é definido pelas representações de suas leituras. Os textos sobrepostos na narrativa participam da existência dos espaços, para ele, não-europeus em uma região não-europeia. Ruy Duarte de Carvalho, então, reinterpreta uma geografia localizada no Sul, refletindo sobre o lugar de Angola e Brasil no mundo contemporâneo.

Sendo assim, o presente texto tem como objetivo pensar as paisagens captadas em **As paisagens propícias** e **Desmedida**, as quais residem em uma fronteira entre o movimento e a imagem; entre a descrição fotográfica e a descrição em deslocamento, almejando compreender, principalmente, quais os aspectos políticos aí implicados. Tais descrições em movimento são atravessadas pelo outro antropológico, representado por sociedades nômades de práticas não-ocidentais do sudoeste de Angola.

## **O sul magnético**

Ruy Duarte de Carvalho não participa do grupo de escritores do pós-independência que se ocupou em representar Angola e seus aspectos políticos de desigualdade urbana a partir da capital, Luanda. O autor direcionou seus escritos, desde as primeiras produções (seja em prosa

ou em verso), para o Sul do país, isto é, para outros cenários e trânsitos, aparatado de sua carga teórica, prática antropológica, cinematográfica e literária. Dessa maneira, sua literatura, segundo Ana Mafalda Leite (2012, p. 118), mostra, por meio de uma “fusão entre *ser-terra-escrever*” (p. 118) – e acrescento o ‘Outro’ –, uma radicação de um corpo do Sul (e quase obsessão) que se movimenta pelas paisagens do Sul<sup>115</sup>. Tal movimento se dá por meio de uma descrição em deslocamento, em uma transumância<sup>116</sup> das geografias e dos pastores, constantes personagens e interlocutores nas narrativas duartianas.

Além disso, ao recusar a cidade considerada mais importante de Angola durante aquele momento e, também, desconsiderar as demarcações coloniais, nota-se um movimento de descolonização do espaço. O interesse pelo Sul poderia também incidir em uma “recusa de ver Angola de maneira isolada” (CHAVES, 2011, p. 49). Há, em suma, um corpo móvel de leituras que se coloca incessantemente em suas próprias narrativas e coloca em dúvida tanto a etnografia quanto a literatura, desnudando um projeto marcado por diluição das fronteiras entre gêneros, ‘errância’ e ruptura com normatividades da escrita literária e etnográfica.

Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 34) compreende certos países tidos como terceiro mundo após a Segunda Guerra Mundial como participantes de um Sul Global. Esse Sul se estende além das demarcações geográficas e abrange países que não se localizam abaixo da linha do Equador, mas pertencem a esse estigma do subdesenvolvimento. Angola, Brasil e Namíbia, países que Ruy Duarte ambienta as narrativas aqui tratadas, localizam-se espacial e simbolicamente nesse Sul Global. Para além dessas escolhas de nações, o autor volta-se para as regiões localizadas no sudoeste de Angola – principalmente locais próximos ao Kunene, rio que

---

115 Cf. os poemas *O Sul e venho de um Sul* e outros do livro **Chão de oferta** (1972).

116 A transumância é uma prática de sociedades nômades, como os Kuvale, de migrar para área propícias para criação do gado de acordo com as estações.

demarca a fronteira entre Angola e Namíbia – como lugar antropológico assíduo em suas obras etnográficas e ficcionais. Há, portanto, um gesto endógeno de seguir ao Sul do Sul.

### **Paisagem – a organização perceptiva do espaço**

Segundo Michel Collot (2012), a paisagem é um aspecto espacial diretamente ligado à percepção de quem vê, isto é, parte do ponto de vista de quem observa, constituindo “o aspecto visível, perceptível do espaço” (COLLOT, p. 11, 2012). Consiste, assim, em uma “atividade constituinte de um sujeito” (COLLOT, p. 13, 2012). Nas obras selecionadas, há um evidente movimento do autor em colocar paisagens e trajetos contaminados pela leitura do autor-narrador, como ele mesmo assume em **As paisagens propícias**: “Nas paisagens que se reconhecem estará até, e às vezes sobretudo, o que delas, e sobre elas, e a partir delas, se pensou antes das viagens” (CARVALHO, 2005, p. 131). O espaço, portanto, constitui-se como um mobilizador do discurso, estabelecido a partir dos deslocamentos do autor-narrador por territórios namibianos, angolanos e brasileiros. Nessa visada, o narrador indica que as paisagens garantem o caminho, isto é, são o guia. O diálogo texto/viagem/outro é, desse modo, produto dos excessos de citações, descrições e divagações que se fazem ensaísticas e narrativas ao mesmo tempo.

A ‘noção geográfica’ e as paisagens captadas pelo eu poético e narrativo poderiam abarcar o que entendo por reações anticoloniais, ainda que no código e cosmovisão do colonizador, ensaiando o oposto das convenções estéticas de construção da paisagem, as quais excluem certas imagens e sujeitos que sobre(vivem) às margens do ‘belo’, constituinte do paradigma paisagístico que a filósofa francesa Anne Cauquelin aponta.

Cauquelin (2007) afirma que a paisagem é uma invenção alicerçada em um paradigma ocidental com origens nos modelos clássicos greco-romanos (harmonia, belo, prazer, idílico, etc.). Segundo a autora, esse paradigma pressupõe a paisagem como um enquadramento de alguma parte da ‘Natureza’, podendo configurar como um conceito único, o de ‘natureza-paisagem’. Na obra de Ruy Duarte, não se percebem essas paisagens, mas as paisagens propícias de um espaço à margem do ocidente, à margem do belo greco-romano. Trata, por conseguinte, de desertos, secura, sal, sol e sul, como já mostra seu poema aliterativo *O Sul*:

### **O sul**

O sol o sul o sal  
as mãos de alguém ao sol  
o sal do sul ao sol  
o sol em mãos do sul  
e mãos de sal ao sol

O sal do sul em mãos de sol  
e mãos de sul ao sol

um sol de sal ao sul  
o sol ao sul  
o sal ao sol  
o sal o sol  
e mãos de sul sem sol nem sal

Para quando enfim no sul  
ao sol  
uma mão cheia de sal?

(CARVALHO, 2005b, p.13)

A reiteração desses significantes não ocorre aleatoriamente, posto que há uma compreensão dessas paisagens como parte integrante de seu

projeto neoanimista<sup>117</sup>. Sendo assim, há uma afirmação e evidenciação das geografias dos pastores e conseqüente obliteração da geopolítica do colonialismo, representada pelas linhas cartográficas que separam Angola de Namíbia. Ao mesmo tempo, a narrativa de **As paisagens propícias** tenciona sujeitos instalados em vidas fronteiriças, de mestiços e ‘estrangeiros de si mesmos’.

Os narradores do segundo romance da trilogia transitam, em uma vida transumante, justamente entre o sul de Angola e norte da Namíbia, e, como veremos mais à frente, essas divisões serão desconsideradas pelos pastores que ali migram. As vidas fronteiriças que a narrativa desenvolve são as dos personagens principais, que são os narradores: o autor-narrador e Severo. Este último é mestiço, nascido em Gabela, Angola, por isso é reconhecido como branco da Namíbia, e tem uma identidade atravessada devido às origens diferentes dos pais: mãe angolana e pai colono português. O pai leva Severo para Portugal logo após seu nascimento e o menino retorna à Angola aos nove anos e descobre que sua mãe era negra. Retorna para Portugal para estudar e se torna um agrimensor. O ser estrangeiro em ambos os lados fica mais perceptível quando Severo transita entre a elite branca e as sociedades pastoris.

No entanto, simultâneo à relação de vidas fronteiriças, em **As paisagens propícias** a questão da fronteira se contrapõe ao não-lugar proposto por Marc Augé (2012). Na perspectiva do antropólogo francês, a fronteira seria um não-lugar, posto que muitas vezes se configura como lugar de passagem. Porém, no caso da narrativa em questão, seria uma não-fronteira, porque essas fronteiras geopolíticas configuram-se nas

---

117 “A designação de neoanimismo ocorre para dar nome a um programa de acção urdido para questionar o paradigma humanista que domina e conduz a marcha do mundo alargado ao exercício e à responsabilidade da espécie humana inteira, mas exclusivamente segundo a gramática imperativa produzida e mantida operante por apenas uma parte dela.” (CARVALHO, 2009, s/n).

narrativas, e na obra geral de Ruy Duarte de Carvalho, como um lugar antropológico, ou seja, como um lugar. Porque o não-lugar é aquele espaço em que não tem uma noção de pertencimento e identidade do lugar. Então, seria uma não-fronteira porque há um lugar definido como identitário, relacional e histórico, mesmo que não seja um local fixo, já que estamos falando de culturas nômades. Em outras palavras, se um lugar é definido como identitário, relacional e histórico, então um espaço de passagem não pode ser definido de tal modo. O foco de Augé repousa nos lugares criados pela aceleração e constante deslocamento da *supermodernidade*. Entretanto, consideramos o não-lugar aqui para refletir sobre outros espaços, pensando, por exemplo, em questões fronteiriças: essas fronteiras não são divisões, mas são o território desconsiderado pelo imperialismo e, hoje, pelo capitalismo.

A noção de não-fronteira também é metaforizada no próprio procedimento literário de desfazer as territorialidades fixas dos gêneros (antropologia, literatura, ensaio, crônica, testemunho, relatório etnográfico, diário, poesia, pintura, cartografia). Dessa maneira, consoante à visão da pós-autonomia literária de Josefina Ludmer (2010), as linhas fronteiriças foram dissolvidas.

Considero que essas obras de Carvalho podem ser lidas – já que este conceito de Ludmer trata, sobretudo, de modos de ler – a partir dos dois ‘lados’ dos discursos pós-autônomos: o da ‘fábrica de realidade’ e o da ‘imaginação pública’. O primeiro está associado a uma ambiguidade entre o ficcional e o não-ficcional, a concomitância do que está dentro e fora, abalando o paradigma do que é ou não literário. Enquanto o segundo lado da pós-autonomia aborda a diluição das fronteiras entre as diferentes esferas do conhecimento, colocando “o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de ‘imaginação pública’”.



(CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLF, 2018, p. 166)

Assim, a transumância literária e paisagística do sujeito narrador por paragens de países limítrofes, desconsiderando as linhas divisórias, lida com a também desconsideração das linhas fronteiriças dos gêneros da escrita, por meio de uma transumância, também, dos gêneros. Essa transumância, portanto, questiona os termos consolidados autônomos pela modernidade<sup>118</sup>.

Para exemplificar a paisagem moldável ao ponto de vista, consideremos **Desmedida** e estas duas frases: 1. “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o lugar” (ROSA, 2001, p. 41); 2. “O sertão é o pensamento que a gente forma dele, mais forte do que o poder de um qualquer lugar” (CARVALHO, 2010, p. 82). A primeira consiste na visão do personagem Riobaldo, narrador-personagem de **Grande Sertão: veredas**, sobre o que é o sertão, enquanto, na segunda, Ruy Duarte de Carvalho parafraseia a primeira. Por elas, percebemos explicitamente a ideia de que a paisagem é moldada de acordo com a percepção, sendo o sertão, este sertão específico, uma paisagem moldada pelo pensamento de quem observa. Além disso, essa paráfrase do autor-narrador de **Desmedida** nos faz perceber outro aspecto muito recorrente em sua obra: o processo de apropriação. Ele cola, reinventa e ressignifica citações, às vezes demarcando por aspas, outras vezes não. Esse mecanismo é mais recorrente em trechos dos livros de Guimarães Rosa, como ocorre com os seguintes trechos, que são frases bastante conhecidas do autor brasileiro: “pão ou pães, é questão de opiniões” (CARVALHO, 2010, p. 124); “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (CARVALHO, 2010, p. 128)<sup>119</sup>.

---

118 Conferir mais detalhes sobre a discussão da pós-autonomia e a os termos consolidados na modernidade no verbete “pós-autonomia”, do **Indiccionario contemporâneo** (2018).

119 Essa é uma estratégia bem recorrente nas narrativas de Ruy Duarte de Carvalho. Em **Os papéis do inglês**, por exemplo, o autor-narrador se apropria das descrições de Joseph Conrad, do conto *The return*, para localizar seu personagem, Archibald Perkins.

Além dos pastiches como constituição da paisagem em **Desmedida**, a experiência de Ruy Duarte com a escrita etnográfica permite suas interpretações culturais e reflexões que consideram o sujeito-objeto da etnografia juntamente com o espaço por ele habitado. Assim, o leitor percebe a presença de uma voz erudita de Angola que tem os pastores Kuvale<sup>120</sup> como interlocutores, representados principalmente pela figura do Paulino – recorrente destinatário do autor. Essa postura nos remete à relação entre dois países do Sul Global (Brasil e Angola), como é possível notar na passagem abaixo, na qual a aproximação das nações se dá por meio da condição similar de ex-colônia:

Existimos todos [brasileiros e angolanos], hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que da maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul, com a cor geopolítica comum que isso comporta, e temos negócios correntes, estamos vivendo tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global. Nós estamos é juntos, Paulino, no vaivém das balsas, atlânticas até (CARVALHO, 2010, p. 251 e 252).

O sertão é, para ele, repleto de elementos angolanos. Ruy Duarte de Carvalho vai além de Angola e compara o Brasil, também, com a África Do Sul. Na página 149, é estabelecida uma relação entre esses dois países localizados, ambos, na região sul: “[...] os dois países [África do Sul e Brasil] só teriam vantagem em intensificar toda a ordem de relações no âmbito desse eixo sul-sul que finalmente se impõe ao mundo branco que o produziu e agora teme”. Vemos, dessa forma, que a relação Sul-Sul

---

120 Pastores nômades do sudoeste de Angola, constantes interlocutores nas obras de Ruy Duarte de Carvalho.

parte das confundíveis paisagens, segundo a perspectiva de Ruy Duarte de Carvalho:

ao longo da vida sempre fui mantendo o Brasil como paixão, ancorado numa condição periférica de angolano excêntrico em que apesar de tudo consegui manter-me coexistindo sempre como meia dúzia de referências, nomes de autores, personagens brasileiras, e painéis inteiros de paisagens que confundi com as minhas (CARVALHO, 2010, p. 70-71).

O autor vem de outro Sul, com a bagagem de leitura brasileira, e vai ao encontro de uma contemporaneidade obstruída por todas as contradições que há no mundo (CHAVES, 2012, p. 150). Em vista desse processo, Rita Chaves indica que há três viagens diferentes atravessadas em **Desmedida**: “o percurso que ele realiza no plano físico – pelo território brasileiro, o que faz ela [a viagem] via da leitura e o que opera seu próprio texto, incorporando Angola como tema e destinatário de sua falta através da figura do Paulino” (CHAVES, 2012, p. 152) e dos pastores.

Dos lugares percorridos e das paisagens vistas e registradas pelo autor, podemos pensar no próprio título do livro, o qual se refere ao espaço de uma “desmedida brasileira” (CARVALHO, 2010, p. 189). Além disso, percebe-se que o espaço é a força motriz da viagem ao sertão: “não vão ser os sertões a interessar-me em função dele [Rosa], mas João Guimarães Rosa a interessar-me em função dos sertões” (CARVALHO, 2010, p. 125). Com isso, a paisagem impulsiona o discurso narrativo e digressivo, estabelecido a partir dos deslocamentos do autor-narrador por territórios brasileiros e angolanos.

O espaço, na narrativa duarteana, é resgatado em sua obra por meio da paisagem. Resgatando Collot, não há paisagem neutra, pois esta depende de um dos elementos essenciais para entendê-la: o ponto de vista,

visto que parte de um olhar, de uma perspectiva. Ela engloba o espaço vivido, mas também a visão do sujeito, inclusive até o que não está no espaço porque o que não dizemos evidenciamos que existe. A percepção da paisagem está ligada a uma experiência, não tendo, conseqüentemente, uma neutralidade. Dessa maneira, a paisagem retratada em **Desmedida** está ‘contaminada’ pelo o que o narrador vê e, principalmente, lê: “A gente lê e lê. E vê. [...] Ando pelo São Francisco à procura de sertões” (CARVALHO, 2010, p. 122). O olhar narrativo é atravessado pela bagagem de leitura que constrói e desconstrói aspectos do Brasil, os quais o autor já teve contato bem antes da viagem. “O diálogo texto/viagem/texto ali resulta de uma singular rede de dados em que o processo de representação se alimenta de muitas fontes” (CHAVES e CAN, 2016, p. 24).

A narração da viagem, do deslocamento do autor-narrador, indica uma metáfora, pois o movimento da viagem espacial sugere também uma viagem para o conhecimento de si mesmo, dissimulada na viagem metafórica pelo conhecimento de outros. O sociólogo brasileiro Octavio Ianni (2003), ao discorrer sobre a viagem como metáfora, indica que a viagem, seja de forma denotativa ou conotativa, é articulada tanto para descobrir o ‘Outro’ quanto para desvendar o ‘Eu’ (IANNI, 2003, p. 13). Como considera Ianni, “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (2003, p. 14). Sendo assim, o eu-narrador se move para transformar a si mesmo, a partir de uma experiência dialógica.

Em **Desmedida**, Ruy Duarte faz algumas assertivas sobre sua interlocução com os pastores. Apesar de assumir também o papel do etnógrafo, vai além e busca pensar e viver com os pastores a partir de uma simetria de posição e fazer, inclusive, o inverso do que a etnografia tem feito, propondo falar do mundo ocidental aos pastores: “E não terá chegado para mim, também, o tempo de pôr-me agora é a falar do mundo para pastores, em vez de andar a falar de pastores para o mundo?”

(CARVALHO, 2010, p. 282).

Nesse sentido, esse livro é dividido em duas ‘metades’. A primeira volta-se para um compêndio de crônicas com paisagens brasileiras, sua viagem, a história do Brasil, encontros no Brasil e o país como paisagens semelhantes às de Angola. A segunda metade é o Ruy Duarte de volta a Luanda (e depois para o Sul de Angola), onde ele propõe falar do Brasil aos pastores. Nessa proposição, ele encena um diálogo com Paulino, no qual explicaria como ocorreu a independência do Brasil. No capítulo *luta*, há uma comparação das lutas de independência em Angola e Brasil. Dois países que foram colonizados por Portugal, mas tiveram processos de emancipação bem diferentes:

“Mas então quem é que estava a lutar por essa independência do Brasil, eram os brancos? – Pois aí que está a dúvida. Eram sim, Paulino, conforme a estória que andei a ouvir contar. E por isso é que essa estória não acaba assim. Foi muito diferente da nossa luta aqui. E a gente, cá, e os brasileiros, lá, falamos de independência ou falamos de democracia e parece que estamos todos é a falar da mesma coisa. E afinal não é. E fica difícil explicar Angola lá, e o Brasil aqui, muito embora tenha sido Portugal a colonizar os dois.” (CARVALHO, 2010, p. 235-236).

Por meio da perspectiva de convergência entre os cenários geográficos elencados no relato/narrativa, o narrador indica uma correlação com a paisagem que, segundo Miceli (2016, p. 216 e 217), apreende três tempos: “o presente da escrita, temporal e geograficamente situado [...]; o passado da viagem e dos acontecimentos históricos revisitados pelo narrador; o futuro da realização do filme, que implica um regresso aos lugares previamente visitados”. Essa disposição de tempos, segundo a autora, evidencia uma propiciação às possibilidades e à imaginação, bem como as representações e interlocuções de outros.

Para além da noção de paisagem e das próprias paisagens, pretendo considerar suas descrições, tendo em vista a concepção de descrições como democracia literária (RANCIÈRE, 2010) para investigar se há ou não uma democratização das vozes silenciadas pelo colonialismo<sup>121</sup>.

## **Democracia literária**

Rancière, em seu projeto de resgate do realismo, traz à cena da teoria literária a relevância das descrições, tirando-as da clássica oposição narração X descrição, na qual narração é ação e descrição é imagem estática. Neste mesmo sentido, entendemos que as descrições duartianas no romance analisado são construídas em movimento, movendo juntamente os corpos narrantes e narrados:

Uma ponte e para a frente uma fazenda ainda, depois são terras vagas sem cultura, savana aberta, à esquerda e sempre à frente e andando um quarto de hora vai dar directo a um vale, afunda-se em matas das que tem ali, fica mais escusa, a marcha, e a agora ecoa. Penetra um denso túnel de verdura, uma manga de cheiros. Uma emoção que é a medida de uma vontade exacta (CARVALHO, 2005a, p. 76).

Nas descrições das mulolas<sup>122</sup>, anharas<sup>123</sup> e tudo que surge nos horizontes de paisagem do observador, há uma cadência de descrições em deslocamento, conforme a viagem se desenrola, com seus ‘a seguires’ e verbos no presente do indicativo. Além disso, é importante mencionar a ‘estória do rei’, em que Severo alega ter encontrado o rei da história

---

121 Ainda não sei se há essa polifonia, para usar o termo de Bakhtin (1981), inscritas nas descrições de paisagens porque acredito que é preciso considerar o colonialismo imbricado na própria etnografia, a qual o autor ao mesmo tempo que a denuncia, usa-a.

122 Rio seco no deserto, terreno alagadiço.

123 Planície arenosa, de vegetação rasteira, geralmente marginando um rio.

que ele mesmo inventou. Essa é uma história dentro da história, em *mise en abyme*, toda contada em formato de linguagem de cinema, com descrições curtas e precisas, imagéticas, com direito a foco de câmera, o plongê<sup>124</sup>.

Nessas descrições em movimento, paisagens e corpos não se limitam a um ‘efeito de real’ ao estilo barthesiano, ou seja, do supérfluo inútil como forma de trazer os aspectos mais próximos do real nas narrativas. Distante disso, as descrições nos livros de Carvalho produzem sentidos que passam pela política. Para pensar esse aspecto, recorro a Rancière:

A “insignificância” dos detalhes equivale a sua perfeita igualdade. Eles são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. A razão para isso é que eles se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Em **As paisagens propícias**, o autor-narrador apresenta esse espaço e essas paisagens habitadas por pessoas consideradas insignificantes pela sociedade ocidental, as quais são alvos constantes de uma imposição ocidentalizante. As descrições de paisagem no livro podem funcionar, portanto, como uma forma de crítica política, como uma resposta ao colonialismo, dada a organização perceptiva da paisagem do ponto de vista dos pastores, desconsiderando demarcações geopolíticas coloniais. É o que podemos apreender no trecho a seguir, em que se vê a cosmovisão pastoril, colocando criticamente a cartografia que importa aos pastores, a cartografia da ‘não-fronteira’:

---

124 Procedimento literário similar ao capítulo *Intermezzo*, em **Os papéis do inglês**, no qual há uma mudança de tipologia narrativa para uma linguagem que se assemelha ao cinematográfico, fazendo referência, ao mesmo tempo, a um concerto musical.

O homem vivia nem a um dia inteiro de jornada era, já na vertente desse tal platô, quando afunda para a cama do Kunene e se estendem para cima as margens aluviais do grande rio que os pastores dali só podem entender sem ter em conta que de um lado é Angola e do outro é Namíbia (CARVALHO, 2005a, p. 121).

Nesse sentido, consideremos as travessias de Severo, o personagem principal. Ele se torna uma personificação especular desse sujeito de não-fronteira, visto que transita entre as cosmogonias pastoris – aventurando-se nas adivinhações em cabritos<sup>125</sup> – e as cosmogonias ocidentais de elite, como no episódio das aquarelas, em que ele vai a uma exposição de um sul-africano, em um hotel pomposo na Cidade do Cabo, África do Sul. A paisagem e essa representação do espaço e dos sujeitos, no livro, configuram-se como reações a barbárie colonial, das dominações dos corpos e dos lugares.

Considerando o exposto, há duas percepções diferentes de paisagem que são postas em discussão ao longo de todo o romance. Em um primeiro plano, verifica-se uma exploração das paisagens coloniais/do dominador, aos olhos, por exemplo, da fotografia do administrador colonial sul-africano Carl Linsingen Hahn (1886 – 1948). Tratam-se de fotografias dos corpos raquíticos de namibianos que acentuam o exótico e justificam a dominação camuflada de salvação. Essas paisagens são o tempo todo recuperadas, ironizadas e criticadas pelo autor-narrador e por Severo (na terceira parte do livro). São paisagens que representam o excêntrico, o estereótipo, a salvação do indígena e o racismo recorrente nas críticas obstinadas ao paternalismo antropológico – aquele que se propõe tanto a salvaguardar uma cultura exótica e expô-la em uma vitrine europeia,

---

125 Fazer adivinhações a partir de vísceras de bois é uma prática comum entre os Kimbandas, adivinhos da sociedade Kuvale. Severo começou a ler as vísceras de cabritos para descobrir os rumos da guerra civil em Namíbia, a qual ele acompanhava pelo rádio.



quanto a reforçar a busca por uma pureza étnica racial perdida no passado. O autor-narrador faz tais questionamentos em tom de ironia, mostrando a “bondade perigosa”<sup>126</sup> por trás do paternalismo (LEIRIS, 2011) e, recorrendo a James Clifford (2014), à alegoria etnográfica de resgate.

Por outro lado, há uma apreensão de paisagens anticoloniais, de uma cosmovisão pastoril e de negação de fronteiras da geopolítica colonial, criando novas cartografias heterogêneas e móveis, como as das sociedades pastoris transumantes, especialmente os himbas. No capítulo sobre as adivinhações, à título de exemplo, Severo traz os himbas (povos nômades do norte da Namíbia) e o processo de modernização/progresso imposto a eles. Cogita-se a instalação de uma barragem hidrelétrica no Kaokô, no Epupa, à mando do Governo, o que se mostra um evento controverso. O discurso do Governo era de que o progresso fazia falta aos habitantes daquele território. No entanto, houve uma briga entre o Governo, que alimentava um discurso de exaltação do progresso, e os militantes ambientalistas defensores dos direitos indígenas. De um lado, o Estado dizia que os indígenas não entenderiam que a instalação da barragem seria para o bem deles porque traria emprego e água; do outro lado, os militantes também alegavam que os indígenas não entenderiam a situação, mas defendendo que a hidrelétrica seria prejudicial para os himbas, pois agrediria a essência da cultura e desmataria a natureza. A crítica do personagem estava no fato de que eram dois polos ocidentais – “emanações tributárias do império civilizocentracionário global” (CARVALHO, 2005, p. 287) – que disputavam o futuro dos himbas, sem envolvê-los na discussão, os quais nem eram informados sobre as reuniões. Sendo assim, eles são alvos de uma pressão ocidentalizante contínua de um lado e, de outro,

---

126 Termo utilizado por Clarice Lispector no conto *A menor mulher do mundo*, inserido no livro **Laços de família** (1960).

de uma antropologia da salvação, do branco e sua “bondade perigosa”.

## Conclusão

A produção artística de Ruy Duarte de Carvalho em um nível macro, macro-obra “meia-ficção-erudito-poético-viajeira”, consiste, portanto, num “acto de arte que atravessa outros terrenos” (CARVALHO, 2008a): o das artes (outras) e o das epistemologias (outras). Além disso, muito do que ele fala dos personagens e do espaço parece servir como definição de sua própria escrita literária. Em outras palavras, em muitos momentos em que o escritor situa personagens nas narrativas, também situa suas obras, como se a ficção fosse uma chave de leitura para sua própria escrita, característica metalinguística que leva para suas aquarelas, em que Ruy Duarte de Carvalho, como artista plástico, pinta o esboço do esboço.

Os procedimentos literário-discursivos adotados pelo autor não são *sui generis*, visto que, principalmente na contemporaneidade, vemos autores que se autoficcionalizam, narrativas em *mise en abyme*, mesclas de etnografia e ficção, gêneros híbridos, prosa poética e poesia prosaica, etc. O que torna a obra de Ruy Duarte peculiar é, na verdade, a junção disruptiva de todos esses procedimentos, os quais se tornam o reflexo linguístico – que se materializa na escrita – de seus ideais de ruptura com a modernidade/humanismo iluministas para a compreensão de um neanimismo repleto de contiguidades epistemológicas. Ele rompe com a modernidade e com a autonomia fruto dessa modernidade.

Em suma, **As paisagens propícias** e **Desmedida** são obras metalinguísticas construídas por paisagens, entendidas aqui como organização perceptiva, e suas descrições em constante deslocamento, juntamente com os narradores viajantes. Tal deslocamento se dá em um processo de autorreferenciação, remetendo-se aos próprios procedimentos literários e

à transumância dos gêneros textuais, característica de uma literatura pós-autônoma. O que marca uma relação entre o sujeito, o espaço e a alteridade.

Sujeitos esses que são colocados em espaços de não-fronteira, no caso de **As paisagens propícias**, e de contiguidades, no caso de **Desmedida**. Além disso, esses sujeitos não se configuram como agentes de paisagem, mas sim vítimas desta. Localizados no Sul, os narradores questionam paisagens pré-construídas dos antropólogos, viajantes, fotógrafos e governo como devedores de uma colonização e de tutela perigosa, contrapondo a uma paisagem heterogênea de “metafísicas pastoris”<sup>127</sup> (garantias de caminho) e anulação de fronteiras, onde tudo é Sul. Essas são reações à barbárie dos processos de dominação e resgate europeus. Segundo Carvalho (2005a), um povo branco que, muito além de permanecer, vem para interferir.

Ruy Duarte responde ao colonialismo por meio da interlocução. Um gesto de reconhecimento: reconhecimento da alteridade por meio da escuta. Além de apresentar uma preocupação com os pastores, não como representados ou uma voz a ser evidenciada, mas como interlocutores. Há também uma subversão da autoridade da antropologia, que expressa a recusa do colonial por meio de uma ética narrativa imbricada em um gesto de escuta e reconhecimento da diferença e, sobretudo, da alteridade. Uma literatura, então, que modaliza os lugares de autoridade/autonomia e a própria narrativa. Seu projeto de escrita (não só no âmbito literário, mas nas fronteiras das contiguidades), do qual tentei neste ensaio trazer duas obras como exemplo, faz-se nas malhas de uma interlocução, de um diálogo direto com os pastores Kuvale, com esse “Outro” em “tempos de ouvir o outro enquanto ele ainda existe” (CARVALHO, 2008b).

---

127 Termo usado por Luhuna Carvalho, filho de Ruy Duarte de Carvalho, no Colóquio Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho (Lisboa, 2015), fazendo referência ao livro **Metafísicas Canibais**, de Eduardo Viveiros de Castro.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981; trad. P. Bezerra.

CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **As paisagens propícias**. Lisboa: Cotovia, 2005a.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Lavra: poesia reunida 1970/2000**. Lisboa: Cotovia, 2005b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Os papéis do inglês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita....**fitas, textos e palestras. Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2008a.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o outro... ou pré-manifesto neo-animista in Podemos viver sem o outro?**. Tinta da China/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Decálogo neo-animista**. Site Buala, 2009. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>. Acesso em: 16 de mar. 2019.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida**: Luanda – São Paulo – São Francisco e volta. Crônicas do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Uma espécie de habilidade autobiográfica**. Site Buala, 12 de ago. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>. Acesso em: 17 de out. 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHAVES, Rita. Representação do espaço e deslocamento das utopias. In: PADILHA, Laura Cavalcante & SILVA, Renata Flavia da (orgs). **De guerras e violências: palavra, corpo, imagem**. Niterói: Editora da UFF, 2011.

CHAVES, Rita. A desmedida de Ruy Duarte de Carvalho: a viagem como síntese e invenção, de Rita Chaves. In: **Nação e Narrativa pós-colonial I: ensaio**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

CHAVES, Rita & CAN, Nazir A. De passagens e paisagens: geografia e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho. **Revista do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 8, nº16, 1º sem., Jul. 2016.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: EdUFF, 2012.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: **Enigmas da modernidade-mundo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Radicação, reescrita e recomposição: a poesia de Ruy Duarte de Carvalho. In: **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literatura africana**. Ed Uerj, 2012.

LEIRIS, Michel. O etnógrafo perante o colonialismo. In: SANCHES, Manuela. **As malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais e contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2011.

LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Sopro 20**: panfleto político cultural, jan. 2010.

MICELI, Sonia. **De cartas e mapas**: livro, viagem e paisagem em Bernardo de Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho. Tese de doutorado defendida na Universidade de Lisboa, 2016; orientação de Clara Maria Abreu Rowland e Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos**, CEPRAP, Março de 2010, p. 75 – 90.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. -19. ed. -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

**A SOMBRA E SEU CONTRÁRIO:  
IDENTIDADES E PAISAGENS  
EM ROMANCES DE MOACYR  
SCLIAR E JOÃO PAULO  
BORGES COELHO<sup>128</sup>**

**Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues<sup>129</sup>**

**Renata Rocha Ribeiro<sup>130</sup>**

---

128 Recorte de pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás.

129 Doutoranda e Mestra em Letras pelo PPGLL/UFG (2012). E-mail: [celia\\_rodrigues@ufg.br](mailto:celia_rodrigues@ufg.br).

130 Professora da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Letras pelo PPGLL/UFG (2010). Pós-doutora em Estudos Literários pelo PósLit/UFGM (2019). E-mail: [renataribeiro@ufg.br](mailto:renataribeiro@ufg.br).

Estudos sobre a temática identidade e alteridade são importantes e necessários, tendo em vista que as identidades fazem parte da construção da vida em sociedade. Nesse sentido, analisar as contribuições dos autores de textos ficcionais, tendo como referencial olhares de estudiosos reconhecidos, é extremamente contributivo para a ciência e, também, para a sociedade, pois esta tem a oportunidade de se perceber e de se (re) construir, a partir das narrativas apresentadas.

Imbuídos desse entendimento, propusemo-nos a problematizar as estratégias narrativas referentes às configurações das identidades dos narradores de **A majestade do Xingu** (1997), de Moacyr Scliar, e **O olho de Hertzog** (2010), de João Paulo Borges Coelho, sob a ótica dos conceitos dos Estudos Culturais, sobretudo por Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2014). Por consequência, lançamos, outrossim, um olhar sobre como essas identidades evocam, ou são evocadas, pelo lugar do outro, na perspectiva da paisagem postulada por Anne Cauquelin (2007).

De saída, torna-se oportuno assinalar um recorte das biografias dos autores das narrativas em tela, uma vez que elas são resultado de identidades nacionais diversas. Moacyr Jaime Scliar, autor de **A majestade do Xingu**, nasceu em Porto Alegre (RS) em 1937, filho de imigrantes judeus russos, oriundos da região da Bessarábia (hoje Moldávia e Ucrânia), vindos para o Brasil em busca de melhores condições de vida.

De modo semelhante, o autor de **O olho de Hertzog** foi atravessado, desde o nascimento, pelas questões nacionais, já que nasceu na cidade de Porto/Portugal em 1955, filho de pai português e mãe moçambicana e, tendo mudado para Moçambique ainda na infância, adquiriu nacionalidade deste país. Seus pais retornaram a Portugal após a guerra colonial; ele, porém, permaneceu em Moçambique.

Moacyr Scliar, além de escritor, atuou como médico e professor universitário, assim como Borges Coelho que, de modo concomitante ao



ofício de ficcionista, leciona História Contemporânea de Moçambique e África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, de Maputo, Moçambique.

A propósito da abordagem acerca da relação identidade e paisagem, vale convocar o trabalho das pesquisadoras Ida Ferreira Alves e Marcia Manir Miguel Feitosa, organizadoras do livro **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos** (2013). Na apresentação da referida obra – que traz ensaios de autores diversos sobre a paisagem – elas explicitam a emergência dos estudos acerca da temática em sua relação com a literatura. Para elas, a questão não pode ser entendida apenas como “mera aplicação aos textos literários de esquemas e estruturas explicativas”, mas, sim, deve ser compreendida como uma

problematização contínua da paisagem como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível” (ALVES; FEITOSA, 2013, p. 8).

Assim sendo, e, a fim de compreender como as categorias identidade, diferença e paisagem se entrecruzam, discorreremos neste espaço sobre alguns conceitos acerca da identidade para, posteriormente, tentarmos capturar o imbricamento desta com as paisagens evocadas no âmbito das narrativas em foco.

## **Identidade: um quebra-cabeça incompleto**

O sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman (2005), no livro **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**, concebe a identidade como

o “eu postulado” em uma direção à qual se empenha e pela qual avalia, censura e corrige os seus movimentos (BAUMAN, 2005, p.74). Nesse sentido, a construção da identidade está posta como uma autodeterminação, um esforço, um processo em desenvolvimento.

Bauman traça um paralelo entre a elaboração da identidade com a montagem de um quebra-cabeça, fazendo importante observação: o quebra-cabeça que se compra na loja vem com um número delimitado de peças e com a figura final de montagem claramente definida – a tarefa está direcionada para o objetivo. O mesmo não ocorre com a construção da identidade: o ajustamento das peças e a completude do conjunto não estão assegurados desde o início, o indivíduo lança mão das peças disponíveis e vai experimentando rumo aos pontos possíveis – trabalho direcionado para os meios (BAUMAN, 2005, p. 55). Mesmo porque, na modernidade, denominada por esse polonês de “modernidade líquida”, não há outra opção a se fazer, senão ajustar os pedaços, infinitamente. Ele ressalta, ainda, que “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (idem, 2005, p. 22).

Por sua vez, o sociólogo jamaicano Stuart Hall, em **A identidade cultural na pós-modernidade** (2014), assevera que a chamada crise de identidade se insere no amplo processo de mudanças que está desarticulando as sociedades modernas e abalando os referenciais dos indivíduos. Hall alerta inicialmente para a dificuldade de definição do conceito de identidade, por ser “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2014, p. 9) e, em assim sendo, torna-se impossível oferecer afirmações conclusivas. Porém, assevera que as sociedades modernas (especificamente do final do século XX) estão sendo transformadas por mudanças estruturais, fragmentando paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que

tenham dado aos homens “sólidas localizações como indivíduos sociais”, permutando também a ideia de sujeitos integrados, uma vez impactados em suas identidades pessoais (HALL, 2014, p. 10).

A perda do centro do sujeito, de si mesmo e do lugar social e cultural no mundo, constitui a denominada crise de identidade. Citando o crítico cultural Kobena Mercer, Hall enuncia que a identidade se torna uma questão somente quando a dúvida e a incerteza instalam a percepção do deslocamento ou fragmentação de uma identidade, até então suposta como fixa, coerente e estável (HALL, 2014, p. 10).

Pautando-se pela existência do descentramento, Hall mapeia concepções de identidade que resultaram nas identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno. A primeira diz respeito à identidade do sujeito do Iluminismo, concebido como um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão, de consciência e de ação. Essa identidade tinha origem com o nascimento do sujeito e se desenvolvia ao longo da vida, porém a essência permanecia a mesma, consistindo-se em um “núcleo interior”. O sociólogo destaca tratar-se de uma concepção individualista do sujeito e da identidade (HALL, 2014, p. 11).

A segunda concepção trata daquela identidade do sujeito sociológico, sendo este dependente das relações com os outros, mediado pela cultura, mantendo ainda o seu núcleo, mas sofrendo as modificações advindas das interações. Essa noção, segundo Hall, tornou-se a concepção sociológica clássica da questão da identidade.

Finalmente, aparece a identidade do sujeito pós-moderno, sem identidade fixa, essencial ou permanente, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. É definida historicamente e não biologicamente (HALL, 2014, p. 11/12). Isso resulta nas diferentes identidades assumidas pelo sujeito em diferentes momentos

históricos. Tanto Bauman, quanto Hall, apontam para a crise daquela identidade “integral, originária e unificada”.

Na perspectiva de Hall, a de uma identidade descentrada, fragmentada, “formada e transformada continuamente”, encontra-se o narrador-protagonista de **O olho de Hertzog**. Ao longo da narrativa, ele evidencia a fragmentação de sua e, também, nossa identidade. Decorrido algum tempo do início da guerra em terras africanas, durante o deslocamento das tropas alemãs, ele reflete acerca da

Estranha condição a de nós todos, feitos de duas metades, uma que é pública e outra que é muito difícil definir. A primeira vive conosco o tempo todo, está por assim dizer em vigor no confronto com os outros, e também, atrevo-me a dizê-lo, no confronto conosco próprios; é essa metade que nos protege. Mas eis que irrompe a outra, cujos contornos nem nós conhecemos bem, uma espécie de reflexo negro, um negativo clandestinamente alojado em nosso interior que, aproveitando-se do caos gerado (no caso, por obra da doença de Lettow), resolve vir à superfície espreitar sem que a nossa vigilância – laboriosamente construída ao longo do tempo, ao longo de toda uma carreira – possa fazer qualquer coisa para o impedir. (COELHO, 2010, p. 212).

Este excerto nos permite perceber, de imediato, que as reflexões do narrador vão ao encontro da argumentação do sociólogo jamaicano quando afirma que o sujeito está se tornando fragmentado, composto de várias identidades que podem ser contraditórias, e não resolvidas. Isso ocorre com os protagonistas das duas narrativas, conforme veremos mais adiante.

Hall, no texto já referenciado, comenta os cinco marcos na teoria social e nas ciências humanas que impactaram o descentramento final do sujeito cartesiano/iluminista. De acordo com ele, a primeira descentração

refere-se ao pensamento marxista elaborado no século XIX e reinterpretado no século XX. Quando Marx afirmou que “os homens fazem a história, mas somente sob as condições que lhe são dadas,” (HALL, 2014, p. 22) deslocou a ideia de essência interior universal do homem, uma vez que sua ação fica condicionada ao momento histórico e às ações das gerações anteriores.

Como segundo marco, ele destaca a teoria do inconsciente de Freud, estudada depois por Lacan, segundo a qual a constituição de nossa identidade, sexualidade e a estrutura de nossos desejos ocorrem a partir de processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, em contraposição ao “sujeito cognoscente e racional” de Descartes, dotado de uma identidade fixa e unificada, “assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2014, p. 24).

O terceiro descentramento, para o sociólogo, adveio do trabalho do linguista estruturalista Ferdinand de Saussure, seguido por Derrida, com a compreensão de que o homem não é o autor das afirmações e dos significados expressos por meio da língua, mas sim a língua é utilizada e os sentidos são construídos no “interior das regras da língua e dos sistemas de significado” da própria cultura. Isso quer dizer que “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2014, p. 26).

Hall destaca a contribuição do filósofo e historiador francês Michel Foucault com o quarto marco, ao postular o papel do poder disciplinar na sociedade, pois, ao realizar a vigilância dos indivíduos objetivando domínio do ‘corpo dócil’, contribui para o isolamento e individualização do sujeito.

Continuando sua argumentação, Hall (2014, p. 27) afirma que o

feminismo representa o quinto marco a colaborar para o descentramento do sujeito cartesiano, ao possibilitar o nascimento histórico de uma “política de identidade”. Ao englobar outros “novos movimentos sociais”, uma vez que “o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e às lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante”, e com cada um dos movimentos reivindicando a identidade social de seus postulantes, colocou em questionamento a noção de identidade unificada (HALL, 2014, p. 27). Destarte, Hall assevera que aqueles descentramentos impactaram sobremaneira na forma como o sujeito e a identidade são definidos na denominada ‘modernidade tardia’.

## **Identidade nacional**

Segundo Bauman (2005, p. 28), a identidade nacional é construída pelo Estado e suas forças objetivando traçar fronteira entre o “nós” e “eles”. Dessa forma, essa identidade calaria as “identidades menores” em nome daquela unidade certificada pelo Estado (idem, 2005, p. 28). Nesse sentido, ele assegura que pertencer a uma nação foi uma “convenção arduamente construída”, sendo a nação uma entidade imaginada que ingressou no mundo vivido (*Lebenswelt*) mediado pelo “artifício de um conceito” (BAUMAN, 2005, p. 29).

Estudada por Hall como identidade cultural, tendo em vista que as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes da identidade nacional, esta identidade se patenteia na dicotomia identidade/alteridade e diferencia-se pelo pertencimento a um modo de vida em oposição a outra forma de Outro – ou seja, constrói-se na alteridade. Para esse autor, ela se configura a partir da representação: “na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são

formadas e transformadas no interior da representação.” (HALL, 2014, p. 30). Ele se preocupa, mais especificamente, com a identidade cultural na modernidade tardia, ou pós-modernidade, afetada pela globalização. Hall argumenta que:

a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 2014, p. 30).

Destarte, convocando as duas narrativas em análise, percebemos que o narrador do texto moçambicano está impregnado pela ideia de pertencimento à imperialista nação alemã, ciente do seu poderio e contaminado pelo dever/desejo de preservação e ampliação de seus territórios. Ele parece não se impactar com as diferenças culturais e lança um olhar raso sobre os diferentes, ressaltando aspectos negativos, tais como a ‘ferocidade’ dos *askaris* (africanos que aderiram ao exército alemão) e a possível falta de lealdade dos carregadores e pisteiros, compostos por nativos.

Parece-nos significativo o trecho em que Hans narra o primeiro combate testemunhado: a batalha travada em Ngomano, ocorrida a 24 de novembro de 1917, durante a Primeira Guerra Mundial, entre o exército alemão e as forças portuguesas, na aldeia localizada ao norte de Moçambique na província de Cabo Delgado, fronteira com a Tanzânia, na confluência dos rios Rovuma e Lugenda, quando o exército alemão saiu vitorioso. Ele observa que

sobressaíam, neste aspecto, os *askaris*, que avançavam aos gritos, largando capins, perseguindo de facão na mão o inimigo apavorado como se tivessem uma

sede urgente de algo que estivesse escondido dentro dele. Uma sede urgente e infinita. [...] Eu, Deus me perdoasse!, não consegui deixar de me perguntar como seria no dia em que essa crueza tão espontânea dos *askaris* se virasse contra nós! (COELHO, 2010, p. 75).

Sobre os carregadores de víveres que compunham o recurso humano indispensável aos exércitos que lutaram na primeira guerra na África, o jornalista português Manuel de Carvalho, em seu livro-reportagem **A guerra que Portugal quis esquecer** (2015), ao relatar as memórias dos soldados portugueses que participaram da catastrófica campanha, menciona o depoimento do sargento Cardoso Mirão, que fez parte da expedição de 1917 a Moçambique: “Não são homens porque não têm nome; também não são soldados porque não têm número. Não se chamam, contam-se. Formam-se a varapau, põe-se-lhes uma carga à cabeça e pronto” (CARVALHO, 2015, p. 242).

Por conseguinte, a citação nos remete à discussão engendrada por Bauman (2005) quando assegura que “o significado da ‘identidade da subclasse’ é a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do ‘rostro’ – esse objeto do dever ético e da preocupação moral” (BAUMAN, 2005, p. 46). Nesse sentido, é interessante observar, na narrativa coelhiana, que nenhum dos *askaris* ou carregadores recebe um nome que lhe confira identidade, enquanto abundam nomes de personalidades europeias, históricas e/ou ficcionais. Segundo o narrador, coerente com o registro histórico, as forças comandadas pelo general alemão Lettow-Vorbeck eram compostas por “duas ou três centenas de europeus, dois milhares de *askaris* e outro tanto de carregadores” (COELHO, 2010, p. 70 – grifos nossos).

A seu turno, o narrador não nominado do texto **A majestade do Xingu** demonstra um olhar atravessado pelas diferenças culturais e confessa certa identificação com os índios brasileiros, objeto da atenção



do indigenista Noel Nutels:

porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar ainda que metaforicamente, as pessoas ao meu redor? (SCLIAR, 1997, p. 69).

Dessa forma, é relevante ressaltar como os narradores das duas obras lidam de forma distinta com a questão do reconhecimento de si no confronto com o outro. Enquanto o texto de Scliar projeta um olhar mais empático, de identificação psicológica, inclusive, o narrador moçambicano acentua o olhar diminutivo sobre o outro-africano, sem empatia nem compaixão, como por exemplo ao emitir juízo de valor acerca da capacidade de discernimento dos pisteiros africanos: “ tanto quanto podiam trazer informações também podiam levar-nos, com as suas fantasias, aos erros de avaliação mais grosseiros. (...). Vêem um saco de feijão e imediatamente imaginam um celeiro cheio, tal como a partir de dois soldados brancos imaginam a existência de um exército. (COELHO, 2010, p. 156).

### **Identities and their versions**

Como é possível notar, a narrativa moçambicana apresenta, já ao início, a problemática da identidade, quando o narrador, em terceira pessoa, anuncia o instante em que o navio Ferreira adentra a baía de Lourenço Marques e os passageiros começam a desembarcar: “Finalmente, Hans Mahrenholz. Nos documentos, Henry Miller, súbdito inglês embarcado na cidade de Durban, viajando para Lourenço Marques

em sondagem de oportunidades de negócio. E que negócio seria esse?” (COELHO, 2010, p. 17).

Nesse momento, já estão despertadas a dúvida e a curiosidade do leitor para saber sobre a identidade dessa personagem, que, no capítulo seguinte, assume a narrativa em primeira pessoa, com a identidade de Hans Mahrenholz, jovem alemão a serviço do exército de seu país, em terras africanas.

Dessa forma, as personagens – Hans/Henry Miller, Sebastien Glück, Florence Greeff, Natalie Korenico, dentre outras – não são quem se apresentam em um primeiro momento, cada versão conhecida da identidade vai sendo substituída por outra versão, sucessivamente. A começar pelo narrador: ele se dá a conhecer como Henry Miller, jornalista inglês que desenvolve pesquisa sobre as minas de diamantes em Lourenço Marques; mas, também, se faz passar por empresário, interessado em prospectar negócios na África.

O segundo narrador do mesmo texto, agora o personagem Hans, narra em primeira pessoa, logo ao início, também anuncia a iminência da problemática da questão da identidade que permeia a obra. Ao relatar os planos de sua ida à África, explicita que o avião que o levaria, juntamente com armamentos e víveres, não teria condições de regresso e suas peças seriam reaproveitadas para a montagem de uma estação de rádio a ser utilizada pelo exército alemão, além da utilização da estrutura de alumínio, tubos, cabos e lonas para atendimento a diversas necessidades da tropa. Ele ressalta:

Quanto a nós, os navegantes (nessa altura eu já me voluntariara e tinha sido aceite na tripulação), tal como o resto do equipamento, perderíamos a nossa identidade para nos tornarmos numa outra coisa qualquer que ainda desconhecíamos. Até nós, portanto (COELHO, 2010, p. 49).

O que pretendia o narrador ao enunciar tal transformação, senão sinalizar para a complexidade da questão identitária? Além disso, classificava-se, a princípio, como “um jovem oficial ingênuo entusiasmado que, como disse, assumia Lettow como modelo absoluto.” (COELHO, 2010, p. 67).

A impressão do primeiro combate presenciado pelo narrador, aquele ocorrido na localidade de Ngomano, em 25 de novembro de 1917, sob o comando do histórico general alemão Paul Emil Von Lettow-Vorbeck, comandante da campanha da África Oriental Alemã na Primeira Guerra Mundial, possivelmente tenha provocado alguma transformação em sua personalidade, e por meio do ato de narrar ele deseja exorcizar os atos hediondos cometidos por seus pares, e observados por ele. Pode-se inferir isso a partir de suas reflexões ou digressões. Ele questiona seu interlocutor: “Já assistiu a um combate assim aberto? Calculo que não, e, num certo sentido, ainda bem. É uma experiência com mais poder de nos moldar o caráter do que a de uma juventude inteira numa escola ou numa academia.” (COELHO, 2010, p. 72).

O combate exterior, entre elementos da mesma raça humana, repercute em seu interior, fazendo-o refletir acerca de sua humanidade. Ele discorre sobre o ódio ao inimigo, não pelo que é, mas pelo que representa e a necessidade, bem como impossibilidade de esquecimento: “Isso: homens sem rosto e sem nome que, num afã, tudo fazemos para erradicar da paisagem a fim de podermos permanecer humanos depois dos actos hediondos.” (COELHO, 2010, p. 73). Mas vaticina, ao descrever o horror dos estertores finais dos adversários: “Sim, um gemido, um maldito uivo já sem timbre humano. São os invólucros envolvidos por esse som que se nos colam à consciência para sempre.” (COELHO, 2010, p. 74). Esse narrador opera com um jogo de esconde-esconde das identidades dos personagens, inclusive da própria. Elas vão se deixando

ver a partir dos olhares dos outros.

Presente de modo recorrente no desenvolvimento da narrativa, a figura da serpente/cobra reforça a ideia de permuta de ‘roupagem’ das personagens, como uma troca de casca/camada, indicando, portanto, para outras possibilidades identitárias. Transcorrida metade da narrativa e, com o intuito de justificar sua maneira de enunciar, o narrador confessa, à página 298, que não é jornalista (Henry Miller), conforme se apresentara ao início da narrativa. Despe-se, assim, uma das identidades superpostas à de militar:

Sei o que vai dizer-me. Que volto à convocação dos animais da floresta, que o faço sempre que me falta a arte de descrever os homens como humanos, de explicar os seus procedimentos. Não sou jornalista, embora me tenha apresentado como tal (penso que isso está mais do que evidente nesta altura). (COELHO, 2010, p. 298).

E complementa:

Se você fosse militar, explicava-lhe a coisa exatamente nesses termos, e estou certo de que me entenderia. Diria que tacticamente, naquilo que era visível, éramos uma cobra serpenteando por entre as árvores, ao longo das margens dos rios. (COELHO, 2010, p. 298).

Sua trajetória parece ter sentido a partir dos acontecimentos vivenciados por ele junto a seus superiores, principalmente junto ao general Lettow-Vorbeck e ao coronel Sebastian Glück, conforme exemplo: “Que raio de doença é esta de que todos padecemos, de só nos podermos estruturar a nós próprios através das relações que estabelecemos com os nossos semelhantes? Que doença era a minha, de depender sempre de alguém?” (COELHO, 2010, p. 319).

E, para aprofundar a complexidade da questão, o coronel Sebastian Glück é apresentado por meio de versões relatadas por diversos personagens. Ou seja, ele exhibe múltiplas identidades. Dessa forma temos a versão do major Matthaus:

Contou-me que Glück era filho de pai eslavo e mãe húngara, ou talvez mesmo italiana, e que na juventude por algum motivo que desconhecia – e que de resto não era importante para o caso – se mudara para São Petersburgo, onde teve uma existência marginal ligada às drogas, ao pequeno roubo e à gestão de relações e influências no submundo daquela cidade. (COELHO, 2010, p. 159).

Após várias peripécias e de ter sido condenado à morte, o coronel teria fugido, atravessado a Romênia, embarcado em um veleiro inglês rumo à Cidade do Cabo, onde vivera alguns anos antes de se alistar nas forças alemãs. Indagado pelo narrador como o major teria tido acesso a essas informações, este assevera que teria ouvido a história “por mero acaso em Viena, da boca de um diplomata, à época adido na corte do czar” (COELHO, 2010, p. 162).

Em seguida, aparece a versão contada pelos soldados africanos, ouvida de forma também desprezível, quando os mesmos discutiam displicentemente, no meio da noite, em uma roda de conversa. Nessa discussão, é atribuída uma origem africana ao coronel:

Falavam de Glück. Um deles asseverava que a obsessão de Glück pelo sul se devia ao facto de ser oriundo de uma região da margem sul do rio Zambeze, a não mais que uma ou duas semanas de distância de Namacurra. Nascera ali, fruto de uma noite de amor entre uma branca que por lá passara e um mestiço goês muito influente, por apoiar um cortejo de espíritos poderosos (COELHO, 2010, p. 306).

Mais adiante, Hans recolhe a versão de João Santana da Cruz – africano auxiliar de cozinheiro do exército alemão – o Motontora – que logo se descobre ser irmão de Glück. Segundo ele, o coronel era filho de um indivíduo a quem chamavam Bonga, cujo nome verdadeiro era António Vicente da Cruz. Este, de caráter duvidoso, e, sob negociações, construiu um reinado, mas

passou a tratar o seu reino como se fosse terra inimiga, sem a preocupação de repor o que dela tirava: matava os elefantes para lhes tirar o marfim, queimava árvores milenares que o impediam de ver aproximar-se as canhoneiras que subiam o rio, vendia o povo às caravanas dos comerciantes de Zanzibar como se não fosse mais que gado, eliminava súbditos fiéis por dá cá aquela palha. (COELHO, 2010, p. 311).

Vale ressaltar que, sobre a identidade do general alemão Paul Emil Lettow-Vorbek, personalidade histórica, há apenas uma única versão, e esta coincide com a biografia encontrada nos livros de história.

Por sua vez, o narrador de **A majestade do Xingu** também percebe e reflete sobre a fragmentação de sua identidade. Ele discorre sobre a atuação da personalidade histórica Noel Nutels, seja em defesa dos índios, seja atuando como médico ou propondo políticas sanitárias, sempre tendo como contraponto a própria existência.

De modo semelhante ao narrador do texto de **O olho de Hertzog**, este também assume outra personalidade, a do amigo Noel, quando escreve e assina ‘cartas’ supostamente redigidas por esse médico e dirigidas ao próprio filho, Zequi, jovem idealista, estudante de ciências sociais, participante da União Nacional dos Estudantes, e militante da Juventude Comunista:

Que cartas escrevi. Aliás: que cartas o Noel escreveu. Noel, Noel, não tens abelhas mas vendes mel, escreves cartas sem ter papel. [...] Guardei cópias de todas as suas cartas, Noel, de todas as cartas que escrevi, que você escreveu, que nós escrevemos, Noel – meu amigo, meu irmão. (SCLIAR, 1997, p. 140).

Salta do texto o incômodo demonstrado pelo narrador, sua sensação de pequenez, de não se sentir essencialmente integral. Ele relata ao médico que o ouve na UTI:

Eu sei doutor, que perto do Noel eu não tinha importância nenhuma, ele era um grande homem e eu um homem muito pequeno, ele era a luz e eu a sombra. Noel era o sol, nascendo ao Leste e marchando para o Oeste, marchando impávido, glorioso. Eu, o que era eu? Um modesto e desconhecido planeta gravitando em sua órbita. Planeta? Menos, Planetóide. Asteróide. Grânulo de poeira cósmica. Buraco negro. Buraquinho negro. [...] Noel era tudo, eu era nada. Nada. (SCLIAR, 1997, p. 106).

Essas são algumas passagens significativas que ressaltam os constantes questionamentos dos narradores dos dois textos, acerca da identidade e o seu contraponto com o outro.

Para Bauman (2005, p. 75), o indivíduo necessita dos relacionamentos aos quais possa se referir com vistas à própria definição. Ele assevera que essas relações são importantes porque possibilitam a coesão e a lógica do próprio ser. Para esse sociólogo, o anseio pela identidade origina-se do desejo de segurança. Segurança essa que o Estado já não pode dar.

Nesse sentido, Hall (2014) reflete acerca da questão da diferença no âmbito de uma própria cultura e assevera que, na maioria das nações modernas, ocorreu a supressão forçada da diferença cultural, por meio

de processos de conquista violenta. E postula que deveríamos pensar as culturas nacionais como constituídas de um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”, não como “culturas nacionais unificadas” (HALL, 2014, p. 36).

Embora os narradores escolham seus pares para o contraponto de suas identidades – Hans elege o também alemão Lettow, e o narrador sem nome do romance brasileiro escolhe o também judeu-russo Noel Nutels – a diferença entre culturas aparece de forma bastante marcada, em ambas narrativas.

### **O outro/eu na moldura**

Segundo a filósofa francesa Anne Cauquelin (2007, p. 14), em **A invenção da paisagem**, é fácil imaginar, nas culturas estrangeiras, a estreita relação entre os espaços apresentados e os modos de vida, usos, costumes e “modo de dizer” de seus habitantes, constituindo, assim, um “tecido inconsútil”. Porém, ao voltarmos as vistas para nossa própria cultura, temos dificuldade em pensar que “essa relação com o mundo (com a realidade, diga-se) possa depender de um tecido tal que as propriedades atribuídas ao campo espacial por um artifício de expressão – qualquer que seja ele – condicionem a percepção de real.” (CAUQUELIN, 2007, p. 14).

Para a autora, algumas figuras de artificialidades são fundamentais para o estabelecimento da paisagem. Dentre essas operações indispensáveis, duas se destacam. Primeiramente, o enquadramento. Nesse quesito, seleciona-se os elementos naturais que se deseja realçar, eliminando os demais, construindo, assim, uma moldura. Esse enquadramento é que permite “delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em



seu conjunto.” (CAUQUELIN, 2007, p. 138). No âmago do raciocínio está a crença de que o fragmento está recoberto pela totalidade, ou seja, “a moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária” (CAUQUELIN, 2007, p. 140).

Em segundo lugar, coloca-se a necessidade de organização dos quatro elementos que, culturalmente compõem a natureza: a água, o fogo, o ar e a terra. (CAUQUELIN, 2007). Para Cauquelin,

os elementos são como uma língua que encontramos pronta diante de nossas aprendizagens e que nos desvela em nossas primeiras experiências: nós soletramos os elementos como os componentes indiscutíveis, o bê-a-bá do mundo, aprendemos a distinguir suas formas, a compô-las entre si em proposições, a reconhecer suas marcas. (CAUQUELIN, p. 146).

Sob essa perspectiva, podemos compreender, no âmbito das estruturas narrativas em foco, a relevância que os narradores-estrangeiros dos romances em tela atribuem à paisagem, de forma que ela parece não se separar do elemento humano.

O narrador de Scliar descreve o encantamento com as terras do Brasil, quando de sua chegada, enxergando-a como a terra prometida. Demonstra afinidade com o litoral, embora na fase adulta se fixe no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, onde se torna dono de uma loja de variedades denominada A Majestade, e consome sua vida nesse limitado espaço. Dessa forma, não compreende a opção de Noel Nutels pela selva, nem tampouco sua dedicação aos índios:

Não entendia Noel no mato, não entendia o mato, coisa estranha, misteriosa. Na Europa, tínhamos a floresta, e a floresta já era ruim o bastante, com duendes, bruxas e lobisomens. Agora: mato, doutor, era muito pior. Mato, aquela vegetação cerrada, aqueles espinhos, aqueles

galhos açoitando a cara, plantas carnívoras, até – muito pior. (SCLIAR, 1997, p. 103).

Para esse narrador, um típico morador da metrópole e, reafirmando o distanciamento/oposição entre ele e o ídolo Noel Nutels, há um estranhamento para com a relação de Noel e a floresta/campo. Noel estaria integrado com a natureza e, nesse sentido, conforme postula Cauquelin (2007), evocando as **Investigações (História)** de Heródoto, “o campo oferece tudo o que a cidade subtrai – a calma, a abundância, o frescor e, bem supremo, o ócio para meditar, longe dos falsos valores” (CAUQUELIN, 2007, p. 62). Talvez possa indicar, outrossim, a lacuna existente na vida urbana do narrador, que experiencia a doença, a solidão e a maturidade, além da fragilidade dos laços sociais.

Cauquelin (2007) entende o campo como um “duplo invertido” da cidade, “o campo oferece o negativo da cidade, que, não obstante, toma dele emprestados alguns traços sem os quais não poderia passar: o que seriam, pois, as colunas de mármore que adornam as casas senão a imagem das florestas? (CAUQUELIN, 2007, p. 62), indaga ela.

Por conseguinte, na oportunidade em que o narrador visita Noel Nutels, em estado terminal decorrente do câncer que o acometia, em um leito de hospital, ratifica:

Deitado imóvel, os olhos fechados, a respiração estertorosa, Noel morria. Morria, o Noel, naquele quarto escuro de um hospital, num décimo andar, um lugar que parecia estranhamente desconectado, um lugar solto no espaço e no tempo. Ali estava o Noel, longe de Ananiev e longe do Xingu. Longe das onças e das sucuris, longe da paca e longe da cutia, longe do caapora e longe do curupira, longe dos índios, bem longe dos índios, Noel morria. (SCLIAR, 1997, p. 204).

A seu turno, o narrador de Coelho descreve com detalhes o trajeto percorrido pela tropa alemã sob comando do general Lettow-Vorbeck naquela guerra entre os alemães, ingleses e portugueses, com destaque para a paisagem vibrante. No diário desse general, **My reminiscences of East Africa**, diário este citado pelo narrador, é possível verificar os desenhos e mapas elaborados por ele. Salta do texto coelhiano o meticuloso trabalho de pesquisa e conhecimento histórico do autor historiador.

De forma semelhante, é descrita a cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, onde Hans, sob a personalidade Henry Miller, percorre e nomeia ruas e praças, descrevendo com detalhes a abundância de letreiros, pessoas e construções. Essas citações e descrições podem, por um lado, dificultar a leitura, mas também, ofertar rico panorama da capital de Moçambique.

As estratégias utilizadas pelos dois autores, ao colocarem os narradores-personagens realizando suas travessias, seja da Rússia para o Brasil ou da Alemanha para/na África/Moçambique, já explicitam, a nosso ver, um duplo deslocamento: físico e psicológico.

O deslocamento espacial do narrador do texto moçambicano ocorre na fase adulta e por escolha própria. É pelo desejo de vivenciar novas experiências e aventuras que ele se prontifica para embarcar no zepelim que o transporta da Alemanha para terras desconhecidas em África. E talvez seja por essa razão que sua identidade parece não sofrer abalos significativos, embora o constante questionamento. Ele assume deliberadamente uma outra identidade, é verdade, mas se revela ao jornalista João Albasini, pioneiro da imprensa em Moçambique, ao contar a verdadeira motivação de sua viagem a Lourenço Marques: a busca pelo diamante que dá nome ao livro. Essa é a narrativa que o leitor acompanha. Esse narrador pode, a qualquer momento, regressar à sua pátria de origem.

Seu olhar sobre o nativo, ou sobre os *askaris* (nativos que aderiram

ao exército alemão) revela negatividade e distanciamento de seu Outro. Ao comentar acerca das comemorações após as vitórias, destaca que “os oficiais alemães festejavam discretamente, enquanto os *askaris*, tresloucados, de catana na mão, buscavam no álcool e na carne dos corpos dos inimigos alimento para a viagem. Brancos e negros, ordem e caos” (COELHO, 2010, p. 198). Sugere, portanto, uma gradação de civilidade na dicotomia ordem e caos: enquanto os europeus seriam civilizados, os *askaris* seriam bárbaros, inclusive fornecendo indício de que eles praticavam o canibalismo.

À oportunidade em que surpreenderam um destacamento inglês, encontraram grande quantidade de víveres, dentre eles, muito açúcar, “facto que alargou a festa aos *askaris* e carregadores (nem imagina o que a visão do açúcar provoca naquela gente, *põe-os tão desvairados quanto o álcool*)” (COELHO, 2010, p. 300 – grifos nossos).

Em contraponto, o narrador do texto brasileiro é trazido ao Brasil, quando ainda criança. A família foge da Rússia para se colocar a salvo da perseguição e dos violentos ataques contra os judeus, naquele momento histórico. Aqui, encontra um mundo novo que o impacta de forma irreversível. E essa(s) cultura(s) o atravessam de forma positiva. Ele não retorna à Rússia, e mesmo que o fizesse, não seria mais o mesmo. É no leito de uma UTI que ele narra, ao médico, a história do amigo Noel Nutels, e, por oposição, a sua história de vida.

Portanto, as jornadas empreendidas apontam para a busca do conhecimento de si mesmos, por meio do olhar sobre o outro-eu e seu lugar/paisagem. Esse movimento parece de acordo com a discussão de Bauman (retomando a fórmula de Siegfried Kracauer) quando assevera que as comunidades definidoras das identidades podem ser de dois tipos: as comunidades de vida e de destino, em que os membros “vivem juntos numa ligação absoluta’ e aquelas que são ‘fundidas unicamente por ideias

ou por uma variedade de princípios”’. Segundo ele, o questionamento sobre a identidade ocorre somente quando se verifica o não pertencimento, pois “a ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa” (BAUMAN, 2005, p.18).

### **Considerações finais**

Percebe-se como o olhar de estranhamento dos narradores analisados são reveladores do sentimento de não-pertencimento ou de desconexão dos mesmos às paisagens pelas quais transitam, seja de um Brasil central/amazônico, no caso do narrador brasileiro, seja da África, mais especificamente Moçambique/Maputo pela lente do narrador moçambicano. Entrecruzam-se, portanto, o espaço geográfico e o espaço narrativo tendo em vista que “a paisagem é compreendida como uma *construção*, envolvendo percepção, concepção e ação, para construir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural” como afirmam as pesquisadoras Ida Ferreira Alves e Márcia Manir Miguel Feitosa, organizadoras do livro **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos** (2013, p. 7/8 – grifo das autoras).

Márcia Manir (2013) assegura ainda que, “de interpretação de certo modo difícil, a paisagem revela os homens que a modelam, que a habitam ou que já a habitaram; dá a conhecer as necessidades e os sonhos do presente, sem deixar de se reportar aos sonhos do passado” (FEITOSA, 2013, p. 164).

Assim, pode-se compreender como as configurações e desfigurações das paisagens mantém estreita relação com a fragmentação da identidade dos narradores, “expondo experiências de perda, de deslocamento ou, por outro, de reconhecimento de singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias” (ALVES; FEITOSA, 2013, p. 8).

## Referências

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (organizadoras). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARVALHO, Manuel. O desastre do exército português em Moçambique na Primeira Guerra Mundial. In: **A guerra que Portugal quis esquecer**. Porto: Porto Editora, 2015.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COELHO, João Paulo Borges. **O olho de Hertzog**. Lisboa: Leya, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

SCLIAR, Moacyr. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**O DESEJO DO OUTRO: O  
TEMA DA ALTERIDADE NOS  
ROMANCES DE VALTER HUGO  
MÃE**

**Rafaella Cristina Alves Teotônio<sup>131</sup>**

---

**131** Professora adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de Pernambuco, UPE. Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pelo PPGL/UFPE. E-mail: [faelacristina@gmail.com](mailto:faelacristina@gmail.com).

Do desejo de conhecer outros mundos e rostos nasce a literatura de Valter Hugo Mãe que se atrela a um sentimento de alteridade que pode ser observado também na cultura portuguesa<sup>132</sup>. Em **Traços fundamentais da cultura portuguesa**, Miguel Real (2017) reflete sobre o ‘desejo do Outro’ como uma característica intrínseca à cultura portuguesa: “Dos franciscanos nasceu em nós o sentimento dominante de generosidade, o motor ético que força o português a pensar no outro” (REAL, 2017, p.82). Esse sentimento de empatia, o ‘desejo do Outro’, segundo Real, converte-se também em “abertura ao outro” e “conversão do outro”:

Assim, uma possível figuração da cultura portuguesa definir-se-ia por uma espécie de vazio do próprio, apenas satisfeito ou preenchido pelo desejo do que lhe está fora [...]. Segundo esta perspectiva, teríamos como corpo vital da cultura portuguesa um desejo do Outro expresso não neutralmente (por via de tratados, acordos, diplomacia), mas por via de uma ânsia de purificação e regeneração do Outro, da sua conversão missionária, o que António José Saraiva designa por “espírito ou mito de Cruzada” da cultura portuguesa, que, em diversos períodos da história de Portugal, sobretudo em momentos extremos da sua existência, se identificou mais com a salvação de si através da conversão do outro (mouro, índio, africano, chinês, malaio...judeu) do que com a abertura plasmática ao outro. (REAL, 2017, p.180-181).

Este traço, fundamental para pensar a cultura portuguesa, segundo a ótica de Miguel Real, também é assinalado por outros teóricos, como

---

132 As discussões presentes neste artigo são o aprofundamento de um assunto já abordado por mim acerca do conceito de ‘desejo do Outro’, proposto por Miguel Real (2017), e a relação com o tema da alteridade na obra de Valter Hugo Mãe, na ocasião da minha tese de Doutorado defendida em 2018 e intitulada como: **Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres**.



Boaventura de Souza Santos (1993) que pensa Portugal como uma ‘cultura de fronteira’ definida pela procura de um ‘Outro’:

A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós haja um vazio, um *no man's land*, mas porque de alguma maneira o vazio está do nosso lado. Isto é: somos, e no nosso trajecto histórico-cultural muitas vezes fomos, o outro: fomos o índio, fomos o selvagem, fomos os povos que íamos descobrindo no Oriente. (SANTOS, 1993, apud REAL, 2017, p. 180).

Enquanto Real (2017) entende esse ‘desejo do Outro’ relacionado ao que o Império Português chamou de missão da colonização, compreendendo como uma necessidade de converter o ‘Outro’, como bem promulgava as missões jesuíticas, Santos (1993) pensa a cultura portuguesa na chave da subalternidade: no lugar de conversão do ‘Outro’, a conversão de ‘si’ no ‘Outro’. Esta elaboração não é propriamente diferente, pois examina, assim como Real (2017), a cultura portuguesa como imbuída de um vazio de si que busca no ‘Outro’ o preenchimento, seja na conversão do ‘Outro’ vista como forma de salvação de si ou a própria conversão ‘no Outro’. É Santos (1993) que também elabora a ideia sobre Portugal como um país semiperiférico:

Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa. Daí o acentrismo

característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. (SANTOS, 1993, p.152).

Posto isso, ambos os autores compreendem uma dificuldade identitária de Portugal em meio a sua geografia no continente europeu e a sua relação com a história das colônias ultramarinas, o que faz com que sua imagem de colonizador seja construída sob incongruências que ressaltam a sua subalternidade perante o resto da Europa. Nesse sentido, a cultura portuguesa é pensada entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, constituindo dois modos de se ver/entender a identidade portuguesa que se misturam nas visões sobre o país. Mais próximo do que pensa Santos, Eduardo Lourenço (2016) analisou de forma mais contundente esse aspecto, refletindo como a cultura portuguesa construiu-se em uma alteridade na qual a colonização fazia com que os portugueses se sentissem grandes, mas longe de si mesmos:

Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. (LOURENÇO, 2016, p.28).

A colonização, como também foi para muitos outros impérios, construía um ideal de grandeza que se escorava na nominação do colonizado como ‘Outro’: o espelho que retornava para o Império a imagem do centro. Porém, para Portugal, esta ficção do Império não tinha consistência, no que corresponde às relações do país com os outros impérios europeus, e apenas mantinha sua força longe, nas colônias. Nessa mesma perspectiva, Margarida

Calafate Ribeiro (2004), observa como essa ambiguidade da identidade portuguesa, entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, construiu Portugal como uma ‘terra de fronteira’. Ribeiro (2004) observa, ainda, que a dialética colonial elaborada por Portugal era um modo de imaginar-se como centro, fortalecendo uma imagem de grandeza perante a Europa:

Parece-me assim ser possível adiantar que as imagens de centro, construídas por Portugal, vêm rodeadas de fantasmas de periferia e que, de forma simétrica, as imagens de periferia estão frequentemente imbuídas de fantasias de centro. Assim, e para além das imagens de centro e periferia apontadas por Sousa Santos como resultado da nossa condição semiperiférica, insinuo aqui a existência de um complexo de imagens que irei definir como imagens de “império como imaginação do centro”, e que refletem a condição pouco assumida, mas ansiosamente sentida por vários políticos e intelectuais, ora de Portugal como centro precário do império, ora mesmo como periferia imperial que, através do império, foi podendo imaginar-se como centro. (RIBEIRO, 2004, p.6).

Para Ribeiro (2004), as imagens de Portugal refletem essa dinâmica que buscava na colonização uma forma de se posicionar como o centro, o rosto da Europa. Nesse sentido, essa ambiguidade identitária de Portugal analisada por muitos intelectuais aponta como a alteridade, ‘o desejo do Outro’, tornou-se o mote central para a reflexão sobre a identidade e a cultura portuguesa.

Desse modo, a literatura produzida neste país também assumiu este aspecto como traço característico, como se vê na obra máxima da Literatura Portuguesa **Os Lusíadas** que representou de forma pertinente o destino ambivalente português “onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 2018, p.84). A obra de Fernando Pessoa também pode ser

analisada dentro deste viés, em sua poesia heteronímica construída com os tantos possíveis outros que o ‘Eu-Pessoa’ pudesse criar para preencher a si e a própria ideia de poesia.

É nesse ponto que a literatura de Valter Hugo Mãe, em seu percurso à procura do ‘Outro’, ilustra também ‘o desejo do Outro’ como traço fundamental da identidade portuguesa, corroborando a ideia de ‘devir’ em sua obra. Os romances do autor português não deixam de encarar o seu modo enraizado, pertencente à cultura portuguesa, enlaçando uma conexão complexa com o ‘Outro’. O ‘Outro’, como mencionado, é um fator pertinente na cultura portuguesa e encontra nos devires da obra de Mãe uma concretização a partir da exposição da realidade de Portugal, bem como do exercício de alteridade empregado na escrita do escritor. Sua bio/grafia, no sentido que Maingueneau (2001) entende como relação entre a vida e a obra de quem escreve, transpassa esse sentido intrínseco à identidade de Portugal.

Assim, percebe-se que a conexão com os fatos biográficos do autor ao ‘desejo do Outro’, a alteridade, como traço principal da cultura portuguesa, é elaborada em suas obras como uma maneira de pensar não só a sua pátria, Portugal, principalmente o contemporâneo, mas também como um modo de refletir sobre as questões perseguidas pela história (cultural e literária) do país lusitano.

Valter Hugo Mãe nasceu em Angola, quando este país era colônia de Portugal, e fixou-se em Vila do Conde, ainda criança, pouco depois da Revolução dos Cravos. Nesse sentido, tem-se tanto a conexão biográfica com os fatos históricos de Portugal, como a questão dos retornados<sup>133</sup> em **o nosso reino** e a ditadura salazarista em **a máquina de fazer espanhóis** que se liga à idealização de uma terceira idade para o pai de Valter Hugo

---

133 Este termo refere-se à história dos portugueses que foram morar nas colônias ultramarinas e tiveram que voltar a viver em Portugal com a independência dos países africanos que resultou na Guerra Colonial e na Revolução dos Cravos em meados de 1974.

Mãe, como a discussão sobre o ‘mito da emigração’ (LOURENÇO, 2016) na perseguição do autor por ilustrar outras culturas como Islândia e Japão em **A desumanização** e **Homens imprudentemente poéticos**. Dessa forma, isso também pode refletir a preferência do autor por representar as mulheres em suas obras como uma ligação à sua história em uma família de maioria feminina ou a tentativa de entender este outro subjogado, subalternizado, como também é o homossexual em **O filho de mil homens**, e como também é o próprio sujeito português em um país periférico.

### **Inventar um povo que falta**

Pensando a literatura de Valter Hugo Mãe, em relação à ideia acerca do ‘desejo do Outro’, percebe-se que a forma como se posiciona o autor na Literatura Portuguesa Contemporânea, em meio à discussão sobre as representações de sujeitos minoritários, é singular. Não só por sua preferência em representar uma Europa periférica, como observa López-Vega (2016), como pelo modo de lançar-se em projetos que se aproximam das tendências do Romance Português Contemporâneo. Tanto para Ellen W. Sapega (1990), quanto para Simone Pereira Schimdt (2000) e Miguel Real (2012), o romance português que se desenvolve ao longo das décadas após a abertura política nos anos de 1970, é um romance que procura trazer para o texto os elementos antes excluídos no período de censura da ditadura. Para esses autores, o romance português contemporâneo busca a construção de um novo sujeito nacional, dado identificado na emergência da escrita de mulheres, mas também na procura por representar as condições de sujeitos antes ocultos na cena literária.

Nesse sentido, a escrita de Valter Hugo Mãe alia-se à tendência de trazer ao texto a experiência de sujeitos periféricos, como é possível observar no modo como segue a corrente de representação da condição

dos retornados, assim como a experiência das mulheres e dos imigrantes. Assim, a escrita de Mãe percorre tanto o momento de uma geração que busca pela literatura uma revisão, a partir dos fatos históricos, do sentimento nacional, o ‘ser português’, ou do ser europeu (tema tratado em a máquina de fazer espanhóis, e que também é explorado por Gonçalo M. Tavares), quanto à busca por discutir a condição das mulheres à situação de forte apelo atual que é a dos imigrantes na Europa. Diferente de outros escritores portugueses da atualidade, que não possuem em suas obras a mesma diversidade de personagens e temas, Mãe consegue discutir em seus livros não só a questão do sujeito português em meio à crise identitária e econômica do país, como as condições físicas e existenciais de homossexuais, mulheres, imigrantes, negros, deficientes, trabalhadores e idosos. Como Martín López-Vega observa:

A Europa de Valter Hugo Mãe é a Europa das longas conversas nas cozinhas, das paisagens ameaçadoras embora não gigantescas, das ruazinhas de aldeia sem nome, filha da sua própria decadência, e que não teme o fim porque sente que já vive nele e porque, deixada de lado pelo progresso, pela inesgotável marcha hegeliana, não tem futuro, mas apenas passado. A Europa subterrânea cujo fio se encontra não nos livros de história, mas nos museus etnográficos: é uma Europa de camponeses que não se pergunta que coisa seja a Europa. De facto, Portugal não faz parte dessa Europa de Hegel e Steiner. (LÓPEZ-VEGA, 2016, p.366).

De fato, a Europa que Valter Hugo Mãe representa em suas obras é uma Europa periférica, de homens e mulheres que a vivem cotidianamente, longe dos grandes centros urbanos, das grandes ideias de civilização. É a Europa de pormenores em que se encaixam as experiências conflituosas do progresso, a imigração, o renascimento do fascismo, o saudosismo do passado. Uma Europa decadente que se encrava nos pequenos espaços

rurais e nos valores ultrapassados das aldeias. Um lugar de trabalhadores, onde o trabalho é o grande valor a ser perseguido. Nesse sentido, os temas dos seus romances igualam-se aos primeiros romances de José Saramago, como **Levantado do chão** (1980) e **Claraboia** (2011)<sup>134</sup>, na preferência por retratar as vidas de trabalhadores e mulheres de classes proletárias, mas difere dos grandes temas históricos, revisitados nas histórias kafkianas de contemporâneos seus como Gonçalo M. Tavares. Uma escrita que segue a própria geração, mas que se influencia pela tradição de um tempo revolucionário, principalmente quando busca trazer à tona temas que ficaram silenciados por uma cultura conservadora, como é o caso da questão homossexual que, como afirmou Carlos Nogueira (2016, p. 251), sobre **O filho de mil homens**, “é único em toda literatura portuguesa”. Sobre esse ponto, como observou Nogueira (2016, p. 244), o modo como Valter Hugo Mãe trata o tema da homossexualidade difere de outras representações, de maioria tímida, sobre os sujeitos homossexuais na Literatura Portuguesa. Para o pesquisador, Mãe conseguiu como nenhum outro autor português expor “a anatomia da homossexualidade” (NOGUEIRA, 2016, p. 244), a partir da história de Antonino, “o homem maricas”.

A escrita de Valter Hugo Mãe opera um ‘devir minoritário’, pois busca na experiência ‘menor’, a fuga de um espaço ‘maior’ que é autoritário e repressor. É por isso que a sua escrita apela para as minúsculas, pois elas podem representar o próprio sujeito minoritário ou ser a expressão da menorização desse sujeito, já que essa estratégia sugere também uma

---

134 *Claraboia* foi escrito em 1953, com o pseudônimo de Honorato. O romance teria sido entregue a uma editora que só tornou a entrar em contato com o escritor português em idos dos anos de 1980, avisando-o que o manuscrito havia sido encontrado e lhe ofertando a proposta de publicação, quando Saramago já era então reconhecido como um grande escritor. Porém, o autor recusou o convite, deixando a cargo de seus herdeiros o destino do romance que só poderia ser publicado após a sua morte. Em 2011, a publicação do que teria sido o segundo romance do autor causa uma certa estranheza aos seus leitores acostumados com a fórmula dos romances que o consagraram.

maneira de transpor para a escrita a concretude da oralidade<sup>135</sup>.

É pelas brechas das experiências maiores, a Europa das grandes civilizações, o grande berço do pensamento ocidental, que se esconde a experiência aterradora do fascismo, do machismo, da homofobia e da xenofobia. Experiências que só são possíveis de serem observadas e analisadas pela via minoritária, a partir do olhar para os modos de vida que estão à margem, excluídos, apagados, silenciados, varridos para debaixo do tapete das grandes cidades e das potências mundiais. É por isso que a escrita de Mãe prefere a periferia, os espaços rurais, as aldeias ou as cidades que estão a meio caminho da metrópole, como a Bragança de **O apocalipse dos trabalhadores**, a aldeia rural de **O filho de mil homens** ou as ilhas, isoladas em algum espaço/tempo remoto como o Japão de **Homens imprudentemente poéticos** e a Islândia de **A desumanização**.

Mas que minoria é essa que povoa os espaços dos romances de Valter Hugo Mãe? Que periferia é essa? Que margem? Têm-se as condições e experiências de mulheres, homossexuais, deficientes, imigrantes, negros e idosos identificadas nos romances do autor português, mas é possível colocar todos esses sujeitos na mesma margem? Entender suas vidas na mesma definição de minoria? Para Muniz Sodré (2005), a minoria caracteriza-se não como uma ideia de quantidade, mas de qualidade, em relação à democracia:

Esta palavra tem como ponto de partida um sentido de inferioridade quantitativa, é o contrário de maioria. Trata-se de noção importantíssima para a clássica democracia representativa. Na democracia, diz-se, predomina a vontade da maioria. É verdade, mas é um argumento quantitativo. Qualitativamente, democracia

---

135 Valter Hugo Mãe escrevia apenas em minúsculas, até mesmo seu nome era grafado desta forma. Muito discutido o uso das minúsculas em seus primeiros romances, acredito que o autor buscava nesta estratégia trazer ao texto o modo como utilizamos a língua oralmente.



é um regime de minorias, porque só no processo democrático a minoria pode se fazer ouvir. Minoria é, aqui, uma voz qualitativa. (SODRÉ, 2005, p. 11).

Ao compreender o conceito de minoria como voz qualitativa, Sodré remete a Kant e aos conceitos de maioria (*Mündigkeit*), possibilidade de falar, e menoridade, impossibilidade de falar, (*Unmündigkeit*). Menor seria, portanto, àquele que não tem acesso à fala plena:

Ora, a noção contemporânea de minoria - isto que aqui se constitui em questão - refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social. Por isso, são considerados minorias os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, os ambientalistas, os antineoliberalistas, etc. (SODRÉ, 2005, p.11).

Para relacionar a Deleuze e Guattari (2002) e à noção de ‘devir minoritário’, a minoria caracteriza-se pela vontade de transformação. Por isso o devir, fugir de uma maioria, resistir a um padrão. Têm-se, então, dois conceitos de minoria que estão atrelados: a minoria como impossibilidade de voz ativa e a minoria como potência de um devir, ‘devir minoritário’, impulso de transformação. Ainda para Sodré (2005, p.12), que conecta tais concepções, a minoria é “uma recusa de consentimento, é uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias.” Essa última citação é uma consistente definição para as condições de homossexuais, mulheres, negros e imigrantes, estes últimos definidos como marginais não por um estado de identidade *in statu nascendu*, como define Sodré ao compor as características das minorias, mas por serem colocados à margem como cidadãos em sociedades que não os reconhecem plenamente como pertencentes às suas nações. Compreende-se

que o termo minoria tem uma relação estreita com a noção de identidade. Seja no que corresponde à identidade nacional ou identidade sexual, de gênero ou racial. Identifica-se como minoria aqueles que não pertencem às supremacias identitárias, à hegemonia branca, masculina, heterossexual, ou à hegemonia de um povo perante outros povos ou de uma classe social em relação a outras classes sociais. Mas é uma noção de quantificação ilusória, baseada na maioria que detém o poder, a fala, e não a maioria, a multidão que é constituída de diversidade, de minorias.

Minoria também pode ser definida pelo ‘estigma’ (GOFFMAN, 2004), pela diferença enquanto subversão da norma. Aí estão também os deficientes físicos, mas mais uma vez, os homossexuais, e em outros tempos (ainda presentes), os negros. Nessa perspectiva tem-se um problema: como definir os idosos em relação ao conceito de minoria? A velhice seria um estigma ou um estado posto à margem? Obviamente, a categoria dos idosos não está na mesma concepção de marginalidade dos homossexuais ou das mulheres, mas também corresponde a uma classe que sofre opressão. O que sugere mais uma concepção para minoria: aqueles que sofrem opressão.

Subalternidade seria, então, um termo mais apropriado e que abarcaria tanto as minorias raciais, sexuais e de gênero, quanto às de classe social e categoria etária, como pode ser compreendida na elaboração de Regina Dalcastagnè (2002, p. 33-34): “Todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério”. A princípio, o que se pode concluir é que todos os sujeitos identificados como minoritários, subalternos, excluídos e marginalizados – e aqui utilizo todos os termos, pois acredito que eles se relacionam e dão a dimensão da marginalidade que quero tratar – conectam-se a uma ideia de marginalidade, a que se configura como a condição de estar à margem perante as hegemonias e de sofrerem opressão.

Pois é justamente o tema da opressão que se relaciona ao eixo central dos romances de Valter Hugo Mãe: a alteridade. Nesse sentido, a preferência do autor português em criar personagens que são representações de sujeitos minoritários, bem como os assuntos que rodeiam as condições desses sujeitos, alia-se à discussão do tema da alteridade, que na produção do autor português, encontra-se tanto enquanto conteúdo, quanto em exercício literário.

Desse modo, parto da definição de Deleuze sobre a função do escritor para poder descrever como a escrita de Valter Hugo Mãe filia-se a algumas ideias sobre engajamento: “Escrever por esse povo que falta (“por” significa em “intenção de” e não “em lugar de”)” (DELEUZE, 1997, p.16). A frase emitida por Deleuze (1997), no ensaio *A literatura e a vida*, provoca uma reflexão sobre representação e representatividade. Para Deleuze, o ato de escrever é um exercício revolucionário, pois se relaciona a uma experiência de devir. O escritor é um homem político, “um homem máquina”, como diz em **Kafka: Para uma literatura menor** (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 26). Uma peça que agencia, dentre as diversas máquinas que compõem o sistema social, uma potência, um fluxo, um devir. Para o pensamento de Deleuze, o escritor deve escrever por uma coletividade, buscando encontrar um meio de transpor os espaços hegemônicos, majoritários, dominantes.

Assim, entende-se que, ao assumir um projeto que busca representar sujeitos minoritários, Valter Hugo Mãe opta por encontrar uma brecha na maioria, escapar de uma visão monolítica e engajar-se na contestação de uma ordem hegemônica. Isso se mostra não só pela preferência em representar uma coletividade periférica, mas pela posição, o tom, perante a importância de uma função social ao exercício da literatura. É possível observar o engajamento também em suas falas, como nessa entrevista: “Meus livros estão sempre insistindo nessa coragem de acreditar e na

valentia de agir. Falar, fazer. Não tanto contra alguém, mas a favor de alguém” (MÃE apud TEOTÔNIO, 2018, p.213)<sup>136</sup>.

Em outra entrevista, Mãe defende a importância de uma literatura que interfira:

A leitura é toda ela uma forma de conhecimento, e por isso, como tal, eu não quero investir em algo que seja eminentemente burro ou que não seja nada. Que não sobre, para mim um livro tem que sobrar, tem que interferir, sugerir. Não significa que imediatamente, perante determinadas ideias, o leitor precise concordar com o autor. Mas a questão fica posta e, eventualmente, depois de lermos determinados livros, ainda que em desacordo com o autor, talvez sejamos capazes de tomar uma decisão mais rápida. (MÃE, 2016b, n. p.).

Nesse sentido, a fala de Mãe é bastante ilustrativa para o que reflete Benoît Denis (2002) sobre o termo engajamento. Para Denis, dentre as diversas questões que apontam o engajamento de um escritor, a relação entre vida e obra, a força biográfica do autor e o que escreve, são capazes de traduzir uma literatura engajada: “Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação.” (DENIS, 2002, p.46).

É pensando nisso que evoco as falas de Valter Hugo Mãe, não as vendo como a verdade da sua obra, buscando imprimir uma espécie de crítica biográfica, mas fazendo um diálogo entre o que aponta a sua figura, enquanto escritor e homem público, às leituras de suas obras e as intenções que localizo como constituintes do seu projeto literário. Dessa forma, ao situar a escrita de Valter Hugo Mãe à sua aparição pública, é possível

---

136 A fala de Valter Hugo Mãe foi retirada da entrevista que realizei no contexto de produção da minha tese de doutorado, defendida em 2018, e encontra-se na transcrição do texto na íntegra em **Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres**.

perceber como suas obras dialogam com os temas que o autor busca também tratar enquanto figura pública. Mãe já declarou a sua preferência em representar os sujeitos marginalizados, bem como a alteridade parece ser um tema forte em suas entrevistas, não só porque as obras suscitam esse tema, mas também porque o próprio autor recorre a esse assunto.

Na entrevista que fiz na ocasião da produção da minha tese de doutorado, quando lhe perguntei se ele se considerava um escritor engajado, Mãe respondeu: “Num certo sentido, e pelo que tenho vindo a dizer, sim. Só me justifico por uma ética, e acredito até que todos os autores têm uma ética, ainda que possam estar convencidos de que não. Sim, o meu trabalho é importado com o mundo, é importado com as pessoas” (MÃE *apud* TEOTÔNIO, 2018, p. 2014).

Como já dito, Valter Hugo Mãe assume tendências diversas em seus projetos, que seguem muitas vezes o percurso do Romance Português Contemporâneo, mas também assume pontes com tendências de outros períodos históricos da Literatura Portuguesa: em uma moldura que resgata o naturalismo, como observou Miguel Real (2016), ou na definição que aponta Mourão (2016), designando sua obra como pós-neorrealista:

Embora urbanos, os seus cenários dizem uma província muito pouco pós-moderna, habitada por figuras que pertencem a essa vasta mole humana que outrora diríamos de humilhados e ofendidos, mas que hoje, por um entendimento perverso do individualismo autorrealizador e da glorificação da luta dos mercados, se olham a si mesmas como perdedoras irremediáveis. Talvez pudéssemos, a este propósito, falar de pós-neorrealismo: uma representação física e psicologicamente pertinente de alguma vida de trabalho não-qualificado sem um horizonte político emancipatório que sequer imaginariamente o resgate (MOURÃO, 2016, p.312).

Parece que há um desejo de elaborar uma literatura que aborde as questões contemporâneas. Nesse viés, a questão dos marginalizados sugere um diálogo intenso com as discussões que estão na ordem do dia: a ascensão do feminismo e, por isso, as condições das mulheres; as minorias, em muitos aspectos e formas; a violência, o fascismo; a xenofobia e a imigração; o lugar do amor em meio ao ódio crescente e a desigualdade social. Nessa perspectiva, Mãe, novamente ilustra o perfil de um escritor engajado, como aborda Denis (2002, p.52): “Com efeito, a obra de um escritor engajado realça sempre um pouco a poligrafia e é, desde então, múltiplo e explosivo, respondendo de diversas maneiras às urgências do momento, elas também diversas e variadas.”

Ser homem do seu tempo, disse Machado de Assis ao elaborar uma ideia do ser escritor. Talvez, Valter Hugo Mãe busque alcançar, à definição de Machado, as respostas para as perguntas do seu tempo. Um tempo ambíguo e cruel, em que os ‘humilhados’ buscam levantar do chão, na luta contra serem máquinas ou animais adestrados de um sistema corrupto e massificador. E o escritor, enquanto máquina, encontra na sua visão uma forma de falar na intenção daqueles que se levantam contra esse sistema.

De todo modo, a questão da posição do escritor em meio à discussão sobre representação também esbarra no tema da representatividade, compreendendo que a crítica ao lugar de fala é um assunto recorrente na contemporaneidade. Questão às vezes incômoda à arte que parte da alteridade para criar, a preocupação com a representação de grupos minoritários na literatura não é desnecessária, ainda mais em tempos em que as vozes silenciadas historicamente buscam encontrar suas próprias brechas, criar suas próprias representações.

Trata-se, então, de um problema que percorre as discussões dos estudos literários contemporâneos e que encontra no pensamento de Gilles Deleuze, muitas vezes, um apoio, em outras um engodo. É o que

discute Gayatri Chakravorty Spivak, em **Pode o subalterno falar?**, livro fundamental aos Estudos Pós-coloniais. A pergunta que dá título ao livro resume a discussão proposta por Spivak (2010) no intuito de problematizar o pensamento de intelectuais, dentre eles Deleuze e Michel Foucault, que se propõem a tratar da subalternidade.

No livro, a autora lança um intenso debate sobre o termo representação, buscando concluir que a fala do subalterno é sempre intermediada por outrem. Trata-se de pensar que, se o subalterno não pode reivindicar seu lugar de fala, ele não pode ser ouvido. Sua voz é geralmente obliterada, pois os espaços que dizem permitir sua fala não a legitimam. Spivak critica, principalmente, o campo intelectual e as teorias que buscam reivindicar a voz dos subalternos, mas acabam por afirmar o lugar de ‘outros’ que eles ocupam, perante os sujeitos que falam por eles. Além de reduzirem as experiências de sujeitos minoritários a uma categoria homogênea de subalternidade. Nesse sentido, Spivak propõe perguntar: quem fala pelos subalternos? É possível que o subalterno fale se ele não tem espaço para isso?

É esse o ponto que o livro de Spivak (2010, p.164) busca questionar, ao criticar posições que parecem benevolentes, mas que escondem novas formas de arranjo para a dominação. Para tanto, a autora revê a teoria proposta por Deleuze (o devir minoritário) e critica o que ela aponta como “perigo de se apropriar do outro por assimilação”. A apropriação do lugar de fala do sujeito minoritário pelo sujeito majoritário pode traduzir-se como jogo de poder, pois, para Spivak, somente o subalterno pode falar por si, o que não acontece, pois sua fala ainda é desautorizada pela fala dominante ou intermediada por ela. Tem-se, então, um problema difícil de solucionar, pois, para a literatura e a arte, falar do ‘Outro’, ou pelo ‘Outro’, consiste em sua própria natureza. Foi, muitas vezes, pela voz e ótica de autores não considerados ‘ex-cêntricos’ (HUTCHEON, 1991) que foi possível pela via

literária o conhecimento acerca de modos de vida tidos como marginais.

Entretanto, o problema maior desta discussão não se encontra somente em torno da questão da representatividade, mas está no perigo das visões e imagens sobre o subalterno que a experiência de representação do ‘Outro’ pode trazer, como bem observou Edward Said (2011), em **Cultura e Imperialismo**, na produção do imperialismo a partir da Literatura Inglesa no século XIX. Esta também é uma discussão base tanto para os Estudos Culturais quanto para a Crítica Feminista e a Pós-colonial. Mas o que se deve compreender, e estudos como o de Said mostram isso, é que a literatura, assim como outras artes, não deve ser vista como campo isolado da cultura e sociedade, mas como produtora de cultura e sociedade, e que ela, como outras formas de representação social, aponta para os perfis, preocupações e problemas das diversas esferas sociais e de grupos sociais distintos. Trata-se de entender a literatura também como um campo de poder, um espaço que mantém e desestabiliza hierarquias e imagens sociais, que produz e destrói perspectivas. Nesse sentido, a leitura de Spivak sobre o conceito de devir minoritário de Deleuze é uma leitura pertinente, porém, não é absoluta. Se Spivak entende o devir minoritário como assimilação do outro, apropriação, também é possível compreendê-lo, e aqui faço esse esforço, como um agenciamento revolucionário do escritor enquanto produtor literário.

O devir, portanto, não é assimilação, mas ‘dupla captura’. Ou seja, o escritor trabalha com duas posições que exprimem lugares e saberes sociais diferentes: o seu saber localizado, enquanto escritor, e o saber localizado do outro. Este outro, para Deleuze, sempre minoritário. É por isso que faço a aproximação do conceito de devir minoritário ao de ‘exotopia’ de Mikhail Bakhtin (2011). Tanto Deleuze quanto Bakhtin entendem que a escrita deve ser construída a partir de uma experiência de alteridade, porém ambos sabem que essa experiência não pode ser total, ou



seja, ambos têm consciência de que tomar o lugar do outro é impossível. Vejamos isso em Bakhtin (2011, p. 22): “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”. A experiência da ‘exotopia’ de que fala Bakhtin (2011) tem a ver com uma experiência de alteridade que é inerente à condição do ser. A ‘exotopia’ caracteriza-se como uma visão de fora, como um ato de contemplação que se dá na tentativa de vivenciar o lugar do outro. O ser só existe enquanto relação entre o ‘Eu’ e o ‘Outro’, ‘Eu’ e ‘Tu’. Para Bakhtin (2011), fora dessa relação somos inacabados, é por isso que a experiência estética é fundamental para que possamos completar a nós mesmos.

Em outras palavras, a ‘exotopia’ é a prática que conduz à contemplação. Para Bakhtin (2011), só podemos vivenciar o que somos dentro de nós mesmos e precisamos do outro para que possamos concluir a imagem que temos de nós mesmos. A ideia parece complexa, mas é simples. Tudo que sentimos, que expressamos, que somos, só existe para nós dentro de nós, o que o autor russo chama de ‘mundo interior’. Porém, a constituição do nosso ser dá-se diante da junção do nosso mundo interior com a nossa imagem exterior, que só é acessível a partir do outro. Isso é simples se pensarmos que o que sabemos de nós mesmos é, em parte, a partir do que outros nos disseram. Nessa perspectiva, quando se opera a ‘exotopia’ tem-se uma tentativa de vivenciamento desse mundo interior que só é acessível ao ‘Eu’ que o vive. Uma forma de acessar esse mundo interior do Outro é pela imagem externa que esse Outro nos dá:

Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem

de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento de seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa. E mesmo que ele pudesse ver todos esses elementos, por exemplo, diante de um espelho, não disporia de um enfoque volitivo-emocional apropriado a esses elementos, estes que não lhe ocupariam na consciência o lugar que ocupam na consciência do contemplador. (BAKHTIN, 2011, p. 24).

Por isso, só é possível vivenciar o Outro fora dele. O que torna essa experiência parcial. A partir do que vejo exteriormente, é que posso entender como o Outro vive interiormente. Porém, isso só será possível tendo em vista o lugar que ocupo. Nesse sentido, a ‘exotopia’ constrói-se como a atividade de duas consciências, de dois saberes localizados, de duas perspectivas compartilhadas: a imagem interior que o Outro me dá pela sua exterioridade e a imagem que dou ao Outro da mesma forma. De maneira mais clara, a literatura “cria imagens perfeitamente específicas de pessoas, nas quais o ‘eu’ e o ‘outro’ se combinam através de uma imagem singular; o ‘eu’ na forma do ‘outro’ ou o ‘outro’ na forma do ‘eu’” (BAKHTIN, 2010, p. 330).

Em relação ao devir minoritário, Deleuze (1997, p.12) defende que o escritor deve encontrar uma ‘zona de vizinhança’, “o devir está sempre “entre” ou no “meio””. Compreende-se com esta afirmação que o escritor deve encontrar um desvio, uma fuga da maioria, de qualquer forma de dominação. O que não significa que o escritor deve vir somente de grupos majoritários. A posição do escritor é em si singular e, portanto, privilegiada, como aponta Spivak (2010): se o subalterno encontra a fala, ele já não é mais subalterno. Portanto, o devir é uma fuga, é a resistência diante de qualquer totalidade, formalização. Busca perfurar o majoritário, escapar dele. Por isso é inacabado, disforme, imperfeito, pois não é imitação, assimilação do outro,

mas o seu cúmplice, sua sombra, capaz de ganhar sentido somente pela relação que estabelece entre autor-obra-leitor. Por esse viés, o pensamento de Deleuze ancora-se ao de Jean Paul Sartre, ao defender a escrita como engajamento: “Toda obra literária é apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 1993, p. 39). Assim, Spivak e Deleuze parecem encontrar uma conciliação, pois para Spivak, se o intelectual não pode falar pelo subalterno, deve ao menos escrever contra a subalternidade. Tal não seria isso a mesma coisa que escrever em ‘intenção de’ esse povo que falta, lembrando das palavras de Deleuze (1997).

Nesse sentido o tema da alteridade nos romances de Valter Hugo Mãe esbarra em diversos outros temas que dizem respeito às condições de sujeitos minoritários. Em **o apocalipse dos trabalhadores**, por exemplo, as vidas de duas empregadas domésticas, ‘mulheres-a-dias’ como se diz em Portugal, relaciona-se com as vidas de imigrantes do leste europeu em um romance que busca discutir sobre exploração, amor, trabalho, bem como a condição de mulheres duplamente marginalizadas, pela profissão de domésticas e por serem mulheres, e a de imigrantes que chegam a Portugal fugindo da crise econômica ou à procura de oportunidades de emprego. A Europa contemporânea é representada nesse romance, principalmente o Portugal contemporâneo, como um lugar em que se cruzam diversas nacionalidades e onde a desigualdade social é cada vez mais gritante. A alteridade é, então, um tema chave nessa obra, pois é a partir do encontro entre esses personagens, marginalizados pelas vidas desgastantes de trabalho, pela história de vida massacrada pela guerra, como é o caso do imigrante ucraniano Andriy, ou pelo gênero, como as protagonistas Maria da Graça e Quitéria, que a trama discorre sobre a possibilidade e impossibilidade do amor em um mundo cada vez mais hostil e desigual. A questão da hierarquia entre as classes sociais representada principalmente

na relação entre Maria da Graça e seu patrão o Senhor Ferreira, bem como o tema, atual, da imigração na Europa, mostra que esse romance tem por intuito, especialmente, representar as vidas de pessoas que estão à margem, tendo como foco a exploração da força de trabalho.

Em **a máquina de fazer espanhóis**, por exemplo, as condições de idosos em um asilo é o ponto de partida para voltar ao passado e refletir sobre a memória da ditadura. O fascismo, o remorso, e as memórias do tempo em que Portugal vivia sob o governo de Salazar misturam-se à condição da velhice, no diálogo entre passado e presente das falas e lembranças de personagens como o Senhor Silva, protagonista, que perde a esposa Laura e é mandado para um lar de idosos. Lá, passa a rememorar o passado e percebe que foi conivente com a repressão do regime ditatorial, o que torna os seus dias no asilo cada vez mais conflituosos. O romance também questiona acerca de um sentimento de saudosismo presente nos portugueses e a assustadora volta de valores fascistas na Europa.

Da questão da velhice que é mote para discutir a memória de Portugal, a prosa de Valter Hugo Mãe volta-se para um mundo interiorano que não compreende o modo de ser do homossexual Antonino, que sofre com o preconceito da comunidade onde mora, assim como a rejeição da mãe, Matilde. Em **O filho de mil homens**, a homossexualidade é um dos temas do romance que traz uma discussão sobre a diferença. Mas, distinto de outros romances do autor, possui um tom otimista que defende o apaziguamento das diferenças e a transformação do preconceito pelo afeto. Assim, temos nesse romance uma história que começa com Crisóstomo, um homem de quarenta anos que sonha em ter um filho, o que a torna singular, pois, na sociedade ocidental é pouco difundido o discurso de que homens sonham com a paternidade; a história de uma anã que morre ao dar à luz a uma criança de quem não se sabe quem é o pai; a história de Camilo, filho da anã, adotado por Crisóstomo, o homem de quarenta anos; e a história

de Isaura, que é abandonada pelo noivo depois de perder a virgindade. Juntos, esses personagens encontram a si mesmos e na medida em que o afeto se torna a força maior entre eles, formam uma família diferente das tradicionais. Toda a trama de **O filho de mil homens** é construída pelas histórias de seres marginais, como a anã, a quem só conhecemos pela condição física, Antonino, o ‘homem maricas’, e Isaura, a ‘mulher rejeitada’. Os epítetos que definem cada personagem dão a ideia do que o livro propõe: discutir acerca das subjetividades de seres ‘diferentes’ em um mundo que rejeita a diferença.

Mas se **O filho de mil homens** tem por intuito ser otimista, mesmo com imagens cruéis sobre a violência simbólica e física sofrida por sujeitos como Antonino, **o remorso de baltazar serapião** é uma alegoria medieval do machismo e da opressão às mulheres. Nesse romance, os homens são capazes de cometer violências atrozes para manter a dominação sobre a voz e o corpo das mulheres. Tal é a violência sofrida por Ermesinda nas mãos de Baltazar. O machismo também é discutido no primeiro romance de Valter Hugo Mãe, **o nosso reino**, nas relações conjugais de algumas personagens, como a mãe do protagonista Benjamim, assim como da sua tia, Cândida, por manter relações com um homem viúvo. Mas o tema central dessa história é a infância, o olhar de uma criança diante de um Portugal provinciano, em guerra com suas colônias, como a Guerra Colonial em Angola, que é representada pela visão imaginativa de Benjamim.

Em **o nosso reino**, a África e especificamente, Angola, é observada pelas visões dos personagens que na narrativa criam uma espécie de pré-concepção sobre os costumes do continente africano e sobre os negros, representando o ambiente de preconceito e ignorância instalado em Portugal com a independência das colônias e a imigração de africanos no país, assim como o retorno de portugueses que tinham ido morar nas colônias.

Muitos são os temas tratados nos romances de Valter Hugo Mãe,

que utiliza como mote as condições de sujeitos marginalizados. Mas em seus romances recentes, **A desumanização** e **Homens imprudentemente poéticos**, a alteridade emerge como um tema que se personifica nas paisagens de países como a Islândia e o Japão. Em **A desumanização**, que fala da história de dor de uma menina de onze anos, Halla, que perde a irmã gêmea Sigridur, a Islândia é construída como país mítico, rodeado de montanhas e fiordes assombrosos. Um lugar em que a solidão, representada pela morte da gêmea Sigridur, possibilita discutir sobre a inaptidão do humano em estar sozinho.

Em **A desumanização**, a infância, como em **o nosso reino**, também está como uma maneira de observar o mundo de maneira singular. Todas as hierarquias sociais, sentimentos e enfrentamentos são encarados por Halla com sofrimento. Trata-se de uma prosa poética sobre a dor do amadurecimento. Um romance que busca na marginalidade da infância e do feminino, o questionamento sobre a solidão, a alteridade, a morte, o humano. Questionamentos que também se desenvolvem em **Homens imprudentemente poéticos** na consciência de Matsu, a menina cega, e no enfrentamento de ódio entre o artesão Itaro e o oleiro Saburo. Nesses dois romances, a alteridade torna-se mais que um tema, mas um personagem incorporado à construção mitológica dos países, que por suas geografias traduzem uma tentativa do autor em expressar o isolamento do ser e a impossibilidade de comunicação da humanidade. Japão e Islândia são ilhas e, Portugal, que tem como único país a lhe rodear a Espanha, acaba por ser como uma ilha também. Diz Mãe em entrevista:

Creio que em todos os meus livros fui trabalhando um certo conceito de solidão e de impossibilidade de comunicação, como se a comunicação ou o entendimento absoluto fosse utópico, impraticável. E a ilha, como espaço físico, tem uma simbologia que corresponde muito a esta questão que eu procuro

trabalhar. Sei que eu não vou solucionar o isolamento de uma ilha, porque isso seria atacar a sua definição, mas, ao mesmo tempo, é uma analogia que faço com o sujeito em si mesmo. O que quero sondar com a minha obra, é exatamente a ideia acerca das ilhas, que cada um de nós acaba por ser, por definição, isolado. (MÃE, 2016a).

A intenção em ilustrar essa incapacidade de comunicação que o autor diz ser própria do humano soa contraditória para um escritor que tem como tema comum em suas obras a alteridade. Mas o que Mãe parece buscar, e é possível compreender isso em suas obras, é o entendimento de uma completude que só o outro pode dar. Para isso, assumir a importância do outro, identificar-se com o outro, ocupar mesmo que parcialmente o lugar do outro, é um modo de atingir uma comunicação mais plena. E isso é visível na busca que o autor português faz por examinar culturas diferentes da sua, como a cultura islandesa ou japonesa, na opção por tornar sua escrita talvez mais universal, ou na assunção de um modo de ‘ser português’, capaz de voltar seu rosto sempre para destinos distantes do seu. Se o entendimento absoluto é uma utopia, não é possível saber, mas é fato que a literatura de Valter Hugo Mãe persegue essa pergunta em busca de alguma resposta. Resposta que talvez o leitor encontre nos excedentes de visão produzidos por suas obras que permitem trazer ao relevo do texto vozes distintas de mundos que possuem pontos de vista distantes uns dos outros.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Jane Tutikian, organização, apresentação e notas. Porto Alegre: L&PM, 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. N°20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

GOFFMAN, Irving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução Mathias Lambert. Rio de Janeiro. LTC, 1975.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção**, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOURÃO, Luís. Valter Hugo Mãe romancista: os anos de formação (2004-2010). In: NOGUEIRA, Carlos. (org). **Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

LÓPEZ-VEGA, Martín. A Europa das periferias nos romances de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos (org). **Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.



MÃE, Valter Hugo. **O nosso reino**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **O remorso de Baltazar Serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **O apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

\_\_\_\_\_. **Braskem entrevista Valter Hugo Mãe**. 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LKToNLUqk8>

\_\_\_\_\_. A literatura tem que ser consciente, não pode ser alienação. (Entrevista por Juliana Lisboa) In: **Correio do Povo**. Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/dialogos/2016/11/880/valter-hugo-mae-a-literatura-tem-que-ser-consciente-nao-pode-ser-alienacao>. 12 de novembro de 2016a.

NOGUEIRA, Carlos. Homossexualidade, homoerotismo e género em O filho de mil homens. In: NOGUEIRA, Carlos (org.) **Nenhuma Palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

REAL, Miguel. **Traços fundamentais da cultura portuguesa**. Lisboa: Planeta, 2017.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos**. Império,

Guerra Colonial e Pós-Colonialismo, Porto: Afrontamento, 2004.

\_\_\_\_\_. A melancolia dos percursos: África na Literatura Portuguesa Pós – 25 de Abril. In: **Africana Studia**: Revista Internacional de Estudos Africanos. Nº 1, Janeiro, 1999.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na Pós-modernidade. Porto, Afrontamento, 1993.

SAPEGA, Ellen W. Aspectos do romance pós-revolucionário português: o papel da memória na construção de um novo sujeito nacional. In: **Luso Brazilian Review**, v.32, n.1, p. 31-40, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo; Ática, 1993.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português**: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. **Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2018.

**O LUGAR DO OUTRO E O  
INQUIETANTE EM CAMPO  
GERAL, DE GUIMARÃES  
ROSA: ALINHAVOS ENTRE  
LITERATURA E PSICANÁLISE**

**Jocelaine Oliveira dos Santos<sup>137</sup>**

---

137 Professora da área de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe/ IFS- Campus Estância. Doutora em Ciências Sociais (UNISINOS). Mestre em Letras (UFS). Membro em Formação na Associação Psicanalítica de Aracaju (APA). Email: [jocelaine.santos@ifs.edu.br](mailto:jocelaine.santos@ifs.edu.br)

Recentemente, em torno de andanças pelo sertão de Minas Gerais, através do projeto Caminho do Sertão<sup>138</sup>, que propõe percorrer, a pé, 186 km do trajeto que compõe o sertão mítico de Guimarães Rosa, em **Grande Sertão: Veredas** (2019), fui surpreendida por uma intervenção poética do grupo Instituto Rosácea<sup>139</sup>. Em meio à poeira do chão batido e vermelho do noroeste dos Gerais, entre a Vila de Sagarana e o Urucuia, Miguilim, o menino míope de Rosa, se ‘presentificou’ e nos incitou a destravar o olhar, a ver-criança, envolvendo-nos num estado de poesia e beleza diante da vida mais pura e simples das personagens rosianas.

Nessa vivência, como num devir-poético constantemente evocado pelas leituras em voz alta da obra de Rosa e pelas inúmeras intervenções artísticas ao som da rabeça e do pífano, os mais de 70 participantes da edição 2019, a qual eu fiz parte, se viram convidados a embarcar no rabo das palavras de Guimarães Rosa e puderam experimentar novos olhares para a obra e a vida desse grande escritor. Como resultado desses dias, menciono, também, a publicação, ainda em 2019, pela editora Rolimã, da obra **Diálogos do Ser-Tão: tecendo pegadas em finas tramas**<sup>140</sup>, na qual os caminhantes fizeram emergir suas experiências no Caminho por meio de poesias, fotos, contos, crônica e escritos diversos, e cujo capítulo *Quando se atravessa, se é atravessado* eu assino.

138 O projeto Caminho do Sertão oferece uma imersão no universo de Guimarães Rosa, na literatura, na geografia, nos saberes e fazeres dos povos dos vales dos rios Urucuia e Carinhanha, no noroeste e norte de Minas Gerais. Uma jornada de 186 km a ser percorrida a pé, durante sete dias. A travessia percorre parte do trajeto realizado pelo personagem Riobaldo e seu bando rumo ao Liso do Sussuarão, paisagem presente em **Grande Sertão: Veredas**, obra do escritor Guimarães Rosa. Mais informações, acesse: [www.caminhodo-sertao.com.br](http://www.caminhodo-sertao.com.br)

139 O Instituto Rosácea é apoiador do Projeto Caminho do Sertão e na edição de 2019 ficou responsável pelas vivências socioecoliterárias e pelas performances artísticas ao longo do percurso. O grupo, composto por artistas diversos, encenou, leu, cantou e performou trechos da obra de Guimarães Rosa e adaptações.

140 ESPÓSITO, Elisa de Carvalho. VENTURA, Paulo Cezar Santos (orgs). **Diálogos do Ser-Tão: tecendo pegadas em finas tramas**. Belo Horizonte: Rolimã, 2019.

No meio daqueles dias, prosas, chãos e poesia, como quem também se vê num devir-criança, ainda pouco cônica de mim, comecei a (re)pensar na riqueza dessa novela, **Campo Geral** (2016), em que a personagem principal, Miguilim, um exímio contador de histórias, junta os fios de uma existência poética e urgente diante da aridez da vida penitente dos povos do sertão, quando supõe a eminente morte de si mesmo e se depara com a morte do irmão querido, o Dito. Relendo, posteriormente, esse texto rosiano, que também se ambienta nos caminhos que percorri, pensei ainda mais no menino Miguilim, arguto observador do seu entorno, cujo corpo é extrema percepção e catalisador das experiências que ele ainda não entende, dada a sua idade, mas que o atravessam e compõem seu lugar no mundo.

Ele acredita que morrerá. E, a partir disso, seus olhos, que pouco veem mas tudo veem, dão lugar aos sentidos que experienciam o estar vivo mais vivamente. Sua mãe, seu pai, sua avó, o povo dos Gerais, Mãitina, e seus irmãos, em especial o Dito, “irmãozinho corajoso destemido” (ROSA, 2016, p.48), estruturam essa paisagem e estabelecem com Miguilim uma outra relação de alteridade: é no contato com o Outro e o que ele me diz que componho a mim, entendo quem sou, entifico-me sujeito da fala e da existência. E é sobre essa (re)composição que desejo incitar uma reflexão.

A ideia central aqui esboçada é a de que podemos percorrer a constituição da personagem Miguilim na narrativa a partir dessas relações de alteridade que trazem ao menino o assombro inquietante diante da existência e que vão, pouco a pouco, compondo sua subjetividade. Para isso, esta análise irá se ancorar nas ideias da Psicanálise e, particularmente, no conceito freudiano de *‘Das unheimliche’* (FREUD, 1919/2010), traduzido como o inquietante, o estranho-familiar, a fim de alinhar considerações sobre o lugar da alteridade no espaço de subjetivação

do sujeito nesse contato com o estranho, metáfora do inesperado e do assustador que está fora, mas que também está dentro.

Procederei, portanto, a uma análise da novela **Campo Geral**, a partir de Miguilim, personagem central da história, observando como ele se relaciona com os demais personagens que o cercam: a mãe, vó Izidra, o pai, o tio Teréz, os irmãos (Drelina, Tomé e Chica), a negra Mãitina, Seo Aristeu, Seo Deogracias, Doutor José Loureço. Em especial, tecerei considerações à relação de Miguilim com seu irmão, Dito, que, em minha suspeita, compõe uma metáfora fundamental com a ideia do dizer-me que estrutura o dizer-se, já que Dito ocupa esse espaço de saber e força para Miguilim, sendo o sua morte um dos pontos centrais na constituição subjetiva do menino Miguilim que passa a encarnar o desejo de ser outro depois do ocorrido, ser um pouco mais seu irmão morto e menos como se via. Seu nome, Dito, metaforiza, a meu ver, esse Outro que me diz antes mesmo que eu possa me dizer (o Dito é o dito, portanto). Rastro metaforonímico, suspeito, deixado por Guimarães Rosa para que palmilhássemos caminhos de compreensão.

Levamos, assim, algumas chaves de leitura (quatro, na verdade) que nos ajudarão a percorrer a novela em torno da noção de inquietante e do lugar do Outro. A primeira delas estaria assentada na sombra da morte que ronda Miguilim a partir do momento em que ele se depara com uma palavra ‘hético’ (na história, adjetivo ligado a todo aquele que aparentava estar próximo à morte), e nesse instante acredita na iminência de sua passagem e reordena seus dias contando com a chegada da morte. A segunda pista, passado o primeiro momento em que Miguilim não morre, se ordena a partir do instante da morte de Dito, seu irmão, e de como esse fato reconduz a vida do menino que deseja se transmutar em e pelo Outro, na busca pela imagem perdida do próprio irmão e vê sua existência recompor-se a partir dessa relação. É

essa chave que traz, também, a busca do menino Miguilim ao mágico, ao feitiço, materializado na personagem Mãitina, a fim de lidar com a angústia inquietante da morte.

A terceira chave de leitura, em nossa análise, reside no assombro diante do papagaio que, voluntariamente, certo dia, grita pelo nome do irmão falecido, fato que transpõe a Miguilim uma espécie de estalo sobre o sentido da experiência do luto e que traz a ele uma inflexão: depois da morte de Dito e da cena do papagaio, Miguilim experimenta o conflito que se dá diante raiva e, posteriormente, do seu desejo pela morte do pai que, de fato, acontece, trazendo a inquietação via pensamento onipotente.

A quarta e última chave considerada central nessa análise está assentada na cena final, quando um desconhecido doutor, em andanças pelo Mutum, local onde Miguilim reside, dispõe ao garoto um par de óculos, o que traz a ele uma angústia nova (ver melhor pois percebe que não via bem), mas ao mesmo tempo familiar (ele sempre viu pelo irmão) que o alça a novas percepções e a um desejo de ser alegre e viver mais um pouco, rompendo com a vida anterior e com a família e partindo com o Doutor para outra cidade e novas experiências.

Suspeitamos que tanto esse Outro, o Doutor José Lourenço, quanto o Dito, quanto Mãitina e a fala do papagaio, outros Outros, ocupam esse lugar do saber e do desejo que é estranho para Miguilim, ao mesmo tempo em que se configura como sentido para existência dele. O estranhamento diante da morte, o estranhamento diante da vida fazem parte, portanto, dessa composição que traz um menino que “conhecia, pouco entendendo” (ROSA, 2016, p. 26), mas em sua ânsia infantil, vai, no diálogo e na observação do mundo ao seu redor, tecendo e compondo sua existência árida e cheia de medo, numa tentativa absoluta de se manter “sempre alegre, Miguilim, sempre alegre...(ele) nem sabia o que era alegria e tristeza.” (ROSA, 2016, p. 122).

Resguardado o espaço e o objetivo dessa crítica literária de inspiração psicanalítica (uma, entre tantas), não intencionamos escancarar explicações que ousem querer esgotar **Campo Geral**, até porque “Não existe sentido último e definitivo e o que importa no texto literário é desvendar o modo como se dá a produção de sentido vivo, mais do que a decifração final.” (ROSENABUM, 2011, p.09). Trata-se, portanto, de um ensaio, uma posição de leitura, uma tentativa de incitar novos olhares a partir de um recorte específico (o lugar do Outro na construção da subjetividade e do estranho-familiar na personagem Miguilim - A que se liga, afinal, o inquietante em **Campo Geral** e em que medida esse inquietante vem pela palavra do Outro?), cotejando o olhar da psicanálise ao texto literário e vice versa, numa relação de não cessar-fim.

### **Da Palavra ao Inquietante**

Miguilim, menino em seus 8 anos, não entendia, mas sabia do mundo a sua volta. Com uma fina sensibilidade daquele que não deseja crescer já que “a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas.” (ROSA, 2016, p.44), inquieta-se em si mesmo a partir da vida que lhe apresentaram. Miguilim é por demais sensível, chora constantemente para defender a mãe da ira de seu pai, mente para agradar seu tio por quem nutre um carinho inestimável, mesmo que isso lhe traga dor, apoia-se no irmão Dito, aquele que sabia das coisas e simboliza o amor naqueles rincões, adoece da saudade que sufoca e da incompreensão sobre os mistérios e a alma humana.

No primeiro cenário do livro, em “Campo Geral”, um recanto oculto da roça com seu emaranhado de



conceitos, atos e ritos, costumes rudes e paixões selvagens. Por um achado notável, penetramos nele guiados por um menino de oito anos, nascido no próprio ambiente, e que o aceita com inteira naturalidade. Numa reprodução mágica da visão infantil, episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões. Sob nossos olhos maravilhados, o menino Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem-se desenvolvendo dia a dia, no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, mas impressionando-se sobretudo com milagres que só para ele existem. (RÓNAI, 2016. p.20).

Pela singeleza arguta de um narrador-onisciente-testemunha (um irmão, provavelmente), que compactua com as visões de mundo do menino, somos guiados pelo dia a dia de Miguilim, suas brincadeiras, seu lugar misturado às memórias da mãe que chora lembranças vivas em forma de saudade, pela rejeição explícita de seu pai-ameaça, pelo seu olhar integral sobre as coisas da natureza, sua fé inabalável nas rezas aprendidas pelo rosário da vó Izidra e pela curiosidade diante de Mãitina, a preta feiticeira que lhe mostra o oculto mistério em rezas que ele nem entendia. O menino constantemente sente medo, “mal de Miguilim que todo temor se ameaçava.” (ROSA, 2016, p. 48) e isso se constrói não só a partir do cenário e do mundo que o cerca, mas sobretudo pela palavra.

Miguilim pergunta à Rosa: - “Rosa, que coisa é a gente ficar héctico?” “- Menino, fala isso não. Héctico é tísico, essas doenças derrói no bofe, pessoa vai minguando magra, não esbarra de tossir, chega cospe sangue...” Miguilim desertêia para a tulha, atontava. (...) Miguilim corria, tinha uma dôr de lado. Esbarrava, nem conseguia respiração. (...) **Já estava héctico.** Então ia morrer, mesmo, o remédio de seo Deográcias

não adiantava. Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas **o governo da cabeça era erroso** - vinha era toda ideia ruim das coisas que estão por suceder! **Antes as estórias**. (ROSA, 2016, p. 54, grifo nosso).

Héctico<sup>141</sup>. Uma palavra, apenas. Uma palavra acidente. Letra. Miguilim a escuta pela voz dos adultos que conversam perto dele e pressente que morrerá. Passa, então, a organizar seus dias na contagem dessa espera. É a palavra que vem de fora, do Outro, mas transmuta-se para o real do sujeito. É justamente a partir desse artifício de linguagem (palavra ouvida, palavra dita, palavra reverberada), que o narrador nos leva ao encontro dos efeitos do inquietante, já que, como asseverou Freud (2010 [1919], p. 361), “em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película com em nossa relação com a morte.” Ele sintomatiza: “Já estava héctico.” (ROSA, 2016, p. 54), como lemos no recorte acima, e passa ao sentimento de angústia inquietante:

Repensava aquele momento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era, era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia agarrar coragem – debaixo da exata ideia, **coraçõzinho dele anoitecia**. Tinha de morrer? Quem sabia, só? Então- ele rezava, pedindo: **combinava com Deus**, um prazo que marcavam...três dias. De

---

141 Héctico/ Héctica - *substantivo* – MEDICINA 1. estado febril prolongado em que ocorrem grandes oscilações de temperatura, e que se acompanha de emagrecimento e caquexia, levando ao depauperamento progressivo do organismo. 2.INFORMAL tuberculose pulmonar. (dicionário on-line do Google).

dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse pra ser, se Deus quisesse. Se não, passados três dias, ai então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, sarava! (ROSA, 2016, p. 55, grifo nosso).

Numa negociação com Deus, é possível perceber que há, para o menino, uma experiência de temporalidade que escapa da simples compreensão cronológica (afinal, o que são três dias?). Para ele, se descortina um tempo lógico (como ensinou Lacan) a partir de uma experiência com a ideia de finitude (Deus é quem sabe do tempo). Não muito comum para uma criança, a sombra da morte impulsiona, assim, a ressignificação dessa experiência, pensando na sua relação com o divino, com o mistério. Pode-se dizer, por isso, que tal relação é muito mais o espelhamento de uma construção do mundo dos adultos que já elaboram, pelas suas vivências, a ideia de finitude, e utilizam-se da reza e da busca pelo metafísico para lidar com essa inquietante sombra trazida a todos incontestavelmente: a vida está pautada no ser para a morte.

Assim como em Freud, no artigo de 1919 (*Das unheimliche*), que é composto cotejando literatura e teoria psicanalítica, por meio de uma análise de **O Homem de Areia**, de Hoffman, o que se sucede em Miguilim após seu contato com a palavra e a ideia de héctico é um adoecimento verdadeiro. O menino sintomatiza por meio da experiência de linguagem, sintoma aqui entendido como um produto da criação do sujeito para escapar da angústia e do desamparo. É o que Freud nos alerta a partir de *unheimliche* (o inquietante), essa experiência radical com o desconhecido, que joga com a ambivalência entre o estranho e o familiar, tudo aquilo que “deveria ter permanecido secreto e oculto mas apareceu” (FREUD, 2010 [1919], p. 337).

Essa condição psíquica configurada como algo muito familiar à

psique, mas que pelo processo de repressão aliena-se dela, estabelece um retorno ao sujeito a partir de algumas experiências: a morte, o animismo, a magia, a sensação de onipotência do pensamento, a repetição, a epilepsia, a loucura, os medos primevos como ser enterrado vivo, o apagamento das fronteiras fantasia/realidade, o silêncio e a solidão. (FREUD, 2010 [1919]). Índices que podem surgir, vindos do inconsciente, e tomam o sujeito nessa experiência constituída.

Em **Campos Gerais**, a experiência de linguagem alça o menino Miguilim a esse arenoso terreno, já que, retomando Freud sobre o inquietante, “É certo que a frase ‘Todos os homens são mortais’ vem apresentada, nos manuais de lógica, como exemplo de proposição universal, mas para a pessoa ela é evidente, e hoje, como outrora, em nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade.” (FREUD, 2010 [1919], p. 361).

Esse inquietante primitivo, por sua vez, iça Miguilim à busca por explicações e é pelo irmão, o Dito, que ele encontrará o sentido para a experiência com a angústia que o habita. Os dias se passam e as cenas da narrativa nos revelam diálogos profundamente existenciais entre os irmãos. Em um deles, Dito lembra que Miguilim parecia, falando tanto de tristeza, com a mãe. Na história, várias são as passagens em que a mãe de Miguilim era tida como estranha, cheia de tristezas sem explicação, muito choro, louca. O irmão Dito traz a Miguilim essa experiência radical com a verdade pela palavra. É a quem o menino recorre em todos os momentos cuja incompreensão se faz presente.

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir com aquela força séria,

confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De onde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2016, p. 80).

Nessa passagem, é possível perceber que diante da inquietação que assola Miguilim, ele recorre ao Outro que lhe diz. O Dito era esse farol, esse dizer, o dito, um timoneiro que conduz a personagem principal nesse oceano de incompreensão que é a própria vida para uma criança. Nesse sentido, reforçamos uma questão: e afinal, o que faz o indivíduo se subjetivar se não o mundo de linguagem elaborado a sua volta muito antes mesmo de sua existência enquanto sujeito? Antes de me dizer, me dizem.

Desde o momento em que somos expulsos de uma satisfação primária com o corpo da mãe, afastados de uma forma definitiva de uma plenitude imaginária, caímos no vazio da linguagem, onde não possuímos mais nada inteiramente, deslizando agora na cadeia de significantes sempre parciais. Esse é o jogo do desejo, movido pela falta, que nos impulsiona a uma busca vital. (ROSENBAUM, 2011, p. 06).

Questão cara à psicanálise, questão central à literatura, afinal “A conclusão, uma vez mais, é a seguinte: os psicanalistas sabem muito, os poetas sabem tudo.” (MÓISES, 1998, p, 188). Afinal, é a arte, e a literatura como parte dela, que nos movimenta em uma dupla navegação pelos caminhos infinitesimais do ser e do eu, do mundo à minha volta e do meu mundo interior.

Então chega o dia marcado entre Miguilim e Deus para a morte. O tempo escorre ao menino, e ele sente e passa a rememorar sua vida, lembra com alegria do povo do Mutum e da sua família, passa

a experienciar a beleza e a paz de estar morrendo ao se deparar com toda uma família concordante com sua sina e disposta a acolhê-lo, se entregando a um inevitável destino que, por fim, não parece assombrá-lo mais:

Agora era o dia derradeiro. Hoje, ele devia de morrer ou não morrer. Nem ia levantar da cama. De manhã, ele já chuscava um chorozinho, o travesseiro estava molhado. Morria, ninguém não sentia que não tinha mais o Miguilim. (...) Vovó Izidra não era ruim, todos não eram ruins, faziam ele comer bastante, para fortalecer, para não emagrecer héctico, de manhãzinha, prato fundo com mingau-de-fubá, dentro dele misturava leite, pedacinho de queijo que derretiam logo (...) Mas Miguilim estava chorando simples, não era medo de remédio, não era nada. (...) Quem sabe, quem sabe, melhor ficasse sozinho – **sozinho longe deles parecia estar mais perto de todos de uma vez**, pensando neles, no fim se lembrando, de tudo, tinha tanta saudade de todos. Para um em grandes horas, todos. (ROSA, 2016, p. 63, grifo nosso).

Esse olhar sobre si e sua própria vida, é seguido pela chegada de Seo Aristeu, chamado para acudir o “acesso de Miguilim” (ROSA, 2016, p. 62). Essa figura mística do Mutum, ao chegar, vê o menino e diz a ele que ele não morrerá. Um homem de crenças misteriosas, “desinventado de uma história”, que brinca com Miguilim e lhe reza: “Miguilim – bom de tudo é que tu’tá: levanta ligeiro e são, Miguilim!...” (ROSA, 2016, p. 63). Suas palavras e sua explicação são suficientes, o menino se refaz. Como o próprio Guimarães Rosa nos alertava, em seus inúmeros aforismos: a linguagem e a vida são uma coisa só. E o Outro que me diz, em um jogo duplo, remonta a possibilidade de me alienar a mim mesmo. Palavra que adocece, palavra que cura.

Linguagem que, como vemos em Freud e, posteriormente em Lacan, é a viga mestra da psicanálise, sua razão de ser, a partir da asserção: o inconsciente é estruturado em linguagem e o sujeito se configura como um texto (LACAN, 1998). Nesse ordenamento simbólico do mundo pela linguagem, algo sempre escapa. Significantes recebem sentidos a partir da experiência subjetiva dos sujeitos. E, nessa lógica de construção do mundo pelos seres da linguagem, é possível estabelecer ponto de confluência entre a literatura e a psicanálise, aquela primeira tão cara ao próprio Freud que busca nesse universo muito do que reverbera nas suas construções teóricas e na sua prática clínica. Nessa convergência, “A matéria-prima é, sobretudo, a palavra e o que ela carrega, como um tronco que desce o rio e no qual se fundem raízes, gravetos, pedaços de resíduos flutuantes, trazendo junto seu movimento contínuo.” (ROSENABUM, 2011, p. 02)

O signo desalienante que possibilita essa dupla navegação do ocultar e do revelar as faces do desejo pela palavra, ao nosso entender, palavra que sempre guarda algo de acidental, já que o sujeito que fala e acredita sobre o que fala, não sabe o que fala nele. Dito e Seo Aristeu são os Outros de Miguilim nesse instante da novela, lhe dizem, e não dominam os significantes que põem em jogo com o menino. Da ordem do desconhecido, sempre há o escorregadio do não-dito, algo da ordem da verdade que irrompe o texto literário (quicá, a própria vida), emergindo da borda o inabordável da letra, matéria da literatura, matéria da psicanálise.

Miguilim não morre. Ao contrário. Vive seus dias vendo mais beleza, dias de paz, chegada do Natal, dias de pescaria, ouvindo o Dito, seu irmão, aquele lhe diz a verdade da vida que ele passa a viver. Ocorre que, no entanto, “vez em tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos. (...) Depois o Dito aprovou que

o tempo-do-ruim era mesmo verdade.” (ROSA, 2016, p. 87). Quem agora adocece é Dito, seu irmão, causando em Miguilim novo contato com o inquietante, marcado pela captura sensível do menino com vários índices de aparição do insólito.

Em primeiro plano, o animismo, simbolizado pelo encontro de Dito com a coruja, animal conhecido, na cultural popular, por simbolizar a morte ou o prenúncio dela.

O Dito não devia de ter ido de manhãzinha, ao nascer do sol espiar a coruja em casa dela, na subida da laje de ventação. Miguilim não quis ir. (...) O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodeavam a cabeça p’ra espiar para ele, diziam: ‘Dito, Dito!’ Miguilim se assustava: - ‘Dito, você não devia ter ido! Não vai mais lá não, Dito’ (ROSA, 2016, p. 90).

A essa cena, se segue o acidente com Dito, ele machuca o pé e fica acamado e de lá não mais se levanta, a despeito de todos os esforços, inclusive de Seo Aristeu, última chamada como recurso. Nesse encontro, Miguilim experimenta em seu corpo ainda frágil o que não consegue nomear, revestido em angústia e choro. É um encontro repetido que torna para o menino a ideia de algo inelutável assim como quando se deparou com a sua morte e a entrega ao destino. Ocorre o diálogo final entre os irmãos, quando Dito pede a Miguilim que lhe invente uma história sobre sua cadela querida, a Cuca Pingo-de-Ouro, que, para Dito, iria recebê-lo no céu. Em uma cena de pura emoção, o Dito lhe traz o último ensino, derradeiro dito:

Miguilim soluçava. – ‘Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...’ ‘ – No Céu, Dito? **No Céu?!**’ – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. ‘– Chora não Miguilim, de



quem eu gosto mais, junto com mãe, é de você...’ E o Dito também não conseguia falar mais direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: ‘– Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre por dentro!...’ E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. Miguilim doidava de não chorar mais e de correr por um socorro. Correu para o **oratório e teve medo dos que ainda estavam rezando**. Correu para o pátio, chorando no meio dos cachorros. Mãitina caminhava ao redor da casa, **resmungando coisas na linguagem**, ela também sentia pelo estado do Dito. ‘-Ele vai morrer, Mãitina?!’ Ela pegou na mão dele, levou Miguilim, ele mesmo queria andar mais depressa, entraram no acrescente, lá onde ela dormia estava escuro, mas nunca deixava de ter aquele foguinho de cinza que ela assoprava. ‘– Faz um **feitiço** para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que  **você sabe...**’ Mas aí, no voo do instante, ele **sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde**, que nada mais adiantava. (ROSA, 2016, p. 96-97, grifos nossos).

Vemos a partir da cena da partida do irmão, mais uma vez, a presença daquilo que, pelo estranho fatídico que nos é imposto, traz a busca inescapável por compreensão. Se na iminência de sua própria morte, anteriormente, Miguilim busca pelo acordo com Deus, dessa vez, na cena derradeira do próprio irmão, ele busca urgentemente por algo que ainda não conhece: chora, anda pelo terreno, corre ao oratório e sente medo dos que ainda estavam rezando. Diferentemente da busca anterior, quando rezou por si e encontrou o afago no acordo com Deus sobre sua morte, agora Miguilim sente um impulso mais forte de busca pela compreensão

do seu inquietante, essa metáfora freudiana para o estranho-familiar recalçado do inconsciente e que aparece nos vestígios que buscamos onde o secreto e aparente se misturam e se desnudam. É o elemento angustiante um reprimido que retorna. Como reforça Saliba (2004, p. 34),

O fenômeno da angústia é esse surgimento do hóspede desconhecido, *unheimliche*, que, de certa forma, nunca passou por um reconhecimento. Mas que não engana. Literatura e psicanálise trabalham para dar-lhe forma no campo do semblante – suposição e fingimento – na lida com o real. Em ambas a questão do falso/ verdadeiro sempre permeou a existência, sendo o *unheimliche* – o estranho – o ponto em que a ficção é bem real, como abraço imprevisto do objeto a-causa do desejo em plena trama de ficção.

Em segundo plano, as consequências para Miguilim desse encontro derradeiro com o Dito são a busca pela compreensão do seu estranho: ele busca a feitiçaria de Mãitina que o faz desembocar no seu sentir (“sentiu uma coisinha caindo em seu coração” (ROSA, 2016, p. 97) e na assunção do seu familiar (“adivinhou que era tarde” (idem, p.97). Na circularidade simbólica posta pelo texto, vemos em Miguilim uma espécie de entreconsciência latente que o lança a uma nova esfera do existir subjetivo. A perda do irmão nos rememora, assim, que “O desejo do homem encontra seu sentido no desejo do Outro, não tanto porque o Outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo Outro.” (LACAN, 1998, 269).

Retomamos, assim, nossas duas primeiras hipóteses de leitura: a relação com o significante morte (de si, Miguilim, e do irmão, Dito) configura esse encontro com o estranho-familiar mediado pela linguagem e pela presença do Outro. Esses Outros, por sua vez, nessa

relação de busca por explicações e recomposições sobre a própria subjetividade, lançam o sujeito mais fortemente ao encontro do inquietante que ressurge e passa a confrontá-lo com a verdade do real: há finitude, porém, sigo.

Miguilim olha o corpo do irmão e é invadido por uma

repentina esperança. **O Dito, morto, era a mesma coisa quando vivo.** (...) O carinho da Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte nesse mundo. ‘– Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho...’ A mãe soluçava ‘– Como o meu pobre filhinho era bonito...’ Miguilim não aguentava ficar ali; foi para o quarto do Luisaltino, deitou na cama, **tapou os ouvidos com as mãos e apertou os olhos** no travesseiro – precisava de chorar, **toda-a-vida**, para não ficar sozinho. (ROSA, 2016, p.97, grifo nosso).

Tapar os ouvidos no afã de não ouvir, apertar os olhos no afã de não ver. As ações de Miguilim demonstram e reforçam sua busca por não estar ali, não viver e não sentir a experiência de dor simbolizada pela morte do irmão e pela ação da mãe diante do corpo inerte do filho. Para Miguilim, nada daquilo parecia real. A frase dita por sua mãe (‘– Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho’...) sob o corpo do Dito guiará uma nova repetição para o menino que buscará, através dessa frase, confirmar seu luto. Inúmeras são as cenas, como veremos mais à frente, em que Miguilim pede que a mãe a repita, que ela rediga e rediga a frase, para, assim, ser possível confirmar que o irmão está morto mas ainda vive, afinal “O Dito, morto, era a mesma coisa quando vivo.” (ROSA, 2016, p. 97).

Essa cena da mãe sob o corpo do irmão conduzirá ao término da narrativa que segue e nos leva às duas outras chaves de leitura mencionadas como guias desse texto/análise. A morte de Dito se dá.

Pouco antes dela, o menino Dito esboçava o desejo que o papagaio da família dissesse seu nome, algo que nunca aconteceu. A dor do irmão que ficou se avoluma ao longo dos dias, Miguilim experimenta a dor mais funda, e recebe a sentença de que está com ‘nervosias’ pois a todo instante pede que a mãe repita aquelas palavras que ouviu no leito da morte do irmão. Sua intenção é guardá-las, como aquele que guarda um ente por elas, as letras, e o faz ressurgir de outro mundo somente pelas palavras. Miguilim acredita que o Dito vive nas palavras e, por isso, sua insistência cada vez mais funda.

Sua insistência o leva novamente a Mãitina que “era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar junto com Miguilim.” (ROSA, 2016, p.100). Num desses encontros, resolvem enterrar as “coisinhas do Dito” debaixo de um jenipapeiro<sup>142</sup> para que o “Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe.” (idem, 2016, p. 101). Nesse instante, o inesperado: “o Papaco-o-Paco gritou: ‘– Dito, Expedito! Dito, Expedito!’ Exaltado com essa satisfação: ele tinha levado tempo tão durado, sozinho em sua cabeça, para se acostumar de aprender a produzir aquilo. **Miguilim não soube o rumo nenhum do que estava sentindo.**” (ROSA, 2016, p. 101, grifo nosso).

Na literatura, não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nelas existem para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida. (...) A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então, ele também aceita as condições todas que valem para a sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. (FREUD, 1919/2010, p.373).

---

142 É importante mencionar, mesmo não sendo objetivo desta análise, a escolha pelo jenipapeiro que, na cultura popular, é tida como árvore de poder, que traz o mito indígena da força que o guerreiro precisa para ir a uma batalha ao se pintar com seu extrato licoroso.

É possível dizer, no senso comum, que nada há de inquietante em um papagaio que fala, isso é até comum. Mas a trama do texto nos leva, mais uma vez, a esses índices misteriosos que tecem, para Miguilim, sua relação com o mundo: o papagaio chama por seu irmão morto, trazendo ele à vida simbólica guardada pela decisão posterior de rememorar a figura do Dito como se este estivesse vivo já que “o que ele tinha de pensado, agora, era que devia copiar de ser igual como o Dito. Mas não sabia imitar o Dito, não tinha poder.” (ROSA, 2016, p. 102).

É a partir de mais essa marcação anímica do papagaio, morte-vida que traz o irmão à letra, que Miguilim vê-se invadido pela força anárquica da linguagem operando em sua subjetividade: ele escuta o pai e brota sua ira, “De noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor se tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito.” (ROSA, 2016, p. 105). Miguilim passa, assim, a trazer a imagem de Dito para si e lembrar das coisas mais profundas ditas pelo irmãozinho, como quando ensinou a Miguilim que no fundo, no fundo, a culpa pela maldade do mundo era nossa mesmo.

Operando como uma cisão entre o que menino fora e o que menino viria a ser, esse duplo em Miguilim (a figura de Dito como aquele que confere sentido ao seu viver e o ronda com sua presença imaginada) ajuda-o a configurar uma raiva cada vez mais profunda do pai que, em percebendo, maltrata cada vez mais o menino. Sem reação, Miguilim apenas constata a maldade e vocifera contra o pai, que responde soltando todos os seus passarinhos de estima, uma cena que mostra a amplitude da angústia do menino. Esse círculo do embate pai-filho se segue até Miguilim cair doente, fazer uma promessa, como lembrava Dito ensinando, promessa sem destino e por isso mais forte.

Tempos depois, seu pai suicida-se e Miguilim “despertava exato,

dava um recomeço de tudo. (...) As lágrimas da Mãe ele escutava. ‘– Mãe, a senhora vai rezar também para o Dito?’ O Dito sabia. Se o Dito estivesse ainda em casa, quem sabe aquilo tudo não acontecia.” (ROSA, 2016, p. 117). Do abatimento à cura, Miguilim recebe as rezas de seo Aisteu mais uma vez e este lhe diz

‘Miguilim você sara! Sara que jão estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouría.’ (...) Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente sempre estar brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundezas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma. (ROSA, 2016, p.119).

Na psicanálise, é possível afirmar, retomando o inquietante em Freud e, posteriormente as categorias de Outro em Lacan, que o Outro é um discurso que organiza o sujeito em uma posição subjetiva a partir dos significantes que o constituem, e é possível afirmar que em **Campos Gerais** a presença desse Outro remete ao estranho próximo que traz algo que é preciso saber. Estaria, assim, a composição do sujeito atravessada pela alteridade, como reforçado no artigo de Ravasio (2016, p. 154),

A inquietante estranheza seria sentida pelo sujeito quando ele se depara com algo que não poderia ser reconhecido como seu, uma vez que aquilo que deveria ter ficado fora de vista, recalcado, mas aparece como um retorno e se coloca para o sujeito que não consegue vê-lo como seu. O estranho retorna a partir da exterioridade. Nessa direção, aquilo que se coloca como exterioridade constitui o âmago da experiência subjetiva.

Assim, chegamos a nossa quarta e última chave de leitura. Miguilim aparece, nas páginas finais da obra, em vias de partir do Mutum, logo depois da chegada de um homem de fora, desconhecido da família e que mais adiante saberemos se tratar de um médico, o Doutor José Lourenço, que “tudo podia” (ROSA, 2016, p. 120). Este médico, percebendo a dificuldade de Miguilim em enxergar, constata que ele é míope, tem “a vista curta” (idem, 2016, p.120).

Ao tirar os óculos e dá-los a Miguilim, o menino se vê, mais uma vez, diante do assombro. Ele enxerga tudo claramente, “Tudo era claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pêssoas. (...) E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo.” (ROSA, 2016, p. 120). O menino devolve os óculos e corre feliz. Ao voltar à casa, o doutor já havia se retirado. O menino, novamente, abate-se mas não consegue nomear sua angústia diante dos episódios, “todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais.” (ROSA, 2016, p. 120).

Esse assombro será o responsável pela decisão do menino diante do desejo do doutor: Miguilim partirá com ele, irá para a escola, aprender um ofício. É o que a Mãe lhe diz, nomeando seu desejo, sua vontade “– Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo!?” (ROSA, 2016, p. 121). É por ela que decide ir, revelando, portanto, que “A fala é o reconhecimento do desejo como desejo do Outro” (MÓISES, 1998, 187).

Ele recebe as botinhas do irmão e satisfeito segue a se despedir de todos, causando comoção por estar enxergando, agora, mesmo sem os óculos, pela primeira vez, “Miguilim entregou a eles os óculos, outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo de Ouro. E o pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim. Mãe o beijava. (...) Papacoo-Paco falava, alto, falava” (ROSA, 2016, p. 122).

Freud nos relembra que “A ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante que não se acham na vida.” (FREUD, 2010 [1919], p. 374). É o que se percebe na passagem em análise, pois Miguilim, em contato com o Doutor que o levará dali e na iminente partida, rememora o que lhe conduziu até aquele momento: a fala do irmão e do papagaio, o sentimento controverso em relação ao pai e o amor à cadela Cuca Pingo-de-Ouro.

O eu se vê como distinto do outro, mas pode eventualmente rever essa posição, sendo assaltado por uma inquietante estranheza – o que mostra que coexistem nele correntes divergentes, lado a lado, e não uma sucessão temporal. O eu não se torna em algum momento autônomo, deixando para trás sua fusão com o outro, mas tal con-fusão permanece no presente como uma possibilidade de funcionamento. (RIVERA, 2005, p.15)

A alteridade não está em Freud como uma categoria, um conceito, mas como uma experiência radical com o desconhecido. O estranho como expressão de terror e desorientação, mas também como matriz do íntimo, ambivalência do familiar. “O outro é um discurso que situa o sujeito em uma posição subjetiva a partir dos significantes que lhes constituem.” (RAVASIO, 2016, p. 156). O Outro como um saber que inclui um não-saber, um meio-dito, o enigma do estranho próximo. Radical estranhamento. Afinal,

Aquilo que é inquietante pode ser trabalhado como aspecto próprio do ser humano, enriquecendo o aprofundamento da subjetividade do personagem e assim tornar a criação literária algo mais complexo (...) elevando, assim, a subjetividade ao status de enredo, tema e estrutura da própria narrativa. (ANTONIO, 2003, p. 01).



Em nossa visada, **Campo Geral** pode ser lido a partir dessa dupla articulação de subjetividade/inquietante (re)vivido pela personagem central a partir de múltiplas chaves e outros que compõem sua experiência de estar no mundo.

## Conclusões

Em pensarmos o papel das narrativas literárias em nossas vidas, recorremos ao que T.S Eliot reforça quando diz que o homem não pode suportar demasiada realidade. É preciso a literatura subsistir. Muito próximo e similar ao que nos diz Freud sobre as operações e formações do inconsciente: se não houvesse a repressão, a censura operando no sistema inconsciente, sucumbiríamos ao mais profundo real de nós mesmos, é preciso sublimar.

Ambos feitos de linguagem, e assim como amarras sistemáticas deixam entrever nuances do inconsciente, o tecido literário deixa vaziar significados que percorremos não em busca de sentidos puros ou últimos, mas apenas de sentidos. Como nos lembra Lacan (2007 [1976], p. 201, grifo do autor), “A Literatura voa para socorrer a psicanálise *que quebra a cara.*”

Farejar o inquietante e o lugar do outro em **Campo Geral** é um desses movimentos que podemos fazer quando as letras vazam e saltam em retalhos, lampejos e faíscas cambiantes. A que se liga esse inquietante na constituição da personagem central? À letra, ao discurso, ao Outro, ao que lhe dizem sobre sua própria existência. E assim como o analista vai ao sujeito pela palavra e apenas por ela, pode a crítica literária desta inspiração tomar o texto à letra, esse enigma articulatório entre a segurança e a inquietação, apagamento e rastro. Reforçando-se em Chemana (2002, p. 65),

O analista toma o sujeito pela palavra. Dizemos, então que ele pode tomar o texto à letra. Ele não procura ali um sentido, profundo, essencial, único, mas estará atento ao próprio funcionamento da escrita. A interpretação, se conservarmos esse termo, não será uma metalinguagem, remetendo o discurso de um escritor a um saber já constituído. Ela será corte, escansão operada sobre os traços da própria escrita que permite fazer sobressair o que nela já está.

Final inconcluso, pois é preciso admitir o equívoco no cerne de qualquer análise. Ainda mais porque “Mais que aparecer como tema da escrita rosiana, a psicanálise se deixa entrever ali em sua fonte expressiva, de maneira complexa e sem dúvida ligada a um espírito da época.” (RIVERA, 2005, p. 07). Portanto, toda e qualquer interpretação que se queira em Guimarães Rosa deve existir para produzir ondas à medida que toma a escrita como lugar de fenda e de artesanania no alargamento dos limites do simbólico, alinhavando, em nosso entender, literatura e psicanálise.

Nesse diálogo privilegiado entre esses saberes, do qual Freud se serviu amplamente e incentivou seus adeptos, também existem perigos iminentes, como a assunção do olhar psicanalítico como portador de um saber apriorístico que andaria pelo texto literário no afã de desvendá-lo a partir do seu único ponto de vista – o do campo da psicanálise.

Diferentemente disso, é preciso trilhar outra estrada, valendo-se do texto literário para questionar a psicanálise em busca dos não-sabidos, fazendo, assim o tecido literário falar: os grandes temas do campo, e a literatura universal rosiana é um exemplo disso, mais do que impulsionar o ver para fora, insistiram no ver para dentro, palmilhando em prosas poéticas a aventura dos homens que exploram os abismos e as cavernas da própria existência e da alma humana.

## Referências

CHEMAMA, Roland. **Elementos lacanianos para uma psicanálise do cotidiano**. Porto Alegre: Editora CMC, 2002.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas, volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1975/1976). **Seminário 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MÓISES, Leyla Perrone. Nenhures 2: Lá, nas Campinas. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.02, nº 03, p.178-189, 1998.

RAVASIO, Marcele H. **Alteridade e psicanálise**: as modalidades do Outro em Lacan. Revista Barbarói, Santa Cruz do Sul, nº46, 2016.

RIVERA, Tânia. **Guimarães Rosa e a Psicanálise**: ensaios sobre imagem e escrita. RJ: Zahar, 2005.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**: Corpo de Baile. 12º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, Guimarães. Campo Geral. In: **Manuelzão e Miguilim**: Corpo de Baile. 12º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. **Grande Sertão**: Veredas. 22º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENBAUM, Yudith. **Literatura e Psicanálise**: reflexões. Revista Fronteira Z. nº 07, São Paulo, dez-2011.

SALIBA, Ana Maria P.M. **O vidro da palavra**: o estranho como objeto limite entre a literatura e a psicanálise. Revista em Tese (v.08). Belo Horizonte, dez-2004.

A OBRA LITERÁRIA E  
CINEMATOGRAFICA  
DE CÉSAR GONZÁLEZ:  
PROBLEMATIZAÇÃO DA  
REPRESENTAÇÃO DA  
ALTERIDADE

Fabiana Oliveira de Souza<sup>143</sup>

---

143 Doutoranda e Mestra em Letras Neolatinas pelo PPGLN/UFRJ (2018). Bolsista do CNPq. E-mail: biyanajass@gmail.com.

Este trabalho propõe-se a apresentar e analisar as estratégias do poeta e diretor de cinema César González para reconstruir a imagem das *villas*<sup>144</sup> e de *villeros(as)*, predominantemente representadas – nos mais diferentes gêneros de texto – de modo depreciativo e reducionista, figurando como o Outro, o narrado, o observado, o objeto de estudo.

Segundo Tzvetan Todorov (1983), um Outro que assim se define por não ser reconhecido como meu igual, como parte de um ‘eu’ ou de um ‘nós’ que fala. Trata-se de um Outro ora reificado, quando visto como “refugio humano” (BAUMAN, 2005, p. 12), aquilo que pode e deve ser descartado; ora personificado, quando o objetivo é retratá-lo como a materialização do próprio mal ou da barbárie, como argumenta César González.

O trabalho do autor argentino surge, então, como um discurso que significa e ressignifica o lugar desses sujeitos marginalizados – bem como a carga semântica sustentada por esse conceito de marginalidade – e que historicamente assumiram (e assumem) a posição do Outro em diferentes narrativas que expõem as relações de alteridade. A ideia é construir um novo olhar para a periferia da cidade, além de valorizar a *villeritud*, isto é, aquilo que caracteriza o ser *villero*, os moradores das diversas *villas* de Buenos Aires (no caso em questão). Com isso, César González contribui, por meio de sua obra literária e cinematográfica (diversos curtas-metragens e cinco longas-metragens), com o penoso movimento – de pesquisadores sobre o tema e de artistas, em geral – que pretende deixar em evidência as potências existentes nas periferias, enfraquecendo o imaginário que insiste em pautar-se no “paradigma da ausência” (FERNANDES, SILVA e BARBOSA, 2018) ao representar territórios periféricos e seus respectivos habitantes, isto é, definindo-os pelo que não têm, pelo que lhes falta.

---

144 Ou *villas miseria*, *villas de emergencia*, como são chamadas as favelas de Buenos Aires.

As produções de González a que me refiro neste texto são os livros de poesia **La venganza del cordero atado** (2011), **Crónica de una libertad condicional** (2014) e **Retórica al suspiro de queja** (2015), e os filmes **Diagnóstico Esperanza** (2013), **¿Qué puede un cuerpo?** (2015), **Exomologesis** (2016) e **Atenas** (2017).

Retomando Todorov (1983), podemos afirmar que a alteridade é o resultado da definição que um indivíduo ou um coletivo faz daqueles que lhes parecem diferentes, estranhos, e que, portanto, não são reconhecidos ou aceitos como seus iguais. O filósofo considera que a descoberta e conquista da América trouxe consigo a descoberta de um Outro, mas que só é visto assim por um ‘eu’ que não consegue se ver nem se identificar neste que definiu como diferente. Com isso, não se dá conta das múltiplas figurações desse eu que, invertendo-se o ponto de vista, é um outro, “mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim” (TODOROV, 1983, p. 3). A grande questão trazida por este teórico nos chama a atenção para o modo como devemos nos portar diante daqueles que não pertencem à mesma comunidade que nós. Para além disso, Amaryll Chanady (1994), ao pensar os lugares ‘políticos’ dos grupos humanos em contextos de ‘outridade’ no caso da América Latina, defende que é ainda mais importante questionar como devemos tratar aqueles que pertencem à nossa comunidade, mas que vivem à margem, em condições de subalternidade, alteridade e precarização.

Cabe destacar que as relações de alteridade não se dão de forma homogênea, como também assinalou Todorov (1983). Podemos pensar em três diferentes eixos para definir esses tipos de relação: 1) um juízo de valor, segundo o qual se define se o Outro é bom ou mau, igual ou inferior a mim; 2) a aproximação ou o distanciamento em relação ao Outro, para definir se me identifico com seus valores, ou se assimilo esse outro; 3) o

conhecimento ou desconhecimento da identidade do Outro, em maior ou menor grau. Essa divisão e o reconhecimento destes eixos são fundamentais para a discussão, uma vez que, como afirmei ao início deste parágrafo, a alteridade não tem uma única forma de se manifestar e, quando um ‘Eu’ define um ‘Outro’, há um variado leque de possibilidades de olhar entre eles, em especial porque todos podem ser (e são) Eu ou Outro, segundo o ponto de vista que se considere.

Leopoldo Zea (2005) é outro teórico que oferece importantes considerações ao assunto, ao analisar a história de marginalização de determinadas populações a partir do que se considerava o centro de poder no planeta: a Europa ocidental. Baseado em seus estudos, comenta que se impôs um modo de pensar que levava em consideração apenas o todo, e não cada uma das partes. Um dos resultados desse processo foi o silenciamento daqueles que não compactuavam com uma visão das relações humanas segundo a qual alguns deveriam ser sacrificados em prol do todo. Foi também o silenciamento dos que eram nomeados ‘bárbaros’ por não concordarem com um discurso predominante, por adotarem outra forma de expressar-se verbalmente.

De acordo com os gregos e partindo da tradução latina do termo *balbus*, bárbaro era quem não possuía o *logos* nem, portanto, a palavra e a verdade. O bárbaro apenas balbucia a verdade, uma vez que não detém a palavra capaz de expressá-la fielmente. Disso deriva a ideia de que tentar verbalizar uma verdade sem possuir os instrumentos e a legitimidade para fazê-lo significa subverter a ordem, mal dizendo-a. Para os defensores desta ordem, alguém que se comporte dessa maneira precisa ser calado.

Trata-se de uma premissa elaborada e difundida por quem detém o poder e, com ele, a ‘verdade-palavra’, ela própria uma expressão de poder. E é partindo dessa ideia que se constrói a marginalização ou a alterização de sujeitos e de conjuntos inteiros, os quais devem submeter-se à ordem



estabelecida. Como eram vistos como seres à margem do *logos*, eram também menos humanos, incapazes de se encaixar na ordem da cidade, estavam fora da lei e do direito, “destinados a ser dominados por serem bárbaros” (ZEA, 2005, p. 51).

De um lado, barbárie, subordinação, periferia; do outro, civilização, dominação e centro. No primeiro grupo, os selvagens destinados a ser explorados e expostos à violência constante. No segundo, aqueles que dominam os outros cuja humanidade é refutável, colocando-os à margem. Essa visão dicotômica resultou na alterização dos povos que não se adequam ao ‘nós’ desde o qual os dominadores falam. Ao colocá-los na condição de Outros, os donos da palavra se situam como ponto de referência, e todo e qualquer discurso que não reproduza a sua dicção será interpretado como simples balbucio, impossibilidade de voz da barbárie.

Essa discussão também aparece nas análises de Hugo Achúgar (2006) a respeito da produção intelectual na América Latina. Historicamente, povos dominados se rebelam e reivindicam sua liberdade, e não poucas vezes surge um Calibã – como o de William Shakespeare em **A Tempestade**<sup>145</sup> – disposto a elaborar um discurso próprio – em dois sentidos, enquanto propriedade e apropriado –, mesmo a partir da margem e da barbárie. Embora tenha aprendido a falar quase que como Próspero, seu dominador, Calibã funda uma nova forma de se expressar, que é uma dicção própria, e não dependente ou subordinada à do colonizador. Ao fazê-lo, apresenta estratégias de autoafirmação que anulam aquela suposta marginalização e barbárie, visto que, se fosse bárbaro, não saberia se expressar. Seria como

---

145 Calibã é um personagem de **A tempestade**, de William Shakespeare, que representa um homem colonizado, escravo de Próspero, o colonizador. As considerações de Hugo Achúgar, aqui citadas e comentadas, referem-se ao diálogo entre esses dois personagens no qual Próspero se dirige a Calibã como um selvagem, a quem tentou ensinar a falar (sua língua), mas que só aprendeu a balbuciar as palavras, a mal dizê-las, ao que este responde que sua vantagem, nesse processo, foi aprender a amaldiçoá-lo. Calibã usou o que aprendera para resistir à sua condição de escravizado.

um subalterno, segundo Gayatri Spivak (2003), que precisa sair desta condição para poder falar, caso contrário, necessitaria de um intermediário.

Se a civilização possui a palavra e à barbárie cabe o mutismo, Calibã, por ser classificado como bárbaro, irá balbuciar a partir deste capital acumulado em sua ilha, num movimento de criação a partir das sobras, do que lhe restou. Esse Calibã se apresenta, antes que tudo, como um ser humano dotado de peculiaridades, como qualquer outro, o que gera uma diversidade que deve ser respeitada. Não a respeitar, como defende Zea (2005), tentando reificar aqueles que não se permitem molduras, é a autêntica expressão da barbárie, ou seja, a ação bárbara é a do dominador, colonizador, e não a do colonizado, marginalizado.

Segundo Achúgar (2006, p. 37), “o discurso de Calibã é interpretado por Próspero como [...] um ‘discurso incoerente’”, pois este tentou ensiná-lo a falar, mas aquele aprendeu apenas a “falar incoerentemente”; para o colonizador, Calibã não pode falar corretamente sua língua, produzindo apenas uma má imitação, um “balbucio”, associado a “um discurso de resistência, um discurso menor”. Julgando a situação sob outro ponto de vista, como o fez o personagem subalterno, isso poderia ser algo positivo, se encarado como uma forma de resistência à dominação e ao poder do colonizador, uma vez que “a resposta de Calibã a Próspero implica a reivindicação de seu discurso, implica seu direito de balbuciar, não como um discurso inválido ou ‘incoerente’, mas como seu próprio, válido, estruturado discurso” (ACHÚGAR, 2006, p. 39).

Além disso, a afirmação de que Calibã é incapaz de se expressar corretamente, ou coerentemente, apenas ‘balbuciando’, é uma forma de degradação de seu discurso, desvalorizando-o e deslegitimando-o. Tal história, presente numa obra literária do século XVII, ainda persiste. Como afirmou César González (em entrevista que me concedeu em 19 de abril de 2018), a crítica literária faz uma análise minuciosa daquilo que é produzido

por sujeitos pertencentes a grupos sociais marginalizados; uma observação mais criteriosa que aquela direcionada aos demais autores:

[Quando os *villeros* escrevem] exige-se deles um monte de coisas que dos outros, não. Há um nível de exigência de buscar o mínimo detalhe, o mínimo erro; de sempre encontrar um “porém”; de subestimação também, há uma suspeita antropológica – como costume chamar –, ele nunca vai ser visto do mesmo modo que um escritor branco burguês, nunca! (GONZÁLEZ *apud* SOUZA, 2018, p. 129, tradução nossa).<sup>146</sup>

César González pode ser considerado mais um Calibã, alguém que usa as ferramentas à sua disposição para estruturar seu discurso, agora não mais pedindo permissão ou carecendo de um mediador. Quando se dá conta de que possui uma voz, uma história, uma verdade, coloca-se na condição de agência transformadora de sua própria trajetória, proibindo que lhe digam o que fazer, emancipando-se. González percebe que a palavra e os livros são instrumentos de poder, de poder-ser e de poder-agir, e intervém na disputa pela construção de um lugar no campo literário, ou de inserção neste espaço.

Em seus livros, propõe uma releitura das representações predominantes sobre os territórios periféricos, especialmente as *villas* de Buenos Aires, bem como da população que vive neles, os grupos alterizados pela ideologia que insiste em polarizar margem e centro. Como ele teoricamente não faz parte deste centro, como se fosse possível morar numa *villa* ou favela sem estar na cidade, os espaços de que dispõe para divulgar seu trabalho são restritos, e o uso de formas alternativas de divulgação é uma das estratégias de expressão de seu discurso.

---

146 As citações de César González retiradas da entrevista que realizei com o autor aparecem com a referência “SOUZA, 2018” porque a transcrição do texto na íntegra se encontra em minha dissertação, e não em publicações de González.

Os novos sujeitos que emergem na cena periférica vão barbarizar a palavra, em um ato político e consciente, uma vez que afirmarão, ao mesmo tempo, que não são bárbaros, pois já não são submissos nem precisam reproduzir a linguagem do dominador, e sua palavra ‘maldita’ tem uma enorme importância. O fato não é que se expressam mal, apenas o fazem de um modo diferente e autêntico. Como expressa González, maldita é a palavra que invisibiliza e reifica o ser humano: “maldita seja a representação! / maldita seja a palavra! / maldita a linguagem / se ensina a esquecermos o corpo!” (GONZÁLEZ, 2015, p. 33, tradução nossa).<sup>147</sup> Divulgar e exaltar a produção poética e cinematográfica de uma pessoa oriunda de uma *villa* é reconhecer e valorizar as áreas marginalizadas da cidade como outros lugares da cultura de que fala Homi Bhabha (1998).

Retomando as considerações sobre a poesia de González, nota-se que o autor recupera, em toda sua obra, suas experiências para produzir seu discurso. Por isso, não é difícil perceber que sua escrita dialoga – muitas vezes, explicitamente – com sua biografia, o mesmo acontecendo com sua produção cinematográfica. Assumindo que se trata de uma realidade mais abrangente, isto é, que atinge muitas outras pessoas, é nas letras e nas artes que ele encontra os meios necessários para intervir na trajetória de jovens *villeros* que parecem estar fadados a ver a violência como um caminho para ser e estar em uma sociedade que os exclui cultural e economicamente.

Mesmo sem pretender tornar os textos dependentes da biografia de seu autor, tento pensar aqui certos fragmentos da obra como elementos que permitem um resgate da vida do poeta e diretor argentino. Tal tarefa se justifica pelo fato de que a análise de sua trajetória se mostrou imprescindível para compreender o papel social e político (além do artístico) de seus poemas e filmes, visto que os territórios pelos quais transitou e as experiências que acumulou foram fatores determinantes para

---

147 “¡maldita sea la representación! / ¡maldita sea la palabra! / ¡maldito el lenguaje / si enseña a olvidarnos del cuerpo!”

que González se tornasse escritor e recuperasse, a cada página escrita, sua experiência como habitante da *villa* Carlos Gardel e como *ex pibe chorro*<sup>148</sup> que superou inúmeras barreiras tanto para seguir escrevendo enquanto estava privado de liberdade quanto para reconquistá-la.

Aliás, o autor busca se distanciar do rótulo de *pibe chorro* recuperado, construindo para si uma imagem mais complexa, mais coerente com as suas múltiplas facetas: escritor, *ex pibe chorro*, ex-estudante de Filosofia da UBA, diretor de cinema, *villero*, colunista de revistas como a *Sudestada* e fundador da revista eletrônica ¿Todo piola? (extinta), voltada para cultura marginal. Como escreveu Achúcar (2006, p. 29), “o sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua ‘história local’, ou seja, a partir do modo que ‘lê’ ou ‘vive’ a ‘história local’, em virtude de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado”, e não foi diferente com o escritor argentino.

A obra literária de González à qual me refiro está organizada e distribuída em três livros de poesia, cada um escrito em um momento diferente de sua vida e, portanto, abordando reflexões conforme se expandia sua experiência e se modificava, cada vez mais, sua percepção do mundo e das desigualdades que o caracterizam, da realidade *villera* e da grande metrópole em que vive, em uma constante (re)construção – ou seria descoberta? – de sua identidade. E isso acontece ao mesmo tempo em que ele reivindica seu lugar de autor, aquele que é agora o escritor, o diretor, o observador; é ele quem conta a história, e não mais apenas o sujeito observado ou mero objeto de estudo.

Conforme assinalei anteriormente, para comentar cada uma das produções de César González, antes cabe destacar alguns dados de sua biografia, pois o González escritor nasce em condições e ambientes pouco prováveis: diferentes presídios de Buenos Aires. Vivendo há algum tempo

---

148 Expressão usada para se referir aos jovens que roubam.

uma vida de delitos, González se envolve no sequestro de um grande empresário e é detido aos 16 anos, após sobreviver aos tiros (do confronto) e a duas paradas cardíacas. Sai em liberdade condicional em 2010, aos 21 anos, depois de passar longos e difíceis cinco anos preso.

Ao conhecer Patricio Montesano, quem oferecia oficinas de mágica aos detentos além de conversar sobre filosofia e política, o futuro poeta passou a ter um novo contato com os livros, lendo aqueles que o mágico levava para ele, “livros que tinham potência, livros que tinham um fogo para queimar” (GONZÁLEZ *apud* SOUZA, 2018, p. 119, tradução nossa)<sup>149</sup>, como relata González. Ao longo dessas leituras, percebeu que a pobreza, a desigualdade social e os *pibes chorros* eram úteis ao sistema que os gerou, e que sua manutenção fazia parte de um projeto de grupos sociais poderosos que não aceitavam/aceitam renunciar a seus privilégios. A partir do florescimento de sua consciência de classe, González viveu um processo de subjetivação e construção de uma nova identidade, através do qual emerge o poeta.

Em 2010, ao sair da prisão, lança seu primeiro livro de poesias, **La venganza del cordero atado**, composto por textos escritos enquanto cumpria sua pena. Nele, o autor utiliza o pseudônimo Camilo Blajaquis, a fim de homenagear o revolucionário cubano Camilo Cienfuegos e Domingo Blajaquis, militante sindical argentino assassinado durante a ditadura. Nas produções subsequentes, o autor passou a assinar com seu nome de batismo por entender que se trata de um nome bastante comum, bem típico da classe social à qual pertence, parafraseando o próprio César González (na já mencionada entrevista de 2018). Portanto, assumir esse nome era totalmente coerente com aquilo que ele pretendia com seus escritos: problematizar as representações dominantes da alteridade, desses outros entre os quais ele estava inserido, reivindicando uma nova imagem

---

149 “libros que tenían potencia, libros que tenían un fuego para quemar”

a respeito das *villas*, alternativa e contrastante com as ideias que insistem em caracterizá-las como territórios em que as únicas situações que existem, além da violência, são as ausências. Para o escritor e diretor, este é um modo de simplificar e ridicularizar *villeros* e *villeras*.

Sua segunda produção poética foi **Crónica de una libertad condicional**, de 2011. O título faz alusão à experiência que estava vivendo no período em que escreveu as poesias que a compõem, a liberdade condicional jurídica, mas também faz parte da visão crítica de González sobre a ideia de ‘retornar à liberdade’; de reviver experiências e observar, agora com outros olhos, o que é ser supostamente livre. Essa temática de uma liberdade relativa é constante em seus textos, além de persistir na reconstrução do imaginário em torno da *villeritud*, e será retomada, principalmente, em seu filme **Atenas** (2017), que será analisado mais adiante.

Esse segundo livro trata-se de uma obra cujos textos exploram, majoritariamente, uma nova experiência ao retornar à liberdade e à cidade que ele viu apenas a partir da moldura do cárcere durante cinco anos, e a tentativa de inserir-se nessa sociedade, sem deixar de retomar as angústias vividas na prisão. Brinda-nos com poemas carregados de uma visão problematizadora sobre como foi voltar à *villa*; viver e enxergar Buenos Aires de outra maneira; enfrentar a discriminação por ter sido um presidiário (um preconceito a mais para quem é um *villero*); lidar com a pressão social de que tinha que buscar trabalho para garantir seu sustento. Por essas razões, segundo González, foi um livro produzido com muito menos tempo, com mais urgência, “é uma poesia muito literal, muito direta, com bem pouca metáfora, porque era como estava vivendo aqui fora” (GONZÁLEZ *apud* SOUZA, 2018, p. 120, tradução nossa).<sup>150</sup> É uma crônica do regresso às ruas, mas não com uma liberdade total. Dessa forma,

---

150 “es una poesía muy literal, muy directa, con muy poca metáfora, porque así estaba viviendo afuera”

o título escolhido atua simultaneamente no sentido denotativo (jurídico) e conotativo, pois o autor questiona se a vida que se leva na cidade pode ser considerada uma forma da liberdade. Uma síntese deste e dos outros temas mencionados é o que se encontra no poema *Teorema sobre sair*:

não é necessário que o empregador saiba  
já que somos pura intuição  
ele já adivinha que você esteve preso  
é como um mago mentalista  
e te negam até o trabalho mais horrível  
que é o único possível  
para almejar um futuro  
que tenha mais de dois dias  
você sai da cadeia  
e entra em uma cidade relâmpago  
superpovoada igual à prisão  
território do sintoma específico geral  
comerciante que treme  
quando entro para comprar algo  
portas que se fecham  
à passagem de meus passos  
janelas que me vigiam às escondidas  
me perseguem superman, batman e a mulher maravilha  
a suposta dignidade me dá as costas  
tenho que apresentar uma honestidade de papel  
mas não me resta outra saída senão esfregar as costas  
ou aprender a viver  
mais sozinho que Chaves dentro do barril  
acostumando-me com a fome  
e a indiferença.  
(GONZÁLEZ, 2014, p. 31, tradução nossa)<sup>151</sup>

---

151 “Teorema sobre sair/ el empleador no hace falta que lo sepa / si somos pura intuición / él ya adivina que estuviste preso / es como un mago mentalista / y te niegan hasta el trabajo más horrible / que es lo único posible / para anhelar un futuro / que tenga más de dos días / salís de la cárcel / y entrás a una ciudad relámpago / superpoblada igual que la cárcel / territorio del síntoma específico general / comerciante que tiembla / cuando entro a comprar algo / puertas que se cierran / al paso de mis pasos / ventanas que me vigilan a escondidas / me persiguen superman, batman y la mujer maravilla/ la supuesta dignidad me da la espalda / tengo que presentar una honestidad de papel / pero no me queda otra



Portanto, mesmo tendo cumprido parcialmente a sua pena e não estando mais encarcerado, ele ainda se encontrava numa posição desconfortável, convivendo com o preconceito, sentindo-se oprimido de algum modo, percebendo que nada mudara com relação àqueles que nascem em uma *villa*. Essa realidade foi o pano de fundo de seu segundo trabalho e de seu penúltimo filme.

Finalmente em **Retórica al suspiro de queja**, publicado pela primeira vez em 2014, terceiro e (até então) último livro, surge um González ainda mais amadurecido, já tendo dirigido alguns curtas-metragens e seu primeiro longa-metragem. Mantendo seu propósito inicial, o poeta convida o leitor à reflexão não só sobre os temas já comentados, mas também sobre a energia gasta com as reclamações que se sobrepõem às ações e que nem sempre se referem a causas urgentes. É deste último livro um dos textos mais representativos da luta permanente do escritor argentino pela ressemantização do que é ser um *villero*, esse sujeito alterizado. Nele, o eu lírico assume o discurso hegemônico a respeito dos *villeros* para definir a si mesmo, simultaneamente criticando a imagem construída:

Quem sou?

sou o negro de merda  
que merece ser linchado  
o anormal que não se deixa ajudar  
o selvagem que não quer ser assistido

o bruto, ignorante e vazio  
similar símio violento  
entreguem-no aos juízes  
que condenam segundo o domicílio

que brincam com a morte  
o carnaval da mão pesada

---

que masajear la espalda / o aprender a vivir / más solo que el chavo dentro del barril / acostumbrándome al hambre / y a la ignorancia”.

que está cheio de cúmplices

sou aquele que vive graças aos programas sociais  
aquele que deve agachar o olhar  
e te fazer sentir o mestre mais alto

esse que não tem um rosto  
o disforme  
o mongólico  
o *villero*  
sim  
o *villero*

sou meus amigos que morreram  
sem saber como foi viver  
sou a umidade que apodrece em uma cela  
sou a ratazana mais reclamona  
essa coisa sem voz  
essa massa que jorra gordura

[...] fui criado entre tiros, barro e chapa  
a fome fazia parte da família  
o cárcere um futuro não muito distante  
pertencço à classe sem classe  
os únicos donos das vassouras  
quem custodia a metrópole?  
quem limpa o que você não quer limpar?  
nosso cansaço  
permite que você descanse  
nossa escravidão  
torna possível tua liberdade  
(GONZÁLEZ, 2015, p. 7-8, tradução nossa)<sup>152</sup>

---

152 “¿Quién soy? / soy el negro de mierda / que merece ser linchado / el anormal que no se deja ayudar / el salvaje que no quiere ser asistido / el bruto, ignorante y hueco / similar simio violento / entrégueselo a los jueces / que condenan según el domicilio / que juegan con la muerte / el carnaval de la mano dura / que está lleno de cómplices / soy el que vive gracias a los planes sociales / el que debe agachar la mirada / y hacerte sentir el maestro más alto / ese que no tiene un rostro / el deforme / el mongólico / el villero / sí / el villero / soy mis amigos que murieron / sin saber cómo fue vivir / soy la humedad que se pudre en una celda / soy la rata más chillona / esa cosa sin voz / esa masa que chorrea

Ainda neste último livro, González torna a abordar o tema da liberdade conquistada, reforçando que é uma farsa, já que a cidade oferece outros tipos de prisão e escravidão, e expõe sua análise sobre as relações humanas desgastadas (ou inexistentes) na grande cidade e sobre a “opressão remunerada” à qual se submetem muitos trabalhadores (GONZÁLEZ, p. 50).

A ideia presente no título do livro é argumentar a respeito das queixas do ser humano contemporâneo que, apesar de ter mais comodidade que aqueles que viveram em séculos anteriores, parece reclamar mais, manifestando um cansaço e uma profunda insatisfação diante de certas dificuldades ordinárias, deixando em segundo plano causas mais emergenciais. Isso não significa que as pessoas não devam se queixar, mas a indignação deve levar a algum lugar, pensa ele. Se os sujeitos se incomodam com um sistema que os oprime e os divide em classes sociais desiguais, é preciso lutar contra isso, dando dignidade ao seu lamento. É fazer com que essa queixa ganhe um sentido mais imediato, em vez de ser uma queixa qualquer. “A queixa é um privilégio de classe, da comodidade. Aqueles que estão em uma situação de adversidade não podem se dar ao luxo de se queixar porque assim seu problema se perpetua” (GONZÁLEZ *apud* SOUZA, 2018, p. 120, tradução nossa)<sup>153</sup>, defendeu González, que apresentou uma proposta de ação no seguinte poema, homônimo de seu último livro:

a dor deve ser uma musa inspiradora  
e não uma musa destruidora

---

grasa / [...] me crié entre tiros, barro y chapa / el hambre era parte de la familia / la cárcel un futuro no muy lejano / pertenezco a la clase sin clase / los únicos dueños de las escobas / ¿quiénes custodian la metrópolis? / ¿quiénes limpian lo que vos no querés limpiar? / nuestro cansancio / permite que descanses / nuestra esclavitud / hace posible tu libertad

153 “La queja es un privilegio de clase, de la comodidad. Aquellos que están en una situación de adversidad no se pueden dar el lujo de quejarse porque si no su problema se perpetúa.”

um motivo para criar mundos  
e não para destruí-los  
a dor pode abrir portas  
onde só existem celas  
[...]  
a dor parece a morte  
mas é o melhor momento  
para renascer e viver  
é um momento para contradizer o destino  
e caminhar sobre o arco-íris  
não o argumento mais popular  
para queixar-se por tudo.  
(GONZÁLEZ, 2015, p. 46, tradução nossa)<sup>154</sup>

Tais sugestões dialogam com a biografia do autor, com sua redenção e insurgência, com sua potência que se revelou no momento mais crítico da vida, provocando uma reviravolta num caminho aparentemente pré-determinado. Os infortúnios que o perseguiram desde cedo ao longo de sua vida atuaram, paradoxalmente, como motivadores para sua queixa, rebeldia e renascimento, pois González tomou conhecimento de suas capacidades e do quanto o imaginário em torno do “ser *villero*” rejeita a ideia de que sujeitos marginalizados possam ser criativos, exercer funções intelectuais, agir de modo autônomo, emancipar-se. Essa ideia só se difundiu após a prisão e ainda prevalece por conta da consciência política e social adquirida, o que agora já está muito claro para o escritor.

Concomitantemente à escrita das poesias – o que ele nunca deixou de fazer, mesmo não tendo publicado novos livros depois de 2014 –, César González começou a estudar sobre cinema. Apesar dos poucos recursos de que dispunha, numa dessas ‘astúcias do fraco’ de que nos fala Michel

---

154 “el dolor debe ser una musa inspiradora / y no una musa destructora / un motivo para crear mundos / y no para destruirlos / el dolor puede abrir puertas / donde solo existen celdas / [...] el dolor parece la muerte / pero es el mejor momento / para renacer y vivir / es un momento para contradecir el destino / y caminar sobre el arco iris / no el argumento más popular / para quejarse por todo.”

de Certeau (1998), ele conseguiu produzir alguns documentários, curtas-metragens e os longas-metragens **Diagnóstico Esperanza** (2013), **¿Qué puede un cuerpo?** (2015), **Exomologesis** (2016), **Atenas** (2017) e **Lluvia de jaulas** (2018), analisados a seguir.<sup>155</sup>

Assim como nos livros, González, desta vez pelo seu olhar de diretor, oferece-nos sua visão das *villas*, deixando evidente que sua proposta de ressignificação desse território periférico não é a de uma romantização da realidade ali vivida, mas de um modo de enxergar aqueles habitantes como pessoas e aquele espaço como um lugar onde há violência, drogas, pobreza e ausências, mas que estas convivem com diversão, trabalho, estudo, sonhos, potência.

Com exceção de *Exomologesis*, história que se passa toda em um ambiente fechado, em alguns cômodos de um apartamento, os filmes têm como cenário a própria *villa*, além de a maioria dos atores serem *villeros* dali, e não atores profissionais. Apesar de serem diferentes os protagonistas e a história central em cada um, todos servem de problematização da reificação e ridicularização daqueles moradores e das classes mais pobres ao serem representados na literatura e nos meios de comunicação, onde eles figuram como o Outro, e não como Eu, aquele que narra, que *se* narra.

Os dois primeiros filmes, **Diagnóstico Esperanza** e **¿Qué puede un cuerpo?**, têm um enredo bastante semelhante, propondo uma visão, ao mesmo tempo, dura, bonita e realista sobre o que significa viver em uma *villa* e sobre as experiências pelas quais alguém pode passar pelo simples fato de viver ali. Há uma diversidade de identidades, mas o cenário que se repete é o do *villero* tratado como subalterno, não tendo sua humanidade e dignidade respeitadas, vivendo e trabalhando em condições precárias

---

155 O último filme ainda não foi compartilhado pelo diretor em seu canal do YouTube (como fizera com os demais), e por isso só pôde ser assistido – até o momento em que escrevo este trabalho – nos locais onde foi transmitido, na Argentina. Portanto, minhas análises se centram nos quatro primeiros.

(quando tem um trabalho); jovens e sonhos cada vez mais distantes um do outro.

Em muitos dos personagens de ambas as obras, podemos ver um González, pois trata-se de uma realidade coletiva e podemos indagar: quantos daqueles meninos não passam/passaram pelo mesmo que ele? O sentimento sobre o que foi vivido não é exatamente o mesmo para todos que estão ali dentro, mas, para os que estão do lado de fora, desaparece qualquer possibilidade de heterogeneidade, ou seja, de vê-los como pessoas diferentes entre eles.

A respeito de seu terceiro longa-metragem, **Exomologesis**, como mencionado um pouco acima, notam-se algumas diferenças com os demais filmes: além do que já fora comentado, González oferece um debate mais filosófico aos temas que lhe são caros, numa alusão explícita a Michel Foucault, anunciada desde o nome do longa, inspirado em um conceito do filósofo e que será explorado na obra.

O cenário onde toda a estória se desenvolve é o espaço para onde os sujeitos vão para se libertarem – ainda que, paradoxalmente, estejam presos ali –, para sentir-se bem, para fugir do sentimento de culpa, para cuidarem de suas crises existenciais, informações que só concluímos no momento da confissão dos personagens. A busca comum entre todos era a de um sentido para sua vida. Para ajudá-los a alcançar esse objetivo, várias pessoas aparecem no local e oferecem uma análise ou um tratamento, a partir da imposição de seus métodos. Estas pessoas acabam simbolizando instituições e profissionais que atuam de modo a unificar o comportamento daquele grupo.

Um exemplo disso – o mais marcado no filme, pois é o único que se repete – é a representação de como se dá a evangelização. Um pastor conta uma parábola e pede que cada um explique o que interpretou da estória, e as respostas são diferentes. Diante disso, ele afirma que todos

estão errados e impõe a sua leitura como a correta, a única possível. A ideia que tal leitura defende é a de que é preciso sofrer para chegar ao reino dos céus, uma forma de convencê-los de que aquele sofrimento pelo qual eles estavam passando naquele ambiente era necessário e justificável, desde que quisessem se redimir.

A obra nos leva a refletir sobre a busca por normalidade, a ser encontrada, no filme, em uma espécie de treinamento para que todos tenham um comportamento homogêneo e construam uma sociedade caracterizada pela unidade, com indivíduos sem identidade, “normais” e que se encaixam no padrão idealizado e imposto para, só assim, poderem triunfar, serem vencedores. Além disso, há uma crítica à tendência natural do ser humano à subordinação – que é retratada no filme como uma vontade de obedecer a alguém, de ser liderado –, ao sentimento de culpa e à consequente necessidade de se confessar, responsável por nos colocar em uma condição de submissão, se este for o preço para conseguir a salvação de nossa alma.

**Exomologesis** nos convida, ainda, a problematizar as seguintes ideias: a de que ‘quem quer pode’, bastando ser esforçado, um tipo de lógica que forma as bases do pensamento meritocrático e ajuda a perpetuar (e aprofundar) as desigualdades sociais, uma vez que justifica que uns alcancem seus objetivos e outros, não; e o desejo latente no ser humano de ocupar a posição do opressor, algo que se revela na atitude de alguns personagens que, na primeira oportunidade que têm de fazê-lo, não hesitam em ser autoritários e cruéis.

Para compor o que González chama de “trilogia *villera*” (junto aos dois primeiros filmes), o argentino criou **Atenas**, uma obra que se diferencia das outras, em especial, pelo protagonismo feminino e pelo diálogo com a mitologia grega desde o título até a escolha do nome da personagem principal: **Atenas** nos remete tanto à capital da Grécia quanto à deusa

Atena; e Perséfone, nome escolhido para a protagonista, é considerada a deusa do submundo.

Essa obra cinematográfica funciona como uma crônica do que é voltar às ruas depois de um tempo estando encarcerada, como é o caso de Perséfone e de Juana, a mulher que lhe oferece ajuda ao conhecê-la e saber de suas condições: Perse, como a apelida Juana, não tem família, nem onde morar. As duas se encontram em um patronato, lugar aonde vão para, após serem atendidas por uma psicóloga, conseguirem um encaminhamento para obterem um emprego com menos dificuldade. Mas o que acontece é um atendimento em que se desconsidera a realidade daquelas mulheres. E é nesse espaço que se desenvolve uma das principais críticas de César González, por meio da tensa entrevista entre a profissional da instituição e Juana: “Não se vitimize! Não se automarginalize! Todos temos problemas, a solução depende de cada um”<sup>156</sup>(tradução nossa), defende a psicóloga ao ouvir Juana desabafar que, por ser uma mulher *villera* e ex-presidiária, é discriminada e não consegue emprego. A reclamação é a de que, toda vez em que é indagada sobre como se sente por dentro, Juana responde essa mesma história, que não era a que ela esperava ouvir.

Apesar dos momentos de tensão e tristeza, González dedica também minutos de beleza e alegria, como as várias cenas em que crianças estão brincando (aglomerados em volta da mesa da cozinha apertada, na piscina de plástico em casa, na rua jogando futebol) e os momentos de cuidado e sororidade de Juana com Perséfone, seja quando lhe oferece um teto e prepara uma pizza para lhe dar as boas-vindas, seja quando a ajuda a procurar emprego e circular pela cidade.

Observando essas realidades várias capturadas pelas lentes de González, confirmamos que a intenção do diretor é retratar as *villas* e os *villeros* exatamente como eles são ou, pelo menos, como ele os vê:

---

156 “¡No te victimices! ¡No te automargines! Todos tenemos problemas, depende de uno solucionarlos.”



sem metáforas, hipérboles ou eufemismos. O destino de Perséfone, que é obrigada a se prostituir, nos revela a perversidade de um mundo (como um todo, e não apenas o *villero*) que consegue ser ainda mais cruel com as mulheres.

Apesar de abordar outros temas correlatos, a partir do momento em que passa a escrever, o principal objetivo de César González tem sido o de construir uma *villeritud*, ou seja, criar uma noção do que é ‘ser *villero*’, combatendo os estereótipos, mas também fugindo da armadilha da idealização. O que encontramos em seus textos é uma valorização do território e do lugar da experiência, a *villa*, o que justifica a escolha do termo para definir seu propósito. Pode-se considerar que é para ressemantizar o termo ‘*villeritud*’ que González o retoma, com o fim de contestar a função delegada aos habitantes de uma *villa*, a de serem a personificação do perigo, da violência, permanente risco de perturbação à ordem social, um mal a ser combatido e, se possível, aniquilado, conforme problematiza o escritor no poema *¿Quién soy?*, já citado.

A *villeritud* ressurge, então, como um instrumento usado tanto para combater a discriminação contra essa população quanto para dar ênfase ao que compõe o cotidiano das *villas*, histórica, social e culturalmente falando. Isso significa que o autor não pretende descrever esse território e seus habitantes a partir das ideias de ‘bom’ ou ‘mau’, mas ressaltar quais são os elementos positivos e negativos que estão imbricados no ‘ser *villero*’, desmistificando o discurso reducionista e precipitado que se ancora, além do que já comentei, no “paradigma da ausência”.

Segundo Fernando Fernandes, Jailson de Souza e Silva e Jorge Barbosa (2018, não paginado), trata-se de um discurso que classifica os espaços da periferia “como territórios ‘desprovidos’, ‘desfavorecidos’, ‘desprivilegiados’, ‘pauperizados’ ou ‘carentes’”. Os geógrafos enfatizam a importância de reconhecer que há desigualdades que caracterizam as

formas de vida em territórios periféricos, mas que é bastante prejudicial a esses espaços a predominância de um olhar voltado exclusivamente ao que não possuem ou ao que não são, desconsiderando suas virtudes e potências.

Esse olhar estereotipado é perigoso também porque, de acordo com Santos (2013, p. 638), ajuda a criar “uma ‘estrutura de sentimentos’, impregnando de tal forma e com tal força nossa visão de mundo que a tarefa de superação parece impossível.” É a partir deste mesmo ponto de vista que César González afirma em nossa entrevista que, para uma sociedade acostumada com o imaginário do *villero* como um miserável, alguém que não estuda, nem conhece nada além de violência e só realiza trabalhos braçais e mecânicos, é difícil imaginar que esse sujeito possa ser um leitor, um escritor ou desempenhe qualquer função intelectual.

É também para desconstruir esses estigmas que, mais que um ‘escritor *villero*’ ou ‘escritor marginal’, González parte em busca, acima de tudo, de um lugar de autor. Exatamente assim, sem adjetivos. O escritor argumenta que discorda da adjetivação da literatura que é produzida por escritores oriundos de zonas mais pobres da cidade “porque dos burgueses ninguém está chamando ‘literatura burguesa’, ninguém chama ‘literatura de brancos’, é literatura. Porém, por outro lado, o que um *villero* escreve é ‘literatura periférica’, ‘literatura marginal’ [...]. Não, é literatura, ponto final. Ou, do contrário, que esclareçamos tudo, não?” (GONZÁLEZ *apud* SOUZA, 2018, p. 125, tradução nossa).<sup>157</sup>

Como afirmo em páginas anteriores, o que o poeta busca para si é o rompimento de uma imagem simplista, como a de um *ex pibe chorro* recuperado que agora narra seus infortúnios, ou a de um *villero* que decidiu relatar o que se passa nas *villas* e é capaz de falar apenas disso.

---

157 “porque de los burgueses nadie está diciendo ‘literatura burguesa’, nadie dice ‘literatura de blancos’, es literatura. Pero, en cambio, el de la villa que escribe es ‘literatura periférica’, ‘literatura marginal’ [...]. No, es literatura, punto y aparte. Si no que aclaremos todo, ¿no?”

É preciso reconhecer as mudanças que vem acontecendo na cena literária e assumir que são esses novos sujeitos do discurso os responsáveis por essa transformação. Pensando na realidade multifacetária da arte, Jacques Rancière (2009) instiga-nos a refletir sobre a necessidade de se revolucionar a estética de modo a abranger os novos artistas, e não apenas os canônicos. Na arte, nada deve ser desprezado, pois

*tudo fala*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. [...] Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37).

César González é um desses novos artistas e um importante nome da literatura argentina contemporânea e do cinema que se produz de forma independente. É uma voz representativa de uma ânsia bastante atual de se ver narrado e descrito por si mesmo e/ou pelos seus pares, por aqueles que entendem, por experiência própria, quais são suas dores e perdas, bem como suas forças e conquistas.

## Referências

ACHÚGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Trad. Sergio Miceli e Silvia de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHANADY, Amaryll. La conceptualización del “otro” en las sociedades periféricas. **Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ**. Rio de Janeiro, ano II, n.2, p. 39-45, 1994.

FERNANDES, Fernando, SILVA, Jailson de Souza e, BARBOSA, Jorge. O paradigma da potência e a pedagogia da convivência. **Revista Periferias**, Instituto Maria e João Aleixo, n.1, 2018. Disponível em: <<http://imja.org.br/revista/materia/o-paradigma-da-potencia-e-a-pedagogia-da-convivencia/?pdf=67>>. Acesso em: 27 maio 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GONZÁLEZ, César (Camilo Blajaquis). **La venganza del cordero atado**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011.

GONZÁLEZ, César. **Crónica de una libertad condicional**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Continente, 2014.

\_\_\_\_\_. **Retórica al suspiro de queja**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Continente, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Rafael J. O 'Étnico' e o 'Exótico': Notas Sobre a Representação Ocidental da Alteridade. In: **Revista Rosa dos Ventos**, p. 635-643, outubro, 2013.

SILVA, Jailson de Souza e (Org.). **O que é a favela, afinal?** Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Fabiana Oliveira de. **Periferia e construção de um lugar de autor na obra de César González: villas**, empoderamento e representação de grupos alterizados. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. 129 f. Disponível em: <http://posneolatinas.letas.ufrj.br/index.php/dissertacao-2018-fabiana-oliveira-de-souza/>.

SPIVAK, Gayatri. ¿Puede hablar el subalterno? In: **Revista Colombiana de Antropología**, Vol. 39. Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, enero-diciembre de 2003, p. 297-364.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ZEA, Leopoldo. **Discurso desde a marginalização e a barbárie**; seguido de **A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente**. Trad. Luis Gonzalo Acosta Espejo et al. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

# APÊNDICES:

## RESUMOS E ABSTRACTS

### A PRODUÇÃO LITERÁRIA INDIGENISTA: DE SUAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE

**Juliana Almeida Sales**

**Resumo:** Após os primeiros encontros entre nativos e colonizadores, estes acharam necessário tecer narrativas que pudessem povoar o imaginário europeu com o que o Novo Mundo podia oferecer. Buscando justificar suas práticas, os exploradores manipularam, através das crônicas coloniais, a representação literária do nativo-americano. Concebida aqui como a origem da representação nativa tendenciosa, as crônicas contribuíram em grande parte para moldar o que se concebe atualmente como literatura latino-americana. Estas representações unilaterais afetaram o discurso sobre o nativo desde o século XV até a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Literatura indigenista; Representação literária nativa; Literatura colonial.

### INDIGENIST LITERARY PRODUCTION: FROM ITS ORIGINS TO CONTEMPORANEITY

**Abstract:** After the first encounters between Natives and colonizers, metropolitan powers deemed necessary to weave narratives that would show Europe what the New World was able to offer. In order to justify their practices on the new lands, the colonizers would manipulate, by means of colonial chronicles, the literary representation of Native-Americans. Seen here as the origins of a biased representation of the Natives, the

chronicles have played a large role in shaping what is currently known as Latin American literature. These unilateral representations have affected the discourse about Natives from the 15th century up to current days.

**Keywords:** Indigenist literature; Native literary representation; Colonial literature.

# REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE NEGRA NA LITERATURA FRANCESA E NORTE-AMERICANA DO INÍCIO DO SÉCULO XIX

Ligia Cristina Machado

**Resumo:** A intenção deste trabalho é verificar como se construíram personagens literários negros em algumas obras francesas e americanas escritas nas primeiras décadas do século XIX. No fim do século XVIII, com a Revolução do Haiti, a discussão a respeito do espaço de negros e de mestiços passou a ser considerável no meio literário. Pode-se dizer que uma de suas questões era tentar explicar a inferioridade negra proclamada pelas teorias raciais e a sua transgressão representada por eventos como a Revolução do Haiti. Ao olharmos para esses textos, buscaremos entender como se construiu a representação do Outro (o negro), por parte dos autores brancos, e de si, por parte dos autores negros que escreveram naquele período.

**Palavras-Chave:** Literatura oitocentista; Representação negra; Alteridade.

## REPRESENTATIONS OF BLACK OTHERNESS IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY FRENCH AND AMERICAN LITERATURE

**Abstract:** The purpose of this paper is to verify how black literary characters were built in French and American works written in the first decades of the nineteenth century. At the end of the eighteenth century, with the Haitian Revolution, the discussion about the space of blacks and mestizos increase considerably in the literary midst. At the time, one of the questions raised by writers was to try to explain the black inferiority proclaimed by racial theories and their transgression represented by events such as the Haiti Revolution. By looking at these texts we will seek to



understand how the representation of the Other (the black) was built by white authors, and also by black authors who wrote at that time.

**Keywords:** Nineteenth-century Literature; Black Representation; Otherness.

## REPRESENTAÇÕES DO ORIENTAL NA LITERATURA DE PINHEIRO CHAGAS E CAMILO CASTELO BRANCO

José Carvalho Vanzelli

**Resumo:** Manuel Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco foram dois dos mais populares romancistas em Portugal na segunda metade do século XIX. Ambos representaram o Oriente e os orientais em seus romances. Ainda, os dois escritores empreenderam tais retratos de um mesmo local de fala, utilizando-se de fontes semelhantes. Tais fatos não fizeram com que suas imagens deixassem de ser plurais e, muitas vezes, contrastantes. Neste trabalho, objetivamos averiguar essa pluralidade ao analisar como o Outro oriental surge em romances desses dois escritores. Passaremos por excertos dos romances **A Marqueza da Índia**, **A Joia do Vice-rei** e **Naufrágio de Vicente Sodré**, de Pinheiro Chagas; e **Doze Casamentos Felizes** e **O Senhor do Paço de Ninães**, de Camilo.

**Palavras-chave:** Orientalismo; Alteridade, Literatura portuguesa oitocentista.

## REPRESENTATIONS OF THE EASTERN OTHER IN PINHEIRO CHAGAS'S AND CAMILO CASTELO BRANCO'S LITERATURES

**Abstract:** Manuel Pinheiro Chagas and Camilo Castelo Branco were two of the most popular novelists in Portugal in the second half of the 19th century. Both represented the East and the Eastern in their novels. Yet, both writers performed such portraits from the same place of speech, using similar sources. Such facts do not make their images cease to be plural and often contrasting. In this paper we aim to ascertain this plurality by analyzing how the Eastern Other emerges in novels by those two writers. Therefore, we will study excerpts of the novels **A Marqueza da Índia**, **A**

**Joia do Vice-rei**, and **Naufração de Vicente Sodré**, by Pinheiro Chagas; as well as **Doze Casamentos Felizes** and **O Senhor do Paço de Ninães**, by Camilo Castelo Branco.

**Keywords:** Orientalism; Otherness; 19<sup>th</sup> Century Portuguese literature.

## O BRASIL EM ELIZABETH BISHOP: ALTERIDADE, EXOTIZAÇÃO E SUBALTERNIZAÇÃO

Tiago Silva

**Resumo:** Elizabeth Bishop, em textos literários e material biográfico, construiu um espaço Brasil, reproduzindo uma visão estereotipada do país, que revela não só sua posição privilegiada neste cenário, mas também uma dinâmica de exotização e subalternização do outro. Neste ensaio, observo, inicialmente, como a poeta ergue este *topos* literário, tomando a casa em que viveu em Samambaia como metáfora do país – um lugar em construção, paradisíaco, marcado por uma natureza exuberante, onde a intimidade é assaltada, suavemente, por ruídos externos. Posteriormente, discuto, conforme Santos (2013, p. 636), como sua visão concorre “para a produção e reprodução de uma modalidade de violência simbólica”, através da qual se naturalizam condições de subordinação e se ocidentaliza o mundo, plasmando, evidências do “drama da relação” (GLISSANT, 2005, p. 30), do encontro-choque entre diferentes subjetividades e classes.

**Palavras-chave:** Representações do Brasil; Violência simbólica; Elizabeth Bishop.

### ELIZABETH BISHOP’S BRAZIL: ALTERITY, EXOTIZATION AND SUBALTERNIZATION

**Abstract:** Elizabeth Bishop, in her literary texts and biographical notes, constructed a space Brazil, reproducing a stereotyped view of the country, which reveals not only her privileged position in this scenario, but also a dynamic of exoticization and subordination of her Other. In this essay, I observe, initially, how the poet raises this literary *topos*, taking the house where she lived, in Samambaia, as a metaphor for the country – a place under construction, paradisiacal, marked by an exuberant nature, where

intimacy is gently assaulted by external noises. Later, I discuss, according to Santos (2013, p. 636), how her vision contributes “to the production and reproduction of a modality of symbolic violence”, through which conditions of subordination are naturalized and the world is westernized, molding, evidences of the “drama of the relation” (GLISSANT, 2005, p. 30), of the encounter-shock between different subjectivities and classes.

**Keywords:** Representations of Brazil; Symbolic Violence; Elizabeth Bishop.

## A DOENÇA DO OUTRO: HIV E ALTERIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

**Juliana Krapp**

**Resumo:** O HIV é um dos temas do campo saúde-doença mais presentes na ficção brasileira contemporânea. É, também, um tema cuja dimensão simbólica ainda tem forte ligação com a ideia de alteridade. O que o HIV, dentro da ficção contemporânea, pode revelar sobre certos restos do passado brasileiro que perseveram em nossos dias: a violência e a segregação, ou a frequente tensão entre o buscar e o apagar o outro, por exemplo? Neste artigo, vamos observar essas questões por meio de três romances: **Nossos ossos**, de Marcelino Freire, **Paraíso**, de Tatiana Salem Levy, e **O tribunal da quinta-feira**, de Michel Laub.

**Palavras-chave:** HIV; Alteridade; Ficção brasileira.

### THE OTHER'S DISEASE: HIV AND ALTERITY IN CONTEMPORARY BRAZILIAN FICTION

**Abstract:** One of the most present themes of the health-disease field in the Brazilian contemporary fiction is HIV. It's also a theme whose symbolic dimension has a strong connection with the idea of Otherness. What can HIV, within contemporary fiction, reveal about certain remnants of the Brazilian past that persist in current times: violence and segregation, or the frequent tension between seeking and erasing the other, for example? In this article, we will look at these issues through three novels: **Nosso ossos** (*Our bones*), by Marcelino Freire, **Paraíso** (*Paradise*), by Tatiana Salem Levy, and **O tribunal da quinta-feira** (*Thursday's court*), by Michel Laub.

**Keywords:** Otherness; Alterity; Brazilian fiction.

## PALOMAR EM UMA DISSECAÇÃO DESCRITIVA: O QUE SE ESCONDE SOB A PELE DO IGUANA?

Priscila Linhares Velloni

**Resumo:** O livro **Palomar** (1983), de Italo Calvino, reúne 27 contos protagonizados pela analítica personagem que dá nome à obra. Fatos corriqueiros, fenômenos naturais, relações sociais, cosmologias, objetos e animais despertam a atenção do protagonista, que tenta apreendê-los em sua totalidade por meio de rigoroso método de observação. No conto *A ordem dos escamados* (*L'ordine degli squamati*), que se passa no Zoológico de Vincennes, o iguana é uma das criaturas que mais lhe suscita interesse. Em frente ao aquário do réptil, passa longas horas tentando decifrar o que há sob a pele daquele estranho animal. Aos poucos, Palomar começa a se projetar naquilo que está vendo, levando-o a supor que exista uma profundidade em potencial na criatura que tanto lhe é estranha. A hipótese de leitura deste artigo pretende demonstrar como Palomar concebe a outridade animal em um recorte da natureza inserido no meio urbano.

**Palavras-chave:** Italo Calvino; Palomar; Outridade Animal.

## PALOMAR IN A DESCRIPTIVE DISSECTION: WHAT IS HIDDEN UNDER THE IGUANA'S SKIN?

**Abstract:** The book **Palomar** (1983), by Italo Calvino, brings together 27 shorts stories starring the analytical character that gives the work its name. Ordinary facts, natural phenomena, social relations, cosmologies, objects and animals arouse the attention of the protagonist, who tries to grasp them in their entirety through a rigorous method of observation. In the tale *The Order of the Scales* (*L'ordine degli squamati*), which takes place at the Vincennes Zoo, the iguana is the creature that catches his interest. In front of the reptile's aquarium, he spends long hours trying to

decipher what's under the skin of that strange animal. Gradually Palomar begins to project himself into what he is seeing, leading him to suppose that there is a potential depth in the creature that is so foreign to him. The reading hypothesis of this article intends to demonstrate how Palomar conceives the animal otherness in a cut of the nature inserted in the urban environment.

**Keywords:** Italo Calvino; Palomar; Animal Otherness.



## **OUVIR O OUTRO ENQUANTO ELE AINDA EXISTE: UMA REFLEXÃO SOBRE FRONTEIRAS, PAISAGENS E ALTERIDADE EM RUY DUARTE DE CARVALHO**

**Juliana Campos Alvernaz**

**Resumo:** Este ensaio tem como objetivo pensar as paisagens captadas em duas narrativas do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho, **As paisagens propícias** (2005) e **Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – crônicas do Brasil** (2007), as quais residem em uma fronteira entre o movimento e a imagem; entre a descrição fotográfica e a descrição em deslocamento. Tais descrições são atravessadas pelo outro, representado pelos pastores Kuvale, sociedade nômade de práticas não-ocidentais do sudoeste de Angola. Considerando que a paisagem, segundo Michel Collot (2010), consiste num recorte do ponto de vista de quem observa, refletiremos sobre as descrições espaciais das obras escolhidas, bem como seus efeitos literários na relação Eu-Outro-Espaço.

**Palavras-chave:** Sul; Alteridade; Ruy Duarte de Carvalho.

## **HEARING THE OTHER WHILE IT STILL EXISTS: A REFLECTION ON BORDERS, LANDSCAPES AND OTHERNESS IN RUY DUARTE DE CARVALHO**

**Abstract:** This essay aims to consider the landscapes captured in two narratives written by the Angolan author Ruy Duarte de Carvalho, **As paisagens propícias** (2005) and **Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – crônicas do Brasil** (2007), which are in a boundary between the movement and the image; between the photographic description and the displacement description. Such descriptions are impregnated by the Other, represented by the shepherds Kuvale, a nomadic society with non-western practices in Southwest Angola. Considering that the landscape,

according to Michel Collot (2010), is a clipping from the viewer's point of view, we will ponder on the spatial descriptions of the chosen works, as well as on their literary effects on the Self-Other-Space relationship.

**Keywords:** South; Otherness, Ruy Duarte de Carvalho.

# **A SOMBRA E SEU CONTRÁRIO: IDENTIDADES E PAISAGENS EM ROMANCES DE MOACYR SCLiar E JOÃO PAULO BORGES COELHO**

**Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues  
Renata Rocha Ribeiro**

**Resumo:** Neste trabalho, pretendemos problematizar a questão da alteridade dos narradores dos romances **A majestade do Xingu** (1997), do brasileiro Moacyr Scliar, e **O olho de Hertzog** (2010), do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, a partir de conceitos teóricos dos Estudos Culturais, embasados sobretudo em Hall (2014), Bauman (2005) e Cauquelin (2007). Princípios com as noções de identidade, tendo em vista que, segundo Hall (2014), a indagação sobre a identidade aparece quando o indivíduo se defronta com um Outro modo de existência e percebe-se, então, como um Eu-Outro, em uma mesma ou em outra paisagem/espço, fazendo emergir a diferença.

**Palavras-chave:** Identidade; Diferença; Paisagem; A majestade do Xingu; O olho de Hertzog.

## **THE SHADOW AND ITS OPPOSITE: IDENTITIES AND LANDSCAPES IN NOVELS OF MOACYR SCLiar AND JOÃO PAULO BORGES COELHO**

**Abstract:** In this work, we intend to problematize the narrators alterity issue in the novels **A majestade do Xingu** (1997), by Brazilian author Moacyr Scliar, and **O olho de Hertzog** (2010), by Mozambican writer João Paulo Borges Coelho, based on Cultural Studies theoretical concepts, especially on Hall (2014), Bauman (2005) and Cauquelin (2007). Beginning with identity and difference notions, from the stand point of Hall (2014), who states that the question about the identity shows up when the subject faces

another way of existence, then recognizing himself as a Self-Other, in the same or in another landscape/space.

**Keywords:** Identity; Difference; Landscape; A majestade do Xingu; O olho de Hertzog.

## O DESEJO DO OUTRO: O TEMA DA ALTERIDADE NOS ROMANCES DE VALTER HUGO MÃE

Rafaella Cristina Alves Teotônio

**Resumo:** Em **Traços fundamentais da cultura portuguesa**, Miguel Real (2017) reflete sobre o ‘desejo do Outro’ como uma característica intrínseca à cultura portuguesa. Este artigo pretende examinar como a alteridade torna-se um dos eixos principais da obra do autor português Valter Hugo Mãe, na medida em que suas intenções literárias ecoam no esforço em representar sujeitos tidos como minoritários na sociedade, como as mulheres, homossexuais, trabalhadores, velhos e imigrantes. Nesse sentido, sua literatura encarna o ‘devir-minoritário’, conceito proposto por Gilles Deleuze (1997) e corrobora a ideia de ‘desejo do Outro’ proposta por Real.

**Palavras-chave:** Valter Hugo Mãe; Alteridade; Devir; Portugal.

## THE DESIRE FOR THE OTHER: THE THEME OF OTHERNESS IN VALTER HUGO MÃE’S NOVELS

**Abstract:** In **Traços fundamentais da cultura portuguesa**, Miguel Real (2017) reflects on the desire for the other as an intrinsic characteristic of Portuguese culture. This paper examines how Otherness becomes one of the main axes of the Portuguese author Valter Hugo Mãe, insofar as his literary intentions echo in the effort to represent minorities in society, such as women, homosexuals, workers, elderly people and immigrants. Thereby, his literature portrays the concept of ‘becoming-minor’, developed by Gilles Deleuze (1997), and confirms the idea of the desire for the other approached by Real.

**Keywords:** Valter Hugo Mãe; Otherness; Becoming; Portugal.

# O LUGAR DO OUTRO E O INQUIETANTE EM CAMPO GERAL, DE GUIMARÃES ROSA: ALINHAVOS ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE

Jocelaine Oliveira dos Santos

**Resumo:** As reflexões deste artigo intencionam, a partir da análise de **Campo Geral** (2016), de João Guimarães Rosa, percorrer a constituição da personagem principal, Miguilim, a partir das relações de alteridade que trazem ao menino o assombro inquietante diante da existência e que vão, pouco a pouco, compondo sua subjetividade. Para isso, esta análise literária de inspiração psicanalítica irá se ancorar no conceito freudiano de “*Das unheimliche*” (FREUD, 2010 [1919]), traduzido como o inquietante, o estranho-familiar, a fim de alinhar considerações sobre o lugar da alteridade no espaço de subjetivação do sujeito nesse contato com o estranho, metáfora do inesperado e do assustador que está fora, mas que também está dentro.

**Palavras-chave:** Inquietante; Lugar do Outro; Guimarães Rosa.

## THE OTHER’S ROLE AND THE UNCANNY IN CAMPO GERAL, BY GUIMARÃES ROSA: INTERLACES OF LITERATURE AND PSYCHOANALYSIES

**Abstract:** The reflections of this article intend, based on the analysis of **Campo Geral** (2016), by João Guimarães Rosa, to go through the constitution of the central character, Miguilim, from otherness relations that bring the boy to meet the uncanny of the existence. Little by little, those relations and encounters build his subjectivity. This psychoanalytical literary analysis will be anchored in the Freudian concept of “*Das unheimliche*” (FREUD, 2010 [1919]), translated as the uncanny, the unsettling, the strangely familiar encounter, in order to tackle considerations

about the role of Otherness in the process of subjectivation, metaphor for the unexpected and the disquieting that is outside, but that is also inside.

**Key-words:** The uncanny; The Other's Role; Guimarães Rosa.

# A OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE CÉSAR GONZÁLEZ: PROBLEMATIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE

Fabiana Oliveira de Souza

**Resumo:** Este trabalho pretende apresentar as diferentes estratégias de César González para ressignificar a imagem das *villas* de Buenos Aires, representadas de modo depreciativo e reducionista no cânone literário e na grande mídia, sendo sempre o Outro, o narrado, e não o Eu, aquele que narra e representa. A obra literária e cinematográfica do autor argentino figura como um discurso que ressemantiza o lugar desses sujeitos marginalizados, propondo que olhemos para a periferia da cidade como um espaço também de potências, e não mais apenas de ausências.

**Palavras-chave:** César González; Alteridade; Periferia.

## CÉSAR GONZÁLEZ'S LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC WORK: PROBLEMATIZATION OF ALTERITY REPRESENTATION

**Abstract:** This paper aims to presenting the different strategies applied by César González to resignify the image of the *villas* of Buenos Aires, depicted in a derogatory and reductionist way in the literary canon and in the mainstream media, always as the Other, the narrated, never as a Self, who narrates and represents. The Argentine author's literary and cinematographic work appears as a discourse that reestablishes the place of these marginalized subjects, proposing a look at the periphery of the city also as a space of power and potentiality, and no longer just as a space of absences and lackingness.

**Keywords:** César González; Alterity; Periphery.



The image features a solid yellow background. Two vertical red lines are positioned on the left and right sides, extending from the top and bottom edges towards the center. The word "BIOGRAFIA" is centered in the middle of the page, rendered in a white, outlined, uppercase font.

# BIOGRAFIA

# Rafaella Teotônio

Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco e Mestre em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI-UEPB. Atualmente é professora adjunta de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de Pernambuco (UPE – Campus Mata Norte) e pesquisadora do CELLUPE (Centro de Estudos Linguísticos e Literários da UPE) e do ERAS (Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades). Tem experiência no ensino e pesquisa em Teoria da Literatura, Literaturas em Língua Portuguesa, Literatura Comparada, literaturas contemporâneas, Literaturas africanas, questões de gênero e sexualidades na literatura, autoria feminina e representações de minorias pela Literatura.

## PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES:

### Periódicos:

**TEOTÔNIO, R.C.A.** ANTONINO, O HOMEM MARICAS: Estigma e Produção da Diferença em O Filho de Mil Homens, de Valter Hugo Mãe. **Itinerários** (UNESP. ARARAQUARA), v.48, 2019.

**TEOTÔNIO, R.C.A;** SOUZA, T. E. S. ORGIA, DE TULIO CARELLA: O Corpo como Zona de Contato. **Sociopoética** (ONLINE), V.1, P.HHTTP://REVISTA, 2016.

**TEOTÔNIO, R.C.A.** OS FIORES DA LITERATURA: O duplo em a desumanização, de Valter Hugo Mãe. **Revista Garrafa**, V.1, P.87 - 97, 2016.

**TEOTÔNIO, R.C.A.** A DESUMANIZAÇÃO: Metamorfoses do Corpo e da Alma na Obra de Valter Hugo Mãe. **Intersemiose - REVISTA DIGITAL**, V.7, P.133 - 150, 2015.

**TEOTÔNIO, R.C.A.** CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: Por Outras Histórias da África. **REVISTA Literatura e Cultura** (Rio de Janeiro), V.8, P.LITCULT.NET, 2015.

## Capítulos de livros publicados:

**TEOTÔNIO, R.C.A.** O NARRADOR E A ‘MORAL DA HISTÓRIA’: Aspectos da Narrativa Oral em o Filho de Mil Homens, de Valter Hugo Mãe. In: **Nenhuma Palavra é Exata**: Estudos sobre a Obra de Valter Hugo Mãe. NOGUEIRA, CARLOS (ORG.). 1 Ed. Porto: Porto Editora, 2016, V.1, P. 219-227.

**TEOTÔNIO, R.C.A.** OS ROMANCES DE VALTER HUGO MÃE: Literatura e Alteridade. In: LITERATURA E ALTERIDADE IN: **Nenhuma Palavra é Exata**: Estudos sobre a Obra de Valter Hugo Mãe. NOGUEIRA, CARLOS (ORG.). 1 Ed. Porto: Porto Editora, 2016, V.1, P. 350-364.

**TEOTÔNIO, R.C.A.** AS MEMÓRIAS E ESTÓRIAS DE PAULINA CHIZIANE E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE. IN: **Nos Caminhos das Literaturas**: Práticas Literárias e Culturais. João Pessoa, PB: Editora Universitária da UFPB, 2012, V.1, P. 195-215.

## Em edição:

**TEOTÔNIO, R.C.A.** “SAUDADE”; “JUVENÍLIA”; “LIVRO DE SÓROR SAUDADE”; “JOSÉ RÉGIO”. In: **Dicionário de Florbela Espanca**. LEITE, JONAS. DA SILVA, FÁBIO MÁRIO; DAL FARRA, MÁRIA LÚCIA. EDITORA EDIÇÕES ESGOTADAS. (previsão para publicação: 2021).

# Jocelaine Santos

Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS/ 2016). Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS/ 2010). Pós-graduação em Teorias do Texto pela Universidade Federal de Sergipe (UFS/2008). Graduação em Letras Português pela Universidade Tiradentes (UNIT/2005). Professora da área de Letras do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Sergipe - Campus Estância. Membro e Vice-Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem - GETELL (IFS). Também é Membro Correspondente em Formação da Associação Psicanalítica de Aracaju (APA). Áreas de atuação e pesquisa: Literatura, Gênero e Psicanálise. Literatura Brasileira Contemporânea. Formação de professores, identidade e sociabilidade docente, Educação Profissional; Práticas discursivas e Análise do Discurso.

## PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES:

### Livros:

**SANTOS, J. O.;** FARIAS, A. A. C. (Org.). METODOLOGIAS DA PESQUISA CIENTÍFICA NAS HUMANIDADES. 1. ed. Aracaju: IFS, 2019.

### Capítulos de livros publicados e anais de eventos:

**SANTOS, J. O.;** FARIAS, A. A. C. REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO DE IMPLANTAÇÃO DO IFRR/ CAMPUS NOVO PARAÍSO. In: Jaci Lima da Silva; Virginia Marne da Silva A. Santos. (Org.). Debates Interdisciplinares no Contexto Educacional. 1ed.Curitiba: CRV, 2019, v. 1, p. 9-173.

**SANTOS, J. O.** Quando se atravessa e se é atravessado. In: Paulo Cézar Santos Ventura. (Org.). DIÁLOGOS DO SER-TÃO: tecendo pegadas em finas tramas. 1ed.Belo Horizonte: Rolimã, 2019, v. 1, p. 1-168.

**SANTOS, J. O.; FARIAS, A. A. C. SOCIALISMO E LITERATURA: Uma Análise Discursiva da Peça O Rei da Vela, de Oswald de Andrade. In: III Seminário Internacional Sociedade e Fronteiras e V Encontro Norte-Nordeste de Psicologia Social, 2015, Boa Vista. Produção de Conhecimento e Formação Interdisciplinar. Boa Vista: EDUFRR, 2015. p. 74-75.**

# Tiago Barbosa da Silva

É pós-doutorando em Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, Doutor em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (2018) e Mestre em Desenvolvimento Regional pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba (2012). Possui Licenciatura Plena em Letras - Língua Inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande (2008) e graduação em Direito (2009) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente, tem se dedicado ao trabalho como professor de língua inglesa no Instituto Federal de Sergipe (IFS), Campus Estância, onde, além do ensino de idioma, desenvolve um projeto de extensão voltado à criação de vídeo-poemas, com alunos do ensino técnico integrado ao médio, e ao estudo das representações do não-lugar e das alteridades nas literaturas de língua inglesa. É pesquisador do grupo ERAS (Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades) e do Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem (GETELL) do IFS.

## PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES:

### Livros:

**SILVA, T.B.** O NÃO-LUGAR EM ELIZABETH BISHOP. Aracaju: EDIFS, 2019.

SALES, J. R.; ARAUJO, R. P.; MENDES, R. A. S.; **SILVA, T.B.** (Orgs). REVOLUÇÃO CUBANA: Ecos, Dilemas e Embates na América Latina. Aracaju: EDIFS, 2019.

## **Periódicos:**

**SILVA, T.** TRAUMA COLONIAL, CURA, REINVENÇÃO DA VIDA: Narrativas Afro-Americanas e Ameríndias na Literatura Estadunidense Contemporânea. **Revista Fórum Identidades**, v. 31, p. 47-59, 2020.

**SILVA, T. B.** WALTER, R. TO(O) QUEER THE NATION: A Renovação do Grand-récit de conquista do oeste em The Man Who Fell in Love with the Moon. **Miscelânea (ASSIS. ONLINE)**, v. 20, p. 336-350, 2017.

**SILVA, T. B.** WALTER, R. VAGÃO ROSA: um convite ao outro. **Sociopoética** (UEPB. Impresso), v. 1, p. 155-157, 2016.

**SILVA, T. B.** O NÃO-LUGAR EM ELIZABETH BISHOP: espaço e descolonização de si. **Revista Mulheres e Literatura**, v. 14, p. 1, 2015.

**SILVA, T. B.** HABITAR O NÃO-LUGAR: uma leitura do trauma e do deslocamento em Elizabeth Bishop. **Interfaces Críticas**, v. 2, p. 158-168, 2014.

Os artigos que compõem este livro refletem, portanto, sobre as múltiplas faces que a palavra alteridade pode tomar, seja nas relações em que o eu, enquanto escritor e por isso, produtor de sentido, olha o outro diferente de si e o representa em sua escrita, ou nas relações entre eu e o outro que são relevadas pelas figuras de narradores e personagens. Em todas essas faces, a condição do que é outro, distinto, diferente, muda de acordo com o ponto de vista de quem escreve ou narra, mostrando-nos que os lugares que ocupamos na sociedade não são fixos, nem inquestionáveis, e que tomar consciência, mesmo que literariamente sobre o que somos e sobre como escrevemos o outro que nos rodeia é parte importante de uma revolução que ainda está por vir. Uma revolução que pode desestabilizar os lugares, espaços e pontos de vista, e em uma busca por engendrar novas maneiras de ver, falar e escrever.

O LUGAR

DO OUTRO